

DESDE EL *BOUDOIR*

Magdalena Egües

Virginia Polytechnic Institute - State University

La mujer, desde los inicios de la arquitectura, ha tenido un papel fundamental en la conformación de los espacios domésticos. En los primeros asentamientos humanos era responsable de construir el refugio y lugar de permanencia de su familia y esta arquitectura primitiva, levantada por ella mientras el hombre buscaba alimento y se defendía del avance de otras tribus, era su dominio y reducto de poder.

Sin embargo, en la historia moderna, el papel de la mujer como creadora y dueña de su arquitectura no es reconocido y su espacio, físico y simbólico, ha sido relegado para dar lugar al protagonismo de los hombres. Virginia Woolf, en su escrito *Un cuarto Propio*, de 1929, nos dice que “Hace siglos que las mujeres han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre, dos veces agrandada” (Woolf, 1929: 38).

Este trabajo se centrará en entender la concepción y evolución del *boudoir*, reconocido como símbolo y refugio femenino en la historia de la arquitectura moderna de occidente.

Así como este espacio fue imagen del pensamiento de la mujer en la sociedad de su tiempo, en este trabajo usaremos las metáforas del *pasadizo*, la *cerradura*, la *cortina*, el *espejo* y el *cajón*, para describir las diferentes ideas detrás de esta arquitectura femenina.

Recorreremos este lugar como un escenario de la memoria, donde cada uno de estos elementos nos acercarán a lecturas diferentes y multidisciplinares, y al mismo tiempo revelarán las historias de sus dueñas. De la escala del *pasadizo* a la intimidad de un *cajón*, el *boudoir* refleja, con sus muebles, decoraciones, literatura y arte, la presencia de la mujer en la privacidad residencial y su influencia, supuestamente insignificante, en la sociedad de su tiempo.

El pasadizo

Espacios genéricos

Tanto hombres como mujeres han determinado, a lo largo de siglos de cambios tipológicos y estilísticos, el carácter de los espacios que hoy ocupamos. Las funciones y cualidades de nuestra arquitectura responden a una evolución impulsada por quienes los han habitado en diferentes momentos. Así como nuestros lugares definen interacciones y relaciones humanas, nosotros también, simultáneamente, damos forma a esa arquitectura que nos resguarda.

Es posible descubrir y clasificar, repasando la historia de la arquitectura residencial, lugares dedicados exclusivamente a los hombres, con características específicas y representativas de sus gustos y costumbres. El más cercano en el tiempo es la habitación para fumar, el

fumoir que formaba parte importante de las casas de familias acomodadas. Allí los caballeros se retiraban sin la compañía de mujeres, a distenderse y hablar entre cigarros, de negocios y política. Normalmente estaban decoradas con paneles de terciopelo, cuya función era absorber el humo del cigarrillo, y probablemente también aislarlas acústicamente de los oídos curiosos de las mujeres.

Pero anterior a estos espacios, una habitación más enigmática y especial en su concepción y uso formó parte de estas residencias de la nobleza: el *studiolo*, verdadero templo de inspiración y saber, exclusivo para los hombres.

Estos recintos del siglo XVI, de accesos escondidos y decorados con pinturas de piso a techo, estaban completamente aislados del mundo exterior. Sus obras de arte representaban el conocimiento de la época, que era traspasado a quienes pasaban tiempo allí. Con la ayuda de las musas y a través de la contemplación de las imágenes y colecciones exclusivas de objetos, animales y elementos fantásticos, el hombre se nutría de sabiduría a la vez que se comunicaba con sus antepasados y con los grandes filósofos de la antigüedad. Similar a los *gabinetes de curiosidades*, eran adorados por sus dueños que muchas veces allí practicaban alquimia en intentos desesperados por desafiar la naturaleza y el mundo conocido. Recordemos que hasta la creación de la enciclopedia por Diderot & D'Alambert en 1750, el saber se concentraba en colecciones privadas sin ninguna clasificación racional o científica. Estas habitaciones, antecesoras de los museos, eran verdaderos muestrarios del gusto y los intereses de sus dueños.

Uno de los más reconocidos por su valor espacial y pictórico fue el *Studiolo de Francisco I*, una pequeña estancia del Palazzo Vecchio de Florencia, construido por orden de Francisco I de Médici. En su decoración

participaron grandes artistas del momento, dirigidos por Giorgio Vasari, ayudado por los humanistas Giovanni Battista Adriani y Vincenzo Borghini.

Sus muros densamente decorados escondían espacios de guardado y simulaban las puertas de acceso, imperceptibles a simple vista. La llegada era sólo posible para aquel que supiera de su existencia y tuviera el permiso de cruzar a ese mundo privado.

Luego de la muerte de Francisco I el *studiolo* fue desmantelado, y sus obras trasladadas a la Tribuna de los Uffizi. La habitación fue olvidada, así como su ubicación en el palacio. Recién en 1910, con la ayuda de especialistas y siguiendo pistas históricas y rastros pictóricos en los cielorrasos, se logró reconstruir en su sitio original. Perdido en su propio lugar, pareciera que nunca perteneció al palacio, sino a la fantasía y al tiempo de los personajes que habitaron en sus muros.

Tratando de definir el opuesto, el espacio de la mujer, algunos autores señalan a la casa completa como arquitectura femenina. Gaston Bachelard, en su libro *La Poética del Espacio* describe la casa como “/.../ el primer mundo del ser humano. Antes de ser lanzado al mundo, como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. /.../ La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (Bachelard: 1965: 39).

El hogar como refugio de la descendencia, con su carácter uterino y defensivo, fue y sigue siendo aún hoy el dominio, muchas veces en silencio, de las mujeres. Milosz, en sus versos de *La tierra y los ensueños de reposo*, declara el rol de madre de la casa en sí al escribir: “Yo digo

madre mía, y pienso en ti, ¡oh, Casa! Casa de los bellos y oscuros estíos de mi infancia” (Bachelard, 1965:82).

No casualmente el arquitecto y teórico renacentista Antonio di Pietro Averlino, conocido como Filarete, consideró al Arquitecto, en su tratado de 1464, como una mujer embarazada, una madre, gestando y generando¹ el proyecto arquitectónico.

El fuego, centro y corazón de la casa de la antigüedad, era considerado en las culturas clásicas el espacio de la mujer. La fundación y nacimiento de un nuevo hogar sucedía con el traslado del fuego por parte de la madre de la novia de la casa materna hacia el nuevo espacio. Fuente de calor y desde donde se alimentaba a toda la familia, pasaba de generación en generación: de madre a hija.

Sin embargo, mucho tiempo después y como resultado de un largo proceso de evolución arquitectónico y social, se gestó otro espacio, uno particular para la mujer dentro de palacios y grandes residencias que se convirtió en símbolo de femineidad y lujo, un espacio misterioso, guardián y testigo de los deseos y secretos de sus dueñas: nos referimos al *boudoir*, introducido en la arquitectura residencial inglesa en el siglo XVII. Fue imagen de independencia y deseo, y al mismo tiempo de sumisión y silencio, convirtiéndose en el recinto femenino por excelencia, con todos sus secretos y misterios escondidos

¹ La palabra *género* refiere normalmente a un grupo con características similares. Sin embargo *generar*, su verbo, significa producir, e incluso procrear. Su origen está en el latín *genus, generis*, que significa linaje, nacimiento, clase o tipo natural. Algunos derivados secundarios de *genus* son general, congénito, primogénito y degenerar. Además, las palabras natural, naturaleza, nación y nacer, se originan en el verbo *gnasci* (nacer) que del mismo modo que *genus, generis* provienen de una misma raíz indoeuropea: *gen-*, que significa dar a luz, parir o engendrar.

en cada uno de sus cajones, y reflejados en todos sus espejos.

Fue la representación espacial de un concepto progresista y a la vez retrógrado del papel de la mujer en la sociedad moderna, celebrando su autonomía y sometimiento simultáneamente. Mientras la arquitectura residencial se complejizaba para generar un espacio específicamente femenino por primera vez, privado y libre en su interior, se convertía también en cárcel y guardián de su ocupante. La mujer adquiría independencia pudiendo leer y disfrutar de la soledad, y al mismo tiempo la perdía al cruzar su puerta. Veremos a lo largo de este trabajo que la dualidad entre el interior y el exterior de esta arquitectura es un reflejo del cuerpo y el pensamiento de la mujer: por un lado respondiendo a los preceptos sociales y principios dictados por la moda del momento, su exterior, y por otro dando espacio a ideas visionarias y avasallantes, su interior.

El *boudoir*, obsesión de pintores, escritores, artistas y fotógrafos, fue un espacio arquitectónico que se convirtió en figura retórica: metáfora de la mujer, dentro y fuera de su pequeño pero suntuoso y complejo mundo.

Por la cerradura

Privacidad y soledad

El *boudoir* fue introducido en Inglaterra en el siglo XVII y luego en Francia, en el siglo XVIII. Predominantemente presente en residencias de clases de élite, era uno de los tantos cuartos que comenzaron a incluirse con funciones y características específicas. El *boudoir* era uno de los recintos privados de la mujer, de los

muchos que escondían los palacios de la época entre corredores, puertas falsas y pasajes disimulados. Sus niveles de intimidad estaban regidos por las complejidades espaciales de su acceso, así como por su relación con las demás habitaciones privadas.

El arte de la distribución arquitectónica del siglo XVIII, desarrollado en viviendas de la nobleza, contaba con grupos de salas clasificadas principalmente en: habitaciones ceremoniales para negocios, habitaciones sociales para recibir amigos y entretener, y habitaciones privadas de descanso e intimidad. En esta última categoría la mujer encontró su lugar de resguardo y soledad.

Curiosamente se considera que el origen del *boudoir* fue el *studiolo* que, como ya dijimos, fue un espacio prioritariamente masculino, pero también es posible que sea la evolución del *oratorio*, un recinto aislado, devoto y privado donde las mujeres adineradas y casadas adoraban a su dios, poco permisivo con la sexualidad y el deseo. Este lugar de congoja estuvo presente en la arquitectura aristocrática desde el medioevo y seguramente fue modificando su carácter y función de acuerdo con los cambios sociales a lo largo de los siglos. En los inicios de la religión católica los oratorios debían permanecer ocultos debido a la incapacidad de profesar esta fe libremente, siendo verdaderos espacios secretos de comunicación con su dios.

En el siglo XVII probablemente cambió su carácter espacial hacia un recinto privado de reposo y sin ningún tipo de connotación religiosa, hasta convertirse, a fines del siglo XVIII, en el espacio donde todos los secretos de lo que allí ocurría permanecían guardados, en algún cajón, bajo llave.

Ambas habitaciones, el oratorio y el *boudoir*, compartieron su carácter altamente privado y en ellos la

mujer disfrutaba de su soledad. Sin embargo, el oratorio era despojado y sagrado, mientras que el *boudoir* era voluptuoso y provocador, incluso frívolo y libertino. Si el primero estaba dedicado al culto religioso, el segundo lo estaba al sentimiento hedonista de su dueña. Ambos espacios actuaron en su momento como escapes de estas mujeres a sus deberes como madres, y especialmente como esposas. Retiradas en su propio dominio, el esposo no podía interrumpir su estadía ni obligar su salida, y la mujer muchas veces extendía sus horas de rezos y meditación para evitar el sometimiento al que el matrimonio las había atado.

Cualquiera fuera su evolución dentro de la tipología residencial occidental, sin duda estuvo signada por la búsqueda de soledad y meditación. Más adelante, esa soledad se vería modificada por encuentros secretos y amoríos prohibidos.

Gaston Bachelard, en su libro *La Poética del Espacio* nos dice:

/.../ las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas. Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. (Bachelard, 1965: 42)

Podemos argumentar que fue la presencia de este espacio la que marcó la psicología de las mujeres del siglo XVIII, o que sus pensamientos y nuevas ideas sobre el mundo dieron forma a estos rincones de femineidad, influenciadas por el pensamiento de la Ilustración y su insistencia en la autonomía del individuo. De una forma u otra, el *boudoir* se convirtió en el espacio femenino por

excelencia, tanto arquitectónica como simbólicamente, considerándose así incluso hasta el siglo XX.

El *boudoir* del siglo XVIII rozaba en su conformación la fantasía y desafiaba su realidad física. Espejos, ornamentos, telas, perfumes y muebles de diseños suntuosos conformaban una atmósfera irreal, imaginaria y de ensoñación. Similares a los *studiolos* y *habitaciones de curiosidades* del siglo XVII, plagados de colecciones únicas, su concepción espacial era recargada y su disposición buscaba fomentar la imaginación de quien allí permaneciera. Eran espacios de inspiración y creación, y posiblemente de búsqueda de conocimiento y educación. Contenían diseños y piezas de gran valor, que podemos asociar a la historia de la mujer y su necesidad de posesión de mobiliario. Carmen Espegel, en su libro *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno* explica:

/.../ el mobiliario ha sido /.../ algo tradicionalmente femenino. El ajuar ha contenido, casi siempre, muebles, utensilios y ropas de uso común en la casa, sobre todo cuando no se les permitía heredar ni tierras ni propiedades. Ese conjunto de pertenencias que la esposa aportaba al matrimonio nos indica el obligado carácter nómada de la mujer en las sociedades patrilineales, que sólo podía llevarse consigo aquello que fuera móvil, no permanente. (Espegel, 2007: 22)

Otros autores y teorías de los orígenes y evolución del *boudoir* consideran que fue inventado para denigrar las actividades en soledad de la mujer, refiriendo tal vez a su deseo de educarse a través de la lectura. Muchas pinturas francesas representaron mujeres leyendo en sus *boudoirs*, alejados de los lugares públicos de la casa. Algunos libros eran considerados apropiados para estos recintos,

principalmente aquellos que contaban historias fantásticas de viajes y mundos imaginarios. El lenguaje era simple, considerando la educación generalmente elemental de las damas, y siempre tenían implícita alguna enseñanza moral que se ajustaba a lo que la sociedad esperaba de ellas. Política y filosofía, entre muchos otros, eran temas evitados, demasiado complejos y aburridos para estas mujeres que sólo debían asentir y entretener. Pero, como veremos más adelante, muchas mujeres no pudieron conformarse con tan poco.

Carmen Martín Gaité, en su libro *El cuarto de atrás* describe en uno de sus capítulos la invención de una isla por dos amigas de principios del siglo XX, que deseaban esconderse y crear mundos fantásticos que las ayudaran a escapar de una realidad política y social compleja. La conformación de un espacio propio, secreto y sin reglas, se convirtió para estas dos mujeres en refugio y defensa de su verdadero mundo:

Al día siguiente, inauguramos las anotaciones de Bergai, cada una en nuestro diario, con dibujos y planos; esos cuadernos los teníamos muy escondidos, sólo nos los enseñábamos una a otra. Y la isla de Bergai se fue perfilando como una tierra marginal, existía mucho más que las cosas que veíamos de verdad, tenía la fuerza y la consistencia de los sueños. Ya no volví a disgustarme por los juguetes que se me rompían y siempre que me negaban algún permiso o me reprendían por algo, me iba a Bergai [...]. Mi amiga me lo había enseñado, me había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte. (Martín Gaité, 1999: 168)

Volviendo al *boudoir* y considerando la etimología de esta palabra francesa, encontramos que proviene del verbo francés *bouder*, que significa permanecer silencioso y aislado, pero sorpresivamente refiere específicamente a la aislación por mal temperamento. Algunas interpretaciones del término aluden al estado de ánimo premenstrual femenino, irritable e irascible, e incluso algunos sostienen que era el espacio ocupado por la mujer en pubertad, confundida y asustada. En definitiva la habitación para recomponerse y pasar, a solas, el mal humor.

Detrás de la cortina

Mostrar y esconder

El *boudoir* hoy es un espacio olvidado, perdido en el diseño residencial. Alguna vez ícono de la mujer en la arquitectura, permanece como un recuerdo de su privacidad en una sociedad de dominio masculino.

La Marquesa de Chatelet y Eileen Gray fueron dos mujeres separadas en el tiempo pero aunadas por una búsqueda común de esconderse y mostrarse en sociedades que mucho les deben, y poco les permitieron fuera de sus *boudoirs*.

Gabrielle Emilie Le Tonnelier de Breteuil, marquesa de Chatelet, matemática francesa nacida en 1706, incluyó en su Château de Cirey un *boudoir* y lo convirtió en un verdadero ícono de sus pasiones, tanto intelectuales como personales. Escritora y física abocada a la filosofía natural, tradujo textos de Isaac Newton al francés además de producir múltiples investigaciones de gran influencia en el mundo científico de la época. Además trabajó en escritos

relacionados con el rol de la mujer en la sociedad y su educación.

En sus biografías se suele enfatizar su carácter de amante de Voltaire, entre muchos otros hombres, y él mismo dejó en claro el papel de la mujer en ese momento al escribir, luego de la muerte de Chatelet que “ella era un gran hombre cuya única culpa fue ser mujer. Una mujer que tradujo y explicó a Newton... en una palabra, un gran hombre” (Noble, 1992: 199).

El padre de Emilie era jefe de Protocolo de la corte de Luis XIV y ella, aunque torpe en sus movimientos y modales, demostró desde la infancia una capacidad de aprendizaje sorprendente. Se casó con el Marqués du Chatelet con solo 19 años, y mientras su esposo viajaba por sus obligaciones militares, ella invitaba a su residencia matemáticos, filósofos y escritores de toda Europa para compartir sus ideas y debatir teorías.

El *boudoir* de Madame Du Chatelet tenía, como característica arquitectónica especial, maravillosos cielorrasos laqueados, cuya ejecución se extendió durante tres años. Esta técnica artística y artesanal, importada a Europa desde Japón y China, era muy difícil de lograr correctamente y tenía un costo económico elevado. Su proceso estaba determinado por el origen de la sustancia base, la savia del árbol de laca, venenosa al tacto hasta el momento de secar.

Chatelet no ocupaba este espacio para trabajo, pero pasaba largas horas bajo el maravilloso efecto del cielo laqueado estudiando música, filosofía, literatura, idiomas, e incluso leyendo los trabajos de su amante y compañero intelectual Voltaire. Era el espacio perfecto para escribir y recibir su correspondencia privada, y dar lugar a los

encuentros que, después de pactarse por escrito, sucedían en completa privacidad.

Voltaire conoció a Emilie en 1734, al ser forzado a esconderse por sus escritos en contra de Francia. Amigo del Marqués, eligió su residencia en Cirey para retirarse de la vida pública. Durante su estadía encontró en Emilie una compañera intelectual y también amorosa. Trabajaron conjuntamente en el libro *Elements de la philosophie de Newton* publicado en 1738, en el que lamentablemente sólo él fue incluido como autor. Sin embargo en el prefacio del libro aclararon la colaboración entre ambos, llegando Voltaire a confesar que todo el trabajo era autoría de Emilie.

Dentro de los escritos de esta mujer, fuera del ámbito científico, se destacó la traducción de *The fable of the bees* de Mandeville, un extraño texto sobre moral. No sólo lo reescribió del inglés al francés, sino que omitió y agregó partes, además de incluir un prefacio de su propia autoría. En él dejó en claro su visión de la posición de la mujer en el mundo científico de ese momento:

./.../es una de las contradicciones en la vida que siempre me ha asombrado, ver que la ley nos permite determinar el destino de grandes naciones, pero que no hay un lugar donde podamos aprender a pensar ./.../ Permitámonos reflexionar brevemente por qué, en ningún momento del curso de tantos siglos, una buena comedia, un buen poema, una respetada historia, una buena pintura, un buen libro de física ha salido de las manos de una mujer. Por qué estas criaturas, cuyo entendimiento parece ser en todos los sentidos similar al del hombre, parecen ser detenidas por una fuerza irresistible ./.../ Estoy convencida que muchas mujeres no son concientes de sus talentos por error de su educación, que los han enterrado por prejuicio y por falta de espíritu

osado. Mi propia experiencia lo confirma. La casualidad me permitió acercarme a hombres de letras que me extendieron su mano amistosa.. Entonces empecé a creer que era un ser pensante. (Du Chatelet, 2009:48- 49)

Con una personalidad única para su tiempo, y una capacidad intelectual llamativa entre sus pares masculinos en la ciencia, Emilie vivió para sus estudios y sus amoríos de *boudoir*. Murió luego de dar a luz a su cuarta hija, cuyo padre era su amante del momento, el poeta Jean-Francois de Saint-Lambert. En el momento de su muerte, su esposo, su amante y Voltaire estuvieron a su lado.

Eileen Gray, nacida en 1878 en Irlanda, fue otra mujer excepcional en una sociedad que no pudo entenderla y reconocer su genio.

Dueña de una personalidad especial, fue una de las pocas arquitectas modernas que se obsesionó con aprender la técnica de la laca, esta vez no aplicada a cielorrasos, pero sí a utensilios y principalmente a pantallas y biombos. Junto con sus diseños de mobiliario, que revolucionaron el gusto de la época, trabajó con el concepto del *boudoir*, desafiando la idea de familia y residencia tradicional.

De raíces aristocráticas, Eileen estudió en Londres para luego mudarse a París y especializarse en el arte de la laca junto al maestro japonés Seizo Sugawara. Su obra arquitectónica se focalizó en interiores, incorporando sus biombos, pantallas y muebles a una arquitectura despojada y personal. Su obra y talento han sido olvidados y poco estudiados a pesar de que su trabajo es comparable conceptualmente con el del gran maestro racionalista Le Corbusier, con quien tuvo una relación compleja y obsesiva.

Una de sus pocas obras arquitectónicas fue su propia casa de vacaciones, E-1027, al sur de Francia, que compartió con su amante Jean Badovici. La casa, construida a fines de la década del 20 del siglo pasado, se convirtió en su campo de experimentación tanto en arquitectura como en diseño de mobiliario.

Su nombre, E-1027, fue un código de unión de los amantes: E por Eileen, 10 por la letra décima del alfabeto J, 2 por B y 7 por Gray. En este juego de letras, las iniciales de Eileen abrazaban a las de su amante, igual que ella haría con los espacios de la casa que juntos habitarían. En su diseño no era claro qué espacios eran para qué actividad, y todos funcionaban como dormitorios que se entrelazaban entre sí. Un conjunto de cuidadosas y desestructuradas sorpresas, experiencias inolvidables que se sucedían como una coreografía de danza.

Cerca de la entrada había un peculiar nicho que contenía un espejo donde el visitante se arreglaba y preparaba para entrar a la estancia principal donde el dueño lo esperaba tendido en una cama. Este espacio, de carácter público, era despojado y sin indicios de seguir estándares de tipologías o funciones específicas. Sin sillones ni mesas de café, se destacaba la biblioteca, la cama y los cortinados, que filtraban la luz del sol y la mirada de los intrusos. Desde aquí el visitante entraba en una nueva habitación, que lejos de ser un comedor o estar, volvía a ser un dormitorio. Y entonces quienes entraban en esta casa entendían que su paso por el *boudoir*, ese nicho de preparación inicial, tenía como objetivo no la llegada a un espacio de estar de imponentes vistas, sino a una arquitectura de deseos y ensoñaciones. El *boudoir* era tanto el origen de la casa, como la idea rectora de todo el diseño.

Eileen ya había trabajado con el concepto del *boudoir* anteriormente, en su *Habitación-Boudoir para*

Monte Carlo, que se expuso en el *Salón des Artistes Decorateurs* en 1923. En este diseño combinó muros blancos con alfombras oscuras, paneles en laca con diseños abstractos y alfombras geométricas. Sofás, cama, espejos y biombos reinterpretaban la idea del *boudoir* en el siglo XX: el conjunto era diferente, dramático y muy distinto a las tendencias Art Decó del momento en Francia. La crítica francesa fue dura y terminante, rechazando su visión de interiorismo y arquitectura.

Este proyecto, como muchos de sus trabajos, fue considerado una mera decoración, supuesta ocupación más apropiada para las mujeres, alejándolas prejuiciosamente de la producción arquitectónica.

Eileen fue una de las pocas mujeres, junto con Anni Albers, Gunta Stölzl, Marianne Brandt, Margaret Dambeck Ernst Göhl, Margaret Leischner, Ljuba Monastirsky, Gertrude Dirks, Lisbeth Oestreicher, Otti Berger, Lilly Reich, Benita Otte, Marguerite Friedlaender-Wildehain, Ilse Fehling, Alma Siedhoff-Buscher, que formó parte de la Bauhaus de Walter Gropius. Sin embargo, la presencia femenina no eran completamente aceptada, quedando al descubierto en las palabras del propio fundador en una carta escrita por él y dirigida a la candidata Annie Weil:

Según nuestra experiencia no es aconsejable que las mujeres trabajen en los talleres de artesanía más duros, como carpintería, etc. Por esa razón en la Bauhaus se van formando talleres marcadamente femeninos como el que se ocupa de trabajar con tejidos. También hay muchas inscripciones en encuadernación y alfarería. Nos pronunciamos básicamente en contra de la formación de arquitectas (Droste, 1993:39).

Para poder ejercer la arquitectura ellas debieron, en su mayoría, exiliarse en otros países, principalmente Estados Unidos, donde pudieron desarrollar su obra.

Le Corbusier estuvo obsesionado con la casa E-1027 de Eileen, no sólo por parecer por fuera un diseño de él mismo, sino por su creadora y habitante. Sin embargo esta casa era muy diferente a las del maestro racionalista: creada desde adentro hacia afuera, era el reflejo del pensamiento de esta excepcional mujer. Sus interiores eran la esencia de la casa y la ideología que ellos representaban, el desafío a la familia tradicional. Le Corbusier, que en sus diseños racionalistas era un revolucionario en la forma, mantenía la distribución conservadora patriarcal con la habitación principal como centro. Eileen, al poner el acento en el *boudoir*, planteó una reorganización de la familia, y de la arquitectura del mismo Le Corbusier. Sin jerarquías y con habitaciones anónimas, los espacios de la E-1027 estaban disponibles tanto para familiares como para extraños y amigos.

No es casualidad que sólo este proyecto fuera construido completamente y que su origen y razón sean sus interiores, considerando el espacio en la sociedad y la cultura que las arquitectas tuvieron en ese momento. Sin embargo resultan más reveladores al pensarlos como arquitectura de la mujer, generada desde adentro como el niño desde el regazo.

Como huésped de Badovici, Le Corbusier solía pasearse desnudo por la casa en busca de la atención de la talentosa arquitecta. Obsesionado con ella y dispuesto a comprar la casa a cualquier precio, tuvo que conformarse con una pequeña morada en las inmediaciones de su deseo frente a la negativa reiterada de Eileen. Su capricho de pertenencia fue tal que llegó a vandalizar los espacios de la E-1027 en una de las ausencias de sus dueños en 1938,

imponiendo sus propios murales a los interiores de la arquitecta. Tapó las paredes blancas y puras originales con dibujos coloridos de sexo y violencia. En uno de ellos dibujó a Eileen y Badovici entrelazados y dando a luz a un hijo que nunca existió: un desesperado intento por convertirlos en una familia tradicional. Estos murales fueron considerados por la historia de la arquitectura moderna como tesoros a mantener, olvidando a la casa a la que fueron impuestos, su creadora y sus ideas.

E-1027 y Eileen fueron para Le Corbusier un enigma secreto e indescifrable, hasta su muerte, frente a esta casa, ahogado en el mar mediterráneo de Roquebrune-Cap-Martin, en 1965.

Al revisar la obra de esta talentosa arquitecta es posible entender que la casa, como sus muebles y diseños interiores, son todos exponentes de su interés por el espacio de la mujer y la privacidad. Pantallas corredizas y piezas de mobiliario modificaban el uso y la percepción de cada espacio, ocultando y revelando puertas, escaleras y habitaciones contiguas. Mostrar y esconder, proteger y exponer, transitan el límite entre lo público y lo privado desde la visión de una mujer fuera de su tiempo.

Tanto Chatelet como Gray desafiaron sus espacios sociales y contribuyeron notablemente en sus campos de estudio e investigación. Ambas adoraron la técnica del laqueado y a través de ella, el trabajo paciente pero único en sus resultados. También ambas encontraron en el espacio del *boudoir* la soledad tan anhelada, además de la inspiración para escapar de la sociedad que las oprimía. Fueron grandes exponentes de su tiempo, una en las ciencias exactas, otra en el arte y la arquitectura, y sin embargo ambas son reconocidas, no por sus logros y aportes, sino por quienes fueron sus amantes.

En el espejo

Reflejar y desear

La Filosofía en el Tocador (La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux) es una novela atribuida al Marqués de Sade, aunque publicada anónimamente en 1795. En esta historia, contada a modo de diálogo teatral, la joven virgen Eugenia es educada en el mundo del deseo y el libertinaje por un grupo de “instructores”. Este aprendizaje llega a los extremos de la tortura y el dolor, culminando en trastorno y muerte. El espacio donde transcurre la obra es un *boudoir*, que por momentos parece comportarse como un personaje más, pervertido e influyente en la formación de Eugenia.

La connotación predominante en la simbología del *boudoir* desde fines del siglo XVIII en adelante es sexual. Entendido como el espacio de los placeres secretos de sus dueñas, y de los invitados que allí encontraban lo prohibido, esta concepción fue enfatizada por los escritores de la época que lo convirtieron en la escenografía constante de momentos afectivos y excesos carnales. Se lo consideraba un espacio erótico, metáfora del cuerpo, seductor y sin tapujos, de la mujer.

El proceso de vestirse y desvestirse en este lugar creaba las más variadas fantasías en los hombres, alimentadas por la suntuosidad y excesos decorativos que envolvían y acariciaban a quienes allí dejaban encantarse. Sus muebles y cortinados evocaban el cuerpo femenino, delineado en cada vuelta de su arquitectura, pudiendo estar ausente y aun así despertar el deseo de quien imaginaba su presencia.

Desde sus orígenes como oratorio, donde la mujer evitaba a su esposo impuesto e indeseado, el *boudoir* dio lugar a las relaciones de los amantes, que satisfacían a los cónyuges disconformes. Tanto al proteger a la mujer negada, como en dar lugar a posibles encuentros posteriores con terceros, el *boudoir* se convirtió en el refugio de las relaciones extramatrimoniales de la aristocracia. Era un espacio de poder femenino ilegítimo y clandestino, o al menos así lo hicieron público novelas y escritos que lo volvieron protagonista de su época.

Este espacio también se consideraba el lugar de meditación y retrospectión para la mujer en busca de la felicidad, posibles vestigios del ya nombrado oratorio medieval. Y para poder alcanzar la felicidad verdadera debía externalizar las propias pasiones y gusto.

El gusto, en el siglo XVIII, además de referirse a la percepción física de la comida, se relacionaba figurativamente con la capacidad de discernimiento, delicadeza de juicio y sensibilidad. No solo incluía el comportamiento personal, sino también los modales y lenguaje, que se reflejaban en las posesiones materiales. El refinamiento de los sentimientos, a través de los sentidos, se traducían en objetos que representaban a su dueña.

El *boudoir* de Madame du Chatelet, aquel compartido con Voltaire y muchos otros en Cirey, estaba decorado con pinturas del francés Jean- Antoine Watteau. Sus imágenes representaban los cinco sentidos, *L' Ouïe*, *L'Odorant*, *Le Gout*, *Le Toucher*, *La Veüe*, y un sexto que dominaba los cinco anteriores: el amor, considerado el más delicado y refinado de todos. Para Emilie el amor, la felicidad que dependía del otro, era una pasión que despertaba el deseo de vivir. Y el *boudoir* era donde el amor era imaginado continuo, eterno y verdadero.

No sólo se refería al amor consumado, sino también a la galantería y el coqueteo. En estos modos de amar la mujer aparecía como inocente, aniñada y tímida, seduciendo a su amante a través de la insinuación y la provocación que la irresistible gracia femenina se permitía entre estas cuatro paredes.

María Antonieta, símbolo de la Francia frívola y despilfarradora de fines del siglo XVIII, tuvo en sus diferentes residencias *boudoirs* con las más variadas y exóticas decoraciones. Puertas simuladas en paneles de las habitaciones daban acceso a estos espacios famosos por ser testigos de la promiscuidad de “L'autre-chienne”, como la llamaban sus opositores. Rubíes, perfumes y espejos encantaban a sus amantes y hacían volar la imaginación de quienes escuchaban las descripciones de estos espacios por terceros. Solía fantasearse que ella allí replicaba momentos de los festejos conocidos como *Los placeres de la isla encantada*, organizados en Versalles originariamente por Luis XIV. Teatro, ópera, comedia y ballet se unían en aquellas épocas para entretener y asombrar a la élite francesa con espectáculos que demostraban la opulencia de Francia.

En el Petit Trianon, la residencia de María Antonieta en las inmediaciones de Versalles, su *boudoir* contaba con espejos que en la noche se elevaban mecánicamente desde el piso para tapar las ventanas, y las miradas indiscretas. La habitación se transformaba para reflejarla y proteger su privacidad. Durante el día, se hundían en el piso y daban paso a la luz del sol y a las vistas del jardín.

En el Palacio de Fontainebleau dos *boudoirs*, separados por diez años en su construcción, fueron ofrecidos a María Antonieta como regalo de su esposo, Luis XVI, en un desesperado esfuerzo por lograr que la reina se sintiera cómoda fuera de sus aposentos del Petit Trianon de

Versalles. Fontainebleau, usado principalmente en otoño como residencia de caza para el rey, resultaba aburrido y poco estimulante para ella.

El primero de los *boudoirs* era un espacio decorado con detalles exóticos e importados de culturas orientales. El segundo, de 1786, se encontraba entre los aposentos del rey y de la reina y estaba ornamentado con importantes muebles y pinturas inspiradas en Pompeya. Los paneles con motivos musicales y mujeres bailando se fusionaban con paños de espejos que multiplicaban infinitamente el espacio, reflejando los destellos dorados de las molduras y enfatizando el aspecto escenográfico y fantástico del *boudoir*. El mismísimo Luis XVI fue el encargado de asegurar las cerraduras y trabas de acceso y salida de estos espacios, aunque de poco sirvió para controlar a la inquieta María Antonieta.

El *boudoir* como metáfora de la opulencia y la adoración por el cuerpo femenino continuó dentro del ideario cultural de los siglos siguientes, llegando al XX de la mano de la fotografía y la pintura.

La denominada *fotografía boudoir* tuvo sus orígenes en 1920, cuando la desnudez de la mujer expuesta públicamente era considerada ilegal. A través de este estilo, desarrollado principalmente por Albert Arthur Allen, el cuerpo femenino cobró protagonismo una vez más como arte y no como objeto sexual, o al menos esa fue la intención de este fotógrafo de la costa oeste americana.

Su serie *The Boudoir* de 1924 incluyó numerosos retratos de mujeres desnudas, algunas posando en sus tocadores. Pero no fue sólo el escenario usado lo que los llevó a llamar este estilo fotográfico así, sino todo el simbolismo y reacción que provocó la desnudez de sus

modelos, protagonistas imperfectas y alejadas de cualquier estereotipo de belleza del momento.

En su polémica colección declaró que *el boudoir* era el dominio de la mujer, prohibido e íntimo, que sugería, lejos de la lujuria y los excesos, una belleza casta.

Curiosamente, como muchos artistas y pensadores que trabajaron con la idea del *boudoir*, Allen fue juzgado, olvidado y borrado de la historia de la fotografía y el cine, a pesar de sus importantes aportes y particulares visiones sobre estas nuevas tecnologías.

En 1940 el estilo *boudoir* tomó fuerza una vez más, esta vez con las pinturas de las *pin up girls*. Alberto Vargas, un artista peruano asentado en Estados Unidos, fue su creador representando mujeres en poses sensuales, rodeadas de elementos característicos de la época. Estas imágenes se convertirían en valiosas posesiones de los soldados de la Segunda Guerra Mundial.

En los años '70 tuvo un nuevo impulso, pero finalmente considerándose como arte, y no como una simple reproducción del cuerpo femenino. Sin embargo, en ciertos círculos sociales, se siguió considerando pornografía decorada, sin sentido ni mensaje detrás de la desnudez de estas mujeres.

Sin duda que la *fotografía* y la *pintura boudoir* actuaron como reflejo de la mujer del siglo XX, desnuda y vulnerable, pero al mismo tiempo más segura que nunca.

Dentro del cajón

Pensamiento y secreto

Una última mirada sobre el significado del *boudoir* nos lleva a considerar, no tanto el aspecto físico de la mujer, su exposición y entrega al hombre, sino su pensamiento y mirada del mundo desde su encierro. Allí donde se viste, arregla y perfuma, siguiendo los dictados de la moda del momento, esconde entre sus pertenencias dispersas por el tocador, sus ideas y anhelos.

Es importante destacar que, aunque este espacio en el siglo XVIII sólo estuvo presente en residencias de personas acomodadas económica y socialmente, en literatura apareció en la cotidianeidad femenina de todas las clases. El *boudoir* como narración se despegó de la realidad para describir el género femenino dejando de lado dinero y poder.

Lady Morgan, afamada novelista irlandesa nacida a finales del siglo XVIII, escribió, en sus últimos años *The Book of the Boudoir*, publicado en Londres en 1829. El título del libro refirió tanto a su ubicación dentro de la casa como a su contenido. Ella misma, en la introducción, describió cómo en las grandes casas existían libros que no entraban en ningún catálogo de biblioteca y sus títulos coincidían con su destino en la residencia. Pero esta elección aquí fue mucho más significativa: considerado por su propia autora como un escrito poco importante, en realidad fue una recopilación de ideas referidas a su vida cotidiana. El libro fue la visión inocente y desestructurada de una mujer de principios de siglo XVIII sobre temas tan variados como el egoísmo, el amor, la eternidad, la maternidad, las reuniones sociales y la religión entre otros muchos capítulos que se convirtieron en testimonio del pensamiento femenino del siglo XVIII.

Es interesante el capítulo denominado “Mujeres matemáticas”, en el cual declaró que no existía nada del pensamiento imaginativo de las mujeres en la matemática,

siendo ésta una ciencia para el hombre. Y nombró allí a la marquesa de Chatelet, “La belle Emilie of Voltaire”, y a Madame Ferrand, amiga y amante de Condillac, como excepciones en ese mundo de hombres. Declaró que las ciencias exactas no estaban hechas para las mujeres, argumentando que sus sentimientos eran demasiado delicados para la frialdad de los cálculos y los números, además de considerar que la matemática, como método de disciplina mental, resultaba más atractiva por su desconexión con el mundo y la moral, antes que por su rigor y exactitud. Describió cómo, para la mente de la mujer, sólo podía incentivar la pedantería, opacando a la intuición, su aliada y por tanto enemiga de la razón, que les había permitido influenciar asuntos públicos desde lo privado.

Sin embargo, la excepción de Emilie en las matemáticas, como ya hemos visto, se debió no sólo a su genio sino principalmente a su carácter y personalidad avasalladora, lo que ella misma llamó “espíritu osado”. Virginia Woolf hace hincapié en las dificultades femeninas en la historia al hablar de la posible mujer poeta de los siglos anteriores, aquella olvidada y desconocida, considerando que

/.../ una mujer nacida con un gran talento en el siglo XVI se hubiera enloquecido, se hubiera tirado un balazo, o hubiera acabado sus días en una choza solitaria, fuera de la aldea, medio bruja, medio hechicera, burlada y temida. Porque no se precisa mucha habilidad psicológica para saber que una muchacha de altos dones que hubiera intentado aplicarlos a la poesía, hubiera sido tan frustrada e impedida por el prójimo, tan torturada y desgarrada por sus propios instintos contradictorios, que debía perder su salud y su cordura. (Woolf, 1929: 50)

Volviendo al *boudoir* y al siglo XVIII, podemos decir que fue convertido en figura retórica, símbolo de la sexualidad pero también del pensamiento femenino, conocido más como palabra y metáfora en piezas literarias, que como espacio arquitectónico. En inventarios y registros de arquitectura tuvo recién su aparición física verificable a mediados del siglo XVIII, entre 1727 y 1738, en el libro de arquitectura *L'Architecture françoise* de Jean Mariette. Esta presencia tardía en la historia desdibujó aún más la borrosa línea entre su realidad física y su existencia en el imaginario de la época.

Las *novelas de boudoir*, sí conocidas y populares desde principios del siglo XVIII, relataban historias de amor, creando espacios psicológicos donde el lector se refugiaba para compartir con los amantes la transgresión de sus encuentros. Presentaban diseños con tocadores, cajoneras, cortinados, sillones, espejos, que conformaban un todo recargado y repleto de posibilidades imaginarias. Algunas veces una habitación completa, otras sólo un mueble, el *boudoir* siempre tenía, mas allá de su escala real, un complejo mundo de rincones y recovecos que enfatizaban su carácter misterioso. Y en la literatura estos pliegos eran perfectos para imaginar historias, encuentros y decepciones de amantes olvidados.

La cualidad más preciada del *boudoir* era la privacidad y su capacidad de resguardar su contenido de intrusos. Una puerta, una llave, un cerrojo protegían los secretos que allí se escondían, igual que un diario íntimo, igual que una carta en su sobre. Virginia Woolf nos dice en su libro *Un cuarto propio*, que es necesario para una mujer escritora contar con una entrada económica propia, refiriéndose al poder de pensar por una misma, y con un cuarto propio con cerradura, el poder de introspección, para poder escribir sin interrupciones ni prejuicios. Carmen Martín Gaité, en su comentario sobre el libro de Virginia Woolf al comienzo de *Desde la ventana*, remarca la

importancia de este cuarto propio (ella misma apropiándose y conquistando su nuevo cuarto neoyorquino), y de la necesidad de habitarlo y disfrutar de la soledad sin interferencias, no para encerrarse sino para liberarse.

Gaston Bachelard nos permite volver a la idea de privacidad, esta vez capaz de ser contenida en una pequeña cajita, pudiendo ser cualquiera de esas dispersas por un *boudoir*, al decir:

En el cofrecillo se encuentran las cosas inolvidables, inolvidables para nosotros, y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial. (Bachelard, 1965: 125)

Carmen Martín Gaité toma este mismo concepto para esconder sus cartas adolescentes en *El cuarto de atrás*, recordándonos que el tiempo en un cofre se proyecta hacia atrás: “Luego, durante años, me estuvo escribiendo cartas a Salamanca, las guardé mucho tiempo en un baulito de hojalata, que había sido antes de mi madre” (Martín Gaité, 1999: 42).

Más adelante, en su relato, describe con mayor precisión el lugar donde habitaba el cofre de su madre, el cuarto de atrás:

/.../ me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que solo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de

allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos. Mi madre se pasaba las horas muertas en la galería del cuarto de atrás, metiendo tesoros en el baúl de hojalata. (Martín Gaité, 1999: 80,81)

No es un dato menor en esta historia que el objeto que permite a la protagonista volver su realidad un sueño y su sueño una realidad, es una pequeña cajita, íntima, secreta y dorada, que resguarda en su interior nada más ni nada menos que píldoras para la memoria.

Volviendo al *boudoir* como metáfora y espacio, la mujer se reflejaba, gigante y apabullante en el espejo para su amante, y al mismo tiempo se deslizaba, mínima y secreta, en el interior de alguna cajita dorada, en el fondo de algún cajón, para esconder sus pensamientos y reflexiones.

Madame Du Chatelet leía su correspondencia privada en su *boudoir*, y según el inventario de elementos que se registró, luego de su muerte en 1749, sus cartas eran celosamente guardadas en uno de sus cajones, tal vez dentro de un cofrecito, junto al silencio apabullante de los recuerdos.

Conclusión

El *boudoir* nos ha permitido, a través de sus múltiples facetas y significados, descubrir que el espacio de la mujer es mucho más complejo que una simple habitación. Cada cultura, cada manifestación artística ha creado su propio *boudoir*, a veces amplio y libre, a veces pequeño y escondido, para contener el pensamiento femenino.

Sin duda que el cambio en la situación de la mujer, y por consiguiente su reflejo en la arquitectura a partir del siglo XVIII, están ligados a la alfabetización y la llegada de la lectura a sus vidas. Así como los hombres fantaseaban con placeres escondidos dentro del *boudoir*, las mujeres descubrían el mundo entero encerradas en este mismo espacio, pero con un libro en la mano. La llegada del saber fue permitida a las mujeres, pero limitada, controlada y en la soledad de su *boudoir*.

Tal vez entonces el espacio femenino por excelencia no tuvo tanto que ver con su sexualidad, sino con su interés por saber y así encontrar sus propias respuestas. La mujer, considerada el sexo débil y sometido, encontró dentro de la arquitectura doméstica su espacio para ejercer un poder que en la sociedad era inexistente. Pero dentro de esas paredes, rodeada de sus telas y perfumes, podía modificar el curso completo de la historia. Cuántas decisiones y arrebatos se habrán gestado en estos espacios, cuántas estrategias habrán sido modificadas luego de un paso escondido por estos aposentos. Y no me refiero a la capacidad seductora del *boudoir* y su dueña, sino a su búsqueda de aprendizaje y conocimiento, a escondidas, para manejar luego los hilos del considerado sexo fuerte.

Bibliografía

- Adam, Peter (2009). Eileen Gray. Her life and work. The Biography . Schirmer- Mosel.
- Bachelard, Gaston (1965). *La Poética del Espacio*. Mexico- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Cheng, Diana (2011). *The history of the Boudoir in the Eighteen Century*. PhD Dissertation. School of Architecture McGill University.
- Chico, Tita (2005). *Designing Women. The Dressing Room in Eighteenth Century English Literature and Culture*. Associated University Presses.
- Droste, Magdalena (1993). *Bauhaus 1919-1933*. Berlin. Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung.

Du Chatelet (2009). *Selected Philosophical and Scientific Writings (The Other Voice in Early Modern Europe)*. Chicago. University Of Chicago Press.

Espiegel, Carmen (2007). *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Buenos Aires, Nobuko.

Hollis, Edward (2014). *The memory palace: a book of lost interiors*. Portobello Books Ltd.

Lady Morgan (1829). *The book of the boudoir*. Henry Colburn, New Burlington Street.

Martín Gaité, Carmen (1999). *El cuarto de atrás*. Barcelona, Ediciones Destino.

Martín Gaité, Carmen (1987) *Desde la ventana*. Madrid, Ediciones Espasa Calpe.

Noble, David F (1992) *A World without Women: The Christian Clerical Culture of Western Science*. Knopf Doubleday Publishing Group.

Woolf, Virginia, traducido por Borges, Jorge Luis (1956). *Un Cuarto Propio*. Buenos Aires, Sur.