

ORIENTALISMO Y ARQUITECTURA MODERNA: EL DEBATE SOBRE LA CUBIERTA PLANA

Jorge Francisco Liernur

La cubierta plana es uno de los rasgos más característicos de la arquitectura moderna. Su adopción ha sido atribuida a razones técnicas (el uso del hormigón armado), higiénicas (el aprovechamiento de las terrazas), o estéticas (la influencia del cubismo o el neoplasticismo). El artículo tratará de mostrar que a estas razones debe sumarse la atracción ejercida por las arquitecturas vernáculas del norte de África. Se postula con ello que para comprender más profundamente la arquitectura moderna es necesario superar las visiones noratlanticocéntricas, y construir nuevas tramas historiográficas de alcance global.



Fig. 1. 'Weissenhof árabe'. Postal de época.

En una de las más influyentes biografías de Ludwig Mies van der Rohe, Franz Schulze reproduce el famoso fotomontaje del *Weissenhof Siedlung* de Stuttgart en el que en vez de la solitaria pareja que mira hacia la cámara en la tarjeta postal original, el conjunto está habitado por gente de piel oscura vestida con las típicas *dishdashas* mediorientales, con sus cabezas cubiertas por turbantes, capuchas o *keffiyehs* y *agals*. Para que no queden dudas acerca del sitio en el que los autores del fotomontaje sugieren que debería hallarse la construcción, un camello atraviesa el primer plano, contemplado por dos leones desde uno de los patios de las viviendas. En la didascalía correspondiente, Schulze nos informa que se trata de un pseudo "Pueblo árabe, una fotografía anónima falseada del proyecto del Weissenhof Siedlung. 1934"¹. Schulze agrega en el texto que dos de los más reconocidos líderes de la cultura arquitectónica en Stuttgart –Paul Bonatz y Paul Schmitthenner– consideraban a esta nueva arquitectura como "un montón de cubos chatos, apilados formando terrazas horizontales (...) a la manera de un suburbio de Jerusalén". El autor entiende que esta identificación era inapropiada y un ataque a Mies quien, en cambio, sólo habría estado intentando reducir los edificios a "masas cúbicas (...) como un modo de purificar la forma arquitectónica". Para Schulze esa búsqueda de Mies estaba basada en profundas razones filosóficas, técnicas y económicas, y nada tenía que ver con tópicos extra-europeos, tal como insinuaba la fotografía anónima.

1. SCHULZE, Franz, *Mies van der Rohe. A critical biography*, Chicago, 1985.

Esta interpretación es un lugar común en la historiografía de la arquitectura moderna. Conviene observar que a pesar de sus obvias diferencias políticas, Schulze y Bonatz/Schmitthenner coinciden en considerar que la identificación del *Weissenhof Siedlung* con un pueblo árabe implicaría una suerte de descalificación de su autor.

Más en general, es a partir de la suposición de una presunta pureza de sus fundamentos europeos (o a lo sumo euronorteamericanos) que aún en nuestros días se ha seguido sosteniendo que “la arquitectura del movimiento moderno –esto es, la arquitectura de la Bauhaus, o la de los grandes maestros del racionalismo de los años veinte– es una arquitectura abstracta, internacional (...). (Por el contrario) la ‘Mediterraneidad’ es una actitud hacia la arquitectura que nació como reacción a ese hecho”².

En dirección opuesta a esta afirmación, en las líneas que siguen trataré de mostrar que la interpretación de Bonatz/Schmitthenner era correcta, esto es que la referencia a las construcciones medioorientales –mediterráneas pero originarias del norte de África– constituyó una de las componentes de la arquitectura moderna según su formulación en el ámbito de la Europa germanoparlante. Va de suyo que no pretendo negar otras razones que dieron origen a esa arquitectura. Mi propósito en cambio es mostrar que el caso constituye una prueba más del modo en que los procesos cruzados de fertilización constituyen la base dinámica de la construcción de la arquitectura moderna, como lo son en general de la creatividad humana, acelerada con la expansión del capitalismo en todo el planeta. Sólo la hegemonía de una visión provinciana de la historia (autocentrada en el atlántico norte) explica que se haya ignorado hasta ahora el inevitable entretreído global de los procesos de modernización.

“NADA MÁS QUE UNA HORRIBLE MASA DE CASAS CONSTRUIDAS CON TIERRA”

Desde el tratado de Kuchuck-Kainarji en 1774 las principales potencias occidentales comenzaron su expansión en los territorios hasta entonces controlados por el Imperio Otomano. Con esa expansión los europeos intensificaron su interés en los magníficos monumentos de las grandes civilizaciones, y en el pasado de esos territorios. Por supuesto que desde la publicación de la *Historia del Arte Antiguo entre los Griegos* de Johann Joachim Winckelmann diez años antes, los arquitectos y arqueólogos habían avanzado en el estudio de la Grecia clásica. Pero fue a partir de la invasión napoleónica a Egipto cuando una “nueva antigüedad” emergió como campo de estudios en los más avanzados círculos académicos europeos. De acuerdo con Bruce Trigger podemos decir que “los logros de las antiguas civilizaciones del Cercano Oriente fueron apropiados por la Europa occidental argumentando que eran los europeos occidentales, más que los pueblos que vivían en el Cercano Oriente, los verdaderos herederos espirituales de aquellas civilizaciones. Los arqueólogos británicos sostuvieron, incluso, que Gran Bretaña estaba colocada en la confluencia de diferentes corrientes de influencia cultural provenientes del Cercano Oriente”³.

La importancia de los antiguos monumentos y de sus estudios arqueológicos creció especialmente en la segunda mitad del siglo XIX. Hasta ese momento la principal fuente de conocimiento de la antigüedad no clásica había sido la Biblia, pero después del desenterramiento de los palacios de los reyes Asirios en 1840 por parte de Británicos y Franceses, los estudios de estas civilizaciones crecieron en ambos países. Con la creación de su propio Imperio, Alemania puso en marcha una política expansiva en esas regiones y para ello consolidó su alianza con el Imperio Otomano. Con el apoyo de las políticas gubernamentales, se crearon nuevas instituciones y estructuras destinadas a organizar este nuevo campo de conocimiento. Desde 1899 la *Deutsche Orient Gesellschaft* (Sociedad Oriental Alemana) comenzó sus trabajos en Babilonia, y después de 1903 se avanzó con excavaciones que remontaron el Tigris hacia Asiria.

Suzanne Marchand observó que “mientras los orientalistas ingleses, franceses y holandeses (del siglo XIX) hicieron del Oriente su carrera yendo allá como oficiales o viajeros, los orientalistas alemanes de ese período hicieron del Oriente una carrera transformándose en académicos (...) es a partir del estudio del antiguo Oriente como Alemania adquirió su fama orientalista”⁴.

Los estudios de la “Persia de Zoroastro, las esotéricas profundidades de la Antigua India, y las primitivas innovaciones de Asirios y Sumerios”⁵ dieron lugar a un poderoso ataque del conocimiento tradicional de la antigüedad basado en los textos griegos y bíblicos. Y fue principalmente en la *Mitteleuropa* donde los resultados de ese impacto fueron más contundentes.

2. SOLA-MORALES, Ignasi, “Arquitectura; la especificidad mediterránea”, en DUBY, Georges (ed.), *Los ideales del mediterráneo. Historia, filosofía y literatura en la ciudad europea*, Barcelona, 1997.

3. TRIGGER, Bruce G.; “Nationalist, colonialist, Imperialist”, en *Man, New Series*, Vol. 19, n. 3, septiembre 1984.

4. MARCHAND, Suzanne, “German Orientalism and the Decline of the West”, en *Proceedings of the American Philological Society*, Vol. 145, diciembre 2001.

5. Ibid.



Fig. 2. Vista de la ciudad de Tombuctú.

Sin embargo, a pesar del creciente interés en las culturas y la historia de esas regiones, y a pesar así mismo del reconocimiento de los valores y las implicaciones de los monumentos artísticos y arquitectónicos orientales, a principios del siglo XIX la mentalidad occidental no estaba en condiciones de atribuir valores estéticos a las cúbicas y austeras casas que habitaban los contemporáneos en esas mismas regiones. Por el contrario, esas construcciones eran consideradas como lamentables productos de la barbarie y el atraso cultural.

En el primer informe acerca de la recientemente “descubierta” ciudad de Tombuctú, el francés René Caillié escribió en 1830: “Me había hecho una idea totalmente diferente de la grandeza y la riqueza de Tombuctú. La ciudad presentaba, a primera vista, nada más que una horrible masa de casas construidas con tierra”⁶.

La literatura de viajeros del siglo XIX está atravesada por numerosas muestras de este rechazo inicial. En 1853, Chanony describía al pueblo de Fondouk (Khemis el Khechna) en Orán como “construido ‘à la mauresque’, casas de una sola planta sin ventanas, que parecen más bien un cementerio que habitaciones”⁷. Del mismo modo, Lamartine consideraba que en Beirut “las casas de la ciudad se elevaban agrupadas de un modo confuso, y los techos de las unas servían de terrazas a las otras”⁸. Con la expansión del turismo, Jerusalén, una paradigmática ciudad medio oriental se tornó accesible a un público europeo cada vez más amplio. Respecto de ella, Léon Dhéralde escribía en 1881 que sus casas “están cerradas hacia la calle y no reciben el día sino a través de estrechas e infrecuentes aberturas enrejadas, o a través de patios interiores; la mayoría tienen terrazas en piedra o en baldosas cerámicas”⁹. Por otra parte, habiendo sido parte del mundo islámico y/o del Imperio Otomano durante varios siglos, los habitantes de las principales regiones europeas de la cuenca del Mediterráneo —sur de Italia, España, Portugal, Grecia, Dalmacia— y en particular sus “sectores bajos”, no eran considerados como parte de la “civilización occidental”. Refiriéndose a los participantes de una celebración en la basílica y plaza de San Pedro en Roma, Sthendal escribió que los campesinos llegaban “acompañados por sus familias, no menos salvajes que ellos mismos”¹⁰. Y características similares se describen en los relatos de viaje de John Eustace¹¹ o de Thomas Roscoe para quien en los pueblos que rodean Salamanca “abunda la suciedad” y en sus casas “no es posible entrar sin disgusto”¹²; o de Hans Gadow quien pinta al villorrio de Llanaves “incomparable en su miseria, escualor y tristeza”¹³. Para la mayoría de estos observadores la existencia de ese lamentable panorama en territorio europeo se debía a la “perniciosa” y larga influencia árabe en esas regiones. David Roberts opinaba que “ciudades espléndidas, en una época habitadas por una población trabajadora y embe-

6. CAILLIÉ, René, *Journal d'un voyage à Temboctou et à Jenné, dans l'Afrique centrale... pendant les années 1824, 1825, 1826, 1827, 1828... Avec une carte itinéraire, et des remarques géographiques*, par M. Jomard, (3 Vols), Paris, 1830. Citado en *Images of the Orient. Nineteenth Century European travelers to Muslim Lands*, Council on Islamic Education, National center for History in the Schools, University of California, Los Angeles, 1998.

7. CHANONY, N. N., *Mémoire d'un voyage en Algérie, et retour par l'Espagne*, Paris, 1853.

8. DE LAMARTINE, Alphonse, *Voyage en Orient*, 1840, (traducción, Madrid, 1846).

9. DHÉRALDE, Leon, *Voyage en Orient, Jérusalem et la Palestine*, Paris, 1881.

10. BRETTELL, Caroline B., “Nineteenth Century Travelers's accounts of the Mediterranean Peasant”, en *Ethnohistory* Vol. 33, n. 2, primavera, 1986.

11. EUSTACE, John Chetwode, *A classical tour through Italy*, London, 1837.

12. ROSCOE, Thomas, *The Tourist in Spain and Morocco*, London, 1838.

13. GADOW, Hans Friedrich, *In northern Spain*, London, 1897.

llecidas con templos y edificios, maravillas del mundo, ahora estaban desiertas y solitarias, o reducidas por el maltrato y la barbarie del credo Musulmán”¹⁴.

Ernest Renan escribió en relación con Sicilia: “es más bien África (...) Atravesando los pueblos del extremo occidental, hacia Alkamo, uno tiene incluso la impresión de encontrarse en Barbaria (Mahgreb)”¹⁵.

En las primeras descripciones del Egipto moderno Edward William Lane sostenía que “las casas de los sectores bajos, particularmente los de los campesinos, en su mayoría están construidos con ladrillos, con ladrillos crudos, unidos mediante barro. Algunos son meros agujeros (...) En muchos pueblos, como grandes palomares, de una forma cuadrada aunque con sus muros ligeramente inclinados hacia adentro (como muchos de los antiguos edificios Egipcios), o con la forma de un terrón de azúcar, están construidos sobre los techos de otras casas, con ladrillos crudos, cerámica y barro”¹⁶.

Teniendo en cuenta los esfuerzos que al mismo tiempo se estaban haciendo para construir una fundación común de la idea de Europa en la antigua Grecia, era probablemente mucho más problemático aún hacerse cargo del pobre y de algún modo “extraño” pueblo que habitaba la Grecia contemporánea. Al comienzo del siglo XIX los viajeros contaban con las dos principales representaciones de Grecia, la de la antigüedad o la de una moderna provincia turca propuestas por Chateaubriand, quien había escrito: “en vano, en Grecia, uno intenta librarse a las ilusiones: la triste verdad se mantiene. Cubículos de barro seco, más apropiados para servir de abrigo a los animales que a los hombres”¹⁷.

Para Henry Belle, primer secretario de la Embajada de Francia en el Reino de Grecia entre 1862 y 1863, los campesinos griegos “se asemejaban a tribus Beduinas”. Belle consideraba que “Grecia como Arabia y África reproducía un topos exótico”¹⁸. Según Z. Duckett Ferriman “el griego es racial y geográficamente Europeo, pero no es Occidental [sic] (...). El griego es Oriental de cien diferentes maneras, pero su Orientalismo no es Asiático. Él es un puente entre el Este y el Oeste”¹⁹. Por supuesto, la apreciación de las bajas calidades de su modo de vida no era diferente de las opiniones que ya hemos visto sobre España o Italia. Alexandre Danjean declaraba que en Agrigento (de origen Griego) “el pueblo bajo, tan mendicante como el de Catania y toda Sicilia, presenta todavía un grado mayor de descuido y de miseria”²⁰.

“NADIE RESULTA INMUNE A UN PASEO BAJO LAS PALMERAS”²¹

La despectiva actitud en relación con las construcciones vernáculas en algunos territorios del sur de Europa y el norte de África se apoyaba en claras divisiones entre baja y alta cultura, y en lo que Tzvetan Todorov llamó el paradigma de Heródoto²². Para Todorov se adopta este paradigma cuando se considera a los “otros” como “bárbaros” o inferiores, como aquellos que concentran los trazos opuestos a las virtudes que nos definen a “nosotros”. Todorov ha mostrado que hay otra manera de ver a los “otros”, lo que él llama el paradigma de Homero. En este caso, consideramos a los “otros” como el espejo invertido de nosotros mismos, pero en relación a nuestros vicios. En el paradigma de Homero nuestra negatividad se transforma en las bondades de los que observamos.

Durante el siglo XIX el segundo paradigma estaba representado por la mirada romántica, por la búsqueda de la autenticidad en lo primitivo, del reino de los sentimientos en oposición al dominio de la razón, de la naturaleza contra la artificiosidad, de la nobleza de la “cultura” en contra de la vulgaridad de la “civilización”.

La idea del “Orientalismo” desarrollada por Edward Said ha sido excepcionalmente productiva e impulsó una gran masa de estudios sobre estos tópicos. Desde el punto de vista que estamos considerando, el concepto de “Orientalismo” de Said abarca ambas variantes de los paradigmas de Todorov. La mirada romántica es parte de la aproximación de Homero. Viajeros, artistas, políticos, antropólogos, arqueólogos, historiadores, filólogos y crecientes masas de gente común visitaban el “oriente” directamente o con su imaginación. Y de este contacto emergieron nuevas aproximaciones, se construyeron nuevas representaciones, y nuevos valores se pusieron en circulación.

Típica manifestación de los cambios producidos por las experiencias *in situ* es la famosa frase de Eugene Delacroix luego de sus primeros encuentros con Marruecos (5.7.1832). Dirigiéndose a sus connacionales el pintor exclamó: “¡Y bien! Ustedes luchan y conspiran, pero ¡que

14. Citado en BALLANTINE, James, *The life of David Roberts, R.A. compiled from his journals and other sources*, Edinburgh, 1896.

15. RENAN, Ernest, *Mélanges d'histoire et de voyages*, Paris, 1898.

16. LANE, Edward William, *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*, London, 1837.

17. DE CHATEAUBRIAND, François-René, *Itinéraire de Paris à Jerusalem*, Paris, 1811. REINACH, Joseph, *Voyage en orient. La Grèce, la Grèce contemporaine, l'Adriatique, la question d'Orient en Orient*, Paris, 1879.

18. SHANNAN PECKHAM, Robert, “The Exoticism of the Familiar and the Familiarity of the Exotic. Fin-de-siècle travellers to Greece”, en DUNCAN, James S. y GREGORY, Derek, (eds.), *Writes of passage: reading travel writing*, London, 1999.

19. Citado en TODOROVA, Maria, *Imagining the Balkans*, Oxford/New York, 1997.

20. GIRAudeau DE SAINT-GERVAIS, Jean, *L'Italie, la Sicile, Malte, la Grèce, l'Archipel, les îles Ioniennes et la Turquie: souvenirs de voyages historiques et anecdotiques*, Paris, 1835.

21. VON GOETHE, Johann Wolfgang, *Die Wahlverwandtschaften*, II, VII, Tübingen, 1809.

22. TODOROV, Tzvetan, *Nosotros y los otros*, Mexico, 1991.



3

extraordinariamente ridículos que son! Vayan al Magrebh (Barbarie) y aprendan qué cosa son la paciencia y la filosofía”.

Con relación a nuestro tema, los villorrios o ciudades medio orientales fueron representados como fondo en sus pinturas épicas, como la segunda versión de *El sultán de Marruecos y su corte* o *Fanáticos en Tánger* (1838). Algunas veces las blancas configuraciones urbanas de esos pueblos llegaron a los espectadores europeos con la baja intensidad de los fondos de pinturas de paisaje, como en *Beirut* (c.1861) de Edward Lear, en *Tánger: la Ciudad Blanca* (1893) de John Lavery, o en *Vista de Fez* de Asouau Mammeri. Jerusalén era uno de los centros más atractivos para los visitantes occidentales, y el viaje a Tierra Santa era uno de los itinerarios más exitosos de nacies compañías de turismo como la de Thomas Cook. En el apartado anterior hemos mencionado apreciaciones negativas, pero unidos del filtro romántico, los ciudadanos de Londres, París o Berlín podían también apreciar la belleza y la nobleza de esas austeras escenas urbanas gracias a la particular interpretación propuesta por trabajos como *Belén desde el Norte* (1892), *Nazaret* o *La cúpula de la roca, Jerusalén, durante el Ramadam* (1854-1855) de William Holman Hunt; o en *Jerusalén vista desde el Monte Scopus* (1925) de David Bomberg. Los techos planos, las terrazas, la ausencia de simetría axial, las claras volumetrías, la ausencia de agregados decorativos, parecen haber ido crecientemente atrayendo a los observadores occidentales, y estas características se presentan en *La casbah de Argelia* (1874) de Alphonse Asselberg, *La Seguia en Briska* (1885) y *Laqghouat, Sahara argelino* (1879) de Gustave Gillaumet, en *Una calle de l-Aghouat* (1853) y *Pueblo de Argelia* (1853) de Eugène Fromentin, o incluso, ya a comienzos del siglo XX, en *Asuan, madrugada* y *La calle de los guardias del Sultán* (1923) de Albert Marquet. Pero además, la luminosa calidad de los espacios y la textura de la arquitectura se exponía también en los primeros planos como el objeto central de la pintura en numerosas oportunidades, como son los casos de *Una calle de Argelia* (1875) de Jean Seignemartin, el *Interior de un patio Marroquí* (1860) de Alfred Dehodencq, y seguiría presente más tarde en *El muro blanco* de Jacques Majorelle (1930). Por supuesto que hacia el cambio de siglo, bajo las condiciones filosóficas, económicas y estéticas que estaban determinando la emergencia del cubismo, estas conformaciones arquitectónicas y urbanas fueron más conscientemente observadas por muchos artistas como modelos, precedentes u objetos preferenciales de representación. Esta fue la aproximación a nuestro tópico de pintores como Kees van Dongen, Marquet, Kandinsky, Macke y Klee, como veremos más adelante.

Pero no sólo a través de los pintores estas imágenes fueron haciéndose frecuentes para el público europeo. Incontables tarjetas postales, daguerrotipos y álbumes de fotografías registraban, reproducían y distribuían ampliamente las características de estas construcciones vernáculas medio-orientales. Para mencionar sólo unos pocos ejemplos puede recordarse el álbum fotográfico de Jerusalén (1864) preparado por el Sargento James Macdonald siguiendo la *Ordo-*



4

Fig. 3. Eugène Delacroix, *Fanáticos en Tánger*, 1843.

Fig. 4. Kees van Dongen, *Tánger*, 1911.

Fig. 5. Auguste Salzmann, *Belén*, 1854.

nance Survey establecida por las autoridades de la ocupación Británica de Palestina, o el trabajo de fotógrafos como Louis le Clercq en Trípoli (1859), Auguste Salzmann en Jerusalén y Belén (1854), Henri Duveyer o James Robertson, entre muchísimos otros.

Había muchas razones para romantizar la aproximación a esta cultura. Refiriéndose a los árabes, Wilfred Scawen Blunt se indignaba por “el contraste entre su noble vida pastoral de un lado, con sus tropillas de camellos y caballos (...),y (...) la innoble escualidez de los colonos franceses, con sus cantinas y sus cerdos”. Blunt “los respetaba [a los árabes] como iguales, como pares aristocráticos, como ‘caballeros del desierto’”²³.

Desde la aproximación romántica las realidades árabes eran observadas con perplejidad y de maneras contradictorias. Thackeray se entusiasmaba con las múltiples dimensiones de El Cairo, donde “los pintores pueden hacer una fortuna (...) Nunca vi tal variedad de arquitectura en mi vida, pintoresquismo, colores brillantes, luz y sombra”²⁴. Y en relación con Jerusalén, pese a referirse también a sus aspectos sórdidos Edward Lear destacaba asimismo que el exterior de la ciudad estaba “lleno de melancólica gloria y exquisita belleza”.

Según Charles M. Doughtly se vivía en “espaciosas casas hechas de arcilla, en su mayoría con un piso superior; las ventanas eran celosías abiertas para el pasaje de la luz y el aire, los pisos de tierra apisonada, las rudas puertas de madera de palma, como en todos los oasis”, y al llegar a Boreyda al atardecer, luego de atravesar las dunas del Nefud, reconocía encontrarse ante “¡un espectáculo de sueños! –una gran ciudad de arcilla construida en esta arena desierta contorneada por muros y torres y calles y casas”²⁵.

Para Luisa Villa, Wilfrid Blunt idealizaba “a los Árabes (a las tribus Beduinas, pero también a los guerreros Mahdistas) como representantes de una tradición caballeresca amenazada por el invasor ‘progreso’” y frente al Egipto real que buscaba modernizarse, reivindicaba al que juzgaba esencial, “de ningún modo un lugar pintoresco de indulgencia sexual, pereza, crueldad, despotismo y perpetua inmadurez política, ni un repositorio eterno de antiguos saberes, sino un sitio de austero saber y simplicidad, donde las opiniones se debatían y donde, por fuera de tradicionales implicaciones religiosas, nuevas y progresistas políticas podían ser creadas con independencia de la tutela europea, británica o de cualquier otra parte”²⁶.

Por las razones que describimos más arriba, la aproximación simpática al mundo Árabe fue muy importante en la Alemania Guillermina, y muchas instituciones destinadas a estos tópicos se

23. SCAWEN BLUNT, Wilfred, *A secret history of the English occupation of Egypt*, London, 1895. Citado en KABANNI, R., *Europe's myth of the Orient*, London, 1986.

24. MAKEPEACE THACKERAY, William, “Cornhill to Cairo”, 1847, citado en “Innocents Abroad”. *Nineteenth-Century Artists and Travellers in the Near East and North Africa*. Caroline Bugler”, en AA.VV., *The Orientalists: Delacroix to Matisse*, Royal Academy of Arts, London, 1984.

25. M. DOUGHTLY, Charles, *Passages From Arabia Deserta*, escogidos por Edward Garnett (London, 1931). Publicado originalmente en *Travels in Arabia Deserta*, London, 1888.

26. VILLA, Luisa, “Modernism, Imperialism and Wilfrid Scawen Blunt”, en PATEY, C., CIANCI, G., CUOJATI, F., (eds.), *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*. Milan, 29-30 septiembre 2005, Università degli Studi di Milano, Facoltà di lettere e Filosofia.

crearon allí durante el siglo XIX. La revista *La Antigüedad Oriental* se publicaba desde 1820; en 1845 se fundó la “Sociedad Alemana Oriental”, en 1887 la “Sociedad Oriental” de Berlín, y en 1896 la “Sociedad del Cercano Oriente” en la misma ciudad. Dos años más tarde Guillermo I viajó a través del Imperio Otomano invitado por el sultán Abdülhamid II. “Su nueva política (*Neuer Kurs*) parecía responder a las intenciones de quienes ambicionaban hacer de Asia Menor la ‘India de los Alemanes’. (...) Desde el comienzo del siglo XIX, éstos se habían poco a poco apropiado del Oriente en el plano intelectual. Los nuevos medios de difusión como la prensa ilustrada y la fotografía habían contribuido a vulgarizar el Oriente que, desde los años 1900, se transformaría en una verdadera moda”²⁷.

Es verdad que muchos viajeros alemanes también se quejaban de la “suciedad” y el “desorden” que no parecían cuajar con una idílica imagen del “oriente”. Pero había otras voces. Luego de su viaje a la región, el conde Adalbert Sternberg escribía:

“los salvajes no son los Árabes sino nosotros. Me pregunto entonces: ¿quiénes son los bárbaros? Aquellos que construyen un modo de vida urbano donde no hay ni policía, ni servicios secretos, o aquellos que en cada esquina cuentan con un agente del orden porque de lo contrario se mataría o robaría abiertamente a la gente en las calles? Pregunto: ¿quiénes son los bárbaros?, ¿aquellos que dejan sus mercaderías sin protección y sin que por ello falte nada, o aquellos que blindan sus comercios con rejas, que tienen que dotarse de timbres, iluminación eléctrica y cuidadores nocturnos para protegerse? (...) Y yo pregunto: ¿quiénes son los bárbaros? ¿aquellos que tienen que mandar a sus hijos a la escuela bajo amenaza de represalias, o esos árabes que en cada pueblo mantienen a su propio costo sus escuelas y sus maestros?”²⁸.

A los visitantes les impresionaba la unidad entre los paisajes urbanos y naturales. Por ejemplo, en su reporte sobre Fez en 1887 Ludwig Pietsch escribía que “especialmente durante un bello día sin lluvia y con un cielo de profundo azul y enérgica luz del sol, en los que el Mar (...) brilla (...) como una delicada y azulada seda turca, esas blancas superficies de los muros exteriores de las casas dan un inimaginable fondo para las figuras coloreadas que erguidas o en cuclillas se recortan contra ellos”²⁹.

LA ADOPCIÓN DE LA CUBIERTA PLANA EN LA EUROPA GERMANOPARLANTE

Una de las características constitucionales de la arquitectura occidental ha sido la relación entre teorías y precedentes construidos como forma de verificación. En este sentido hasta las primeras décadas del siglo XIX el aparato tradicional de los arquitectos no estuvo preparado para legitimar o incluso para “ver” los ejemplos a los que aquí nos estamos refiriendo. Para la institución de la Arquitectura, los modestos asentamientos de los campesinos medio-orientales comenzaron a adquirir una cierta visibilidad conceptual con la emergencia de los ideales románticos.

El libro de Herder *Ideas de Filosofía de la Historia de la Humanidad* puede ser considerado como la primera justificación de la dignidad teórica de las producciones vernáculas, una justificación que, como es sabido, se sintetiza en el concepto de “espíritu del pueblo”. Veremos más adelante que, a la zaga de Goethe, en el caso de la Arquitectura, pueden encontrarse trazas románticas en el trabajo temprano de Schinkel. Pero fue John Ruskin quien contribuyó con sus escritos a que las ideas a que hacemos referencia alcanzaran una forma sistemática en esta disciplina. En efecto, fue en su *Poética de la Arquitectura*, de 1830, donde las habitaciones de los “sectores bajos” de la sociedad comenzaron a ser tenidas en cuenta para la construcción de las ideas estéticas. En ese texto, Ruskin definió al “cottage italiano” con los rasgos de la “simplicidad de forma”, y la “claridad”, pero identificando a estos rasgos como parte del carácter decadente típico de Italia, un país de “desolación”, “glorioso en su muerte”. A pesar de los valores estéticos que encontraba en el *cottage* Italiano, Ruskin entendía que esas construcciones estaban determinadas por la “decadencia”, “indolencia” y “abyecta pobreza” del pueblo italiano³⁰.

Fueron necesarias otras grandes contribuciones intelectuales para entender que esas construcciones podían además ser consideradas como fuentes de inspiración para los arquitectos modernos. La primera de ellas provino del concepto de “tipología” elaborado por Gottfried Semper, para quien los tipos eran “formas primitivas, prescriptas por necesidad, pero modificadas luego de los primeros materiales que se usaron para corporizarlas”³¹. La introducción del concepto semperiano de “tipo” al debate arquitectónico es importante para el desarrollo de nuestro argumento porque en él está implícita la noción de repetición de la forma, una noción que iba a adquirir un rol central en los debates acerca de la moderna “reproductibilidad”. Para Semper

27. *L'Orient dans la culture allemande aux XVIIIe et XIXe siècles*, Actes du colloque organisé par le Centre d'Etudes Germaniques et Scandinaves (LIRA) de l'Université Nancy 2 (9 et 10 décembre 2004).

28. STERNBERG, Graf Adalbert, *Die Barbaren von Marokko*, Leipzig, 1908.

29. PIETSCH, Ludwig, *Marokko. Briefe von den deutschen Gesandtschaftsreise nach Fez im Frühjahr 1877*, Leipzig, 1878. Citado en LAZAARE, Khalid, *Marokko in deutschen Reiseberichten des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Vorstudien zur deutschen Wahrnehmung einer islamischen Region*, Frankfurt a.m., Berlin, NY, Paris, Wien, 1998. Ver también: MEYER, Stephan, *Tunis und Algerien. Reise Erinnerungen*, Braunschweig, 1881.

30. RUSKIN, John, *The Poetry of Architecture: Cottage, Villa, etc., to Which Is Added Suggestions on Works of Art (1837-1838)*, London, 1881.

31. Conferencia en Londres, diciembre 1853: Gottfried Semper, *On the Origin of Some Architectural Styles*; Ed. Harry Francis Mallgrave, *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 9, primavera 1985.



Fig. 6. Joseph Hofmann, bocetos de Capri, 1896.

“como (sucede en la naturaleza), (...) la arquitectura también tiene ciertas formas normales en su base”³², y estas formas permiten “variaciones infinitas, condicionadas por propósitos singulares”.

La idea semperiana de repetición de las formas implicaba la posibilidad de considerar la arquitectura doméstica popular y anónima como una suerte de productos “naturales” de las “necesidades” humanas, siempre vigentes a lo largo del tiempo. Esas ideas dieron un fuerte soporte al rescate de aquella arquitectura anónima de los espacios de “muerte” y “decadencia” donde los había localizado Ruskin. Sin embargo, él mismo no abordó los asentamientos que estamos considerando aquí.

Si bien tampoco en ese caso se aludiera directamente a nuestro tema, el interés por las formas puras, simples y cristalinas no puede dejarse de lado a la hora de comprender los desplazamientos teóricos que fueron haciendo posible y necesaria la observación y valoración de los ejemplos que estamos considerando. Desde Adolf Hildebrand a Wilhelm Worringer pasando por Adolf Riegl, la valoración de las conformaciones “cristalinas” o cúbicas fue en aumento en el ámbito germanoparlante. Por otra parte, sabemos muy bien que este interés no sólo provenía desde este ámbito, como lo demuestran los estudios sobre la llamada “arquitectura del iluminismo”.

Abiertas las posibilidades teóricas de valoración de una arquitectura de simples masas cúbicas, aún hacía falta fundar la legitimidad estética de las producciones populares o, más todavía, de las producciones populares extraeuropeas “no civilizadas”. Para que éstas pudieran constituirse en modelos de referencia, fue decisiva la ruptura de la centralidad y univocidad del sistema clásico naturalista occidental y el reconocimiento de aproximaciones diferentes, pero de no menos consistencia cultural, un reconocimiento para el que los estudios de Wolfflin o de los mismos autores recién citados tuvieron una fundamental importancia.

Sin embargo, esto no era suficiente para, además, admitir la posibilidad y la necesidad de apropiarse o, si se quiere, de adoptar unos ejemplos que, como vimos, habían sido hasta entonces considerados en la mayoría de los casos como ejemplos de barbarie, pobreza o decadencia. Fue la sensación de “decadencia” de la civilización occidental, creciente a partir de los años ochenta del siglo XIX, que se expresaría en libros como *Degeneración* de Max Nordau, o después de la primera guerra mundial en el exitoso *Decadencia de Occidente* de Oswald Spengler, lo que abrió las puertas a la búsqueda de nuevas fuerzas en el mundo de los “primitivos”, tópicos extensamente estudiados desde distintas ópticas por los historiadores del arte, pero escasamente considerados en la historiografía de la arquitectura moderna.

Como producto de estas muchas y variadas transformaciones, a finales del siglo XIX las construcciones vernáculas de origen medio-oriental comenzaron a ser tomadas en consideración por los arquitectos que buscaban una renovación de la disciplina. Así, en sus cartas desde Roma a su amigo Josef Hoffmann, Josef Olbrich decía no estar atraído por los “estilos eruditos” que encontraba en la ciudad, mientras que por el contrario, reconocía su fascinación por las simples y estereométricas construcciones de Capri, “donde pueden encontrarse los primeros trazos de una espontánea arquitectura oriental”³³. Y en efecto, más adelante continuó su viaje hacia esa “arquitectura oriental” visitando el norte de África antes de su regreso a Viena.

El camino de Olbrich hacia una “arquitectura oriental espontánea” fue transitado solo un año más tarde por otro vencedor de la Beca Roma, su amigo Josef Hoffmann. Nuevamente, no fueron los edificios renacentistas o los barrocos los que fascinaron al joven arquitecto, sino las construcciones campesinas, y especialmente las que a la saga de Olbrich encontró en Capri y en Anacapri³⁴.

Ha sido observado que la admiración de Olbrich y Hoffmann por este tipo de construcciones tenía su antecedente en el descubrimiento que de ellas había hecho Friedrich Schinkel durante su viaje a Italia en 1803. El antecedente es importante, pero la actitud antirromana de ambos discípulos de Otto Wagner no era extraña en la Viena finisecular. Suzanne Marchand³⁵ estudió lo que llamó el “ataque a Roma” desde los países germanoparlantes, implicando con ello un ataque a la hegemonía cultural de Francia en Europa. Esta actitud era frecuente en quienes contrastaban la debilidad y degeneración del Imperio Romano tardío con la primitiva energía de las tribus germánicas, y la imperturbable estabilidad de Oriente.

Aunque es obvio, cabe agregar que la multiétnica composición del Imperio Austro-Húngaro y su particular colocación entre Oriente y Occidente contribuyeron a consolidar este punto de vista. Como parte de este contexto cultural, en 1902 emergió la figura de Josef Strzygowski con

32. Ibid.

33. OLBRICH, Josef Maria, Postal desde Capri. Citado por BORSI, F., GODOLI, E., *Vienna 1900. Architecture and Design*, 1986. Las experiencias de Olbrich y Hoffmann en Capri fueron descritas por B. Gravagnuolo en “From Schinkel to Le Corbusier. The myth of the Mediterranean in Modern Architecture”, en LEJEUNE, J-F and SABATINO, M., (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean*, New York, 2010 y POZZETTO, M., *La Scuola di Wagner 1894-1912. Idee. Premi. Concorsi*, Trieste, 1981. Acerca del interés de los arquitectos en las casas vernaculares de Capri ver también MANGONE, F., *Capri e gli architetti*, Napoli, 2004.

34. BORSI, F., GODOLI, E., op. cit.

35. MARCHAND, Suzanne L., “The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski”, en *History and Theory*, Vol. 33, n. 4, Theme Issue 33: *Proof and Persuasion in History*, diciembre 1994.

su libro *Roma u Oriente*. Hasta su muerte en 1943 Strzygowski “hizo sin cesar campaña a favor de la apreciación y las intrínsecas bellezas de las formas populares y del Cercano Oriente”, y ejerció una gran influencia en los historiadores, artistas y arquitectos austríacos³⁶.

La primera construcción modernista en la que se empleó la cubierta plana fue la Casa Scheu de Adolf Loos en Viena. Volveremos a este tópico pero permítasenos recordar que cuando esa casa estuvo terminada en 1912 “los paseantes de fin de semana reaccionaron con alergias protestando porque parecía una casa argelina”³⁷.

Loos reconocía esta afinidad, pero negaba cualquier referencia de esa casa en relación con Argelia. Sin embargo, el hecho es que él había visitado tanto ese país como Marruecos en marzo de 1910, durante la construcción de su famoso edificio de la Michaelerplatz. Fue en el villorrio de Ain Snara donde luego de haberlos buscado en muchos otros sitios, encontró finalmente los mármoles que quería para aquel edificio. Pero el impacto del lugar en él fue tan importante que volvió a visitarlo en Diciembre del mismo año, en viaje privado de vacaciones con su esposa. Mas aún, para Loos “desde hace cuatro siglos, la cubierta plana era el ensueño de los artistas de la construcción”³⁸, sólo que hasta el siglo XIX no se había descubierto una técnica que permitiera el uso de “las terrazas (que) se utilizan en Oriente desde hace siglos”³⁹ en climas húmedos.

La arquitectura medio-oriental continuó atrayéndolo a lo largo de toda su vida. Visitó la región en otras oportunidades y el impacto de los edificios que vio puede comprobarse en otros aspectos de su trabajo, como en la Casa Müller, donde según estudios recientes habría aplicado el sistema de distribución espacial en “raumplan” frecuente en las casas islámicas de El Cairo⁴⁰.

Como consecuencia del mismo contexto cultural vienés, Bernard Rudofsky decidió enfocar su disertación en los sistemas vernáculos de construcción en la isla de Santorini, iniciando de este modo el hilo de Ariadna que guiaría su investigación hasta lo que décadas más tarde constituiría *Arquitectura sin Arquitectos*, una de las más influyentes propuestas generadas en el siglo XX.

Rudofsky estudió en la Escuela Técnica de Altos Estudios de Viena en la década de 1920 bajo la influencia de Joseph Frank, Oscar Strand, Oscar Wlach y Walter Sobotka. Strand había viajado a Italia antes de su graduación en 1906, y allí preparó su disertación sobre *El principio de la decoración en el arte cristiano primitivo*, bajo la dirección de Karl König. También Wlach había viajado a Italia en 1905 para preparar su disertación sobre el primer período del Renacimiento.

Las propuestas de Frank, y más tarde de Rudofsky, “derivaban en gran medida del creciente interés en la filosofía, el arte, los estilos de vida y las culturas domésticas del Este”⁴¹. Como puede documentarse en el caso de Frank, detrás de su interés se encontraba la educación sobre los estudios Orientales y Asiáticos en la Escuela de Historia del Arte de Viena, especialmente bajo la dirección de Josef Strzygowski en el Instituto de Historia del Arte de Viena. Para Maria Welzig, “Rudofsky y Rainer mantuvieron un interés en la arquitectura anónima, los estilos de vida y de habitación y la cultura urbana del mediano y lejano Oriente” hacia donde viajaron desde 1925. Desde 1929 Rudofsky pasó un largo tiempo en Santorini, una isla que había sido parte del imperio Otomano durante más de dos siglos, desde 1579 hasta su incorporación al Reino de Grecia en 1821. En 1932, Rudofsky viajó a Capri, Nápoles, Procida, Positano y finalmente a Milán.

La relación de Le Corbusier con el Oriente vernacular ya ha sido profusamente tratada por numerosos estudiosos. La profesora Zeynep Çelik sostiene, por ejemplo, que “ya en sus escritos de 1915 aparecen referencias a la arquitectura y las formas urbanas islámicas (...) Varias de sus casas tempranas, como la Jeanneret-Perret (1912), la Favre-Jacot (1912) y la Schwob (1916) están inspiradas en las casas otomanas”⁴². La mencionada en último término es un muy conocido ejemplo, identificado usualmente por los habitantes de La Chaux de Fonds precisamente como “villa Turca”. Pero en realidad, su relación con el mundo de estas construcciones podría remontarse más atrás que el famoso “viaje a Oriente” de 1911, por lo menos al momento de su acercamiento a Auguste Perret y su encuentro con Charles Garnier, producidos hacia 1907-1908.

Cuando Le Corbusier estaba dibujando para los hermanos Perret en París, el atelier estaba abordando la construcción de la Catedral de Orán (Argelia), y la relación de Perret con esa ciudad puede al menos retrodatarse a 1902, la fecha de su proyecto para el Teatro de la misma ciudad. Los hermanos Perret continuarían sus relaciones con el Oriente Cercano en las siguientes décadas a través del proyecto y construcción de numerosos edificios en Egipto, Marruecos y Argelia.



Fig. 7. Adolf Loos, Casa Scheu, 1912.

36. MARCHAND, Suzanne L., op. cit.

37. RUKSCHCIO, Burkhard, SCHACHEL, Roland, *Adolf Loos. Leben u. werk*, Salzburg, 1982.

38. “Eine neue Hausform: terrassenhaus. Das Grand-hotel babylon”, en *Die neue Wirtschaft*, Wien, 1 Jg. 20.12.1923. reproducido en *Adolf Loos 1870-1933. Raumplan-Wohnungsbau*, Ausstellung der Akademie der Künste, 4.12.83, 15.1.1984, Berlin.

39. Ibid.

40. Cfr. KÜHN, Christian, *Das Schöne, das wahre und das richtige: adolf Loos und das Haus Müller in Prag*, Berlin, 2001.

41. WELZIG, Maria, “Viennese Interactions”, en AA.VV. *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Basel, 2007.

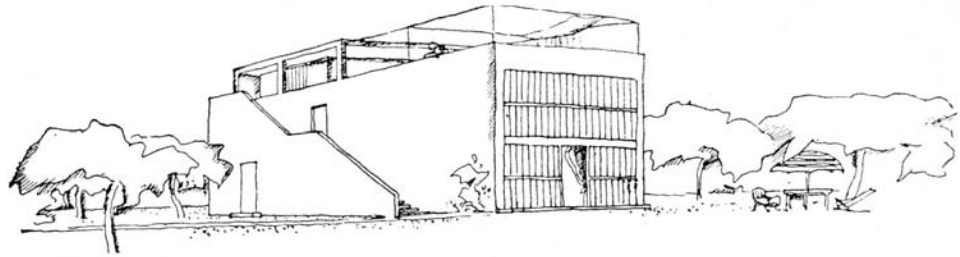
42. ÇELIK, Zeynep, “Le Corbusier, Orientalism, Colonialism”, en *Assemblage*, n. 17, abril, 1992.



8

Fig. 8. Tony Garnier, casas para el proyecto de la ciudad industrial. (1899-1904, publicado en 1917).

Fig. 9. Le Corbusier, Maison Citrohan, 1925.



9

Por su parte, Garnier había exhibido su famoso relevamiento para la reconstrucción de la ciudad romana de Tusculum en 1904⁴³, inspirada por las previas reconstrucciones de Delfos por Tournaire (1894) y de Bérnago por Pontremoli (1895), en un evento donde el arquitecto también exhibió su proyecto para la Ciudad Industrial. La reconstrucción de la arquitectura doméstica de Tusculum estaba obviamente inspirada por las construcciones vernáculas contemporáneas que pudo conocer a través de los viajes que durante su estadía en la Villa Medici realizó no sólo por Italia, sino también por Grecia y por Medio Oriente. Estas reconstrucciones sirvieron como antecedente a las casas y edificios de cubierta plana, característicos de la ciudad utópica que publicaría en 1917. Por supuesto que no es posible establecer un claro conocimiento de Le Corbusier sobre estos antecedentes y de estas formas durante el tiempo en que estuvo ligado a ambos maestros, pero tampoco es posible negar los estrechos lazos entre los primeros proyectos de cubierta plana para las casas Citrohan y el empleo de un dispositivo similar en los precedentes de parte de Perret y Garnier.

De todos modos no fue en Francia, sino en Alemania, donde la conexión entre la nueva arquitectura y las construcciones vernáculas de medio oriente alcanzó su mayor intensidad. Es necesario recordar que el interés por la “nueva antigüedad” estuvo fuertemente determinado por la búsqueda de modelos alternativos en relación con las reglas y la hegemonía cultural generadas en ámbito Latino, y particularmente en Francia a partir del siglo XVII. Ese interés fue estimulado por los numerosos contactos directos de los arquitectos de Alemania y el norte de Europa con los monumentos de Egipto y la Mesopotamia. El clásico libro de Wolfgang Pehnt⁴⁴ sobre la arquitectura del expresionismo es muy rico en menciones a las obras de Hans Poelzig, Walter Gropius, Hugo Häring, Otto Kohtz y Hermann Billing, entre otros, inspiradas en los antiguos monumentos de Medio Oriente. En el camino de los Jardines de Semiramis, el proyecto de la Casa de la Amistad en Estambul de Poelzig en 1916, declaraba claramente la fascinación del arquitecto por las terrazas orientales y el uso de la cubierta plana. Y muchos colegas de Poelzig y artistas de Alemania, Austria, Checoslovaquia y Holanda usaron esos nuevos conocimientos como medio de “romper los antiguos prejuicios y normas”⁴⁵.

En Holanda, la fascinación por el antiguo esoterismo oriental dio lugar a la interpretación teosófica del arte y la arquitectura en los escritos de J.L.M. Lauweriks y de K.P.C. de Bazel. El interés por el lejano y cercano Oriente determinó que *Wendingen*, una de las publicaciones más representativas de Holanda, dedicara a esas culturas un amplio espacio. Y en relación con nuestro tema, debe recordarse que Lauweriks ilustró su artículo acerca de “El arte titánico” con un dibujo del pequeño pueblo de Iydighast en Persia⁴⁶.

También de 1912, la Villa Allegonda en Katwijk aan Zee constituye otro ejemplo temprano del uso modernista de la cubierta plana. La casa fue construida con la intervención de Johannes Peter Oud, quien sería una de las figuras descolantes de la arquitectura moderna, y uno de los líderes del grupo *De Stijl*, junto con Piet Mondrian y Theo Van Doesburg. Sabemos acerca de la importancia de la teosofía para la teoría y la práctica de ese grupo. A pesar de las diferencias entre Lauweriks y Oud, ambos compartían el mismo clima cultural “orientalizante” de fines del siglo XIX, un clima estimulado en Holanda por investigaciones y estudios desarrollados especialmente en la Universidad de Leiden. La concepción de la casa no fue del propio Oud, sino del pintor Meno Kamerlingh Onnes. Siendo un joven estudiante en el momento en que se puso en marcha el proyecto, Oud fue invitado a construir la casa siguiendo las ideas propuestas por Kamerlingh Onnes. El pintor era hermano del Premio Nobel de Física Haik Kamerlingh Onnes, el *pater familiae* de una de las más prominentes y activas familias de los círculos culturales de la Universidad de Leiden. Tratándose de una Villa en la playa, fue Meno quien impul-

43. WIEBENSON, Dora, “Bigot, Hulot, and Prost”, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 27, n. 4, diciembre 1968.

44. PEHNT, Wolfgang, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart, 1973.

45. MARCHAND, S., op. cit.

46. *Wendingen*, n. 4, abril 1919. J.L.M. Lauweriks “Het Titanischein De Kunst Door”. La didascalía de la ilustración dice: “De op een rots gebouwde stadt Iydighast in Perzie”.

só su construcción como una buena oportunidad de recrear las imágenes que él había coleccionado durante sus viajes al norte de África.

Lauweriks, Oud y más tarde Mies van der Rohe, eran a su vez parte del círculo reunido en torno a la figura del gran industrial alemán Karl Ernst Osthaus, un destacado miembro del *Deutscher Werkbund* y uno de los más sofisticados protagonistas de la cultura moderna Alemana. En 1910 Osthaus planeaba construir una “Colonia de Artistas” en Hohenhagen, en relación con la cual recordaba: “¡Cuánto puede aprender Europa al respecto del Oriente Islámico!”, y agregaba “no recuerdo haber tenido una impresión tan fuerte de una paz doméstica [Wohnfrieden] que en esas pequeñas callejuelas, separadas del mundo y cerradas por los altos muros de las casas”⁴⁷.

El persistente interés de Osthaus en Medio Oriente a lo largo de su vida, debe ser destacado porque el suyo fue uno de los círculos culturales donde las nuevas ideas estaban madurando y siendo difundidas hasta que alcanzaron su máxima síntesis y estado público en la escuela Bauhaus, en torno a la cual se manifestaron las más intensas confrontaciones a las que esas ideas dieron lugar. Diferentes estudios han analizado las razones que colocaron al “techo plano” en el centro de esos debates, transformando lo que en principio sólo era un debate técnico, en una suerte de “Kulturkampf”, de guerra cultural. Especialmente desde su empleo en 1911 en la fábrica Fagus por parte de Walter Gropius la adopción de ese tipo de cubierta se transformó en un caliente campo de lucha entre los sectores tradicionalistas y modernistas. La relación con precedentes medio-orientales fue algunas veces negada o sostenida, tanto para defender como para legitimar el empleo de ese recurso. Inmediatamente después de la Gran Guerra, los círculos expresionistas dentro de la cultura arquitectónica se sintieron particularmente atraídos hacia el “oriente”, y en esos años se hace difícil distinguir una radical separación entre los distintos grupos que formaban esos círculos, en tanto sus participantes cambiaban continuamente sus posiciones relativas. Es igualmente difícil distinguir claramente entre la valoración de expresiones culturales “altas” y el interés por las construcciones “vernáculos”.

Bajo el liderazgo de Herwarth Walden, el círculo de la galería *Der Sturm* estaba impregnado de curiosidad “oriental”. Walden estaba casado con la poeta Else Lasker-Schüller y, en efecto, ella tenía un especial interés en Palestina, habiendo publicado al respecto *Las noches de Tino en Bagdad* en 1907, *La princesa de Thebas* en 1914 y las *Baladas Hebráicas* en 1913. En el *Café del Este* Walden solía reunir, entre otros, a figuras como Carl Einstein, Alfred Kerr, Karl Kraus, Adolf Loos, Alfred Döblin, y Kokoschka. Entre los libros de Paul Scheerbart vinculados a este tema se encuentran sus novelas de 1897 *Tarub, Bagdad famosa cocinera*⁴⁸. Walter Gropius estaba también vinculado a este grupo, y no son pocos los estudiosos que han identificado como “romántica” a esta fase de su carrera, por lo menos hasta 1923-1924⁴⁹.

Sin embargo, teniendo en cuenta su proyecto para la Casa Sommerfeld en 1921, durante estos años Gropius parece no haber estado demasiado convencido acerca del valor programático de la cubierta plana. Nadie puede negar la importancia de la exposición constructivista de 1922 en Berlín, ni de la llegada a esa ciudad de Lázlo Moholy-Nagy y Theo Van Doesburg en ese mismo año y de la posterior incorporación de ambos a la Bauhaus. Estos hechos influyeron fuertemente en la adopción de la cubierta plana como expresión de una arquitectura abstracta y de matriz cúbica. A pesar de que estas ideas provenían del ámbito artístico, no es menos cierto que las superficies planas y las conformaciones estereométricas eran también vagas, aunque eficaces representaciones de procedimientos standard e industriales. Pero no puede dejar de advertirse también, que las cubiertas planas no eran las formas más apropiadas para estas regiones europeas, en relación con el desarrollo real de las tecnologías constructivas y con los requerimientos del clima local. En efecto, si bien los argumentos tradicionalistas estaban asociados al nacionalismo y el racismo, su punto más sólido contra el uso de este recurso era el técnico.

La cubierta plana era considerada apropiada para los climas secos del norte de África, pero no para el frío, lluvioso y nevado clima del norte de Europa⁵⁰. Incluso un partidario, aunque moderado, de la nueva arquitectura como Werner Hegemann advertía que Schultze-Naumburg conocía perfectamente este tema desde un punto de vista técnico, ya que lo había empleado en terrazas de sus propios edificios, y pensaba que la relación que se proponía con los pueblos árabes era “convinciente a primera vista”⁵¹.

La hipótesis que estamos tratando de demostrar parte de reconocer que la adopción de la cubierta plana por parte de los arquitectos germanoparlantes, y más en general por los arquitectos modernistas, era ante todo consecuencia del impulso a la abstracción que caracteriza a la

47. Cit. en POMMER, Richard, OTTO, Christian F., *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, London, 1991.

48. Ver ALLEN, Roy F., *Literary Life in German Expressionism and the Berlin circles*, Ann Arbor, Michigan, 1983.

49. PEHNT, Wolfgang, “Gropius the Romantic”, en *The Art Bulletin*, Vol. 53, n. 3, septiembre 1971.

50. SCHULTZE NAUMBURG, Paul, “Mein baukünstlerisches Vermächtnis. Das Dach”. Citado en BORRMANN, Norbert, *Paul Schultze-Naumburg. 1869-1949. Maler. Publizist. Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich*, Essen, 1989. Una descripción de la historia de la “disputa” sobre la cubierta plana en Alemania en: POMMER, Richard, “The Flat Roof: A Modernist Controversy in Germany”, en *Art Journal*, Vol. 43, n. 2, *Revising Modernist History: The Architecture of the 1920s and 1930s* (verano, 1983).

51. HEGEMANN, Werner; “Schräges oder flache Dach?”, en *Wahsmuts Monatshefte für Baukunst*; 11 Jg, 1927.

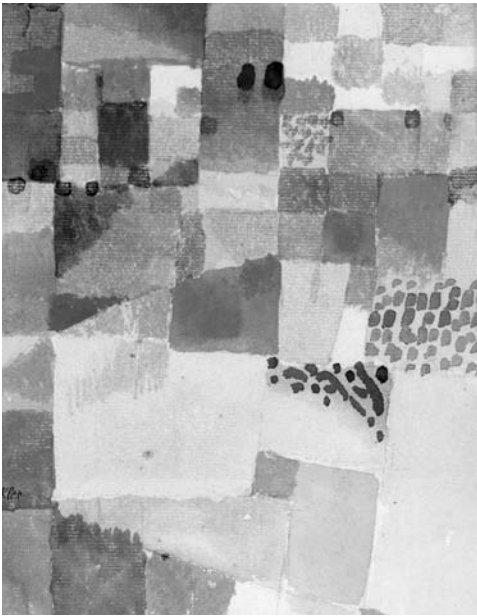


Fig. 10. Paul Klee, Motivo en Amman.

cultura moderna. Se trataba, en otras palabras, de una propuesta de origen estético cultural y no una consecuencia de un requerimiento pragmático *per se*. Más aún, debió desarrollarse a contrapelo de elementales conveniencias técnicas y económicas.

Si una solución de algún modo tan ilógica, alcanzó un rol tan importante en la ideología modernista se debió a la presencia hegemónica de artistas en los principales centros de renovación arquitectónica. Dicho de otro modo, pese a la prédica “tecnológica” de casi todos sus protagonistas, la revolución en la cultura arquitectónica no tuvo su principal núcleo movilizador en la propia profesión, sino en los contactos de algunos arquitectos con vanguardias culturales que nada tenían que ver con la conservadora práctica de la construcción.

Hemos visto la importancia que los expresionistas daban a la relación con “oriente”. La otra corriente artística decisiva en la adopción de la cubierta plana fue, como es sabido, el cubismo. Este argumento ha sido visitado intensamente en los estudios de la cultura moderna y no es nuestro propósito insistir al respecto. Una vez aceptado el principio de una agregación cúbica, e incluso abstracta de las masas como punto de partida para la arquitectura moderna, era evidente que los pueblos medio-orientales y su arquitectura vernácula eran el mejor ejemplo para observar y mostrar la precedentes que confirmaran la eficacia plástica y urbana de tal idea. Y ahora sí se contaba con una sólida trama teórica que hacía posible esa reivindicación.

El puente entre las visiones pictóricas, los precedentes medio-orientales y la formación de las nuevas ideas en arquitectura, fue construido por la presencia de dos figuras de liderazgo en ese período, Wassily Kandinsky y Paul Klee, fascinados por el paisaje construido que tuvieron oportunidad de conocer personalmente en el Norte de África antes de la primera guerra mundial.

Kandinsky y Gabriele Münter viajaron a África en diciembre de 1904. Estudios del primero como *Calle del campo* o *Pueblo Árabe* fueron realizados durante su visita a Túnez. Ambos artistas coleccionaron numerosos bocetos, dibujos y fotografías de los paisajes en El-Ariana y Sidi-Boud-Said, o detalles arquitectónicos en Booten y en Kairouan. Incluso después del viaje, Kandinsky siguió dibujando representaciones coloreadas de motivos tunecinos. El artista recordaba que “una vez pinté un paisaje ‘a partir de mis recuerdos’ mejor que directamente del natural. Así pinté *El viejo pueblo* e hice más tarde muchos dibujos holandeses y árabes”⁵². Esto ocurría incluso en 1909 “cuando en ‘improvisación’ (africana) Kandinsky volvió a recurrir a los recuerdos ‘orientales’ de su viaje a Túnez”⁵³.

Paul Klee visitó Túnez y particularmente Kairouan en 1914 con August Macke y Louis Moillet. En el libro sobre este viaje que Wilhelm Hausenstein publicó en 1921, el autor sostuvo que los pintores estaban buscando un “encuentro de lo latino con el mundo de Anibal y los Sarracenos”⁵⁴. Con este viaje, Klee buscaba un “compromiso de Occidente con Oriente a través de lo veneciano, lo adriático, quizás incluso de lo bizantino, con el Asia Menor, con Palestina y con el norte de África”. Un mes antes de la publicación del libro en noviembre de 1921, Klee fue invitado por Walter Gropius a ingresar en la escuela Bauhaus, y es bien sabido que desde entonces su rol en la escuela tendría una importancia creciente.

Puede sostenerse que la disputa sobre la cubierta plana comenzó en 1922, cuando fue empleado cada vez con más frecuencia por los arquitectos modernistas alemanes. Mies van der Rohe lo hizo en los casos de las Casas Peterman, Lessing y Eliat en 1922-1923. En 1922, en las *Comunicaciones del Werkbund Aleman*, Herman Heuss se hizo eco de la férrea oposición que ese rasgo generaba, advirtiendo que “la Asociación de Protección de la Patria ha anunciado la necesidad de desencadenar una protesta contra el techo ‘plano y oriental’”⁵⁵.

A partir de la Exposición de la Bauhaus en Weimar que tuvo lugar en 1923, el uso de la cubierta plana pasó a ser asumido como una bandera modernista. En el evento se exhibieron la Casa en la colina (Haus am Horn) de Georg Muehe y el plan para un conjunto de viviendas de la Bauhaus en Dessau, del artista húngaro Fred Forbat. Dicho plan no se construyó pero estaba constituido por un grupo de casas cúbicas en una colina, muy similar a lo que sería más adelante el proyecto de Mies, como para ignorarlo como un precedente del *Weissenhoff* de Stuttgart. La casa, en cambio, fue una construcción muy controvertida. Aunque ha sido atribuida con frecuencia a Walter Gropius, en realidad fue realizada en contra de las ideas del director de la escuela, como resultado de una votación que tuvo lugar entre los estudiantes y profesores sobre distintos proyectos, en la que la propuesta de Gropius resultó rechazada. La simétrica composición del proyecto de Muehe suele vincularse a alguna afinidad con el mun-

52. ENDICOTT BARNETT, Vivian, *Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*, München, 1996.

53. BRUCHER, Günter, *Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion*, München, London, New York, 1999.

54. HAUSENSTEIN, Wilhelm, *Kairouan Oder Geschichte vom Maler Klee*, München, 1921.

55. *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes*, 22 julio 1922.

do clásico, así como se le atribuye una relación con precedentes romanos debido a su organización en torno a un atrio central. Pero Muche era miembro del movimiento expresionista, y una joven pero protagónica figura del círculo de *Der Sturm*. Teniendo en cuenta su activa pertenencia al culto persa preislámico de Mazdaznan junto con Johannes Itten, no deberían descartarse otras referencias para la casa. Por un lado, con sus cubiertas planas y su forma piramidal no parece tanto una casa romana como un zigurat; por el otro, su planta cuadrada con habitaciones rodeando el patio central era una de las formas típicas de las casas iraquíes que a la sazón eran conocidas en el ambiente berlinés gracias a los estudios y publicaciones de los libros de Oscar Reuther *La vivienda en Bagdad y en otros Estados de Iraq* (1910) o de Felix Langenegger *La arquitectura de Iraq* (1911) entre otros.

Pero hay otro más problemático ejemplo de uso de la cubierta plana en 1923 que necesita ser tomado en consideración. Me refiero al famoso proyecto de Mies van der Rohe para la “Casa de campo en hormigón armado”. Dos temas deben ser analizados aquí. El primero es el drástico cambio que la arquitectura de Mies experimentó en ese período. Se ha sostenido que, en este caso, el uso de la cubierta plana cuenta con el precedente de su proyecto para la villa Kröller Müller, de 1914, un proyecto cuya aparente cubierta plana debe obviamente ser relacionado con los precedentes de su maestro Peter Behrens y con la arquitectura de Friedrich Schinkel. Sin embargo, entre Schinkel y la “casa de campo” la línea sufrió una interrupción. Después del proyecto de 1914, Mies empleó para todos sus edificios las tradicionales cubiertas inclinadas y nunca retomó aquel tipo de cubierta a lo largo de los casi diez años que pasaron hasta el trabajo de la “casa de campo”. Es bien sabido que esa casa es parte de una serie de proyectos en los que su autor experimentó con distintos materiales, postulando un radical rechazo a las tradiciones, pero también la necesidad de un retorno a la construcción y la materia en la arquitectura. Precisamente en declarada oposición a las veleidades artísticas de muchos de sus colegas, Mies rechazaba con ello todo tipo de justificación “estética” de la nueva arquitectura.

Como fue agudamente observado por Detlef Martins, su súbito paso de la tradición a la vanguardia en los primeros años veinte, puede ser explicado por su percepción de estar siendo rechazado por los círculos más avanzados de Berlín⁵⁶. Este cambio se expresó en su acercamiento al grupo de Dadá. El explícito postulado constructivo de Mies y, en consecuencia, sus experimentos con distintos materiales (hormigón, vidrio, ladrillo) no debería confundirse con los reales problemas que debía resolver, y mucho menos con sus preferencias estéticas. Desde el punto de vista de los debates estéticos en los que el estaba inmerso en aquel momento la “Casa en hormigón armado” es un híbrido entre los principios arquitectónicos derivados del “cubismo” y los derivados del “neoplasticismo”. La adopción de la cubierta plana no es un exclusivo resultado de sus postulados “constructivos”, sino que debe ser comprendida, por un lado, por la necesidad de encontrar una clara solución de cubierta a la contorsionada composición de la planta, composición que hubiera determinado una complicada solución de haber empleado cubiertas inclinadas; pero, más importante, debe también haber estado condicionada por su adhesión a una estética abstracta, no figurativa.

Además de sus relaciones con los grupos de la vanguardia alemana Mies estaba fuertemente ligado a los grupos holandeses. No es una coincidencia azarosa que él haya “holandizado” su nombre precisamente en esos años. Ahora bien, en Holanda la inclinación hacia una aproximación “cubista” o “neoplástica” a la arquitectura, era motivo de debate. Van Doesburg había trabajado en una estrecha relación con Oud hasta que ambos artistas rompieron su relación debido a que el primero creía en la posibilidad de una arquitectura neoplástica, mientras que el segundo opinaba que en relación con la pintura, la arquitectura era una actividad más compleja que no podía ser “reducida” a los postulados neoplásticos. Por el contrario, Oud estaba convencido de que convenía dirigir la atención de la arquitectura hacia el cubismo como una fuente más apropiada de inspiración. En 1918 la revista *De Stijl* publicó un proyecto de casa con cubierta plana, obra de Jan Wills⁵⁷, en 1919 una versión con cubierta plana de la “casa del matorral” (Huis ter Heide) de Robt Van't Hoff⁵⁸, y en el mismo año dos esculturas de Vantongerloo que constituirían interesantes intentos de articulación entre cubismo, neoplasticismo y arquitectura⁵⁹. Partiendo de su casual relación con la arquitectura “cubista” vernacular del Medio Oriente, en la Villa Allegonda, Oud continuó sus investigaciones “cubistas” en proyectos de pequeñas casas, pero su propuesta más importante después de aquella experiencia fue el proyecto de una fábrica en Purmerend, de 1919 y de un depósito y destilería en 1920⁶⁰. Si comparamos la fábrica de Oud con la casa para un artista que Van Doesburg expuso en 1925 es posible observar que

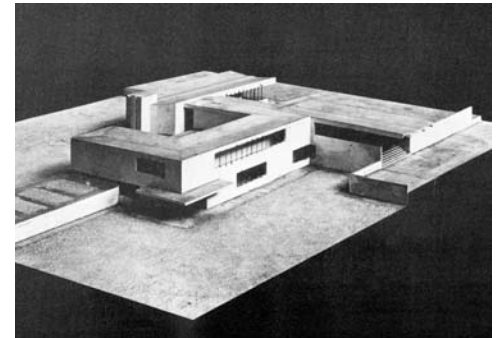


Fig. 11. Mies van der Rohe, Casa en hormigón armado, 1923.

56. MARTINS, Detlef, “Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant-Garde”, en RILEY, R., BERGDOLL, B., *Mies in Berlin*, New York, 2001.

57. “Moderne Bouwkunst bij noodwoningen in gewapend beton”, en *Der Stijl*, Vol. 1, n. 8, 1918.

58. *Der Stijl*, Vol. 2, n. 7, 1918.

59. *Der Stijl*, Vol. 3, n. 2, 1919.

60. *Der Stijl*, Vol. 3, n. 10, 1920.

Fig. 12. Erich Mendelsohn, Casa Sternefeld, 1923.

Fig. 13. J. P. Oud, Villa Allegonda.



12



13

mientras la primera estaba agarrada a la tierra, la segunda se suponía idealmente flotando en un espacio no gravitacional infinito. Eran determinaciones tectónicas las que separaban al cubismo del neoplasticismo y el suprematismo a los ojos de los arquitectos.

El proyecto de Mies para la “casa en hormigón armado” es “cubista” por su tectónica general y su agarre al piso, pero los calados de ventanas horizontales en los muros quebrando la continuidad de los ángulos, y la marquesina de la entrada en voladizo, tratan de obtener una combinación de elementos “en el aire” que era característico de las conformaciones neoplásticas. Como es evidente en sus escritos acerca este proyecto, Mies era consciente de la arriesgada y problemática solución constructiva que debía inventar para la cubierta plana. No sólo por el especial aislamiento térmico que el uso de hormigón hacía necesario, sino también por su empeño de generar una continuidad entre muro y cubierta para así hacer más abstractos los volúmenes, lo que lo obligaba a llevar el agua hacia el centro de las superficies, que como sabe cualquier constructor, sólo en apariencia lejana o como concepto pueden considerarse planas en climas húmedos⁶¹. Por otra parte, en 1923 ya era claro que, si se trataba de responder a la naturaleza del material, las mejores aplicaciones del hormigón armado conducían a crear membranas continuas y no discontinuas asociaciones de vigas, columnas y superficies planas verticales y/o horizontales. Los trabajos de Hennebique y Perret eran muy conocidos como para que Mies ignorara su existencia. Que el proyecto en hormigón armado constituyó un problema no satisfactoriamente resuelto lo demuestra el hecho de que, si bien intentó su uso en la serie de sus casas (cúbicas) de los veinte (hibridizadas con ladrillos), en la práctica volvió a usar ese material casi tres décadas más tarde. Sería el empleo del acero lo que le permitiría una adecuada relación entre sus ideas constructivas y estéticas. De aquí que su proyecto para el *Weissenhoff Siedlung* representa su adiós al cubismo: en el siguiente año de 1929, con el pabellón de Barcelona, Mies encontraría la nueva síntesis clásico/neoplástica que tan intensamente había estado buscando.

Durante 1923 se construyó otra casa con cubierta plana, esta vez con una más directa relación con el Medio Oriente. En efecto, la Casa Sternefeld fue la primera en la que Erich Mendelsohn aplicó este recurso, abandonando su previo compromiso con las formas curvilíneas y orgánicas, tal como se había expresado en su Torre Einstein de 1921, aunque paradójicamente inaugurada también en 1923. Militante judío que a lo largo de toda su vida manifestó un profundo compromiso con las raíces medio orientales, en ese mismo año Mendelsohn visitó Egipto y Palestina en compañía de Hendricus Wijdeveld. Mendelsohn sintetizó su programa de integración entre Este y Oeste en el prefacio de su entusiasta libro sobre América: “La preparación de Occidente y la sensible calma de Oriente podrán algún día canalizar la actividad de América hacia un camino que sea valioso para la vida, y de este modo valioso para la humanidad”⁶².

61. “Der Nachteil des Eisenbetons ist seine geringe Isolierfähigkeit und seine grosse Schalleitbarkeit”; Mies van der Rohe, “Bauen”, 1923; en TEGETHOFF, Wolf, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*, Essen, 1981.

62. MENDELSON, Erich, *Amerika*, Berlin, 1926.

El debate acerca de la pertinencia no Europea de la cubierta plana alcanzó su expresión más explícita como resultado de una iniciativa de Walter Gropius. En 1926 el director de la Bauhaus decidió sacar la discusión fuera de Alemania, apuntando a la internacionalización del problema. La cubierta plana debería de este modo perder su caracterización como un recurso típica-

mente medio-oriental para transformarse en un rasgo universal e idiosincrático de la arquitectura moderna. Para esto Gropius presentó el tópico en la revista *Die Bauwelt*, proponiendo un cuestionario de cinco puntos. Aludiendo a los ejemplos que había expuesto en su libro *La Arquitectura Internacional* del año precedente, Gropius defendía la cubierta plana como un recurso arquitectónico que debía pertenecer a todos los arquitectos del mundo y no ser reducido a una única región. En su artículo, Gropius establecía claramente su demanda de una forma cúbica y de la cubierta plana como un requisito que podía alcanzar una buena resolución técnica, y era esta justificación técnica lo que buscaba con su cuestionario. Frente a quienes, según él, argumentaban que “esa ‘forma oriental de la cubierta’ no se correspondía con el área nórdica”, sostenía que numerosas “experiencias prácticas han demostrado sin embargo, que esas presunciones no tienen ninguna validez”⁶³.

Las opiniones coleccionadas por el cuestionario de Gropius se publicaron en un número especial de “La Nueva Frankfurt. Revista mensual para los problemas de la construcción metropolitana” con el título de “El techo plano”, en 1927. La “crème de la crème” de los arquitectos modernos participaron en el número, la mayoría de ellos tratando de justificar la adopción de este recurso mediante argumentos técnicos, económicos y funcionales. Le Corbusier estuvo entre los pocos que reconocieron que el uso del hormigón armado permitía construir “un jardín oriental pleno de potente belleza”. André Lurçat fue el único que admitió la importancia de la “influencia oriental” en la preferencia por la cubierta plana en la arquitectura moderna. Más aún, en su presentación el atribuía, por el contrario, a prejuicios “nacionalistas” (europeos), la resistencia a admitir esa influencia. Para Lurçat había que reconocer la “configuración oriental” de la cubierta plana, pero a su juicio “con estos nuevos medios de nuestra técnica nosotros estamos regresando a una antigua tradición, y de este modo estamos inconscientemente volviendo a las fuentes, a la propia tierra podríamos decir”. “Nuestras mejores configuraciones útiles, que vuelven a acercarnos el eterno sentido de la arquitectura, –admitía– nos han llevado naturalmente hacia Oriente, de donde viene el camino de nuestra civilización, y de cuyas eternas formas provenimos”.

¿DE QUIÉN ES EL MEDITERRÁNEO?

En los párrafos precedentes hemos podido observar que ciertas experiencias e imágenes culturales extra-europeas deben ser tenidas en cuenta para comprender la densa trama de consideraciones filosóficas, técnicas, políticas, sociales y económicas que explican la emergencia de uno de los rasgos constitutivos de la arquitectura moderna.

Esas experiencias e imágenes recibieron diferentes nombres: sarracenas, orientales, árabes, de Asia Menor, islámicas, argelinas, otomanas, persas, marroquíes e incluso italianas o españolas. Vimos también que en los países germanoparlantes se prefirieron las designaciones claramente no europeas, buscando en ellas las bases para una posición alternativa a la herencia latina identificada con la hegemonía cultural de Francia en la cultura europea, hasta bien entrado el siglo XIX.

En paralelo, o más bien como contracara, a su vez de esa búsqueda se fue creando una formulación alternativa. Esta alternativa fue, y continua siendo, el concepto de la “Mediterraneidad” (Mediterrané) como ofensiva contracultural en relación con aquel intento de origen germanoparlante. Partiendo de la idea de la “Mediterraneidad”, la diversidad local y las múltiples y complejas manifestaciones a lo largo de la costa de ese mar se unificaron como pertenecientes a una unidad esencial. Bajo este unificante paraguas conceptual, la discusión fue desplazándose luego hacia la determinación del carácter más apropiado de esa síntesis.

Sin embargo la idea de esa posible unidad “mediterránea” es actualmente discutida por numerosos antropólogos como João de Pina-Cabral, quien retóricamente se pregunta por ejemplo: “¿los montañeses del Algarve son más parecidos a los de Marruecos que a los del Miño? ¿Los andaluces se asemejan más a los tunecinos que a los gallegos? ¿Los de Pisticce más a los libios o a los piemonteses? ¿Los griegos más a los egipcios que a los pobladores de los Balcanes?”⁶⁴. Para Michael Herzfeld “aquellos que venden las imágenes de esta quintasecencia [mediterránea] a los turistas norteamericanos o de Europa occidental han dudado rara vez en explotar la imagen uniformemente romantizada de una ‘cultura mediterránea’”⁶⁵. Herzfeld entiende que se trata de un “estereotipo (...)”, el cual sirve también al interés de las naciones industrializadas que manejan los territorios del Mediterráneo”.

Por supuesto que no es por casualidad que la construcción de la idea de la “Mediterraneidad” se inicia con la desaparición del Imperio Otomano y con la ocupación de medio oriente por las

63. GROPIUS, Walter. “Das flache dach. Internationale Umfrage”, en *Die Bauwelt. Zeitschrift für das gesamte Bauwesen*, Heft 8. 17 jahrgang, 25 febrero 1926.

64. DE PINA-CABRAL, João, “The Mediterranean as a Category of Regional Comparison. A Critical view”, en *Current Anthropology*, Vol. 30, n. 3, junio 1989.

65. HERZFELD, Michael, “As in your house. Hospitality, ethnography and the stereotype of Mediterranean society” en GILMORE, D. (ed.), *Honor and shame and the unity of the Mediterranean*, Washington DC, 1987.

potencias occidentales. Siguiendo a Anne Ruel puede decirse que “la invención del Mediterráneo” tuvo lugar a lo largo del siglo XIX, transformando en un sustantivo lo que hasta entonces había sido usado como un adjetivo⁶⁶.

En la fase de construcción de una alternativa medioeuropea a la hegemonía Latina/racional/francesa en la cultura europea, fue Friedrich Nietzsche quien instaló al Mediterráneo como un núcleo civilizatorio excepcional. Pero según Georg Stauth y Marcus Otto, Nietzsche reinventó la cultura griega clásica como una perfecta expresión de la articulación mediterránea del Este y el Oeste. Para estos autores, “Nietzsche localizó el principio dionisiaco en el lado ‘oriental’ del Mediterráneo, para distanciar este principio de su específica gestación griega”⁶⁷.

La continua apelación de Nietzsche a la “luz” y al “sur” es muy conocida, y en especial en relación con la música. Basta recordar su exaltación de Bizet en “El caso Wagner”: “¡hace falta mediterraneizar la música!”. Pero no debe olvidarse que el de Nietzsche era un proyecto europeo. En *Más allá del bien y del mal* elogiaba a Bizet por haber escrito “para los nacidos en el Mediterráneo, ‘los buenos europeos’”. Y en el siguiente aforismo imagina “una música supra germánica, (...) de una música supraeuropea que queda justificada aún ante las paldas puestas de sol del desierto, cuya alma es afín a la palmera y sabe sentirse a gusto y deambular entre grandes y hermosas fieras solitarias”⁶⁸.

Ruel lo ha llamado “una invención de los geógrafos”, y ha explicado de qué modo esta invención fue aplicada inicialmente por Conrad Malte-Brun. Desde el punto de vista de la geografía científica francesa fue justo después de 1876 cuando “el Mediterráneo fue reconocido como ‘ese gran mediador que modera los climas de todas las zonas ribereñas a las que facilita el acceso’”⁶⁹. En 1908, Eliseo Reclus fue el primer “geógrafo que consagró el Mediterráneo como un objeto de estudio autónomo”, concibiéndolo incluso como “un espacio histórico, económico y cultural”⁷⁰. En su preciso estudio, Ruel recurre a una cita de Pignaud que le permite sintetizar su idea sobre la “Mediterraneidad” como una construcción histórica y por lo tanto variable:

“El Mediterráneo, en otros tiempos, significaba equilibrio, medida, armonía; basta abrir un periódico para constatar que hoy día significa discordia (...) Reflexionar sobre el Mediterráneo, analizar ese concepto vago y seductor, cuyo prestigio se presenta tanto más fuerte cuanto más su contenido se pone en duda, significa interrogarse sobre las relaciones entre real e imaginario, entre una existencia deseada y una existencia vivida (...). El Mediterráneo, finalmente, no es más que la imagen que de él nos hacemos”⁷¹.

En 1902, la renovada expresión francesa de “la Méditerranée” adquirió la que es considerada como su más precisa representación en la escultura de una mujer de Aristide Maillol llamada precisamente “La Méditerranée”. Las cualidades de esa mujer serían la fuerza, la serenidad, la salud, propias –según escritores como Robert Rey u Octave Mirabeau, entre otros– de “esta admirable raza que bordea el golfo de Lyon (Rey)”⁷², un raza, por otra parte, preexistente “a la invasión de los Francos, y por ende no manchada por la ‘intelectualidad’ (Mirabeau) germánica juzgada decadente”.

Después de la Primera Guerra Mundial y de la derrota de Alemania, el rechazo de las componentes “nórdicas” como causas y síntomas de decadencia se expandió bajo la influencia de pensadores como Charles Maurras. Para él, “los Latinos eran representados como un pueblo modelado por la tierra, unificado por la luz del sol que compartían (...) En lugar de la raza y otras categorizaciones restrictivas, los Latinistas ofrecían una dedicación a lo particular y externo, a las formas de la naturaleza y a los objetos y espacios de la vida cotidiana”⁷³.

Es importante recordar que este contraste entre el mundo germánico, vivido en la inmediata primera posguerra como “decadencia”, y la fuerza del “luminoso sur”, fue igualmente determinante de lo que sería una de las más grandiosas versiones del Mediterráneo como totalidad. Nos estamos refiriendo, por supuesto, al trabajo de Fernand Braudel. Él mismo reconoció que “habría podido ser un historiador de Alemania. (...) Pero hice mi servicio militar en las tropas de ocupación de Renania, y tuve una cierta desilusión de la Alemania (...) al final me he quedado con el Mediterráneo”⁷⁴. Y fue en Argelia, inmediatamente después de esa experiencia alemana, donde Braudel “descubrió” el Mediterráneo, a comienzos de los años veinte, destinado allí como profesor después de haberse graduado. Como agudamente ha observado Giuliana Gemelli⁷⁵ “Braudel no era más que un hombre del norte hechizado por el Mediterráneo, (...) El Mediterráneo no era un espacio para él, sino sobre todo una patria” que podía albergar sus “muchas raíces”.

66. RUEL, Anne, “L’invention de la Méditerranée”, en *Vingt-tième Siècle. Revue d’histoire*, n. 32, Special Issue: “La Méditerranée. Affrontements et dialogues”, oct.-dic., 1991.

67. STAUTH, G., OTTO, M., *Méditerranée. Skizzen zu Mittelmeer, Islam und Theorie der Moderne*, Kadmos, 2008.

68. NIETZSCHE, F., *Jenseits von Gut und Böse-Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, 1886.

69. MALTE-BRUN, Conrad, *Precis de géographie universelle ou description de toutes les parties du monde un plan nouveau d’après les grandes divisions du globe*, Ed. Buisson, París, 1812.

70. RECLUS, Eliseo, *L’homme et la Terre*, 6 volumes, 1906-1908.

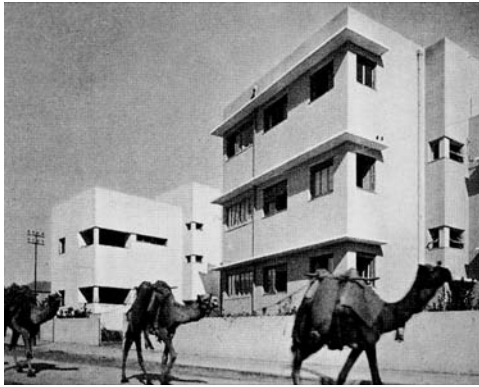
71. PINGAUD, Bernard, *Milieu des terres*, L’Arc Cahiers méditerranéens, invierno 1959.

72. LINFORD, Sarah, “Maillol et la Méditerranée”, en <http://www.sns.it/it/lettere/menunews/convegna/anniprecedenti/20042005/eipha2005/allegati/14Linford.pdf>.

73. THOMPSON, David, “Making No Portraits. T.S.Eliot, Mimesis and the Politics of Mediterranean Classicism”, en *Comparative Literature*, Vol. 50, n. 1, invierno 1998.

74. ‘Une vie pour l’histoire’, entrevista de FBraudel con FEwald y J.-J. Brochier, *Magazine littéraire*, noviembre 1984.

75. GEMELLI, Giuliana, *Fernand Braudel*, Valencia, 2005.



14



15

Muchos estudios se han realizado sobre los componentes e impulsos “mediterráneos” en la arquitectura de Le Corbusier y no hay dudas acerca de su identificación, a finales de los años veinte, con la idea de una arquitectura mediterránea/greco/latina/francesa como opuesta a un frío “germanismo” en la traza de las ideas de Murras.

Con sutiles diferencias, esa misma interpretación fue asumida por figuras destacadas en Italia. Michelangelo Sabatino demostró la importancia que varios de ellos, como Virgilio Marchi y Fortunato Depero, dieron desde los primeros años veinte a las construcciones vernáculas de Capri, paradójicamente como inspiración de proyectos futuristas. En 1931 Carlo Enrico Riva introdujo una aproximación “imperial” al mismo tópico. Para él, era un sinsentido copiar la arquitectura clásica romana o morisca en las colonias italianas, donde la arquitectura local era perfectamente moderna y apropiada a sus condiciones climáticas y técnicas, y donde, por añadidura, las casas vernáculas eran, a su juicio, reelaboraciones de la casa romana. Paradójicamente, que los italianos usaran como referencia esas construcciones vernáculas libias o etíopes, no era sino un regreso a sus propias fuentes⁷⁶.

Adoptando un punto de vista humanista/populista, Giuseppe Pagano introdujo, por su parte, en 1935 una interpretación diferente de la arquitectura vernácula. Para Pagano era el problema de la reproductibilidad o de la repetición industrial lo que debía impulsar a los arquitectos modernos a mirar a esas construcciones que él consideraba verdaderamente modernas, en la traza de los “objetos tipo” promovidos como ejemplo por Le Corbusier⁷⁷.

Hubo también un “Mediterráneo” judío. Y este es el que Erich Mendelsohn propició contra la concepción Chug, esto es contra los arquitectos judíos en Palestina que, como Arie Sharon o Julius Posener, queriendo representar a Israel como nación moderna adoptaron el “estilo internacional”, y rechazaron cualquier tipo de referencias “orientales” porque las ligaban al nacionalismo árabe. “Posener rápidamente descalificó al villorrio árabe como modelo para los colonos judíos en Palestina, desestimando que los árabes palestinos poseyeran un autorizado conocimiento de la Arquitectura”⁷⁸. En sentido contrario, Mendelsohn buscó trasladar sus concepciones sionistas, derivadas de Martin Buber, a sus ideas arquitectónicas. En palabras de Alona Nitzan-Shiftan, “Buber profesaba que ‘las grandes tradiciones espirituales’ de Oriente actuarían como balance de los excesos materialistas de Occidente (...y) sugería que los judíos eran agentes mediadores de esa misión”.

Entre 1931 y 1934 Mendelsohn se involucró junto con Wijdeveld y con Amedée Ozenfant en la creación de una “Academia Europea Mediterránea” con el propósito de contrabalancear con una aproximación “clásica” lo que él juzgaba como una evolución excesivamente técnica de la Bauhaus en Berlín. Mendelsohn estaba entonces desencantado en relación con las posibilidades de un modernismo orientado en esa dirección. “La tecnología —se lamentaba— establece el predominio de una concepción materialista de la vida, que pone la cuestión del propósito de la vida sobre la vida en sí misma”⁷⁹. La AEM se instaló en Cavalliere en un edificio concebido por Wijdeveld, pero éste fue destruido por un incendio, y en 1933 Mendelsohn se vio obligado a huir de Alemania. Desde ese momento, prestó mayor atención hacia Palestina, reforzando su creencia en la posibilidad de recuperación del proyecto moderno a través de la búsqueda de sus raíces en la zona oriental del mar. En esta nueva fase de su carrera, la alternativa debería fundarse en los “pueblos nunca tocados por la civilización”, y “buscó las leyes ‘eternas’ en la arquitectura de la antigüedad y vernácula de la cuenca del Mediterráneo. Esta arquitectura, creía, corporizaba los principios funda-

Fig. 14. Tel Aviv en los años treinta.

Fig. 15. Excursión de participantes del CIAM IV en un pueblo del Mediterráneo.

76. La revista *Domus* en 1931 titulada “Panorama del Razionalismo, “Di un’architettura coloniale moderna”, en MCLAREN, Brian L., “The Italian Colonial Appropriation of Indigenous North African Architecture in the 1930’s”, *Mugarnas*, Vol. 19, 2002.

77. ALBINI, F., PALANTI, G., CASTELLI, A., *Giuseppe Pagano Pogatsching*, Milano, 1947.

78. NITZAN-SHIFTAN, Alona, “Contested Zionism-Alternative Modernism: Erich Mendelsohn and the Tel Aviv Chug in Mandate Palestine”, en *Architectural History*, Vol. 39, 1996.

79. HEINZE-GREENBERG, Ita, “An Artistic European Utopia at the Abyss of Time: The Mediterranean Academy Project, 1931-1934”, en *Architectural History*, Vol. 45, 2002.

mentales más que las reglas académicas”⁸⁰. Una Palestina Judía, pensaba, podría construir el encuentro perfecto de los éxitos materiales de occidente con las verdades eternas de oriente.

Y hubo también, por supuesto, una apropiación española del Mediterráneo. Esta versión fue generada en el seno del grupo del GATCPAC. En el reportaje sobre Ibiza publicado en el sexto número de su revista *AC*, sugerían una relación entre las fachadas del proyecto de J.J.P. Oud en el *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart con las casas de pescadores de Sant Pol, y planteaban a estas últimas como modelo a seguir⁸¹. En su estudio de este tópico Antonio Pízzia observó que los editores no “hablan ni del interior ni de los problemas (higiénicos), ni de las particulares funciones que allí se cumplen”. Para *AC* “la arquitectura popular mediterránea posee (...) unas constantes que se repiten a lo largo de todos los países mediterráneos, (...) países todos derivados de una misma civilización”. Finalmente, subrayando las características comunes de esa arquitectura con la arquitectura moderna, en otro artículo titulado “raíces mediterráneas de la arquitectura moderna”, la revista se preguntaba “¿por qué se ha llamado germánica a la arquitectura moderna?”, e instalaba el tópico que seguiría repitiéndose hasta nuestros días, a saber: “la arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye esta nueva arquitectura”⁸².

A pesar de las muchas interpretaciones y controversias culturales desde comienzos del siglo XIX, en los últimos años veinte y a comienzos de los años treinta, bajo el liderazgo de Le Corbusier, no sólo se instaló la idea de una genérica “mediterraneidad” (europea) como referente originario para la verdadera arquitectura moderna, tachando toda referencia a alguna deuda con el mundo árabe, sino que con esta tachadura se adoptó asimismo la noción, vigente hasta nuestros días, de una idiosincrática “alma latina” de esa supuesta unidad cultural.

La victoria de ese paradigma fue consagrada en 1933 en un evento internacional bien conocido. Como es sabido, después de haberse encontrado por tercera vez en Bruselas en 1930, el cuarto Congreso Internacional de Arquitectura Moderna tuvo lugar, precisamente, a bordo de un buque navegando el Mediterráneo. El viaje se inició en Marsella, como clara demostración de la eficacia que esa idea había logrado alcanzar, manteniéndose en el centro de la narrativa de la historia de la arquitectura moderna.

Paradójicamente tampoco esta vez, en verdad, se había tratado de una natural afinidad surgida del “alma latina”. Como resultado de la más consistente investigación realizada sobre las relaciones entre el modernismo alemán y español, Joaquín Medina Warmburg ha demostrado que “el viaje del Patris II en el verano de 1933 no fue una iniciativa de Le Corbusier, ni de su discípulo Sert, ni de cualquier otro miembro del grupo mediterráneo en el seno del CIRPAC, sino del delegado alemán proveniente de la Bauhaus”: Marcel Breuer. Su propuesta tenía un sesgo diferente al que caracterizó finalmente a ese viaje. Breuer había visitado España a fines de 1931 y había sucumbido a la fascinación de los “sencillos y bizarros pueblos españoles”⁸³. Pero, como ya había ocurrido en los casos ya mencionados, también el discípulo de Gropius advirtió que la raíz de esas arquitecturas debía buscarse más al sur y siguió su viaje hacia África. Desde allí escribió a Ise Gropius:

“En Tetuan fui superado por la impresión de esta ciudad blanca. Admiré los rostros de los árabes, su orgullo, su suciedad, su laxitud. Nada a izquierda o derecha del camino, villorrios, negros, nómades, los mensajeros a caballo de Abdel Krim”.

80. *Ibid.*

81. ROVIRA, Josep, “Arquitectura, el mediterráneo es su cuna”, en PÍZZIA, A. (ed.), *Josep Lluís Sert y el Mediterráneo*, Barcelona, 1997.

82. “Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna”, *AC* n. 18, Barcelona, segundo trimestre 1935.

83. Cartas de Marcel Breuer a Ise Gropius (Madrid, 4 de noviembre de 1931, Barcelona, 20 de noviembre de 1931 y Algeciras, invierno de 1931), BHA, Berlín.