

JORGE FRANCISCO LIERNUR

---

**SALVAJES, RÚSTICOS O SABIOS.**  
Lecturas modernas de la “choza primitiva”,  
de Semper a Le Corbusier

**POLIS #21**

ISSN: 2362-3284

polis@fadu.unl.edu.ar

**CORRECCIÓN:**

Lucía Bergamasco

Irina Bellman

Bettina Skladny

Cecilia Bártolis

María Martina Acosta

**DISEÑO EDITORIAL**

**& MAQUETACIÓN:**

LDCV Mariana Oliva

DGCV Sergio Bentivegna

para BURÓ Studio

---

**CÓMO CITAR:**

Liernur, Jorge Francisco.

«Salvajes, rústicos o sabios. Lecturas modernas de la “choza primitiva”, de Semper a Le Corbusier».

Polis, n° 21 (2022).

<https://www.fadu.unl.edu.ar/polis>

## 1. Introducción

Para la historiografía del arte no caben dudas acerca de la relación que las vanguardias «negativas» establecieron con expresiones de lo que se consideraba como «arte primitivo»<sup>1</sup>. En el caso de la arquitectura moderna, en cambio, la historiografía canónica ha venido atribuyendo su emergencia y desarrollo solo a factores técnicos o culturales internos en contextos de avanzado desarrollo capitalista<sup>2</sup>. El «mundo» o, si se prefiere, la geografía de esas explicaciones se redujo de ese modo, con unas pocas excepciones, a algunas ciudades estadounidenses y de la Europa franco-germánica. Ese «mundo» capitalista de la historiografía de la arquitectura moderna parecería no haberse enterado de la existencia de ese estadio de desarrollo caracterizado por Vladimir Lenin como su «fase superior», la del «imperialismo»<sup>3</sup>. O a lo sumo lo tiene en cuenta para referirse a algunas expresiones «periféricas», «derivadas» o «idiosincráticas», de la «original» arquitectura moderna gestada en aquellas ciudades.

Así, los nuevos materiales como el hierro y el acero, las grandes instalaciones fabriles con las demandas de vivienda de sus trabajadores, la presencia de los artistas de vanguardia, y sobre todo la expansión de las metrópolis con sus nuevas funciones, sus nuevos medios de transporte y sus grandes masas humanas, bastaron a los historiadores para explicar, aparentemente sin dificultades, la revolución que arrasó con las estructuras hasta entonces vigentes de una disciplina centenaria.

En distintos trabajos que vengo desarrollando desde hace algunos años trato de mostrar que esto no fue así, esto es, que una explicación puramente capitalista de la arquitectura moderna

1. Cfr. por ejemplo: Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna 1770-1970* (Firenze: Sansoni, 1970); John Canaday, *Mainstreams in Modern Art* (New York: Holt, c.1959); Francis Frascina, y Charles Harrison, eds., *Modern Art and Modernism. A critical Anthology* (Westview Press: New York, 1987); David Cottington, *Modern Art. A very Short Introduction* (Oxford UK: Oxford University Press, 2005). Específicamente sobre arte moderno y «primitivismo» cfr. Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century (Modern Art: Practices and Debates)* (New Haven Yale University Press, in association with the Open University, 1993); Jack Flam y Miriam Deutch, *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history* (Berkeley, CA: University of California Press, 2003); Susan Hiller ed., *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art* (New York/London: Routledge, 1991); Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (Cambridge, Mass: Belknap Press, 1986); Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art* (New York: Thames and Hudson, 1994); Susanne Leeb, «Primitivism and Humanist Teleology in Art History around 1900», *Journal of Art Historiography*, 12 (June 2015); Frances S. Connelly, «The Sleep of Reason. "Primitive" Art as the Inverse of Classicism», en *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907* ed. por Frances S. Connelly (University Park PA: The Pennsylvania State University Press, 1995): 11-36; Mary Gluck, «Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of

Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy», *New German Critique*, 80 (spring-summer 2000): 149-169.

2. Con «historiografía canónica» me refiero a las grandes narraciones de la historia de la arquitectura moderna, desde sus comienzos en la década del veinte hasta la actualidad. En los últimos años el interés por las raíces «primitivistas» de la arquitectura moderna ha sido creciente, dando lugar a estudios singulares sobre el tema como la compilación de Jo Odgers, Flora Samuel y Adam Sharr, *Primitive: Original Matters in Architecture* (London, New York: Routledge, 2006) o Michelangelo Sabatino, «Tabula rasa or Hybridity? Primitivism and the Vernacular in Futurist and Rationalist Architecture», en *Futurism and the Technological Imagination*, ed. por Günter Berghaus (Amsterdam, New York: Rodopi, 2009): 287-314, entre otros trabajos que iremos mencionando más adelante.

3. Me refiero al clásico libro de Lenin de 1916 *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, (Barcelona: Taurus, 2012). Sobre la relación arte moderno-imperialismo cfr. Jean-François Staszak, «Primitivism and the Other. History of Art and Cultural GeograpWhy», *GeoJournal*, 40, 4 (2004); Sieglinde Lemke, *Primitivist Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism* (New York: Oxford University Press, 1998); Carole Sweeney, *From Fetish to Subject. Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935* (Westport CT/London: Praeger, 2004).

es insuficiente y que, en un mundo ya global como consecuencia de la fase de expansión imperialista del capitalismo, numerosos otros factores de origen no menos global deben tenerse en cuenta para comprender la emergencia de ese nuevo fenómeno cultural y productivo.

Sabemos que, a lo largo del proceso de construcción de ese fenómeno, la necesidad de autocercioramiento característica del «nuevo tiempo» obligó a una drástica puesta en cuestión de los conceptos, de los paradigmas formales y de las técnicas en las que habían sostenido hasta entonces la producción de la disciplina. Para decirlo con Habermas:

*[...] con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas, y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios, se desarrollaron [...] esferas culturales de valor que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la diferente legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y práctico morales<sup>4</sup>.*

Una vez demolida la estructura heredada del Humanismo, el desarrollo de esas nuevas esferas culturales de valor con el propósito de constituir una nueva legalidad interna a la disciplina, obligó a quienes asumieron esa tarea a buscar nuevos puntos de partida. Muchos identificaron ese hipotético «momento cero» desde el que reiniciar un nuevo camino en la mimesis del comportamiento aparentemente desprejuiciado de los ingenieros, mientras que otros adoptaron criterios de máxima economía que los obligaban a evitar el «delito» de la ornamentación, al tiempo que otros aún, se apoyaron en el abecé de la geometría euclidiana y sus infinitas posibilidades combinatorias.

4

Pero esos no fueron los únicos procedimientos de refundación. Si para llevarla a cabo se trataba de partir de cero, allí estaba frente a todos un tópico que había caracterizado a la arquitectura a lo largo de toda su historia, el del cero absoluto del inicio, la pregunta sobre su propio origen<sup>5</sup>.

En la cultura occidental premoderna ese momento cero había sido concebido en el contexto del relato bíblico y a la sucesión de culturas en él habilitadas. Entre los trabajos mencionados he analizado el conflicto entre la narración bíblica y la «choza primitiva» de la narración vitruviana de ese punto de inicio, con el que tuvo que hacer sus cuentas la teoría de la arquitectura del Humanismo<sup>6</sup>. Pero el paulatino «desencantamiento del mundo», los descubrimientos científicos, y la expansión europea en territorios hasta entonces desconocidos determinaron el abandono del paradigma bíblico de la historia y su reemplazo por la idea de progreso y de la simultánea invención de la prehistoria<sup>7</sup>. La invención de una forma lineal progresiva de la narración histórica dio lugar a otra idea: la de instalar las formaciones sociales y culturas no occidentales que coexistían con los europeos en los estadios primitivo o bárbaro de ese desa-

4. Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad* (Madrid: Taurus, 1989), 11.

5. Sobre el tema sigue siendo fundamental el clásico texto de Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: the Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. 2a. ed. (Cambridge, MA: MIT Press, 1981). Cfr. también el número de San Rocco Magazine, dedicado a la choza primitiva: «What's Wrong with the Primitive Hut?», 8 (Winter 2015); Joachim Gaus, «Die Urhütte: über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Köln*, 33 (1971): 7-70; EceKürelî, «Laugier vs Durand: Revisiting Primitive Hut in the Classical Architectural Discourse», *Yedi: Sanat, TasarımveBilimDergisi*, 15 (Winter 2016): 111-120; Cosmin Ungureanu, «Viel de Saint-Maux and the Symbolism of Primitive Architecture», *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Tome LIII, Bucarest (2016); MaartenDelbeke, «The Idea of Architecture and the

Origins of the Primitive Hut», *gta papers*, 3, 41 (2019); Alan Colquhoun, «Classic, Primitive, Vernacular + Architecture», *Casabella*, XLVII, 492 (Giugno 1983): 24-25.

6. Jorge Francisco, Liernur, *El Arca de Noé, La controversia sobre el incómodo origen Oriental de la Arquitectura de Occidente*, inédito.

7. Cfr. Peter Rowley-Conwy From Genesis to Prehistory. *The archaeological Three Age System and its Contested Reception in Denmark, Britain, and Ireland* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2007); Alice B. Kehoe, «The Invention of Prehistory», *Current Anthropology*, 32, 4 (Aug.-Oct., 1991): 467-476; Matthew R. Goodrum, «The Idea of Human Prehistory: the Natural Sciences, the Human Sciences, and the Problem of Human Origins in Victorian Britain», *History and Philosophy of the Life Sciences*, 34 (2012): 117-146; Donald R. Kelly, «The Rise of Prehistory», *Journal of World History*, 14, 1 (March, 2003): 17-36.

rrollo temporal. Así, esas formaciones pasaron a ser paradójicamente a la vez contemporáneas y habitantes del comienzo de los tiempos.

De manera que quienes se propusieran refundar la arquitectura, esto es, quienes se propusieran instalarse en un nuevo «momento cero» en base a esa nueva noción de la historia irían a buscarlo en esas culturas «antiguas» que ahora eran objeto de observación de la nueva ciencia de la etnología.

Para caracterizar y describir esa búsqueda en el campo del arte se adoptó el término «primitivismo», un concepto que, especialmente a partir del gran debate generado por la exposición de 1983 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ha sido objeto de numerosos y legítimos cuestionamientos<sup>8</sup>.

En el caso de la Historia de la Arquitectura, deberíamos sumar a esos cuestionamientos desarrollados en el marco de los estudios poscoloniales otros inconvenientes. Es que las obras de arquitectura son al mismo tiempo piezas artísticas y objetos que forman parte de los procesos de producción material del hábitat humano.

Si en el campo de las artes era posible emplear en Occidente imágenes, comportamientos, ideas o incluso técnicas desde las formaciones sociales llamadas «primitivas», esa segunda condición hacía dificultoso e incluso imposible reproducir ese traslado en el campo de la arquitectura. Por ese motivo, si, aún con los cuestionamientos señalados, eran factibles una pintura, una poesía o una música «primitivistas», eso no podía ocurrir allí donde la modernización obligaba, por el contrario, al empleo de las técnicas occidentales más avanzadas.

5

Lo cual no significa que de todos modos no se haya procurado articular la radical negación de toda forma de predeterminación implícita en la ruptura modernista con la arquitectura del pasado, con el (presuntamente) incontaminado «momento cero» de ese mismo pasado.

En este trabajo trataremos de analizar uno de los numerosos ejemplos —el de la moderna reflexión sobre la «choza primitiva» inaugurada por Gottfried Semper— que ilustran este procedimiento, pero para entenderlo debemos ante todo partir del reconocimiento de relaciones variables y muchas veces ambiguas de los arquitectos con el clima «primitivista» que caracterizó a distintos sectores de las vanguardias artísticas, y en especial a los dadaístas y a los expresionistas, después de la primera guerra mundial<sup>9</sup>.

Aunque un estudio de la totalidad de esos fenómenos debería incluir distintas formas de lo que parece conveniente denominar «arquetipos primarios» (puesto que la «choza primitiva» fue

8. «Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern», MoMA (New York: Museum of Modern Art, Boston: New York Graphic Society Books, Sep 1984–Jan, 1985). La controversia sobre la exposición del MoMA fue encabezada por la publicación de Thomas McEvilley, William Rubin y Kirk Varnedoe de un trabajo en el número de noviembre de 1984 de *Artforum* titulado «Doctor, Lawyer, Indian Chief: Primitivism in Twentieth Century Art at the Museum of Modern Art». Puede ayudar al propósito de este trabajo el modo en que Samuel Clark ha explicado el término «primitivo»: «*“Primitive” is a complex term: it can mean unsophisticated, savage, stupid or childish; pure; original or primary; low or simple; an early stage of evolution or progress; a relic or survival in a world that has moved on. It can refer to people or societies without technology or without institutions(...). “Primitive” here stands in a complex relation to a cluster of terms including “savage”, “native”,*

*“aboriginal”, “undeveloped”, “unevolved” and “prehistoric”, and also to opposing terms like “civilised”, “developed”, “complex”, “sophisticated” and “modern”.* Samuel Clark, «Anarchism and the Myth of the Primitive: Godwin and Kropotkin», *Studies in Social and Political Thought*, 15 (July, 2008): 7, <https://doi.org/10.20919/sspt.26.2016.59>

9. Señala David Pan: «*The opposition between a modern belief in human achievement and a primitive reverence for mythic fate provides the two basic perspectives defining the development of German culture in the 20th century. Both coexist, often within a single text, yet this opposition does not mean that expressionism is ambiguous.(...)The idea of progress and opposition to the notion of tradition embedded in this word do not describe, but rather contradict the motivating impulses of this “primitivist” movement.*» En David Pan, «The Primitivist Critique of Modernity: Carl Einstein and Walter Benjamin», en David Pan, *Primitive Renaissance*

solo uno de ellos compitiendo con otros cuatro: la caja muraria, la carpa, el iglú y la caverna), por razones de espacio dejaremos el análisis de estos últimos para otra oportunidad<sup>10</sup>.

La cabaña semperiana fue el más influyente de esos arquetipos, no solamente porque funcionó como un puente con la tradición vitruviana, sino porque además contó con la ventaja de su gran flexibilidad, tanto en los aspectos técnicos como en sus posibilidades formales<sup>11</sup>. Compuesta por piso, cerramientos laterales y cubierta sostenidos con frecuencia por piezas estructurales, se trataba de un sistema abierto que podía dar lugar a formas y dimensiones variadas. Podía ser de planta cuadrada, rectangular, circular o compuesta; podía albergar a una persona o a un conjunto de ellas; podía cerrarse totalmente con distintos materiales o ser totalmente transparente, y podía ocupar solo uno o varios niveles.

El principal mérito de Semper fue el de haber creado una construcción teórica que permitió transformar radicalmente el modo de interpretar a la choza vitruviana, entendiéndola como un «motivo mítico-poético» compuesto de partes combinables —postes, vigas, ventanas, plano de piso, cubierta, lugar del fuego, elementos de separación— entendidos a partir de su función en la construcción.

6

Hasta entonces la choza vitruviana no se había empleado de manera literal sino como referencia metafórica, a partir de la cual se ordenaba la configuración tectónica del aparato decorativo heredado de Roma. En rigor el arquetipo primario de esa arquitectura no era la cabaña vitruviana sino la caja con aberturas característica de las arquitecturas de estructura muraria. Como fue destacado por Mallgrave, este arquetipo fue uno de los dos que Semper postuló como únicas formas originarias (*Urformen*) del habitar humano: «la arquitectura dominada por los muros de la gente del sur (el “estilo cortesano”), y las chozas techadas del norte»<sup>12</sup>.

No fue el de la caja muraria en sí misma sino su articulación con la apariencia tectónica de la cabaña vitruviana lo que los modernistas se impusieron demoler recurriendo a la figura alternativa de la choza primitiva como referencia para introducir un nuevo paradigma estructural<sup>13</sup>.

ce. *Rethinking German expressionism* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001), 43. Sobre el expresionismo alemán cfr. también entre otros además del mencionado texto de Pan: Jill Lloyd, *German expressionism: primitivism and modernity* (New Haven/London: Yale University Press, 1991); Reinhold Grimm, *Blacks and German Culture, Monatshefte* (The University of Wisconsin Press, 1986). Sobre primitivismo en las vanguardias rusas: John E. Bowit, ed., *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934* (New York: The Viking Press, 2017), particularmente los textos que integran la parte II: «Neoprimitivism and Cubofuturism», 39-69; Roann Barris, «Russian Constructivist Architecture as an Urban Carnival: The Creation and Reception of a Utopian Narrative», *Utopian Studies*, 10, 1 (1999): 42-67; Jeremy Howard, Irëna Bužinska, and Z. S. Strother, Vladimir Markov and Russian primitivism: a charter for the avant-garde (Burlington: Ashgate, 2015); Sarah Jane Warren, *Performing the primitive: Mikhail Larionov and the paradoxes of russian futurism* (Burlington: Ashgate, 2013). Sobre primitivismo en Dada: Thomas Folland, «Readymade Primitivism: Marcel Duchamp, Dada, and African Art», en *Art History*, 43, 4 (September 2020): 802-826. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12518>; Judith K. Zilczer, «Primitivism and New -York Dada», en Stephen Foster y Rudolf Kuenzli, *Dada spectrum: the dialectics of revolt* (Madison, WI: Coda Press, 1979); Cécile Bargues, «Dada et les “primitivismes”», *Cahiers du CAP*, 4: Au-delà de l'art et du patrimoine: expériences, passages et engagements (Editions de la Sorbonne, 2018).

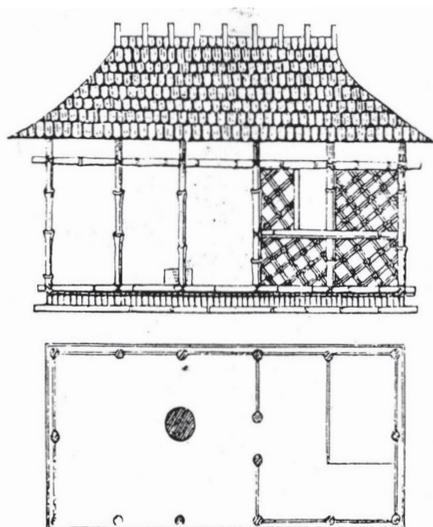
10. Si bien la adopción del concepto requeriría de una consideración más profunda, la idea de «arquetipos primarios» puede remitirse en principio a las reflexiones de Carl Jung al respecto. A modo de síntesis

recordamos que según *The Cambridge Dictionary of Philosophy* editado por Robert Audi (Cambridge UK: Cambridge University Press, 1999,455): «the collective unconscious was induced by Jung from his analysis of dream symbols and psychopathological symptoms. It is an inherited archive of archaic-mythic forms and figures that appear repeatedly in the most diverse cultures and historical epochs. Such forms and figures – also called archetypes – are considered “primordial images” preceding the “ideas” that articulate rational thought». Jung refiere esos arquetipos o imágenes primordiales al pensamiento de Kant y, más allá, a los conceptos de Platón en *El Timeo*. A diferencia de los arquetipos jungianos, los «arquetipos primarios» a que hacemos referencia existen como expresiones elementales de cobijo y en esa condición están determinados por condiciones materiales, pero en el desarrollo histórico de la arquitectura actúan como referentes o, como veremos más adelante, como «motifs» organizadores de la Forma.

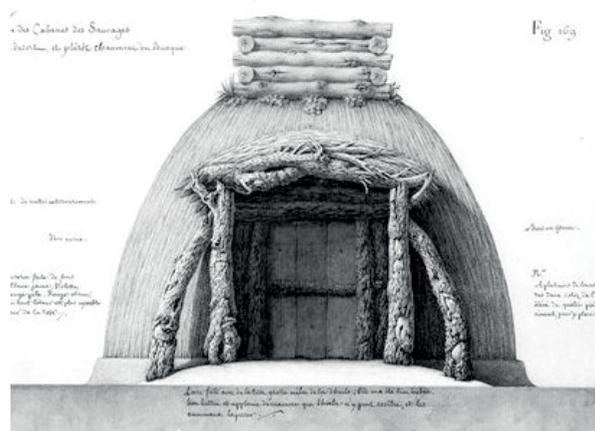
11. De la extensa bibliografía referente a Semper son particularmente destacables en relación con nuestro argumento: Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2004); Alice De Oliveira Viana, «Em busca da casa perdida: a cabana primitiva segundo Laugier e Semper», *arq.Urb*, 28 (2020): 8-23; Charles L. Davis, «Beyond the primitive hut. Gottfried Semper and the Material Embodiment of German Character». En Charles L. Davis, *Building Character, the Racial Politics of Modern architecture Style* (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2019); Wolfgang Herrmann, «Semper's Position on the Primitive Hut». En Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper: In Search of Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1984), 165-173.

Desde esta perspectiva la perenne búsqueda de lo nuevo que el sistema capitalista y la cultura moderna demandan a la arquitectura pareciera resolverse en un continuo sucederse de reemplazos transitorios de unos modelos primarios por otros en la medida en que se agota la carga transitoria de novedad aportada en cada caso por el cambio. La caja muraria, la cabaña primitiva, el iglú, la carpa y la caverna se vuelven a descubrir una y otra vez travestidos con las tecnologías disponibles en cada momento, con los cambios dimensionales que estas permiten, y con eventuales combinatorias. Obviamente en todos los casos se trata de «construcciones culturales», míticas, que, especialmente durante el proceso de ruptura llevado a cabo en el período inicial de los debates modernistas, exigieron importantes esfuerzos de imaginación y también de reconocimiento del pasado.

Lo notable es que, al igual que en los tiempos iniciales de las vanguardias, a lo largo de más de un siglo los arquitectos hemos seguido atrapados en este proceso circular, y en cada reemplazo de un modelo primario por otro la novedad tan codiciada se revela como una simple repetición. El perro gira hasta el agotamiento tratando inútilmente de morder su propia cola.



«The Caraim Hut». Gottfried Semper, *Der Stil* (2nd ed. 1878), vol 2, p. 263 En: Mari Hvattum. *Gottfried Semper and the problem of Historicism*. Cambridge University Press, 2004



Jean-Jacques Lequeu. *Voi du Cabinet des Sauvages*, c. 1790

12. «... the wall-dominated architecture of the southern people (the "Court Style"), and the roof-huts of the north». Francis Mallgrave, «Gustav Klemm and Gottfried Semper: The Meeting of Ethnological and Architectural Theory» en *RES: Anthropology and Aesthetics*, 9 (spring, 1985), 76. Mallgrave recuerda que «both themes Semper's major manuscripts of 1849-1850, *Vergleichende Baulehre* (Comparative Building Theory), wo ihr Altar und ihr Tempelhaus stand». Wolfgang Herrmann ha traducido y publicado varias partes de este libro en Gottfried Semper: In

Search..., op. cit. A efectos de mayor precisión en la comprensión de los textos se incluyen los textos originales citados en otros idiomas en estas notas al pie. Las traducciones son del autor.

13. A un espacio intermedio de uso del arquetipo primario de la caja muraria, a la vez que se cuestionaba la aplicación de la metáfora vitruviana, habría que adscribir la mayor parte de las soluciones de la arquitectura que conocemos como Art Nouveau, Jugendstil, Floreale, Arts and Crafts, o Modernista.



Gonzalo Fernández Oviedo: *Hystoria General de las Indias*, publicada entre 1535 y 1557. Versión de 1851 de José Amador de los Ríos. Fuente: <http://www.biodiversitylibrary.org/pageimage/6722387>

## 2. ¿«Modell», «Vorbild» o «Motiv»?

Quizás porque se trató del esfuerzo más convincente por asociar la imperiosa necesidad de lo nuevo con su fundación en el «momento cero» de la Historia, numerosos textos en el campo de la historia y la teoría de la arquitectura publicados tanto por muy reconocidos estudiosos como por ignotos autores de todo el mundo han transformado en sentido común la asociación de la idea de la «choza primitiva» con la figura de Gottfried Semper: una simple consulta de «*primitive hut Semper*» en cualquier idioma en el buscador Google al momento de escribir estas líneas arroja 1.740.000 resultados<sup>14</sup>.

Aunque se trata de algo obvio, y antes de continuar con el caso de Semper, no hay que olvidar que el primero en describir las «cabañas primitivas» americanas fue el propio Cristóbal Colón en sus cartas, y a esa referencia directa siguieron otras innumerables consideraciones y publicaciones a lo largo de los siglos. Es más, en su regreso a España el 4 de enero de 1493, Colón llevó consigo una relación acerca de la experiencia de la expedición, escrita por el Escribano Real de la Armada Rodrigo de Escobedo que incluía dibujos de uno de sus criados, Pedro de Salcedo, los primeros que reproducían las viviendas de los indígenas. Si bien esta relación no se conoció públicamente sino en 1762 en un libro de Luis Joseph Peguero, es plausible la hipótesis de Prieto Vicioso acerca de que fue esta fuente la que también inspiró una interpretación de esos dibujos en la muy difundida *Hystoria general de las Indias* de Gonzalo Fernández Oviedo, publicada entre 1535 y 1557, que a su vez debió haber utilizado de Ramusio en su igualmente famoso *Delle Navigazioni et viaggi* de 1556. En relación directa con nuestro tema es interesante notar que en las sucesivas versiones se repitieron los dos dibujos de cabañas por parte de De Salcedo: en uno se trataba de una construcción octogonal de cañas y techo de paja, y en el otro de una versión de planta rectangular con cubierta a dos aguas igualmente de paja con una zona abierta y otra cerrada con muros de caña con una puerta y una ventana directamente apoyados sobre la tierra<sup>15</sup>.

En su trabajo pionero para la comprensión del tema, Francis Mallgrave presentó con gran precisión algunos de los conceptos que Semper habría derivado del trabajo etnográfico de su conciudadano y coetáneo, el etnógrafo Gustav Klemm, y especialmente la importancia otorgada por este a la cuestión del fuego como semilla inicial de la construcción del hábitat humano<sup>16</sup>.

14. De todos modos son fundamentales los trabajos de Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper: in search...*, op. cit., Francis Mallgrave, *Gottfried Semper: architect of the nineteenth century* (New Haven, CT: Yale University Press, c.1996), Winfried Nerdinger y Werner Oechslin, *Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft* (Prestel 2003) y Heidrun Laudel, *Gottfried Semper: Architektur und Stil* (Dresden: Verlag der Kunst 1991).

15. Luis Joseph Peguero, *Historia de la Conquista, de la Isla Española de Santo Domingo trasumptada el año de 1762: traducida de la Historia General de las Indias escrita por Antonio de Herrera* (Santo Domingo:

Publicaciones del Museo de las Casas Reales, [1762] 1975), en Esteban Prieto Vicioso, «Influencia española en la vivienda tradicional dominicana», *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la construcción*, vol.3 (Segovia, 13-17 de octubre de 2015): 1377-1386.

16. Francis Mallgrave, «Gustav Klemm and Gottfried Semper: ...», op.cit. Es notable sin embargo que la descripción más pertinente a la imagen semperiana de la «cabaña primitiva» es una cita de Johann Reinhold Forster, un naturalista que acompañó a John Cook en su viaje alrededor del mundo, en la que no se describe una choza del Caribe sino de la isla de Middleburg en el Pacífico Sur.

El descrito por Semper es solo uno entre los muchos tipos de viviendas consideradas por Klemm, quien se refirió a las cabañas caribeñas en el segundo tomo dedicado a describir «Los cazadores y pescadores de la humanidad pasiva» de su «Historia cultural de la humanidad», en el párrafo dedicado a «Viviendas y lugares de descanso» del capítulo sobre «Los pueblos cazadores americanos»<sup>17</sup>. Citando testimonios de viajeros (dado que él mismo jamás había pisado tierras por fuera de Europa) Klemm presenta ejemplos de toda América —con planta circular y techos cónicos, de paja o de hojas de palmas, con estructuras de palos y apoyadas en tierra o colgadas de los árboles, transportables y con cubiertas en bóveda, pequeñas y de grandes dimensiones— dedicándole solo una breve oración a las chozas del Caribe<sup>18</sup>.

Recuérdese además que el propio Vitruvio tampoco se había limitado a un único modelo de la «cabaña». Según su texto, una vez descubierto el fuego, los hombres comenzaron «algunos a construir chozas de ramas, otros a cavar cuevas bajo las montañas, otros (a...) erigir refugios con ramas y barro bajo los cuales refugiarse» luego de lo cual, en un proceso de imitación y transformación

*[...] primero levantaron muros de barro utilizando soportes cruzados a modo de horca y ramas dispuestas transversalmente, mientras que otros primero secaron los terrones de barro y luego reforzaron los muros con tablonces de madera, y para protegerlos de la lluvia y el calor del sol los cubrieron con cañas y follaje. Pero cuando se dieron cuenta de que esos techos no aguantaban las lluvias invernales, los construyeron dándoles cierta pendiente, los cubrieron con barro favoreciendo así el fluir del agua*<sup>19</sup>.

10

Semper descartó esas variantes para construir su teoría «científica» en oposición a las interpretaciones míticas del texto vitruviano y especialmente a la de Quatremère de Quincy, defensora del origen del lenguaje clásico-helénico como reproducción en piedra de la estructura de madera «primitiva». Por añadidura «se burló de la “consideración extraña e infructuosa” de Vitruvio de la cabaña primitiva como modelo para el templo griego, y juzgó las discusiones posteriores sobre la cabaña primitiva como una “disputa sin sentido” W<sup>20</sup>». Esta posición es muy clara en el punto V: «Los cuatro elementos del arte de construir» («*Die Vier Elemente der Baukunst*») donde puede leerse que «asociado a la Antigüedad, el punto de vista material señalado ha dado lugar a cavilaciones extrañas e infructuosas y ha pasado por alto las influencias más importantes en el desarrollo del arte», aclarando además en la nota al pie: «Uno solo debe recordar las páginas que se han escrito desde Vitruvio sobre los orígenes del templo griego a partir de la estructura de madera, o las astutas hipótesis sobre el techo de la carpa de los chinos<sup>21</sup>».

Pero no basta. En «Der Stil» su crítica a esa versión mítica es aún más directa: tales hipótesis, escribe,

17. Gustav Klemm, «*Die Jäger und Fischer Völker der passive Menschheit, Die Americanischen Jägervölker, Wohnung und Ruhestätten*» en Gustav Klemm, *Cultur-Geschichte der Menschheit*, Zweiter Band (Leipzig 1843), 55–61.

18. Sobre Gustav Klemm cfr. Chris Manias, «The growth of race and culture in nineteenth-century Germany: Gustav Klemm and the universal history of humanity», en *Modern Intellectual History*, vol.9, 1 (2012): 1–31; Peter N. Miller, «Gustav Klemm, Cultural History, and Kulturwissenschaft», en *History and Its Objects: Antiquarianism and Material Culture since 1500* (New York: Cornell University Press, 2017), 140–172.

19. Traducido de versión en italiano: Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura Libri X* (Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1990), 67. Traducción al italiano de Luciano Migotto.

20. «He mocked Vitruvius's “strange and fruitless consideration” of the primitive hut as a model for the Greek temple, and judged later discussions concerning the primitive hut a “pointless dispute”». Mari Hvattum, Gottfried Semper and the Problem...op.cit., 30.

21. «Verbunden mit Alterthümelei, hat die angedeutete materielle Anschauungsweise zu sonderbaren und fruchtlosen Grübeleien geführt, und gerade die wichtigsten Einflüsse auf Kunstentfaltung übersehen». «Man darf nur an die Folianten erinnern, die, seit Vitruv, über den Ursprung des griechischen Tempels aus dem Holzbau geschrieben wurden, oder an die scharfsinnigen Hypothesen über das Zeltdach der Chinesen». Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, 1851), 54.

*[...] surgieron de una estimación correcta de la importancia otorgada a la cuestión de las afinidades originarias de las formas de arte pero, como ya ha sido probado, creo que se procedió como si pudieran explicarse los diversos lenguajes a partir del balbuceo de los niños, o de las inarticuladas voces naturales del mundo animal*<sup>22</sup>.

Mari Hvattum ha mostrado que Semper construyó las bases de su ataque a las posiciones míticas previas basándose en el uso de las herramientas generadas por los nuevos conocimientos de anatomía, sociología y lingüística comparadas que estaban emergiendo en la primera parte del siglo XIX elaborados por Georges Cuvier, Augusto Comte y Friedrich von Schlegel respectivamente. El cambio en su aproximación a la arquitectura puede advertirse claramente si se la entiende, por ejemplo, en conexión con la nueva noción de tipo, propuesta por Cuvier como

*[...] una expresión de relaciones constantes definidas y básicas en la estructura de los seres vivos que son fijos e inalterables y de los que depende todo conocimiento de ellos. [...] Según esta tipología, el animal es un organismo en el que cada parte está funcional y estructuralmente ajustada con un propósito general: la supervivencia. El animal se define por la relación e interacción entre sus órganos, no por las propiedades formales de los órganos mismos.*

Los cuatro elementos «descubiertos» por Semper se presentaban como los componentes básicos del organismo arquitectónico, y su evolución se asimilaba al proceso de paulatina complejización a lo largo del tiempo, reemplazando de este modo la noción de un modelo fijo o determinado, por la idea de «motivo»<sup>23</sup>.

11

Según Mallgrave, «cuando Semper completó “Los cuatro elementos” se encontraba (...) en medio de un terrible ataque de depresión» porque seguía sin encontrar trabajo<sup>24</sup>. Fue entonces cuando gracias a su relación con Henry Cole accedió a la realización de distintas tareas en el contexto de la Gran Exposición de 1851, donde «textiles y alfombras de África, Turquía y Persia atrajeron su atención en particular, del mismo modo que el modelo de choza caribeña de la isla de Trinidad. Su prístina pureza representó para él la confirmación de su tesis de los cuatro elementos<sup>25</sup>».

Si bien la crítica de arquitectura ha atribuido a aquella construcción una gran importancia para el desarrollo de las teorías del teórico hamburgués, este dedicó en «Der Stil» apenas un brevísimo espacio a referir ese encuentro para presentar

*[...] no una fantasía, sino un ejemplo muy realista de una construcción de madera*

22. «Diese Versuche gingen aus einer richtigen Schätzung der Wichtigkeit hervor, die sich an die Frage über die Urverwandtschaften der Kunstformen knüpft, allein man verfuhr dabei, wie wenn einer die verschiedenen Sprachen auf das Lallen der Kinder, auf die unarticulirten Naturstimmen der animalischen Welt, oder auf das Pescheräh der wildesten Stämme zurückführen wollte, was, glaube ich, auch schon versucht worden ist». Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erster Band: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860), 2. El subrayado es nuestro y permite anticipar que de ningún modo la actitud de Semper era de «admiración» hacia la «Primitive hut» sino que por el contrario, al igual que el balbuceo de los niños o los sonidos de los animales la consideraba una expresión inferior. Volvemos más adelante sobre este tema.

23. «an expression of definite and basic constant relationships in the structure of living things that are fixed and unalterable and upon which all knowledge of them depends.(...) According to this typology, the animal is an organism in which every part is functionally and structurally adjusted to one overall purpose: survival. The animal is defined by the relation and interaction between its organs, not the formal properties of the organs themselves». Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem...*, 125.

24. «... when Semper completed the “Die vier Elemente” he was(...) in the midst of a terrible fit of depression». Mallgrave, *Gustav Klemm and Gottfried Semper...*

25. «textiles and carpets from Africa, Turkey, and Persia attracted his attention in particular, as did the model of a Caribbean hut from the island of Trinidad. Its pristine purity represented for him the confirmation of his four-motive-thesis». Francis Mallgrave, «Introduction», en Gottfried Semper: *Style* (Los Angeles, CA: The Getty Research Institute, 2004), 13.

tomada de la etnología y presentada aquí al lector como la cabaña original de Vitruvio en todos sus elementos [...]. En él, todos los elementos de la arquitectura antigua se presentan de una manera muy original y diferenciada: el hogar como punto focal, el terreno elevado rodeado de pilotes como terraza, el techo apoyado en pilares y el cerramiento de estera como borde o muro de la habitación<sup>26</sup>.

Semper critica a Vitruvio para quien «el templo de mármol no es más que una choza primigenia petrificada (*versteinerte Urhütte*), la totalidad y partes de la cual han surgido materialmente de los elementos simples de una choza de madera y pueden derivarse directamente de ellos». En oposición a esta interpretación postula que para explicar el templo debía considerarse el influjo en la arquitectura del «cenador sagrado» (*heiligen Laube*) empleado en las representaciones teatrales de Atenas. Pero a su juicio «para los greco-italianos el techo protector sostenido por troncos de árboles, cubierto con paja o caña y rodeado por una malla de estera no constituía un ejemplo (*Vorbild*) material del templo sino una motivación (*Motiv*) mítico-poético e incluso artístico»<sup>27</sup>.

12

Como puede verse, en el segundo párrafo Semper distingue entre «*Vorbild*» y «*Motiv*» del templo mientras que en el párrafo anterior usa la palabra «*Modell*» para referirse a la choza expuesta en la Gran Exposición. Michael Robinson y el equipo de traductores y académicos que supervisaron la edición en inglés solo utilizan las palabras «*model*» y «*motif*»<sup>28</sup>. ¿Debemos atribuir la diferencia en el texto original a una razón de estilo?, ¿o el uso de distintos sustantivos encierra un significado? De acuerdo al *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, la palabra «*Vorbild*» se refiere a un patrón a emular, «*Motiv*» al asunto o tema de una representación artística, y «*Modell*» a una maqueta<sup>29</sup>.

La diferencia en el uso de estas palabras no carece de sentido. Mientras que con «*Modell*» se alude a una maqueta —esto es a una reproducción de un objeto, con existencia real—, «*Vorbild*» implica una forma preexistente que es tomada en cuenta para una realización, y «*Motiv*» refiere a un conjunto de relaciones.

¿Por qué nos detenemos en esta diferencia? Porque si estamos en lo cierto, el dibujo de Semper representa un «*Modell*» de lo que él llama «*Karaibische Bambushütte*» (choza caribeña de bambú) —y no «*Urhütte*» (choza originaria)— que puede identificarse con el descripto por Vitruvio en el cual «*treten alle Elemente der antiken Baukunst in höchst ursprünglicher Weise und unvermischt hervor*» (todos los elementos de la arquitectura antigua emergen de una manera muy original y diferenciada). Solo que él trata de mostrar que en ese particular «*Modell*» caribeño puede advertirse el «*Motiv*» de los cuatro elementos que también puede reconocerse en el «*heiligen Laube*» ateniense, y que en su evolución explicarían no solo la historia de la arquitectura hasta su propio presente, sino su propia obra como arquitecto. Para aclarar mejor esta diferencia convendrá examinar con mayor precisión en qué consistió aquel artefacto exhibido en la Exposición.

26. «... kein Phantasiebild, sondern ein höchst realistisches Exemplar einer Holzkonstruktion aus der Ethnologie entlehnt und hier dem Leser als der vitruvianischen Urhütte in allen ihren Elementen entsprechend vor Augen stellt. Nämlich die Abbildung des Modells einer karaibischen Bambushütte, welches zu London auf der grossen Ausstellung von 1851 zusehen war. An ihr treten alle Elemente der antiken Baukunst in höchst ursprünglicher Weise und unvermischt hervor: der Heerd als Mittelpunkt, die durch Pfahlwerk umschränkte Erderhöhung als Terrasse, das säulengetragene Dach und die Mattenumhegung als Raumabschluss oder Wand». Gottfried Semper, *Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Zweiter Band: Keramik, Tektonik, Stereoto-*

*mie, Metallotechnik* (München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863), 276.

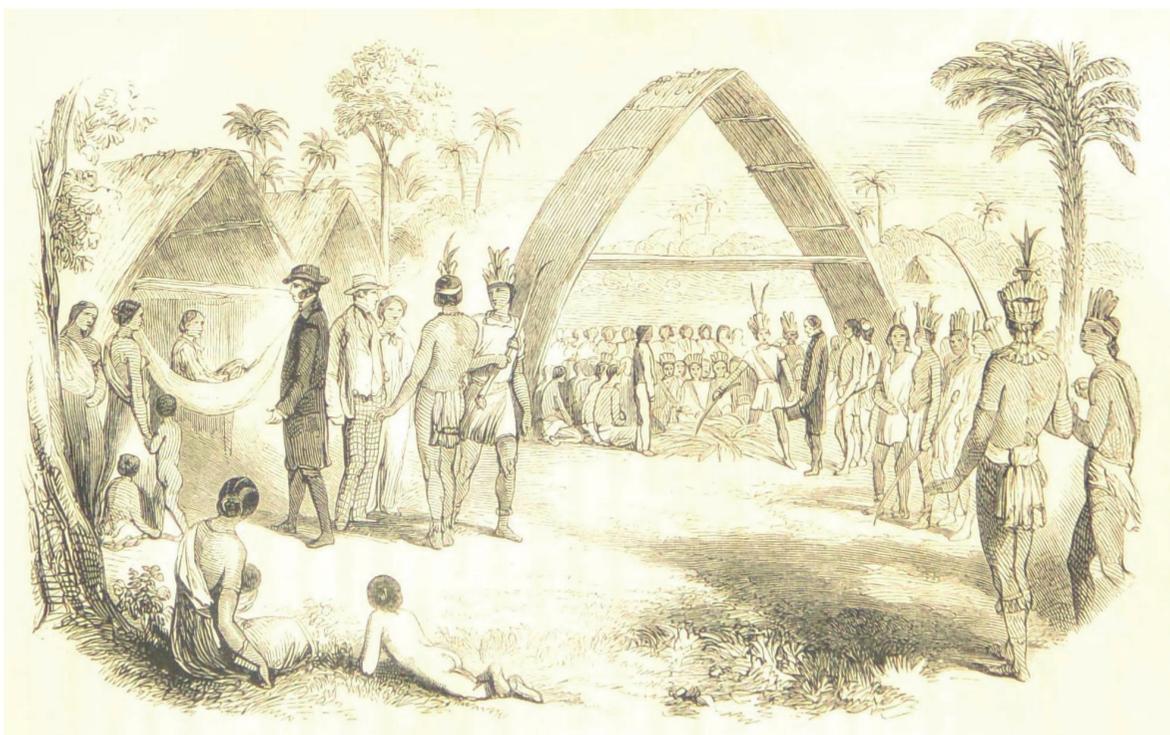
27. «Das mystisch-poetische, zugleich künstlerische Motiv, nicht das materielle Vorbild und Schema des Tempels war bei den Gräko-Italern die Laubhütte, —das von Baumstämmen gestützte, mit Stroh oder Rohr bedeckte und mit Mattengeflecht umhegte Schutzdach». Semper, *Der Stil in den technischen... Zweiter Band...* Op.cit, 275.

28. «For the Greco-Italic peoples the mystical-poetic and artistic motive for the temple, though not its material model or scheme, was the leaf-covered hut(...) This is an illustration of a model of a Caribbean bamboo hut...». Semper, *Style...*, 665-666.

29. <https://www.dwds.de/>



Joseph Nash: The Great Exhibition: Turkey No. 2 dated 1851. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022  
<http://www.rct.uk/collection/search#/24/collection/919967/the-great-exhibition-turkey-no-2>



William Henry Brett . The Indian tribes of Guiana, 1852  
<https://wellcomecollection.org/works/a6zvmvt7/items?canvas=281> (public domain)

### 3. No una sino dos (un artefacto colonial)

Según el catálogo oficial, en la muestra no se presentó una sino al menos dos construcciones a las que podría haberse referido el arquitecto y teórico de Hamburgo: entre los ítems que integraron el stand de British Guiana figura con el número 81 un «*model of Indian House*» (modelo de casa de indígenas), a la vez que en el stand de Trinidad se habla por separado del primero; de un «*model of Indian House*», llamada luego una «*indian hut*» (choza de indígenas) que había contenido a su vez 77 ítems<sup>30</sup>. ¿Cuál de ellas inspiró las reflexiones de Semper?

La del stand de *British Guiana* era sin dudas una reproducción de pequeño tamaño porque en el ítem 135 del catálogo descriptivo e ilustrado del sector dedicado a esa colonia se detalla que la reproducción había sido aportada por la señora Barkly y contenía «*twenty-eight miniature models of furniture, implements &c., as used by the natives*» (veintiocho modelos en miniatura de muebles, implementos, etc., como los usados por los nativos)<sup>31</sup>.

Para determinar si el conocido dibujo semperiano de la «*Bambushütte*» representa la pequeña maqueta de la «*indian house*» que formaba parte del sector de la Guyana británica solo podemos basarnos en conjeturas, entre otras razones porque según el relevamiento del reverendo Brett, en el territorio actualmente independiente de la República de Guyana (reclamado por Venezuela) habitaban en las primeras décadas del siglo XIX más de treinta «naciones» o tribus diferentes, las formas de cuyas viviendas eran variadas, dependiendo de su localización (en el interior o sobre la costa), de los materiales disponibles y de las actividades de subsistencia (considerando la movilidad como un factor determinante de la complejidad constructiva)<sup>32</sup>.

15

En el caso de los amerindios de Guyana se cuenta con fotografías de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Si bien en ellas las viviendas suelen ser de planta circular, techo cónico o acampanado, hay también testimonios del siglo XVII de casas *warao* en bóveda y en el libro de Historia Americana de Felipe Salvador Gilij, del siglo XVIII, hay ilustraciones de viviendas arawak cilíndricas con cubierta igualmente cónica<sup>33</sup>. En todos los casos los techos parecen haber sido hechos con paja y nunca con tejuelas como las representadas en el dibujo que nos ocupa.

Podemos también recurrir a otro estupendo documento, las ilustraciones de Charles Bentley, quien acompañó a la expedición llevada a cabo por la Royal Geographical Society de Londres entre 1835 y 1839 y también en ellas en la mayoría de los casos las cabañas de los indígenas son de planta circular, con paredes y cubierta cónica de paja<sup>34</sup>.

30. *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great exhibition of the Works of Industry of all Nations. Vol. II* (London: Spicer Brothers, Wholesale stationers; W. Clowes & Sons, Printers, 1851), 975.

31. *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...* Op.cit, 986.

32. The Rev. William Henry Brett, *Indian Tribes of Guiana* (New York: Robert Carter & Brothers, 1852)

33. Especialmente visible en las figuras IV y V. En *Saggio di storia americana o sia Storia naturale, civile, e sacra de regni, e delle provincie Spagnuole di Terra ferma nell' America meridionale, descritta dall' abate Filippo Salvatore Gilij*, vol.2 (Roma: Luigi Perego, 1780-1784).

34. Charles Bentley y Robert H. Schombourk, *Twelve views in the interior of Guiana from drawings executed by Mr. Charles Bentley after*

En los grabados del libro del reverendo Brett sobre los aborígenes de British Guiana, publicado en 1852, las casas son en cambio de palos verticales con cubierta de paja a dos aguas, en general sin paramentos. El texto es explícito acerca de sus características:

*[...] si un visitante de la morada del indio espera mucho de la arquitectura, se sentirá decepcionado; un techo de trooly o alguna otra paja, apoyado en unos postes y vigas, siendo generalmente todos. Existe cierta variedad en la forma de estas viviendas: a veces uno o dos lados están cerrados y, a veces, el techo en sí se inclina hacia el suelo. Algunas tribus del interior tienen chozas en forma de campana, sostenidas por un poste central alto. Las mujeres suelen cocinar en una construcción más pequeña y, con sus hijos, comen y viven allí.<sup>35</sup>*



16

William Henry Brett . *The Indian tribes of Guiana* (1852). London: Bell and Daldy, 1868

Es de interés destacar el detalle de la separación de la zona de cocina por cuanto parece razonable que estuviera alejado del ámbito principal no solamente porque la cubierta de paja era demasiado vulnerable al fuego, sino también porque las altas temperaturas caribeñas no son el mejor estímulo para la ubicación del fuego en el medio del área más utilizada de la vivienda.

Tanto en las características de las cabañas como en la separación del tendido para cocinar, y en el modelo de emplazamiento, la descripción del reverendo Brett coincide con lo que puede verse en el diorama de Gerrit Schouten de 1810 aunque este último refiere a las construcciones amerindias en Surinam (un territorio relativamente cercano al de la Guyana británica)<sup>36</sup>.

De manera que, a juzgar por estos testimonios parece razonable como hipótesis de trabajo descartar que haya sido la pequeña maqueta exhibida en el sector dedicado a la *British Guiana* la que sirvió como el ejemplo inspirador que estamos tratando de encontrar, lo que nos lleva a pensar que esa función debe haber sido desempeñada por el «Modell» que podía verse en el sector dedicado a Trinidad. Pero aquí se presentan otras dificultades.

*sketches taken during the expedition carried on in the years 1835 to 1839 under the direction of the Royal Geographical Society in London* (London: Ackermann and Co., 1841).

35. *Indian Tribes of Guiana...*, 59.

36. Gerrit Schouten, «Diorama», Paramaribo: Museo de Surinam (c. 1810–1830).

La primera es que en el grabado que describe las instalaciones de la exposición destinadas a albergar las expresiones de las Indias Occidentales no se muestra ninguna construcción como la que estamos considerando. Se ven allí, es cierto, carteles de Bahamas, Trinidad y Barbados, pero ninguna «*indian hut*».

Resulta difícil imaginar que, si existió, la choza de tamaño real pudiera localizarse en ese espacio: a juzgar por su dibujo, si la choza referida por Semper hubiera sido efectivamente de escala 1:1 como la que refiere el catálogo, la construcción debería haber medido aproximadamente 8 m por 3,5 m y hubiera ocupado buena parte del espacio destinado a esas colonias, de unos 17 m por 17 m de lado aproximadamente.



17

Joseph Nash: The Great Exhibition: Colonial Produce; the West Indies dated 1851. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022. <https://www.rct.uk/collection/919946/the-great-exhibition-colonial-produce-the-west-indies>

Sin embargo, prestando más atención al grabado puede notarse que a la izquierda del mismo se ve una figura que parece ser un indio, de manera que, dado que el módulo de aproximadamente 8,5 m por 8,5 m que oculta el tabique que se ve en primer plano podría haber sido parte del espacio de las Indias Occidentales, podemos suponer que, oculta por ese tabique se ubicara la famosa «*indian hut*».

Según el catálogo, esta habría consistido en una construcción de tamaño natural, que habría albergado 74 piezas entre las que figuran instrumentos domésticos y de trabajo, redes, hamacas, cueros, una guitarra, alimentos, una cama, un perro y un gato. Una pareja de indios llamados Ynés y Pascual, y un niño llamado Canuto (no sabemos si reales o representados) completaban la escena de lo que se identifica, efectivamente, como una «*indian hut*» cuya construcción habría estado a cargo de un tal Manuel Sorzano. La existencia de una «cama» (designada en castellano en el texto del catálogo, así como la totalidad de las restantes piezas) es un rasgo anómalo porque el uso de las «hamacas» en estas construcciones es la solución más lógica y frecuente debido a la constante presencia de insectos y alimañas en las zonas tropicales húmedas. Pero a pesar de esta anomalía se trata también de un rasgo que refuerza el hecho de que haya sido esta y no la «maqueta» de Guyana la usada como modelo, dado que Semper dibuja lo que parece una cama en el ángulo del recinto cerrado de su representación de la choza.

El otro rasgo anómalo es la gran cantidad y el tipo de elementos domésticos descritos en el catálogo: por un lado porque dado que lo habitual en las poblaciones indígenas originarias era la movilidad en su territorio, su equipamiento parece haberse reducido a los bienes más imprescindibles (la hamaca relativamente liviana y fácilmente empaquetable era uno de ellos); por el otro porque es extraño que entre ese equipamiento figurase una guitarra (o algún instrumento semejante) dado que según los antropólogos que han estudiado la música de los aborígenes de esa región estos parecen haber utilizado una gran variedad de instrumentos aerófonos e idiófonos, pero nunca cordófonos<sup>37</sup>. Es más, en el catálogo se reconoce que «*the greater number of articles enumerated in the preceding list, as contents of an Indian hut, are of Spanish or of modern West Indian origin*»<sup>38</sup>.

Es evidente entonces que lo que se mostraba con la construcción distaba de ser el hábitat de una «originaria» pareja de «salvajes», y más bien parecía representar una rústica construcción colonial empleada por los habitantes «occidentalizados» de la isla, y por añadidura bajo influencia española y no británica, dado que ese enclave había sido ocupado hacia entonces más de medio siglo por el Reino Unido. La población indígena originaria (hubo numerosas migraciones desde la Conquista) era minoría, puesto que su captura como esclavos y su traslado a otros lados por parte de los españoles, sumado a las enfermedades introducidas por los europeos la habían diezmado: a fines del siglo XVIII, y a diferencia de lo que ocurría en el continente, quedaban en la isla de Trinidad unos 1400 amerindios de los 20 000 que se calcula habrían residido allí a la llegada de Cristóbal Colón. La enorme mayoría de la población no era blanca ni aborígen sino de origen africano, como consecuencia de la introducción del sistema de plantaciones y con ello de la trata transatlántica.

Por otra parte, muchos de los amerindios sobrevivientes habitaban en poblados organizados por monjes capuchinos católicos a partir de las viejas «encomiendas» españolas, por lo que distaban de representar la «pureza original» del «hombre primitivo»<sup>39</sup>.

Es llamativo, e incongruente con las prácticas colectivas y anónimas de los aborígenes, que la «*indian hut*» presuntamente presentada en el sector de Trinidad haya sido una pieza de autor: el señor Sorzano. Hay documentos del siglo XVII, como el mapa de Willem Mollens de 1654 que muestran viviendas indígenas de la zona en forma cilíndrica y con cubierta cónica<sup>40</sup>, y en fotos de 1900 pueden verse viviendas *warao* de cubierta en forma de carpa (sin paredes). El estudio de J.A. Bullbrook para la *Archaeological Section of the Historical Society of Trinidad and Tobago* puntualiza que antes de la llegada de los españoles los amerindios de esas islas vivían en pequeñas comunidades cuyas

*[...] casas estaban bien construidas, cabañas aproximadamente circulares, construidas, brevemente, de la siguiente manera: postes fuertes fueron clavados en la tierra a cuatro o cinco yardas de distancia. Entre estos, se amarraron cañas con lianas. Las vigas transversales a lo largo de la parte superior de los postes sostenían los postes inclinándose juntos para formar un techo cónico alto. Estos estaban emparrillados con caña y techados con hojas de palma.*<sup>41</sup>

37. Johannes Wilbert, «Los instrumentos musicales de los Warrau (Guarao, Guarauno)», [http://www.fundacionlasalle.org.ve/userfiles/ant\\_No\\_1\\_2-22.pdf](http://www.fundacionlasalle.org.ve/userfiles/ant_No_1_2-22.pdf)

38. *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...*, 975.

39. Cfr. Eric Williams, *History of the People of Trinidad and Tobago* (New York: Frederick A. Praeger, 1962).

40. Arie Boomert, «Amerindian-European encounters on and around Tobago (1498-ca.1810)», *Antropológica*, 97-98 (2002): 130.

41. «houses were well constructed, roughly circular huts, built, briefly, as follows: strong posts were driven into the earth four or five yards apart. Between these, canes were lashed with lianes. Transverse beams across the tops of the posts supported poles inclining

La descripción citada coincide con la de J. Walter Fewkes en un trabajo general sobre las Pequeñas Antillas que incluye a Trinidad, y que constituye una de las primeras aproximaciones científicas al tema. Allí Fewkes muestra que en buena medida los antiguos pobladores de las islas habitaron en cuevas, y cita a Pietro Martire (Peter Martyr) para describir las casas de las pequeñas comunidades pescadores que solían habitar cercanas al mar o a cursos de agua dulce:

*[...] fueron hechos redondos como campanas o pabellones redondos, su estructura está levantada de tres árboles muy [altos] colocados muy juntos e insertados en el suelo, de modo que se colocan en una ladera y se doblan hacia adentro, de modo que las puntas de los tres se unen y se apoyan entre sí, teniendo también dentro de la casa ciertos postes fuertes y cortos, que sostienen los árboles de la caída. Los cubren con hojas de dátiles y otros árboles fuertemente compactos y endurecidos con los que los cierran del viento y de la intemperie.<sup>42</sup>*

Según la información del catálogo de la Exposición esta «*indian hut*» provenía del poblado de Arima, ubicado a 16 millas de *Port of Spain* en el que a comienzos del siglo XIX habitaban 700 indios. Arima no era un poblado amerindio originario sino una de las siete aldeas organizadas por los misioneros católicos<sup>43</sup>, y su imagen puede verse en un grabado de Michel-Jean Cazabon de 1851 titulado «View of Arima and mount Tabana» en el que al menos puede distinguirse que las viviendas parecen ser de planta rectangular y con cubiertas a dos aguas. Según Louis Aimé De Verteuil:

*El pueblo de Arima fue, durante mucho tiempo, una misión india. Poco después del asentamiento de la colonia, estos indios se habían formado en dos misiones, en Tacarigua y Arima. Pero a medida que avanzaba la formación de ingenios, o haciendas azucareras, hacia el este, se trasladaron al barrio de Arima, donde se formó una aldea y construyeron casas por ellos, en unas mil acres que habían sido concedidas para la formación de una misión, a lo largo de la margen derecha del río, y como propiedad plena e inalienable de los habitantes. La misión de Arima se estableció y gobernó con el mismo plan que todos los establecimientos de este tipo en las colonias españolas. Los indígenas tenían su propio gobierno municipal, el primero y el segundo alcalde eran elegidos entre ellos, pero bajo el control del sacerdote misionero.<sup>44</sup>*

19

De lo dicho hasta aquí se desprende en primer lugar que ambas cabañas son maquetas (*Models*) en dos escalas diferentes. Muy probablemente las consideraciones de Semper, quien hace alusión a un «*Realistischer Exemplar*» se refieren a la de la isla de Trinidad. Pero como hemos visto esta cabaña no podría considerarse como «primitiva» sino como habitación colonial o, si se prefiere, como rústica vivienda vernácula. En este último caso se habría tratado de un tipo de habitación generado colectivamente (con la salvedad que aquí existe un autor, el señor Sorzano) en una sociedad integrada al mundo contemporáneo.

*together to form a high conical roof. These were slatted with cane and thatched with palm leaves». John Albert Bullbrook, «The Aboriginal Remains of Trinidad and the West Indies». *Caribbean Quarterly*, 1 (1949), 18.*

42. «they were made round like bells around pavilions, their frame is raised of exceedingly [high] trees set close together and inserted in the ground, so standing aslope and bending inward that the top of the trees join together and bear one against another, having also within the house certain strong and short posts, which sustain the trees from falling. They cover them with the leaves of date [?] trees, and other trees strongly compact and hardened wherewith they make them close from wind and

weather». J. Walter Fewkes, «Relations of Aboriginal Culture and Environment in the Lesser Antilles», *Bulletin of the American Geographical Society*, vol. 46, 9 (1914), 672.

43. Pierre F. M'Callum, *Travels in Trinidad* (Liverpool: W. Jones, 1805), 32.

44. «The village of Arima was, for a long time, an Indian mission. Soon after the settlement of the colony, these Indians had been formed into two missions, at Tacarigua and Arima. But as the formation of ingenios, or sugar estates, was proceeding eastward, they were removed to the quarter of Arima, where a village was formed, and houses built by

Pero ¿por qué recurrir a una choza de las Indias Occidentales para probar su hipótesis de los «*vier Elemente*» como un universal? Las chozas no son, ni mucho menos lo eran en la primera mitad del siglo XIX, un tipo de construcción limitada a los pueblos aborígenes extraeuropeos. Los refugios para los pobres urbanos -y más frecuentemente rurales- de Europa no diferían demasiado de esas «chozas» mostradas en la Gran Exposición. Semper no podía ignorar su existencia y, como es obvio y lo expresan sus propias palabras, tampoco ignoraba que esas construcciones habían caracterizado toda la historia de los pueblos del norte de Europa. Por eso es que se hace necesaria la pregunta sobre las razones que le hacen descartar como manifestación de su «*Motiv*» a uno de esos elementales cobijos más cercanos.

Para relacionar la *Karibische Hütte* como expresión del «*Motiv*» del «*heiligen Laube*» con la *Ur-hütte vitruviana* -es decir como una expresión pura y a la vez concreta de los «cuatro elementos de la arquitectura»- se necesitaba una operación cultural compleja que la hiciera saltar hacia atrás en el tiempo, convirtiéndola en «primitiva», esto es en un objeto del pasado a pesar de tratarse del ejemplo de un rústico producto colonial, para él perfectamente contemporáneo. En realidad, lo que Semper parece haber hecho fue unir esa percepción de un objeto real a su propia interpretación de una construcción primitiva con las características mítico-poéticas que a él le interesaba destacar.

La adjetivación del lugar de su existencia, el Caribe, aportaba a su propia construcción mítica un fundamento científico o etnográfico. Bien podría haberse tratado de una construcción asiática o africana, en la medida en que esa locación le hubiera permitido igualmente producir el disloque temporal que la transformara en un producto del pasado remoto. La diferencia entre una choza americana, africana o asiática y la choza europea no residía en su materialidad ni en su propósito.

Pero mientras que la choza europea era un producto de unas personas que estaban separadas del observador solo por una cuestión patrimonial o de clase, en la inteligente construcción de Semper quienes habitaban su cabaña caribeña no eran los probablemente mestizos Ynés, Pascual y Canuto sino unos seres que se encontraban en el momento «cero», atrás o debajo de su propio tiempo, como representantes del punto inicial de una línea de evolución que enlazaba hacia adelante o hacia arriba, pasado, presente y futuro. Esa línea era la idea de «progreso». La alusión a una concreta cabaña caribeña como «choza primitiva» a la vista de «todo el mundo» en la Gran Exposición reforzaba la consistencia de su argumentación. Es importante además evitar dos malos entendidos en los que se suele incurrir.

Por todo lo dicho, Semper no celebraba la «*Karaibische Hütte*» como «*Vorbild*» para la arquitectura del presente. Todo lo contrario: le parecía un elemento de algún modo despreciable. A su juicio

*[...] las tribus más primitivas que conocemos nos dan una imagen de la condición original de la humanidad, sino más bien de su degeneración y empobrecimiento. Mucho en ellos sugiere una regresión a un estado de locura o, más correctamente, una desinte-*

*them, on about one thousand acres which had been granted for the formation of a mission, along the right bank of the river, and as the full and unalienable property of the inhabitants. The mission of Arima was settled and governed on the same plan as all such establishments in the Spanish colonies. The Indians had their own*

*municipal government, the first and second alcalde being chosen from among themselves, but under the control of the missionary priest». Louis Aimé De Verteuil, Trinidad, its Geography, natural resources, administration, present condition, and prospects (London: Ward and Lock, 1858), 301.*

*gración de los organismos sociales vivientes en elementos (...) Sus tiendas provisionales pueden verse más correctamente como una imagen de su alienación actual y de personas sin hogar que como el tipo de origen de la arquitectura oriental.*<sup>45</sup>

Ni, mucho menos, su propósito era reivindicar en cuanto presentaba los «*vier Elemente*» de manera evidente, más «verdadera». Para Semper, la verdad en Arquitectura tenía en todo caso relación con la tectónica y con la capacidad o no de un edificio de expresar su contenido. En cuanto a lo primero Kenneth Frampton piensa que a lo sumo, si no adhería plenamente a la división de Bötticher entre *Kernform* y *Kunstform* puede decirse –con Mallgrave– que él

*[...] permaneció algo indeciso en cuanto a la expresividad relativa de la estructura y el revestimiento, dudando entre la expresividad simbólica de la construcción como una cosa en sí misma, modulada racionalmente desde un punto de vista técnico y estético, y una elaboración simbólica del revestimiento independientemente de su estructura subyacente. Según esta última rúbrica, el revestimiento se concibe como un medio decorativo o metalingüístico primordial para realzar la forma a fin de representar su estatus o valor latente.*<sup>46</sup>

Y en cuanto a la «verdad funcional», Semper mismo es claro: «La adecuación del contenido –sostenía– añade a la belleza formal el atributo de bondad; en otras palabras, es lo que los griegos llamaban “*callogatia*”».<sup>47</sup>

Es más, a juicio de Mari Hvattum

*[...] la estética práctica de Semper atestigua este aplanamiento. Partiendo de una preocupación por el significado ontológico del arte, terminó con una construcción puramente epistemológica en la que la cuestión de la verdad del arte se vio ensombrecida por una cuestión de corrección procedimental. [...] El proyecto de Semper para una colección universal proporciona un buen ejemplo del énfasis historicista del método sobre la sustancia, la idea de que la «verdad» o «corrección» de una investigación puede garantizarse por el procedimiento más que por el contenido.*<sup>48</sup>

Probablemente por ese motivo es que el texto sobre la «primitive hut» ocupa en su obra un lugar insignificante, inversamente proporcional al que le fue conferido en la historiografía moderna como producto de su rol en la construcción de la estética de la arquitectura moderna.

45. «(t)he most primitive tribes known to us do not give a picture of the original condition of humanity, but rather of its degeneration and impoverishment. Much in them suggests a regression into a state of wildness, or, more correctly, a disintegration of living social elaboration of the cladding irrespective of its underlying structure. According to this last rubric, cladding is conceived as an overriding decorative or metalinguistic means for enhancing form so as to represent its status or latent value». Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1996), 16

47. Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the problem...* op. cit., 101.  
48. «Semper's practical aesthetics testified to this flattening. Starting from a concern for the ontological significance of art, he ended with a purely epistemological construction in which the question of the truth of art was overshadowed by a question of procedural correctness. (...) Semper's project for a universal collection provides a good example of the historicist emphasis of method over substance, the idea that the "truth" or "correctness" of an inquiry can be guaranteed by procedure rather than by content». Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the problem...* op. cit., 174.



Ludwig Mies van der Rohe Friedrichstrasse Skyscraper Project, Berlin-Mitte, Germany (Exterior perspective from north) 1921

## 4. Mies, Breuer, Mendelsohn, Behne, Le Corbusier

Fue en el contexto de emergencia de esa estética cuando la posición de la «cabaña primitiva» semperiana experimentó un cambio radical y ocupó el centro de la escena. A la zaga del texto de Semper las primeras alusiones significativas se registraron en la conferencia que Mies van der Rohe pronunció en 1923, en el libro *Urbanisme* publicado por Le Corbusier en 1925 y en *Eine Stunde Architektur*, el volumen que Adolf Behne publicó en 1928.

El 12 de diciembre de ese 1923 Mies presentó su versión en el *Bund Deutscher Architekten Brandenburg* (Unión de arquitectos de Brandemburgo), junto con otras formas sencillas de habitar (la tienda en dos versiones, una en el Artico hecha literalmente de «piel y huesos» y otra de los aborígenes de Estados Unidos, un iglú, un castillo de Flandes y una hacienda campesina del norte de Alemania). Pero de todas ellas el arquetipo de la «cabaña primitiva» de estructura de palos y cubierta de paja (*Pfahlbau*) fue el que se constituyó en la referencia más clara de su obra<sup>49</sup>.

La conferencia no proponía la reproducción de formas o comportamientos «primitivos» a la manera de lo que ocurría en otros campos artísticos: su propósito era otro. Carente según él de ejemplos de arquitectura en su propio contexto cultural en condiciones de responder adecuadamente a las exigencias de sus habitantes mediante los medios disponibles, se trataba simplemente de mostrar que ese objetivo era perfectamente alcanzable en otras sociedades, con medios y exigencias diferentes, e incluso «primitivos».

23

El camino que proponía transitar a partir de ese punto debía pasar por otro ejemplo, no menos provocador que los anteriores el de la construcción en acero de una habitación colectiva flotante, el transatlántico «Imperator». Por supuesto que la elección de los ejemplos «primitivos» en aquella conferencia excluía no solo un conjunto de construcciones que cumplieran con las mismas condiciones de «responder a las exigencias de sus usuarios con los medios disponibles» sino, y sobre todo, las que exhibían además claras intenciones decorativas, ausentes en los ejemplos seleccionados.

A diferencia de Semper, la «cabaña primitiva» de Mies no constituye ni un «Motiv» ni un «Modell», en el que se representarían de manera elemental unas constantes que habrían atravesado toda la historia de la arquitectura. Al detenerse en la descripción del empleo austero de los medios de construcción disponibles, Mies propone en este caso una nueva aproximación a la «verdad» en la Arquitectura en la que se superponen ética y estética, y esa aproximación venía de ser enunciada en términos arquitectónicos en el concurso de la *Friedrichstrasse* en 1921. Mies asume su propia «cabaña primitiva» como lo hizo el Vitruvio

49. «Gelöste Aufgaben. Eine Forderung an unser Bauwesen» (Tareas resueltas. Un desafío a nuestra edificación), en *Die Bauwelt*, XIV, 52 (Dezember 1923), 719. Texto de la conferencia titulada originalmente «Wie retten wir uns aus der Wohnungsnot? Es

muss wieder gebaut werden!» (¿Cómo podemos huir de la crisis de la vivienda? ¡Es necesario volver a construir!). En Fritz Neumeier, «Mies van der Rohe. Das «kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst», 301-303.

criticado por Semper, esto es como «Vorbild», solo que la suya no será una versión «petrificada» sino «acerada»<sup>50</sup>.

Es bien sabido que 1919 se señala como un momento de viraje en las ideas de Mies, después de la muestra de *Unbekannte Architekten* en Berlín. En 1960 Peter Blake le preguntó si, efectivamente, 1919 había sido el año de su cambio decisivo, a lo que su interlocutor respondió:

*Creo que la ruptura comenzó mucho antes. La pausa comenzó cuando estaba en los Países Bajos trabajando en el problema del museo Kröller. Allí vi y estudié atentamente a Berlage. Leí sus libros y su tema de que la arquitectura debe ser construcción, construcción clara. Su arquitectura era de ladrillo y puede que pareciera medieval, pero siempre estaba clara.*<sup>51</sup>

En *Thoughts of Style in Architecture* Berlage había rechazado por insuficiente el concepto de «verdad» arquitectónica por la coherencia entre *Kunstform* y *Kernform*, y entre función y carácter del edificio a la manera de Göller. Citando a Trahdorf, había postulado que

*...la arquitectura debe, ante todo, ser honesta y verdadera. Puede lograrlo abandonando sus pretensiones de ser una obra de arte y contentándose, como el estilo de construcción holandés, con ser simplemente un arte útil o técnico. Esto no se puede lograr manteniendo la belleza formal de los modelos históricos como ideales para hoy. Si bien estos modelos eran apropiados y hermosos en el contexto de una era pasada, carecen de relación con la vida actual o incluso están en conflicto con ella.*<sup>52</sup>

24

Pero el maestro holandés pensaba que la nueva forma de expresar la «verdad» en la arquitectura no se limitaba a una motivación estética sino moral e incluso político. A su juicio,

*hoy todo el mundo conoce la devastación que causa el capitalismo cuando es explotado de esta forma. La mentira se ha convertido en la regla, la verdad en la excepción; y la llamada verdad oficial se sitúa ligeramente a un lado de la realidad, es decir, es una mentira. Se podría referir aquí a Max Nordau, quien seguramente no escribió su libro fatal sin una razón. Apariencia de la realidad. Esa es ahora la consigna. Lo que cueste mucho dinero también es arte. [...] Cuando en un proyecto de esta envergadura se encuentran imitaciones, arquitectura falsa y mentiras, no es de extrañar que otros edificios procedan con aún menos conciencia. Piedra natural que no es natural; hierro usado para todos los propósitos pero siempre escondido para que ni siquiera se sospechara de su uso; imitaciones de todos los materiales de lujo imaginables; y bóvedas que no son bóvedas, estos son solo algunos ejemplos de muchos. Esto ocurre, por supuesto,*

50. Sobre el concepto de verdad en Mies adhiero a las reflexiones de Fritz Neumeyer sobre el tema en su magnífico *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort...* op. cit., especialmente el capítulo «Die Architektur der Erkennenden: Der doppelte Weg in die Ordnung» en el que desarrolla el rol de Romano Guardini. Cfr. también Renato Capozzi, «The “absolute” truth of Mies van der Rohe». En Wacław Celadnyed., *Defining the architectural space – the truth and lie of architecture* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2020), 7–20.

51. «I think the break started long before. The break started when I was in the Netherlands working on the problem of the Kröller museum. There I saw and studied carefully Berlage. I read his books and his theme that architecture should be construction, clear construction. His architecture was brick, and it may have looked medie-

val, but it was always clear» Franz Schulze y Edward Windhorst, *Mies van der Rohe. A critical biography. New and Revised Edition* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2012), 63.

52. «Architecture must, first of all, be honest and true. It can achieve this by abandoning its pretensions to being a fine art and by being content, like the Dutch building style, with being simply a useful or technical art. This cannot be achieved by holding up the formal beauty of historical models as ideals for today. While these models were appropriate and beautiful in the context of a bygone era, they lack any relationship to today's life or are even in conflict with it». Hendrik Petrus Berlage, *Thoughts on Style. 1886–1909*. I. Boyd Whyte/W. De Wit trads. (Sta. Monica, CA: The Getty Center Publications, 1996), 98.

*no solo en Alemania. Incluso los poderosos y monumentales pilares del Tower Bridge en Londres enmascaran una estructura de hierro, para la cual la arquitectura de mampostería forma solo una cubierta vagamente relacionada. La mentira se ha convertido en la regla, la verdad en la excepción.*<sup>53</sup>

Es desde estas ideas como, a partir de 1921, Mies descubre a la exhibición desnuda de las estructuras de los rascacielos estadounidenses como una nueva forma de verdad arquitectónica: «solo los rascacielos en construcción muestran ideas constructivas atrevidas, y el efecto de estos esqueletos de acero que se recortan contra el cielo es conmovedor»<sup>54</sup>.

Por eso, a diferencia de Semper, en la conferencia de 1923 Mies reivindica a la «cabaña» como «Vorbild». Es más: también a diferencia de Semper, no se equivoca presentando como una construcción indígena el dibujo de lo que en realidad era un artefacto colonial, sino que ilustra su concepto con una fotografía de una choza africana tomada y publicada por el expedicionario Leo Frobenius. Su «cabaña» funciona como una pieza de un todo conceptual que se completa con la presencia del «Imperator». Ambos son los dos polos de un arco que, abarcando desde la más simple hasta la más sofisticada producción humana, permite verificar que es posible alcanzar la «perfección en términos de funcionalidad y tratamiento de los materiales» y «una nueva actitud hacia la construcción» en la medida en que «experimentemos de manera igualmente elemental las exigencias y los medios de nuestra época»<sup>55</sup>.

La cabaña de ramas y hojas, el iglú y la tienda, son habitaciones de pueblos nómades, para los que todo «exceso» está vedado. En este sentido, sus construcciones no pueden darse el lujo de ser otra cosa que ellas mismas, sin ninguna «máscara» agregada o, si se prefiere, sin «Kunstform» de ninguna especie. Por eso su relación esencial con la cultura moderna, que Mies



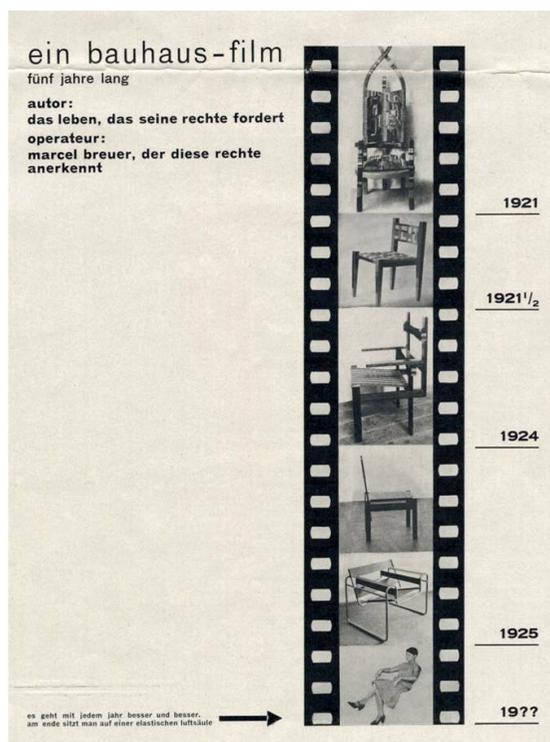
De izquierda a derecha: a) Leo Frobenius. Post and beam hut; M.S. Imperator en construcción; cabañas En Das unbekannte Afrika, 1923

53. «Today everyone knows the devastation wrought by capitalism when it is exploited in this way. The lie has become the rule, truth the exception; and the so-called official truth stands slightly to one side of reality, that is to say, it is a lie. One could refer here to Max Nordau, who assuredly did not write his fatal book without a reason. Appearance for reality. That is now the watchword. Whatever costs a lot of money is also art (...) When imitation, sham architecture, and lies are to be found in a project of this stature, then it is no wonder that other buildings proceed with even less conscience. Natural stone that is not natural; iron used for all purposes but always hidden so that one would not even suspect its use; imitations of every conceivable luxury material; and vaults that are not vaults –these are only some examples of many. This occurs, of course, not

only in Germany. Even the mighty, monumental piers of Tower Bridge in London mask an iron structure, for which the masonry architecture forms only a loosely related covering. The lie has become the rule, the truth an exception». Hendrik Petrus Berlage, Thoughts... op. cit., 127 y 129.

54. «Nur im Bau befindliche Wolkenkratzer zeigen die kühnen konstruktiven Gedanken, und überwältigend ist dann der Eindruck der hochragenden Stahlskelette» (Mies van der Rohe, «Hochhäuser», publicado sin título en Frühlich I (4), 1922: 122–124, en Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort... op. cit., 298.

55. «Erst wenn wir so elementar die Bedürfnisse und Mittel unserer Zeit erleben, haben wir eine neue Baugesinnung». En «Gelöste Aufgaben...» op. cit., 303.



Marcel Breuer: Ein Bauhaus Film, 1926. Fuente: Maria Stavrinaky. Magie au Bauhaus. Notes sur un film de Marcel Breuer. En: Les cahiers du musée national d'art moderne n 109, Automne 2009.

En 1926 Marcel Breuer reprodujo en apariencia la polarización entre la «primitiva» cabaña de ramas y hojas y la «avanzada» estructura del «Imperator». Para eso diseñó una composición gráfica a la que llamó *Ein Bauhaus Film*, en la que podía verse una secuencia vertical de imágenes enmarcadas por las dos cintas negras con perforaciones características de los rollos de celuloide cinematográficos.

La secuencia iniciaba en 1921 con la imagen de un sillón africano (presuntamente primitivo) y alcanzaba su punto culminante en 1926 con el sillón Wassily, dejando un signo de interrogación para el futuro representado por una mujer sentada sobre una pieza ausente.<sup>57</sup> Pero la semejanza del film con el arco conceptual propuesto por Mies en la conferencia del *Bund* terminaba allí. Y no solo porque en *Ein Bauhaus Film* el «antecedente primitivo» era una representación imaginaria de un trono africano diseñada en madera por el propio Breuer con el aporte de Gunta Stölzl para las terminaciones textiles. Para Maria Stavrinaki

*[...] con esta obra (Breuer) pretendía mostrar, a través de la yuxtaposición vertical de las imágenes que componen el fotomontaje, la heroica evolución de sus objetos desde su primera implicación en la Bauhaus; es decir, su desarrollo desde formas pesadas y autoencerradas hechas por su mano a las formas abiertas y desmaterializadas producidas por su mente pero reproducidas por la tecnología.*<sup>58</sup>

La elección de los materiales estaba en consonancia con el clima primitivista del primer Bauhaus, cuando su director Walter Gropius estaba llevando a cabo la construcción de la casa Sommerfeld, también en madera. En ese momento, en su cruzada contra el historicismo, Gropius pensaba que «Wood is appropriate to the primitive beginnings of our newly

56. «la volontà [de la Glaskultur] di rendere trasparente, denudare, "demistificare", esprime un'utopia di piena, progressiva identificazione tra umano e linguistico: ogni segreto va parlato, ogni interno manifestato, ogni infanzia prodotta». Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento* (Milano: Adelphi, 1980), 127.

57. Sayed Ahmed y Farid Ahmed Suman, «African Art: an impetus but implicit magnitude of architectural thought in Bauhaus schooling». *Global Journal of Social Sciences* 13, 2014, 51–70.

58. «with this work (Breuer) intended to show, through the vertical juxtaposition of the images composing the photomontage, the heroic evolution of his objects since his first involvement with the Bauhaus; that is, their development from heavy, self-enclosed forms made by his hand to the dematerialized, open forms produced by his mind but reproduced by technology». Maria Stavrinaki, «The African Chair or the Charismatic Object», en *Grey Room* 41 (Fall 2010), 91. doi: [https://doi.org/10.1162/GREY\\_a\\_00011](https://doi.org/10.1162/GREY_a_00011)

developing life»: la madera es apropiada a los primitivos comienzos de nuestra nueva vida en desarrollo.<sup>59</sup>

Pero a diferencia del enunciado de Mies en el *Bund*, en este caso «primitivo» y «avanzado» no ocupaban los polos de un arco argumental en tensión, sino que formaban parte de una lineal secuencia evolutiva: pasado remoto, artesanía, madera, frontalidad, privilegio, atraso en el primer caso; presente, producción en serie, metal, escorzo, igualdad, progreso en el segundo. No deja de ser sorprendente que el lugar de la ausencia en la última imagen del «film» sería ocupado una década más tarde por la llamada «*butterfly chair*» o BKF, el sillón más reproducido del siglo XX; una pieza que, paradójicamente, se inspiraba en la «hamaca» de red, una creación «primitiva» de los aborígenes americanos que Sigfried Giedion consideraría como una suerte de homóloga de la «cabaña primitiva», como «Motiv» del mobiliario moderno.<sup>60</sup>

Para David Pan la disputa entre mitificación y desmitificación es constitutiva del arte moderno, equivale a la tensión entre primitivismo y progresismo, y puede leerse en la oposición entre dos figuras contemporáneas, Carl Einstein y Walter Benjamin. El primero en su defensa de la condición mítico-religiosa que está en la base del «arte primitivo», y el segundo en su convicción de la imposibilidad de cualquier recuperación del «aura» en las condiciones de la modernidad. Pan sostiene que esas posiciones

*coexisten, muchas veces dentro de un solo texto, pero esta oposición no significa que el expresionismo sea ambiguo. Más bien, debe interpretarse como parte de la lucha de una perspectiva primitiva por afirmarse en el arte y la literatura después de una supresión prolongada de las formas primitivas. Según esta interpretación, “modernismo” es un nombre inapropiado para los movimientos estéticos de principios del siglo XX. La idea de progreso y la oposición a la noción de tradición incrustada en esta palabra no describen, sino que contradicen los impulsos motivadores de este movimiento “primitivista” [...] En lugar de subsumir el arte del siglo XX dentro de un proceso más amplio de modernización, entender este arte como fundamentalmente primitivista sirve para enfatizar la oposición polar entre lo moderno y lo primitivo.*<sup>61</sup>

27

El contexto en que Mies desarrolló las ideas que expuso en la conferencia del Bund se caracterizó por la elevada intensidad de esa oposición. Y podríamos incluso agregar que el mismo fue atravesado por ella. Sabemos que el proyecto para el concurso del rascacielos en la *Friedrichstrasse* de 1921 fue el resultado del brusco viraje teórico al que hicimos referencia. Según el testimonio de Lora Marx, su pareja durante su residencia en los Estados Unidos, una vez terminado su servicio como soldado, terminada la guerra el 11 noviembre de 1918, Mies había atravesado una «*spiritual crisis which revolved around his worries about what principles in architecture to follow*»<sup>62</sup>. En medio del proceso revolucionario, de la caída del Imperio Alemán y del

59. Maria Stavrinaki, «The African Chair...» op. cit., 97. Tal fue la pregnancia de las ideas primitivistas en el ambiente de Dessau que en la Nueva Bauhaus fundada por Moholy-Nagy en Chicago muchos años después el proyecto de una «casa primitiva» era uno de los ejercicios propuestos a los alumnos. Cfr. Matthew Mindrup, «Translations of Material to Technology in Bauhaus». *Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur* 19, 33 (2014), 169.

60. Sigfried Giedion, *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history* (New York: Oxford University Press, 1970), 472-479.

61. «coexist, often within a single text, yet this opposition does not mean that expressionism is ambiguous. Rather, it should be interpreted as part of the struggle of a primitive perspective to assert itself in art and

*literature after a prolonged suppression of primitive forms. According to this interpretation, “modernism” is a misnomer for early 20th-century aesthetic movements. The idea of progress and opposition to the notion of tradition embedded in this word do not describe, but rather contradict the motivating impulses of this “primitivist” movement» [...] «Rather than subsuming 20th-century art within a larger process of modernization, understanding this art as fundamentally primitivist serves to emphasize the polar opposition between the modern and the primitive».* David Pan, «The Primitivist Critique of Modernity: Carl Einstein and Walter Benjamin». En David Pan, *Primitive Renaissance...* op. cit., 44.

62. Franz Schulze y Edward Windhorst, *Mies van der Rohe...* op. cit., 55.

nacimiento de la República, tres semanas más tarde se creó el *Novembergruppe*, la unión de artistas decididos a luchar por «*the moral reconstruction of a new, free Germany*» a la que no tardó en incorporarse. Habiendo entablado allí una relación de amistad con Hans Richter, en 1919 Mies se integró a un grupo más pequeño conocido como «Der Ring» que se reunía en el atelier del propio Richter y del que formaban parte Arp, Tzara, Hilberseimer, van Doesburg, Lissitzky, Gabo, Pevsner, Kiesler, Man Ray, Soupault, Benjamin, Hausmann, entre otros<sup>63</sup>.



Frederick Kiesler. Endless house © Friedrich Kiesler

28

El interés por el arte y las culturas primitivas por parte de esos artistas y del propio Benjamin es conocido. Kiesler llegaría incluso a diseñar como cavernas primordiales las instalaciones para «Blood Flames» y «Hall of Superstitions», las dos últimas grandes exposiciones surrealistas, y basaría en ellas sus principales líneas de investigación sobre la «Endless House».

Más claramente identificado con la arquitectura, Ludwig Hilberseimer publicó numerosos trabajos sobre el arte y la arquitectura primitivos en los que, como sintetizara Franz Jüttner, destacaba cualidades como «Mitología», «Religión», «Abstracción», «Efecto elemental», «Claridad» y «Poder y monumentalidad»<sup>64</sup>. En uno de esos trabajos<sup>65</sup> en *Sozialistische Monatshefte*, donde publicó entre 1920 y 1925, titulado *Die Afrikanische Kunst* escribió en 1920: «Originalmente, el arte africano no se diferencia de otras artes de origen hierático. Su efecto elemental se basa principalmente en las peculiaridades de sus circunstancias. Son diametralmente opuestas a las proporciones de la anti-güedad, que una educación erudita ha grabado en nuestra memoria visual como inmutable»<sup>66</sup>.

Lo que interesaba a Hilberseimer era la potencia monumental de la plástica «primitiva» y fue esa característica la que inspiró sus proyectos de ese período. A su juicio «los elementos básicos son cúbicos: esfera, cubo, cilindro, cono, prisma. Su penetración e intersección permiten la diversidad de expresión. La variabilidad de apariencia. El factor decisivo es la construcción de una estructura de formas en una unidad superior»<sup>67</sup>. En *Mexikanische Baukunst*, un trabajo publicado en 1922 en *Das Kunstblatt*, la revista de arte dirigida por Paul Westheim, Hilberseimer presentó el arte y la arquitectura mayas como un ejemplo a seguir. Para Hilberseimer

63. Franz Schulze y Edward Windhorst, *Mies van der Rohe...* op. cit., 62.

64. Frank Jüttner, «Ludwig Hilberseimer und das Primitive in der Kunst». Tesis doctoral, Institut für Architekturgeschichte, Fakultät Architektur und Stadtplanung der Universität Stuttgart, 2018, 49.

65. Además de otros autores como Carl Einstein, también manifestaron en esos años el interés de la cultura alemana por el «arte primitivo» el historiador de arte Eckart von Sydow (*Primitive Kunst* 1927) quien desarrolló la idea de la «Monumental sencillez» del arte africano y Herbert Kühn (*Der Kunst der Primitiven* 1923). Hilberseimer publicó en esos años los siguientes trabajos: «Afrikanische Kunst». En *Sozialistische Monatshefte* (1920): 520–523; «Exotische Kunst». *Feuer* 10 (1921): 34–36; «Mexikanische Baukunst». *Das Kunstblatt*, 1922, 163–166; «Der Wille zur Architektur». *Das Kunstblatt*, 1923, 133–140, y *Der Naturalismus und das Primitive in der Kunst*, en *Der Einzige* 8 (1919), 88–89.

66. «Die afrikanische Kunst unterscheidet sich ursprünglich nicht von anderen Künsten hieratischer Herkunft. Ihre elementare Wirkung beruht vor allem auf der Eigenart ihrer Verhältnisse. Sie sind den Proportionen der Antike, die eine gelehrte Erziehung unserm Gesichtsgedächtnis als unwandelbar eingepägt hat, diametral entgegengesetzt». Ludwig Hilberseimer, «Der afrikanische Kunst», op. cit.

67. «Grundelemente sind Kubische: Kugel, Würfel, Zylinder, Kegel, Prisma. Ihre Durchdringung Überschneidung ermöglicht die Vielfalt des Ausdrucks. Die Variabilität der Erscheinung. Entscheidend ist der Aufbau eines Formengefüges zu einer höheren Einheit». Ludwig Hilberseimer, «Mexikanische Baukunst», cit. en Frank Jüttner, Ludwig Hilberseimer... op. cit., 51. <http://dx.doi.org/10.18419/opus-9950>

68. Ludwig Hilberseimer, «Mexikanische Baukunst», *Das Kunstblatt* (1922), 163.

el arte y la arquitectura de los mayas constituían un sistema integrado de expresión como resultado de una cultura integrada. «La Arquitectura [*Baukunst*] —escribe al iniciar su presentación— es la expresión monumental de representaciones metafísicas». Y, citando a Karl With, sigue: «Todas y cada una de esas actividades de la construcción [se refiere a las construcciones mayas] conduce a esos altos resultados en total unión de la construcción, la imagen (*Bild*), y el pueblo (*Volk*)»<sup>68</sup>.

En general en el ambiente de las vanguardias artísticas radicales y a todas luces en el Ring no cabían dudas acerca de la necesidad de vincular el ingreso a una época nueva para la cultura europea con el mito de la «cultura primitiva». Pero como estamos viendo, en el caso de la arquitectura, y como ocurría en el arte, la manera de vincular el presente con ese pasado mítico se prestaba a interpretaciones muy diversas.

Para comprender la propuesta de Mies, producto del viraje de la inmediata posguerra, debe recordarse una inflexión «primitivista» que no pasaba por la mimesis de formas u objetos, o por el intento literal de recuperación de prácticas «primitivas». Antes de la guerra, una clave de esa inflexión había sido propuesta por Adolf Behne quien, analizando los trabajos de Taut sostenía que este «vuelve aquí conscientemente a los elementos originales de la construcción, y deja a un lado todo lo que es sólo convención, sólo derivación... Él también se esfuerza [...] por una nueva simplicidad, por primitividad [...] ¡En esta Arquitectura radica un nuevo Espíritu único, una nueva actitud ante la vida!»<sup>69</sup>. En otras palabras, la «primitividad» se hacía equivaler a austeridad y transparencia en la actitud del arquitecto ante las condiciones de producción de su obra. Ser «primitivo» era un modo de comenzar desde cero ante esas condiciones de producción —los *Urelemente des Bauens*— sin predeterminaciones de ninguna especie. De algún modo esa era la misma actitud reivindicada por Mendelsohn quien por un lado, criticaba la literalidad «primitivista» de Hoetger, y su «forma primitivista que, bajo la influencia de Hodler, se adhiere firmemente al estilo primitivo griego y egipcio en lugar del estilo primitivo del futuro, se transpone, con la ayuda de reminiscencias de soluciones arquitectónicas anteriores y americanismos modernos, al campo de la industria de la construcción mecánica»<sup>70</sup>. Mientras que de sí mismo reivindicaba su «primitivismo» como cualidad innata: «La Torre tendrá una panza algo más gruesa. Esto, naturalmente, cambiará todas las proporciones. El arreglo seguirá siendo el mismo. El recorrido por la Fábrica Zeiss resultó en la correspondencia de la base técnica de mi visión óptica. Prueba de la primitividad de la intuición»<sup>71</sup>.

En 1919 Mies estaba imbuido de estos debates, y para intentar comprender las nuevas condiciones de producción que se presentaban a los arquitectos procuró pensar el problema desde el «momento cero», a la manera de un «hombre primitivo» que habría debido afrontar sin precedente alguno la solución de un problema cualquiera. Pero paradójicamente de ese modo se ubicaba en el polo progresista, objetivo, como si ese «hombre primitivo» hubiera actuado por pura razón, de manera des-mitificada.

69. «geht hier bewußt auf die Urelemente des Bauens zurück, und 50 läßt alles bei Seite liegen, was nur Konvention, nur Ableitung ist. ... Auch er bemüht sich ... um eine neue Einfachheit, um Primitivität. ... Eine neue Gesinnung, ein neues Lebensgefühl liegt in dieser Architektur!». Adolf Behne, *Ein neues Haus!* März 8, 1 (Jan. 1914) 32, cit. en Kai Konstanty Gutschow «The culture of criticism: Adolf Behne and the development of modern architecture in Germany, 1910–1914». Tesis doctoral, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2005, 210.

70. «primitivistic form which, under the influence of Hodler, is stuck fast in the primitive Greek and Egyptian instead of in the primitive style of the

future, is transposed, with the help of reminiscences from earlier architectural solutions and modern Americanisms, into the field of mechanical building industry». Erich Mendelsohn, Letters, 39 cit. en Hans Rudolf Morgenthaler, *The early sketches of Erich Mendelsohn (1887–1953)*. Tesis doctoral (Stanford University, 1988), 204.

71. «The "Tower" will get a somewhat thicker belly. This will naturally change all proportions. The arrangement will stay the same. The tour through the Zeiss Factory resulted in the correspondence of the technical basis of my optical, vision. Proof of the primitivity of intuition». E. Mendelsohn, Briefe, 54, cit. en Hans Rudolf Morgenthaler, *The early sketches...* 259.

No es por casualidad que ese período de coincidencia con la «nueva objetividad» proclamada por Behne concluyera a finales de la década. Para entonces Mies habría encontrado la solución de equilibrio que mantendría a lo largo de toda su carrera: sostener por un lado una extrema fidelidad a la técnica pero disponiendo de esta al servicio de la recuperación del «aura», del «mito» o, en otras palabras, de la «belleza». Este y no otro es el sentido de su respuesta a la encuesta del *Duisburger General-Anzeiger* del 26 de enero de 1930. Basta su título para comprender su sentido: «¡Construir bello y práctico! No más practicidad fría»<sup>72</sup>. Los forros de acero inoxidable de sus columnas en el Pabellón de Barcelona y en la casa Tugendhat son expresiones del abandono de la concepción desmitificada implícita en la búsqueda de total transparencia del período previo. La belleza reclamada por Mies diez años después de *Friedrichstrasse* suponía renunciar a una idea ingenua de verdad a cambio de su reinterpretación en términos clásicos o, mejor, de la verosimilitud aristotélica: esa verdad no está delante de nuestros ojos, no es evidente, sino que debe ser descubierta, inefable y misteriosa, más allá de la percepción por los sentidos. Esa verdad, aquella que «resplandece» en la «Belleza», es mística y, en el polo opuesto de la autenticidad, debe ser descubierta tras la apariencia y la máscara<sup>73</sup>.

A diferencia de la condición de «*Vorbild*» en el caso de Mies, la inclusión de una fotografía de la «*primitive huts*» con la designación de «*jungle village in Siam*» junto con una imagen de una «*house of the Nanuk*» (un iglú) en *Der Moderne Zweckbau de Behne*, constituye un procedimiento crítico que propone una relación —a posteriori— entre esas imágenes y la obra de Le Corbusier, y en particular sus viviendas en el *WeissenhofSiedlung* presentando a aquellas construcciones como «*Motiv*» (en este caso la construcción sobre pilotes) que subyace en la concepción del arquitecto. Como ha observado Adolf Max Vogt, para Behne «tanto la flexibilidad de los esquimales nómades como la elevación sobre el suelo de las viviendas sobre pilotes tropicales se reflejan en lo moderno»<sup>74</sup>.

La reinterpretación radical de la cabaña de ramas y hojas como *Vorbild* o, en otras palabras, su reproducción literal a la manera de Mies en la inmediata posguerra no fue frecuente. Si bien es cierto que el esquema Dom-ino de Le Corbusier podría interpretarse de este modo, no lo es menos que su autor estaba lejos de proponer, como Mies, una transparencia absoluta o, para usar la acertada fórmula propuesta por Fritz Neumeyer, una radical «*kunstlose Wort*»<sup>75</sup>. A diferencia de Mies, la cabaña primitiva funciona para Le Corbusier como arquetipo primario, esto es como patrón o si se prefiere como *Motif*<sup>76</sup>.

Adolf Max Vogt ha propuesto la sugestiva hipótesis de una relación entre los proyectos basados en los cinco puntos y las aldeas prehistóricas de palafitos de los lagos suizos, que fueron parte

72. Mies van der Rohe, «Schön und praktisch Bauen! Schluß mit der kalten Zweckmässigkeit!» *Duisburger General Anzeiger*, (26. Januar 1930), 2, en Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe... 370*.

73. Me refiero a la famosa sentencia de Mies tantas veces citada: «La belleza es el resplandor de la verdad» originaria de Santo Tomás de Aquino (*Pulcritudo splendor veritate est*). Sobre el rol de la «máscara» en relación con la «verdad» cfr. Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera* (Milano, Bompiani, 1974)

74. Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, the noble savage. Toward an Archeology of Modernism* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), 180. Cfr. Behne, «Das Können in der primitiven Kunst», *Kunstgewerbeblatt* 27, 3 (Dzember 1915) 44–45.

75. Cfr. Tim Benton; «Le Corbusier: From the primitive hut to the cabanon», en *A&P Continuidad* 5, 8 (Rosario: Julio 2018), 136-145; Irene Nero, «The Creation of Le Corbusier's "Primitivistic" Regional Style: a Study in Resolved Dialectic Oppositions», *ATHANOR XVII* (Tallahassee: Flo-

rida State University, 1999); Kenneth Frampton, «The Other Le Corbusier: Primitive and the Linear City, 1929–52», en Kenneth Frampton, *Labour, work and architecture. Collected Essays on Architecture and Design* (New York: Phaidon, 1987).

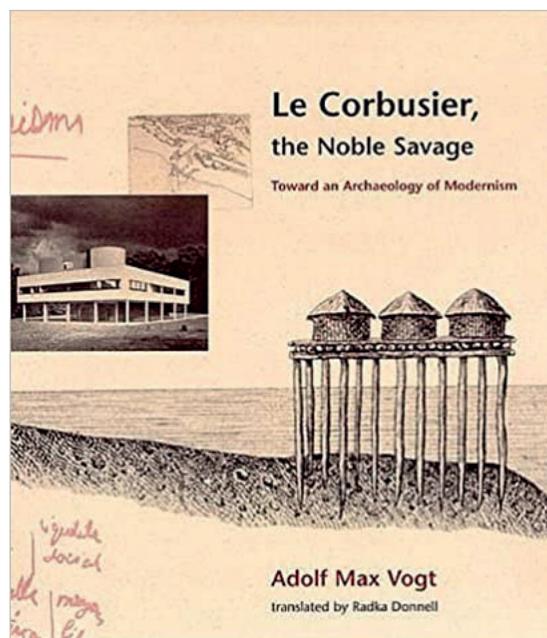
76. Antoine Picon ha propuesto una clara explicación de este carácter arquetípico del esquema Dominó: «An archetype is not a type. As a generic condition, as a limit, it can inspire very different types of buildings. In this respect, Dom-ino is even more archetypal than the 18th-century primitive hut, which was translated mainly to churches that share the same basic features: freestanding columns carrying barrel vaults, with the occasional presence of flying buttresses borrowed from the Gothic tradition. Contrary to this deterministic pattern, Le Corbusier's scheme represents a more open point of departure leading to results that seem sometimes to drift very far away from their initial source of inspiration». Antoine Picon, «Dom-ino: Archetype and Fiction», en *Log 30* (Winter 2014), 169–175.

77. Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, the noble...* op. cit.

de su formación durante su infancia.<sup>77</sup> Pero Jeanneret ignoró totalmente ese antecedente durante los casi treinta años que transcurrieron entre esas lecturas de su niñez y la emergencia de su formulación de los *pilotis*. Y además, no solamente era frecuente ver construcciones «primitivas» de ese tipo en los magazines ilustrados, en libros e incluso en escala real en las exposiciones internacionales o en los zoológicos humanos, sino que –como también lo destaca Vogt– entre el precedente de aquellos palafitos y la villa Savoye mediaron otras experiencias de Le Corbusier con construcciones elevadas dejando la planta baja libre, como las casas vistas en su viaje a Oriente o las casas de vacaciones que solía alquilar con Yvonne en Le Piquey.<sup>78</sup>

Le Corbusier compartía el interés por el arte africano con muchos artistas en lo que constituía lo que ha sido llamado un momento de «negrofilia» en la París de entreguerras.<sup>79</sup> Numerosos dibujos testimonian de sus visitas a los museos y en particular al etnográfico del Trocadéro para ver «los mexicanos, los peruanos, los negros. ¡Qué solitario se estaba en 1907! ¡No había ni un gato! ¡Los negros, eso era una revelación!»<sup>80</sup>. Su admiración por esos objetos lo llevó a conformar una notable colección de «arte primitivo», a punto tal que organizó una exposición *-Les Arts dits Primitifs dans la Maison d'Aujourd'hui-* en su atelier en el 24 de la rue de Nungesser et Coli, presentada por Louis Carré (en 1935), y en 1940 sus conocimientos al respecto le permitieron proyectar la exposición *Les arts de la France d'Outremer* en el Grand Palais.

Por eso llama la atención que no parece haberse interesado en reivindicar la «choza de ramas y paja» como una referencia para su arquitectura. Es verdad que menciona la «*hutte du sauvage*» en el *Almanaque de l'Architecture Moderne*, y las «*huttes des Crannages de l'Irlande*» en «*Une maison un Palais*», así como había referido en sus conferencias de Buenos Aires a las improvisadas casas de los pescadores en la playa, pero evidentemente no compartía el concepto de transparencia que llevó a Mies a usar esas chozas como *Vorbild*. Al menos hasta la década del cuarenta su obra no se organizó en base al criterio de verdad enunciado por Berlage: lo suyo era más bien un sensual juego de exhibición y ocultamiento, de manera que dejaba ver solo en parte la estructura, cuya independencia de los muros le permitía retirarse del frente de sus edificios, pero no como para eliminar el concepto de fachada sino, por el contrario, para otorgarle mayor autonomía.



Adolf Max Vogt. *Le Corbusier, the Noble Savage, Toward an Archaeology of Modernism*. MIT Press, 1998

78. Tim Benton, «Le Corbusier: From the primitive...», op. cit.

79. Cfr. Jennifer Anne Boittin, *Colonial Metropolis: The Urban Grounds of Anti-Imperialism and Feminism in Interwar Paris* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2010). J. Braddock y J. P. Eburne, *Paris, capital of the Black Atlantic: literature, modernity, and diaspora* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013). Petrine Archer Straw, *Negrophilia: avant-garde Paris and Black culture in the 1920s* (New York: Thames & Hudson, 2000).

80. «*les Mexicains, le Péruviens, les Nègres. C'est là qu'on était seul en 1907! Pas un chat! Les Nègres, mais c'était une révélation! Nimba, dieu de la maternité.*» Le Corbusier, «Les certitudes des Musées», en *L'Esprit Nouveau*, 1914, republicado en *L'art décoratif d'aujourd'hui*, capítulo «Confession», 201–204 cit. en Pierre Saddy y Claude Malécot (comisarios), *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, catálogo de la exposición presentada en el Hôtel de Sully 62, Rue Saint-Antoine, entre el 9 de diciembre de 1987 y 1988 (Paris: Caisse National des Monuments historiques et des Sites, 1988).