

Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies

José Quetglas

PABELLON OFICIAL ALEMAN

El arquitecto von der Rohe ha hecho algo modernista muy acentuado, con sólo líneas rectas horizontales y verticales, y con materiales ricos, como bloques de mármoles, del país e italianos, y doble paredes de misterioso cristal.

Resulta distinguido su conjunto: raro por su estructura, con dos estanques, sala oficial y amplios pasillos. Se dijo que los cristales son misteriosos porque una persona colocada frente a uno de estos muros se ve reflejada como en un espejo, y si se traslada detrás de aquél, entonces ve perfectamente el exterior. No todos los visitantes se fijan en tan curiosa particularidad, cuya causa se ignora.

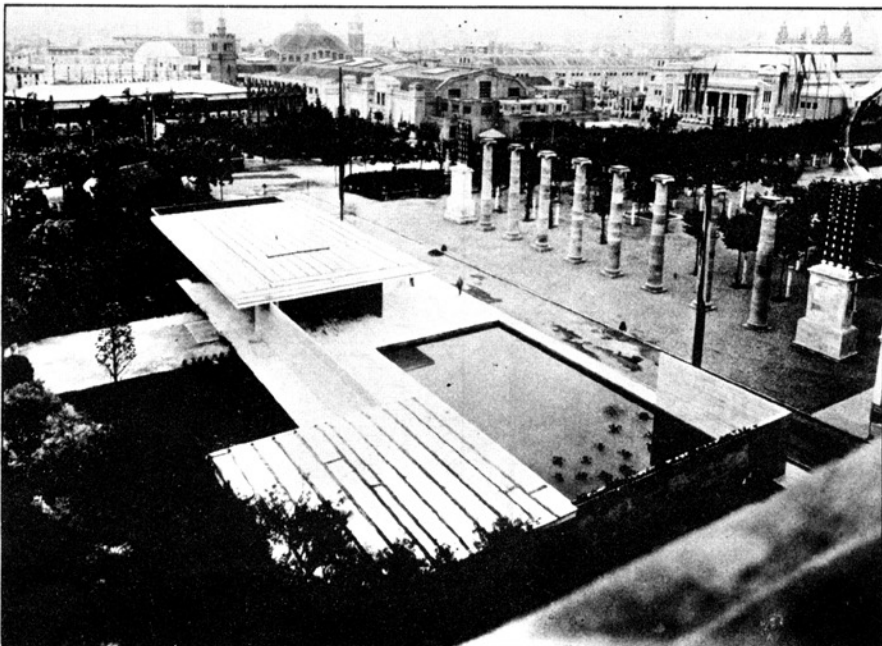
Eliseo SANZ BALZA, Notas de un visitante
Barcelona, 1930

Para un explorador es importante prestar la máxima atención a cuanto digan los indígenas, porque ahí va a encontrar pronunciadas -sin traducción ni reserva alguna- las ingenuas emociones que despierta en el immaculado salvaje cada impresión recibida. Remontando entonces el curso hacia las fuentes -partiendo de la palabra pronunciada, pasando por el sentimiento expresado, dejando atrás la impresión recibida- el explorador podrá llegar así al objeto que lo ha producido todo: el Pabellón de Alemania, en nuestro caso, de otra forma desconocido para cualquier investigador moderno.

Pero, para conseguir este reencuentro con el objeto primitivo, no sirve cualquier indígena: sólo los ingenuos. Nunca los resabiados, que añaden sorpresas por su cuenta, que trazan pistas falsas que no conducen a lugar alguno, que describen emociones producidas sólo por el afán de interesar al extranjero.

Un ejemplo de malos indígenas: los hawayanos, que siempre llevan ropa interior bajo sus collares de flores y sus cinturas de crin de coco.

Otro ejemplo: quienes cita Nicolás Rubió en su emotivo artículo sobre el Pabellón, publicado durante el mismo 1929: "Des touristes et des indigènes d'extreme avant-garde, ont pu lui reprocher: 'Ce pavillon n'est pas tout à fait dernier cri'. Ils en on voulu à l'architecte, ils on dit qu'il ne faut pas apporter des sous-nouveautés aux Expositions Internationales". Uno no sabe, o no se atreve a imaginar, quienes pudieran ser esos irreductibles nativos que, en la



Fotografía del archivo de VÍC Carrera

Barcelona de 1929, encontraban poco "moderno" el Pabellón de Mies: Rubió, discreto, olvida mencionar sus nombres.

Más ejemplos, porque esos indígenas perversos forman una raza correosa y prolífica: quien escribe, en el nº 57 de la revista CAU, que quizás ya vaya siendo hora de oponer "nuevas interpretaciones" a las "viejas interpretaciones" que siempre han otorgado el monopolio de la calidad y del interés al Pabellón de Alemania. Es muy posible que haya más de uno que llegue a encontrar interés en los pabellones de Yugoslavia, de los Almacenes Casa Jorba, de la Confederación Hidrográfica del Ebro o en cualquier otro de los rancios ejercicios que combinan groseramente chistes futuristas, efectos expresionistas mal recordados y descomposiciones neoplasticistas rápidamente congeladas. Y quizás alguien llegue a disfrutar con ello. Alejado de esos matices, a mí sólo me han enseñado que el Pabellón de Mies se basta por sí solo para explicar el tránsito de la arquitectura moderna desde los confiados años heroicos de las vanguardias hasta la lánguida contemplación más resignada del International Style, y que el Pabellón es además, o quizás sobre todo, un objeto bello y emotivo, indiferente a competiciones de mayor o menor modernidad con quienes pasan por su lado.

Ver nota en página 27

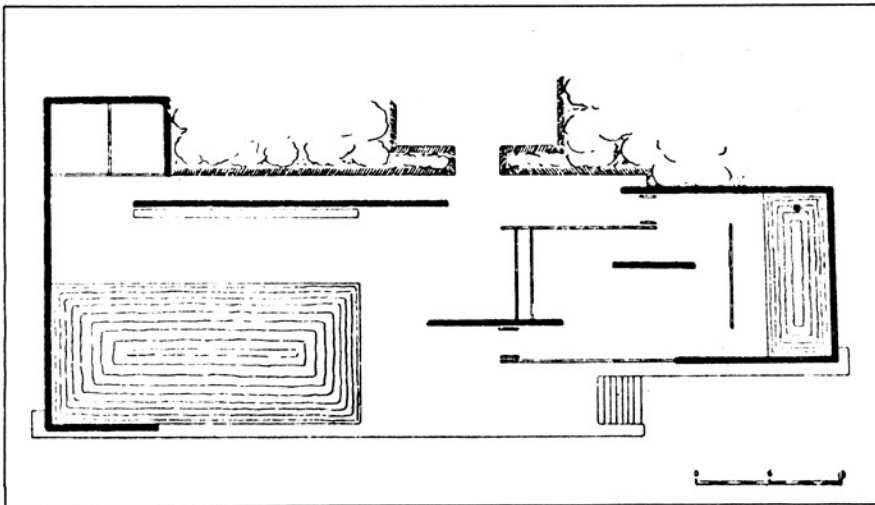
Por el placer que siempre me ha dado mirar sus fotografías o seguir los dibujos que lo representan, me es grato, como recuerdo de ese gusto y como agradecimiento a su autor -que tanto se parece, además, a Gregorio López Raimundo-, escribir sobre el Pabellón.

Es una casa sin puertas. ¿Abierta o cerrada?

La pregunta no es irrelevante. Durante muchos años, los críticos de arquitectura han otorgado, nadie sabe muy bien por qué, que un espacio abierto, fluido en su desarrollo interior y derramado hacia su exterior, debe juzgarse como de mayor calidad que un espacio compartimentado, encajado.

Quizás fuera por la emoción del descubrimiento del espacio tardorromano que, de la mano de Wickhoff y Riegl, llegaba a los arquitectos naturalmente con varias décadas de retraso con respecto al público culto, o quizás fuera por el recuerdo, todavía más lejano, de aquel mítico nacimiento de una arquitectura autóctona en las praderas norteamericanas, en la casa del pionero que se identificaba a sí mismo con la Naturaleza con la que competía, construyendo su domicilio como una prolongación más de ella, como la expresión y el resultado del pacto entre ambos, y no como una oposición defensiva: lo cierto es que el mito de "los espacios abiertos" fue alimentando todo género de valoraciones, más que descripciones, de la arquitectura de nuestro siglo.

Al Pabellón de Mies le correspondía, puesto que era una obra



de calidad, venir explicado como espacio abierto y fluido, máxime cuando tan manifiesta era la ausencia de clausuras entre exterior e interior. Un ejemplo caricaturesco: en el gracioso artículo ya mencionado de la revista "CAU", en apenas dieciséis líneas de columna estrecha, puede leerse, referido al Pabellón: "Los temas de la fluidez y continuidad espacial (...), la fluidez y la transparencia espacial (...), un espacio en el que la fluidez, la continuidad..."

El Pabellón de Mies es un espacio cerrado.

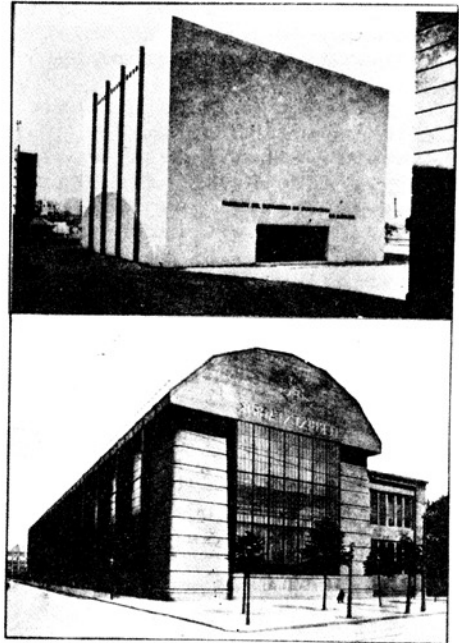
¿Cómo puede ser eso, en una casa sin puertas, sin techos, casi sin paredes y con paredes de cristal? Nicolás Rubió, en el mismo artículo del año 29, ha sido el primero en advertirlo y explicarlo: "Certaines de ces salles manquent de plafond: ce sont des vrais demi-patios, où l'espace n'est limité que par trois murs et par la surface horizontale de l'eau d'un bassin, mais où il est 'retenu' par la géometrie."

El espacio del Pabellón queda "retenu par la géometrie", según un procedimiento constante en toda la arquitectura de Mies. Se trata de la disposición de uno o varios planos horizontales, destacados del suelo, donde el plano inferior siempre designa una superficie estricta. Piénsese en una bandeja de mozo de café o en la superficie de una mesa: no hay "límites" al espacio virtual que construyen, pero ese espacio queda exactamente detenido, cilíndrico en un caso, prismático en el otro, pese a la ausencia de clausuras materiales que se opongan a su desarrollo. Estar en ese espacio significa estar sobre el plano recortado; mientras que en la arquitectura norteamericana, por ejemplo -para citar un caso de verdadera continuidad espacial-, estar en un espacio nunca significa estar sobre un suelo, sino estar hacia una o unas direcciones, precisas o ambiguas.

En el Pabellón, en el plano que separa del suelo y retiene el espacio es el formado por la plataforma rectangular de travertino, alta más de un metro. Una base que esconde, a quien se acerca frontalmente al Pabellón, el medio de encaramarse a ella: los ocho escalones han sido ocultados tras la pieza que sirve de rodapié, a ras de la plataforma.

Esta segregación de la plataforma queda todavía reforzada por la propia situación del Pabellón en el espacio de la Exposición: al otro lado de la gigantesca columnata que acababa la avenida transversal. La primera imagen del Pabellón siempre era la de un objeto solitario colocado detrás de ese fragmento de peristilo virtual, de jaula formada por las columnas y el interminable plano ciego del Palacio de Victoria Eugenia. El visitante debía dejar atrás el lugar de la Exposición y cruzar el límite para acercarse al Pabellón.

Si basta la plataforma para definir como distinto el espacio del Pabellón, para segregarlo como un escenario aparte del suelo que pisa el público de la Exposición, el plano



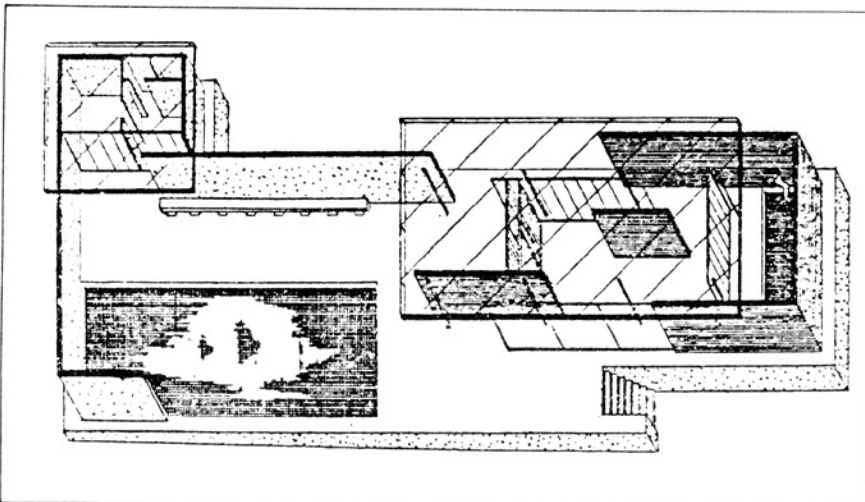
En el pabellón del Suministro de Electricidad en Alemania Mies presenta un recuerdo de las naves industriales de Peter Behrens, reducidas ahora a caricatura geométrica, deformadas por el tiempo y las nuevas condiciones, menos "heroicas".

Compárese este pabellón con la Turbinenfabrik, por ejemplo (que en la ilustración aparece girada): en ambos casos, el volumen unitario no oculta la escisión en dos planos autónomos -pared de fachada y pared lateral- del contenido figurativo del edificio.

Plano de fachada: en Behrens, concentra la celebración del trabajo triunfante, con la superposición de un templo dórico, una mastaba egipcia, el logotipo de la empresa y la sección de la cercha que, desplazada, construye la nave -y obsérvese que ya el propio logotipo de la AEG es síntesis de Razón y Trabajo, de malla geométrica y celdilla exagonal de la sociedad racional, de la sociedad productiva pura de las abejas; en Mies, se resuelve como monumental muro ciego, con un único ingreso casi subterráneo que sólo dejará ver a quien penetre la misteriosa oscuridad de donde procede la luz.

Plano lateral: en Behrens, compuesto por la monorrina de los pilares de hierro vistos sobre sus rótulas; en Mies, compuesto por idéntica repetición de un elemento vertical, ahora la hendidura de rigidización, sin límites previstos a su desarrollo, teóricamente indefinido.

Se trata de un ejercicio de plástica mediterraneista muy raro en Mies, para quien los valores plásticos proceden siempre del interior del propio material y de su despiece, mientras que en este caso llegan del exterior del material, de la luz que disuelve sus propiedades visuales y táctiles, reduciéndolos a planos opuestos por su iluminación.

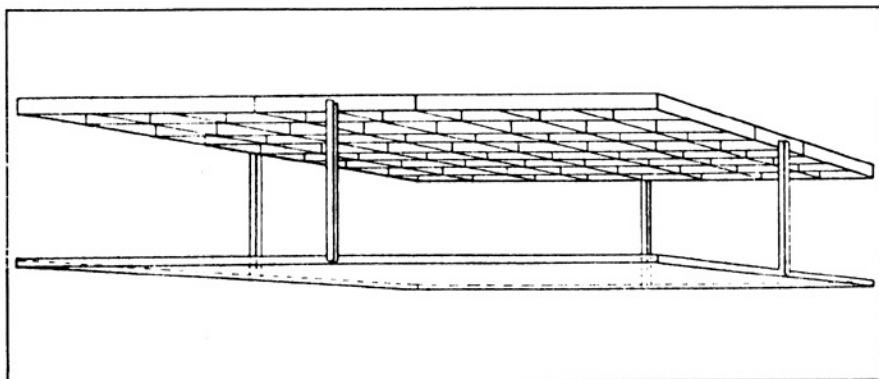


definido por las dos cubiertas, reducidas a lámina, servirá para convertir ese espacio, no sólo en distinto, sino en encerrado, en interior.

Se trata de un tema presente en toda la arquitectura de Mies, desde sus primeros proyectos hasta su muerte. En un artículo escrito hace ya algunos años, Architettura per i musei, Aldo Rossi afirmaba: "Creo que el primer principio de toda teoría consiste en la obstinación sobre algunos temas, y que es propio de los artistas, de los arquitectos especialmente, el hecho de centrarse sobre un tema a desarrollar, de efectuar una opción en el interior de la arquitectura y de querer resolver siempre un mismo problema". Eso es cierto para los maestros de nuestro siglo, para Wright, Le Corbusier y Gropius, para Mies. En Mies encontraríamos siempre repetida esa obsesiva voluntad de construir un espacio segregado y cerrado, del que todo ha habitante va a quedar excluido.

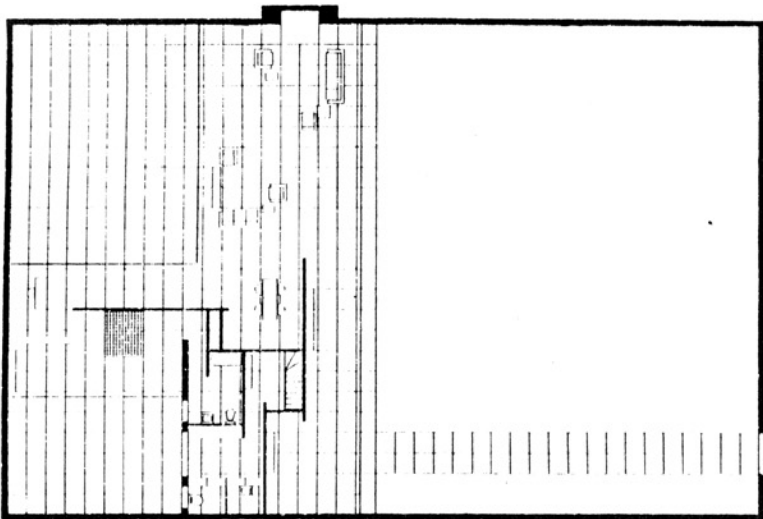
En sus proyectos de los años Diez -en la casa Kröller o en el monumento a Bismarck, por ejemplo-, la arquitectura no se definía depositada sobre el suelo, sino elevada, distanciada desde una plataforma construida previamente, claramente extraña al terreno natural. Esa misma elevación, pero repetida indefinidamente, es la que dará lugar, en los años Veinte, a sus proyectos de rascacielos de cristal, que no son un trazo vertical, sino la trabajosa ascensión piso a piso de una serie ilimitada de plataformas horizontales que se originan todas en un suelo distinto al de la ciudad, más profundo, y que crecen por entre los edificios vecinos sin aceptar coloquio con ellos.

Ya no será indiferencia, sino obstinada clausura lo que demuestren los proyectos de casas con patio de sus últimos años alemanes, cerrando herméticamente el espacio interior con un recinto infranqueable, como si el arte o el escenario amistoso -el domicilio- sólo pudiera surgir allí donde se han cortado todas las dependencias con la vida. Sus casas norteamericanas -la Resor, la Farnsworth, la "Fifty-by-fifty"- presentan una exageración más amarga y radical de esta cesura. La incomunicación entre interior y exterior, entre arte y vida, está tan asegurada, desde antes ya de la arquitectura, que no parecen necesarias las clausuras. Es más: presentar la innecesidad de barreras demostrará lo infranqueable de las diferencias. En estos proyectos el espacio queda definitivamente retenido como una rendija entre las dos plataformas, extendido por capilaridad y levitando al margen del suelo natural.

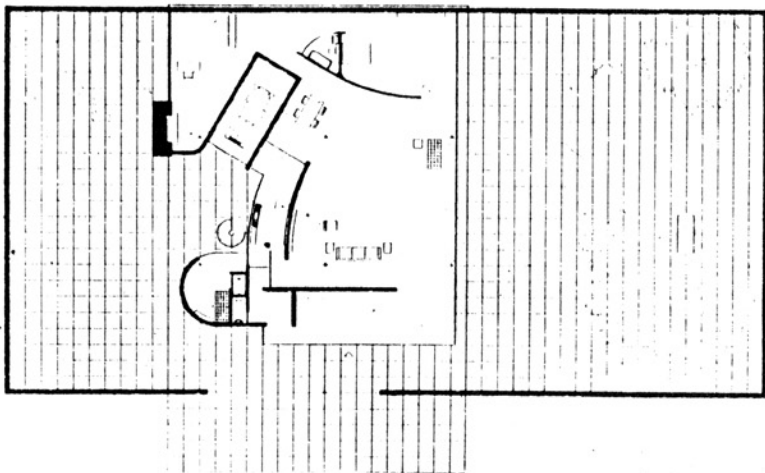


"Fifty-by-fifty" house. 1951

En toda la arquitectura de Mies el primer trazo sobre el papel es horizontal. La definición formal del espacio se produce siempre y sólo por planos horizontales. Los planos verticales aparecerán más tarde, una vez el escenario haya quedado dispuesto. Por eso exhiben entonces su movilidad, su capacidad de deslizarse o detenerse arbitrariamente sobre cualquier punto del plano fundacional, que no pueden alterar. Aparecen entonces los biombos, las mamparas de ébano, ónices o sedas, las placas de mármoles o los recortes de un paisaje a través del cristal. O aparecen también esos objetos sobresaturados de forma, involucionados, ansiosos sólo de sí mismos: los butacones, las esculturas, todos los sujetos quejosos que pueblan en solitario el escenario miesiano. ¿Puede llamárseles muebles? ¿Qué no es "mueble" sobre la plataforma de una arquitectura



Project: house with three courts. 1934



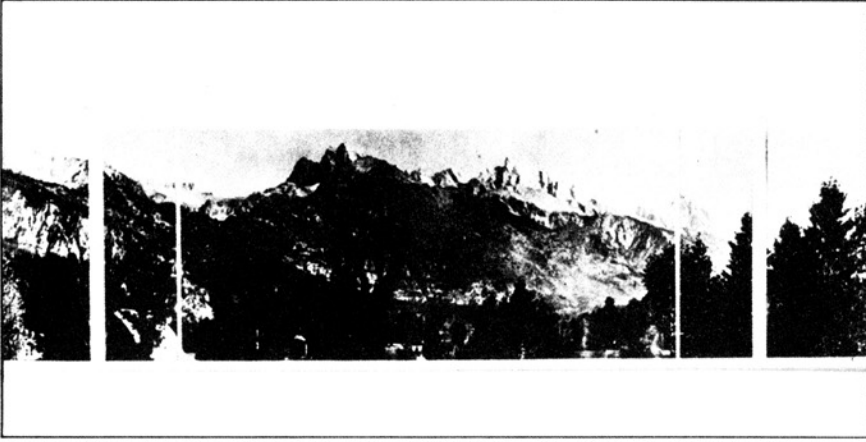
Project: court-house with garage. 1934

de Mies?, podría contestarse. El propio procedimiento técnico de la representación del proyecto -el collage, pegando sobre una lámina ya dibujada, en la que aparecen los planos horizontales y, por lo tanto, el escenario, recortes que representan los objetos verticales, errantes, irremediabilmente ajenos al espacio, depositados frágilmente sobre él- indica bien a las claras el distinto instante de generación de unos y otros, su condena a ser heterogéneos, a estar constituidos de materiales y en tiempos distintos.

Los objetos nunca formarán parte del escenario. El escenario está dispuesto para permanecer vacío. "Il ne renferme que de l'espace", escribía Rubió del Pabellón. Podría exagerarse su comentario, aumentando aún más su exactitud: il ne renferme que de l'espace renfermé.

Advirtamos por otra parte esa coincidencia, no sólo funcional, sino incluso visual, que se produce en las fotografías de interiores de las casas de Mies -en la casa Tugendhat, especialmente, de la cual todas las fotografías suelen ser viejas-, entre los veteados de la borrosa jardinería del exterior y los veteados de las placas de mármol del interior. El exterior ha quedado negado como paisaje más o menos lejano y se ha convertido en una placa adherida a la ventana, en una representación de sí mismo: hasta el punto de que un proyecto como el de la casa Resor puede ser explicado sencillamente por las intersecciones de la pirámide visual de quien está mirando hacia afuera, con el plano del cristal. El exterior nunca conseguirá estar presente, hacerse advertir como realidad material, ni siquiera cuando sea más imponente, en las montañas de Wyoming: sólo se aceptará su representación.





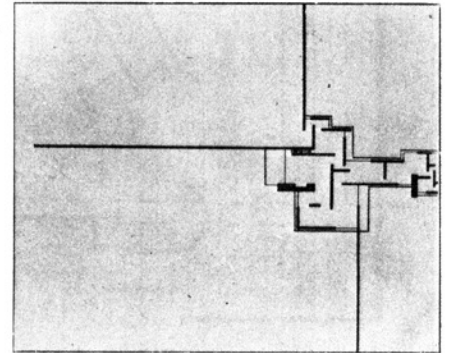
La referencia a las pirámides visuales -a Alberti, por lo tanto, y, correlativamente, a unas matrices conceptuales tomistas o platónicas- no es arbitraria. La de Mies es una arquitectura antisensorial, formada más por representaciones que por valores plásticos. Tanto como la fachada de Sant' Andrea en Mantua, de Alberti, que representa en un plano la estructura tridimensional de las naves del San Lorenzo de Florencia, de Brunelleschi, lo que forma las fachadas interiores de la casa Resor es un paisaje mentalizado, representado en dos dimensiones, reducido a imagen de sí mismo.

Es posible que más de uno ya esté pensando, desde haga rato, en un proyecto de Mies que señalaría una excepción o incluso un desmentido a la interpretación ensayada hasta ahora. Me estoy refiriendo al proyecto de casa de campo en ladrillo, de 1922: un evidente ejercicio wrightiano, colocado a inicios de la actividad madura de Mies, cerrando sus años de experimentación. Desde ahí podría interpretarse en otro sentido el resto de su trabajo. Pero intentemos, antes que nada, entender ese proyecto, el más predispuesto, aparentemente, a venir explicado en términos de interpretación espacial.

La influencia de Wright llega a Mies en una doble oleada. La primera, en sus años de trabajo con Peter Behrens, procederá sin duda del portafolio Wasmuth, directamente conocido o señalado quizás por Gropius, que también trabaja en el despacho de Behrens durante ese tiempo y que, en 1914, en su fábrica modelo de la Exposición de la Deutscher Werkbund, demostraría sobradamente su interés por el arquitecto norteamericano llegando hasta la cita textual de algunos fragmentos. La segunda oleada, más referida al proyecto de casa de campo en ladrillo, llegaría de los Países Bajos, con Van't Hoff, Oud y el grupo gravitando en torno a la revista "Wendingen".

La influencia consciente de Wright no puede, pues, ser negada. Pero tampoco puede serlo que nada tengan que ver entre sí el protagonismo del espacio en Mies o en Wright. ¿Qué es lo que crece, se desarrolla, fluye y se derrama hacia el exterior, en el proyecto de Mies? ¿El espacio?. De ningún modo, lo que crece son los muros: exactamente lo contrario del espacio. En el proyecto de Mies, los espacios quedan perfectamente definidos, estáticos una vez han alcanzado su forma, en contacto pero sin contagio entre sí. Sólo lo que no es espacio, o el espacio en el que nunca conseguiremos penetrar, que nos es negado -es decir, el macizo de la pared- demuestra su capacidad de desplegarse, de fundirse orgánicamente con las líneas de fuerza del mundo exterior.

Se trata de la situación inversa a la de Wright, para quien, a partir de una etapa que cerraría la casa Husser -en la que el espacio, aunque ya en continuidad, todavía está definido desde su perímetro, desde los distintos valores que adopta la pared, siendo un resultado del muro, como ya ocurría en las bibliotecas de Richardson, antecedente primitivo al sentido espacial wrightiano-, el espacio posee entidad propia, desarrollándose hacia las paredes como el viento



El Atelier Behrens en marzo de 1910: (de izquierda a derecha) Walter Gropius, Adolf Meyer, Jean Krämer, Ludwig Mies van der Rohe, Peter Grossmann; al verano siguiente se añadiría un miembro más: Charles-Edouard Jeanneret.

