



▲ Maqueta de la Casa Resor

Farnsworth - Mies

Binomios creadores necesarios para la reformulación del espacio doméstico

Elena Fernández

De vez en cuando, hechos cotidianos e insignificantes se convierten en trascendentes para aquél que los vive, no por lo que son, sino por acontecer en el momento oportuno.

En el caso de Mies van der Rohe este incidente apareció en forma de carta, procedía de los Estados Unidos y estaba remitida por Philip Johnson. Mies había conocido al arquitecto americano cuando éste visitó la Bauhaus, durante el transcurso de su viaje a Europa en 1928. En este encuentro, la personalidad del arquitecto alemán cautivó de tal manera al visitante que éste decidió que no podía abandonar el viejo continente sin antes conocer, a pie de obra, el proyecto residencial que Mies estaba construyendo en Brno (Checoslovaquia). Se trataba de la casa Tugendhat, un espacio doméstico estructurado y construido con los principios de continuidad y fluidez espacial descubiertos y ensayados por Mies en una obra coetánea a la casa: el Pabellón concebido para representar a Alemania en la Exposición Universal celebrada en Barcelona en 1929. Prueba de la relevancia que obtuvo esta obra de Mies frente al resto de obras visitadas en aquel viaje es que, cuando en 1932, Philip Johnson -ayudado por Henry Russell Hitchcock y Alfred Hamilton Barr- plasmó esta experiencia arquitectónica en una exposición que, bajo el título “International Style”, organizó en el MOMA, una foto de la casa Tugendhat ilustró la portada del catálogo que recogía el contenido de la muestra.

Esta exposición representó el primer éxito de Johnson como director del Departamento de Arquitectura del MOMA. Desde este nuevo cargo y respaldado por la buena acogida de la muestra, no le fue difícil prestar asilo a la mayoría de los autores de las obras allí expuestas cuando, perseguidos por el nazismo bajo la acusación de izquierdistas o, en su defecto, judíos, se vieron obligados a abandonar Alemania y buscar un nuevo futuro en los Estados Unidos. Con la elección de este destino, personajes como Gropius, Breuer y Hilberseimer no sólo buscaban el refugio que como exiliados necesitaban, sino que también aspiraban a su consolidación profesional, puesto que creían que la idiosincrasia del joven país y su próspera sociedad constituían el laboratorio ideal para poner en práctica la arquitectura y el urbanismo que juntos habían defendido en la Bauhaus. Desde el otro lado Philip Johnson, deslumbrado por la obra y el potencial investigador de estos profesionales, consideró su importación como algo imprescindible para la regeneración de la sociedad americana desde un punto de vista intelectual, académico y profesional.

Mies se resistió en un primer momento a abandonar su país. A diferencia de sus compañeros de la Bauhaus de procedencia hebreaica, él tenía la opción de quedarse en Alemania, aunque como miembro de la Bauhaus se había sentido también perseguido e investigado. Sin embargo, de cara al régimen establecido disfrutaba de una ventaja: su arquitectura estaba bien considerada por el sistema. La pureza, el rigor, la sencillez existencialista y la sinceridad expresiva que emanaba de sus obras eran cualidades defendidas desde el Tercer Reich. Cuando recibió la misiva de Johnson, Mies se encontraba librando el mayor debate existencial de su trayectoria. Por un lado y siendo consecuente con su defensa de “la verdad”, se consideraba incapaz de ser desleal a sus principios por el mero hecho de “conseguir encargos”. Sin embargo, por otro lado, reconocía la ineficacia de su honestidad cuando era la propia defensa de sus ideales la que coartaba cualquier posibilidad de transmitirlos como arquitecto y como docente. Ante esta encrucijada, se entiende que Mies aceptara la invitación de Johnson sin plantear reserva alguna pues, a parte de conseguir un nuevo encargo, lo que le brindaba el viaje era la posibilidad de mantenerse en la posición neutral que necesitaba para ganar la perspectiva necesaria para tomar una decisión pertinente en su regreso a Alemania.

Con esta nueva propuesta Johnson volvía a hacer de intermediario entre arquitecto y cliente, en este caso una mujer miembro de la junta directiva del MOMA. Se trataba de Helen Resor, una profesional de procedencia humilde pero que había conseguido, a base de tesón, una reputación importante en el campo de la publicidad. Era la directora de la importante agencia J. Walter Thompson (JWT), afincada en Chicago y con sucursales por Europa, lo cual explica el interés de Helen Resor por la cultura del Viejo Continente. La familia deseaba construir, en los alrededores de un rancho que poseía en Wyoming, un refugio donde evadirse los fines de semana del agobio de la ciudad. Esta voluntad de “huída urbana” dotaba al encargo de una oportunidad nueva al permitir trabajar con programas domésticos alejados del convencionalismo que rige cualquier diseño de una residencia permanente. Los albores de la modernidad coincidieron con la incorporación de la mujer al mundo laboral y ello ayudó a la arquitectura. Primero porque, al cambiar el rol de la mujer, se podía incidir sobre el significado de algunos lugares de la casa que hasta el momento eran dominio exclusivo del mundo femenino. Y segundo, porque el trabajo fuera de casa provocó en ellas una necesidad de desdoblar su mundo doméstico. Así, la residencia urbana se entendía como un espacio ligado a sus compromisos sociales y profesionales, por lo tanto, un lugar casi público que acoge la faceta más mundana. Sin embargo, estas construcciones situadas en parajes rurales o naturales constituían un entorno privado vinculado a su mundo interior.

El primer contacto con Helen Resor fue en París, donde al único acuerdo al que llegaron fue viajar juntos a conocer el lugar.

A partir de ahí, si existía predisposición por parte del arquitecto, concretarían el resto de puntos. Una vez en Estados Unidos, Mies quedó tan fascinado por el país y por sus oportunidades que decidió formalizar el encargo. Su primera decisión importante fue desestimar el emplazamiento que en un principio habían elegido los Resor. La multitud de versiones (existen archivados mil bocetos, según Tegethoff) que documentan la evolución del proyecto evidencian un intenso proceso de destilación formal que, partiendo del respeto por la tradición vernácula americana, discurre por una paciente búsqueda hacia la perfección abstracta. A pesar de todo este trabajo, los Resor desestimaron construir su refugio a causa de la dificultad encontrada para financiar sus costes en una época de recesión. Mies, sin embargo, para darle fin a este proceso incompleto, realizó un último proyecto de la casa, prescindiendo ya del cliente y guiado sólo por sus criterios y los condicionantes del lugar. Esta última versión dibujada de la casa Resor, formalizada en una casa-puente sobre el arroyo, puede identificarse como la precursora de lo que años más tarde sería la casa Farnsworth. El desencanto que supuso perder este encargo no supuso el retorno del arquitecto a Berlín puesto que, durante los meses empleados en su diseño, recibió ofertas tan tentadoras que trastocaron los plazos de aquel viaje y lo que se había planteado como “temporal” fue cogiendo visos de “permanencia”.

De igual forma que a Walter Gropius, su compañero de la Bauhaus, se le ofreció la dirección del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Harvard, Earl Reed ofreció a Mies la dirección del Departamento de Arquitectura en el Armour Institute of Technology (AIT) de Chicago. En 1940, el Armour Institute su fusionó con el Lewis Institute para formar el Illinois Institute of Technology (IIT), para el cual Mies diseñó el campus, uno de los proyectos más importantes de su carrera. Durante los años de docencia en el IIT realizó una profunda investigación acerca del espacio doméstico. A diferencia de otros estudios de la época, Mies no buscaba sistematizar las diversas soluciones ni tampoco industrializar su construcción. Las casas-patio que desarrolló en las aulas del IIT, a diferencia de la investigación paralela que llevaron a cabo Hilberseimer y Hannes Meyer, no estaban pensadas para ser producidas en serie ni para conseguir el Existenzmínimum de un programa familiar doméstico. La investigación americana de Mies se entiende como continuidad de la desarrollada en Europa, en sus prototipos para la Exposición del 1931 en Berlín, en la casa Tugendhat y en el Pabellón de Barcelona. Se trató de una búsqueda formal, conducida desde la abstracción, con el propósito de definir una gramática personal que le permitiera conjugar su propio lenguaje. Para reinventar la nueva vivienda tenía claro que debía renunciar a la memoria que de sí misma tiene la casa y al lastre de la familia como eterna reproducción de lo mismo. Eran, por lo tanto, casas destinadas a un solo ocupante, como mucho a una pareja. Esta escasa ocupación del interior invitaba a plantear un espacio único con áreas diferenciadas por medio de mobiliario y donde existía una continuidad espacial entre interior y exterior. Todos estos trabajos teóricos y experimentales, desarrollados a lo largo de los quince años de docencia en el IIT, le habían proporcionado a Mies un gran reconocimiento en círculos profesionales pero, desafortunadamente, no le habían reportado ni un solo encargo privado. Desde su llegada a los Estados Unidos, la única construcción que había llevado a cabo había sido el campus del Illinois Institute of Technology. A pesar de los buenos ejemplos residenciales que había construido en Europa, el cliente americano se quedó con la imagen racional, precisa y mínima del campus, y nunca lo consideró el arquitecto idóneo para encargarle sus casas. A falta de un encargo real, Mies resolvía miles de encargos imaginarios junto a sus alumnos del IIT. Este programa docente a través de un proceso experimental continuado le proporcionó la construcción mental de un modelo residencial ideal, que esperaba con ansiedad la oportunidad que le permitiese convertirlo en algo real.

Fue en ese momento de la carrera de Mies cuando apareció de forma casual, en una cena organizada por amigos comunes, Edith Farnsworth. Ella era una reconocida profesional en el campo de la nefrología que vivía y trabajaba en Chicago. Pertenecía a una aristocrática familia que le brindó la posibilidad de recibir una estupenda educación, en la que Edith se refugió para huir de un entorno que la rechazaba por no disfrutar del “canon físico femenino” que se valoraba en aquella época. Su formación superior comenzó en la Universidad de Chicago, donde estudió Literatura inglesa. Más tarde, su interés por la música le llevó viajar a Roma en 1920 para recibir clases de violín. En 1927 regresó a Estados Unidos para comenzar medicina en la Northwestern University, en la cual se tituló en 1939. Durante todo este periodo no cortó su relación cultural con Europa, lugar que visitó asiduamente hasta que estalló la guerra.

Durante la cena, por el simple hecho de romper el hielo, ella le comentó la intención de hacerse un refugio en una parcela que recientemente había comprado a unas cincuenta millas al oeste de la ciudad, en una pradera situada en la ribera del río Fox. Mies le replicó diciendo que “para él sería un honor encargarse personalmente del proyecto”; Edith no podía sospechar que aquel pequeño encargo reunía todas las condiciones que el arquitecto llevaba esperando hace años. Se trataba de hacer una casa para una mujer soltera, independiente, que en su cuarentena disfrutaba de una posición económica consolidada y segura, un patrón coincidente con el habitante abstracto que había utilizado Mies en su investigación doméstica. A parte de esta casualidad, el encargo también concordaba con el deseo de huida de Helen Resor pues, como dejó escrito en su autobiografía no publicada, “estaba

cansada de pasar aburridos fines de semana en Chicago y había decidido comprar una parcela en el campo para huir de la ciudad en su tiempo libre”. En aquellos tiempos, a mediados de la década de 1940, que una mujer sola decidiera hacerse una casa rompía todos los moldes, ya que la construcción de una vivienda, además de revelar un cierto éxito social, implicaba “el deseo de formar una familia, un hogar”. Sin embargo, cuando esta construcción se impulsaba desde el desarraigo familiar no se veía de igual manera, se consideraba algo extraño y extravagante. En este contexto se encontraron dos personajes solitarios e insólitos a los ojos de los demás: Edith Farnsworth y Mies van der Rohe.

Al finalizar aquella primera cena, Edith regresó a su casa totalmente impresionada por el carisma y la personalidad del arquitecto. Intrigada por él y su obra, buscó desafortadamente entre sus libros cualquier cosa referente a Mies. En uno de ellos encontró ilustraciones del Pabellón de Barcelona y de la casa Tugendhat. Según consta en sus memorias, estas dos construcciones, además de revelarle el ingenio de su autor, le descubrieron cualidades de su obra como el rigor espacial, el uso de materiales lujosos y el minimalismo en el diseño. Esta introspección en el trabajo del arquitecto afianzó la fascinación que sentía por Mies desde el punto de vista personal. La sintonía con los valores materiales, espaciales y formales allí descubiertos no explica el asombro y decepción que sentiría al ocupar su casa seis años más tarde.

Con la lección bien aprendida, acudió a la primera cita con el arquitecto para comenzar a intercambiar con él ideas sobre lo que tenía que ser la casa. Este primer encuentro fue decisivo para ella, lo llegó a definir “como algo tremendo, una tormenta, una inundación, un acto de Dios”. En definitiva, resultó ser una reunión tan estimulante para ambos que, antes de despedirse, acordaron organizar un picnic con objeto de visitar el lugar. Esta rutina se repetiría con asiduidad durante los fines de semana de los dos años siguientes, convirtiéndose en un hábito que propició no sólo el desvanecimiento de los límites entre lo personal y lo profesional, sino también la alteración de la soledad en que ambos sobrevivían en una sociedad que les era ajena.

Esta introspección en el trabajo del arquitecto afianzó la fascinación que Farnsworth sentía por Mies desde el punto de vista personal. La sintonía con los valores materiales, espaciales y formales allí descubiertos no explica el asombro y decepción que sentiría al ocupar su casa seis años más tarde.

Aquellos encuentros en las orillas del río Fox se vieron potenciados por las visitas que Edith comenzó a realizar, cada vez con mayor asiduidad, a la oficina del arquitecto con el objeto de involucrarse al máximo en el diseño y también con el equipo de Mies. Decidió realizar una perfecta inmersión en el mundo miesiano, interesándose por los personajes que habían influido en la mentalidad de Mies con el objeto de “enriquecerse culturalmente con las mismas fuentes con las que él se había enriquecido”. Esta conducta no era nueva para ella, pues ya para superar sus inseguridades, tenía por hábito tejer relaciones de dependencia con todas aquellas personas que admiraba. Primero le ocurrió con sus profesores, siguieron los médicos del hospital, los supervisores, el propio Mies y, más tarde, su última pareja, el poeta y premio Nobel Eugenio Montale, de cuya obra fue traductora. Ante todos ellos abandonaba el fuerte carácter y orgullo que mostraba ante los demás y se presentaba como una persona sumisa y receptiva. En el caso que nos ocupa, la relación que entabló con Mies derivó en una conexión emocional e intelectual tan profunda que posibilitó la transformación de Farnsworth de cliente a discípula. Esta mutación la constatan multitud de evidencias que demuestran la afinidad y complacencia con el trabajo del arquitecto. Unas se encuentran documentadas en la correspondencia privada mantenida entre ambos, las otras las corroboran hechos públicos. El más evidente se emplaza en 1947, concretamente en una muestra organizada en el MOMA, donde se mostró por primera vez la maqueta de la casa. En ella, el público asistente pudo percibir la satisfacción de una cliente que se presentaba ante ellos con alardes de “mecenaz contemporánea”. El proyecto presentado consistía en un pabellón constituido por ocho pilares de acero que sustentaban dos planos horizontales paralelos de 23 x 9 metros, cuyo perímetro limitaba el espacio a habitar. Parte de ese espacio, el orientado a oeste, se preveía abierto y en él, además de albergar la entrada, se podía dar cabida a actividades domésticas en contacto directo con el exterior como comer, contemplar, leer, etc. El resto del espacio se aislaba climáticamente del exterior con unos elementos de vidrio dispuestos entre los dos planos horizontales. Este tipo de cerramiento hacía entender el espacio interior con la misma relación interior-exterior que el espacio exterior del porche. Esta disolución de los límites inauguraba un espacio doméstico nuevo donde casa, paisaje y habitante se fundían en una sola cosa; en definitiva, “habitaban la transparencia”. La disposición de esta pieza habitacional se situaba a 1,60 metros sobre la cota natural del terreno con el fin de evitar posibles inundaciones a causa de las crecidas del río, lo cual dejaba el paisaje totalmente inalterado. A esta cota se accedía mediante una plataforma que, situada a un nivel intermedio, facilitaba el tránsito desde la pradera hasta la casa evitando la escalera convencional. Con esta simple operación, Mies consiguió transmutar una complicación técnica en una experiencia estética ya que, con la elevación del punto de vista del habitante, se aumentó el marco visual del observador, cosa que ayudó a entender la casa más como un espacio contemplativo que doméstico. La relación de la casa con el lugar era mimética a la de cualquier elemento vegetal con respecto el suelo: el tronco es al árbol lo que el espacio habitable es a la estructura que lo soporta. La disposición, sin ninguna alineación justificable (margen del río, puntos cardinales), se entiende únicamente desde el hecho de enmarcar con precisión una vista y desde el acercamiento al arce existente en el lugar, con el objeto de dotar de una protección solar natural al cerramiento de vidrio en su orientación sur. La organización interior de este espacio requirió múltiples estudios previos hasta la concreción final, con objeto de reducir tanto el número de elementos a emplear como su definición formal a lo esencial. Así, el interior se concibió como un espacio único alrededor de un núcleo dispuesto en sentido longitudinal y asimétrico con respecto a la planta que albergaba; la cocina en el norte, los baños hacia



▲ Ludwig Mies van der Rohe

el este y oeste -separados por un espacio funcional- y una chimenea hacia el sur. La diferenciación de ambientes se conseguía mediante el uso de piezas de mobiliario que nunca llegaban hasta el techo, con el fin de conseguir la intimidad indispensable en las áreas destinadas al uso privado.

El éxito de la maqueta en la exposición y la buena acogida de la obra en la prensa neoyorquina aumentaron el interés y la devoción de Farnsworth hacia la causa. Poco a poco, de forma inconsciente, su entusiasmo fue desdibujando el límite existente entre sus propios intereses como cliente y sus implicaciones artísticas e intelectuales en el proyecto, algo muy peligroso al tratar con un arquitecto que solía anteponer las consideraciones teóricas y formales a las prácticas. Su confianza en el arquitecto era tal que no supo percibir qué tipo de espacio interior se le estaba proponiendo habitar. Solo en una ocasión pudo intuir algo al respecto, ella recuerda que fue a raíz de una conversación mantenida en el transcurso de uno de los picnics junto al río Fox. En aquel momento, Farnsworth preguntó a Mies acerca del tipo de materiales que pensaba emplear en la construcción de la casa, a lo que él contestó diciendo que "no era desde el material desde donde se debía abordar el proyecto, sino desde la concepción de un espacio que posibilitara la comunión del habitante con la naturaleza circundante, algo que obligaba recurrir a la transparencia".

Con el consentimiento de la cliente, la casa se proyectó de esta manera y, por lo tanto, el resultado fue mejor de lo que Mies en un principio podía esperar. Hacía tiempo que anhelaba una oportunidad similar a la que se le presentó con el Pabellón de Barcelona, obra que culminó su primera época como arquitecto. Un espacio donde lo simbólico prevalecía sobre lo práctico. Con la casa Farnsworth, gracias al tipo de encargo y a la simbiosis con el cliente, consiguió, por segunda vez en su carrera, un resultado espacial del mismo nivel que el logrado en Barcelona en 1929 y que representó su madurez profesional. Así que, mientras Mies fue para su cliente algo más que un arquitecto -en él encontró un compañero, un amigo con el que llenó su vacío existencial-, Edith Farnsworth representó para Mies un simple medio para conseguir su objetivo arquitectónico. Ella se percató de este hecho cuando comenzaron los trabajos de construcción, en 1949. Poco a poco, pudo entender en qué tipo de espacio, presuntamente, tenía que habitar. Fue en este periodo cuando sus encuentros comenzaron a distanciarse y el seguimiento del proyecto se resintió por la falta del entusiasmo que lo había generado.

La situación empeoró al ocupar la casa, una vez finalizada la construcción. Fue entonces cuando Edith se percató de lo que realmente significaba "habitar la transparencia". Al malestar causado por la intromisión continuada de curiosos que alteraban el desarrollo en su vida diaria, se añadieron las molestias causadas por algunas patologías constructivas. Comenzaron a surgir problemas de impermeabilización en la cubierta, de humedades causadas por la condensación en los cristales y de manipulación de las instalaciones por haber colocado los registros en lugares inaccesibles. Desde la oficina de Mies se fueron solventando cada una de las quejas, tal y como figura en los diarios de trabajo. Por el contenido de los mismos, se puede deducir que hasta 1951 todavía existía una cierta cordialidad en la relación.

La ruptura se precipitó a causa del presupuesto. El costo final que le facturó Mies, una vez solventadas las patologías, fue el doble de los 40.000 \$ estimados en un inicio, sin incluir la factura de honorarios profesionales. Después de muchas discusiones, Farnsworth pagó 74.000 \$, pero se negó a abonar la factura de los muebles que Mies había diseñado para la casa. Fue entonces cuando la cliente, convertida ya en habitante, comenzó a cuestionar la casa como tal, dudando de su habitabilidad, de su método constructivo, en definitiva, de su diseño tan poco convencional. De las críticas hacia la casa se pasó a la crítica personal, lo que supuso la pérdida del respeto mutuo que había sostenido, hasta aquel momento, la relación. Con todo ello Farnsworth, asumiendo el papel de víctima, decidió poner el asunto en manos de abogados. A partir de ese momento, Mies, enfurecido, se vengó facturándole sus honorarios profesionales como proyectista y supervisor de la construcción, algo de lo que, presuntamente, nunca habían hablado. Esto colmó la paciencia de la cliente, que acudió a los tribunales acusándole de fraude y exigiendo que se le devolvieran los 33.872 \$ que había pagado de más, en referencia al precio que se había acordado en un inicio. La sentencia, dictada en junio de 1953, fue favorable a Mies y le concedió la cantidad de 14.000 \$. Los abogados de la parte contraria apelaron y consiguieron rebajar algo más esta cantidad.

A pesar de lo violento e incómodo que debió ser este enfrentamiento legal, la verdadera batalla no se llevó a cabo en los tribunales sino en la prensa. Una vez el asunto saltó a la opinión pública, tanto el arquitecto como su costosa obra fueron tratados sin piedad. La prensa americana, apoyándose en la figura de víctima que asumió Edith Farnsworth, centró la polémica en dos puntos: evidenciando que la casa suponía la ruptura con la tradición doméstica americana y exponiendo la situación particular de una mujer vulnerable, forzada a vivir expuesta a los demás. En lo relativo a este último punto, lo que más se cuestionó fue la habitabilidad de la "caja de cristal", abordando la conveniencia o no del uso de la transparencia en el espacio doméstico. A esta polémica le siguieron las relativas a la privacidad y las concernientes al tratamiento interior del espacio. Plantear una casa como un espacio único obligaba a entender el interior como una gran habitación pública, lo cual alteraba notablemente el concepto tradicional de casa con compartimentos privados donde el



▲ Edith Farnsworth

¿Qué sintió habitando aquel espacio que no supo percibir en el dibujo? ¿Acaso la inmersión en el mundo miesiano no le enseñó a habitar con la disciplina que obliga la austeridad con la que el arquitecto vestía sus interiores?

habitante podía disfrutar de su intimidad. A este inconveniente se le añadía el de la determinación espacial. El concepto miesiano de "espacio libre" fue entendido por Edith Farnsworth de forma totalmente opuesta a como lo entendía el arquitecto, puesto que imponía una rigidez exagerada en su uso. A ello se le sumaba el carácter totalitario del interior, una consecuencia derivada del poco margen de acción que se le otorga al habitante en un espacio doméstico controlado y decido, hasta el último detalle, por el arquitecto. Sin poder habitar, Edith consideraba que "no podía ser" y lamentándose de su fracaso se atrevió a poner en crisis la máxima del arquitecto, contraponiendo su propio axioma:

-Menos no es más, ¡es simplemente nada!

Tampoco acababa de entender aspectos funcionales de la casa, por ejemplo, no se explicaba por qué se habían instalado dos baños y, sin embargo, no había ninguna habitación cerrada. Encontraba absurdo haber destinado un espacio de aseo a un probable invitado cuando no se había pensado en ningún lugar donde acomodarlo durante la noche, a no ser que se conformase con una colchoneta en el suelo del salón, algo, a su parecer, completamente alejado del confort. Mientras que, desde el punto de vista de Mies, esta disposición se había entendido como "liberadora", desde el punto de vista del habitante se había convertido en algo "embarazoso". El arquitecto justificó la presencia de los dos baños en base a impedir que el posible invitado viera colgado el camisón de Edith en la parte trasera de la puerta del baño.

Sin embargo, a pesar de estos ataques y sus continuas críticas, el hecho fue que Edith habitó la casa durante veinte años. Durante ese tiempo alteró el proyecto de Mies cuanto pudo. Teniendo claro que no quería vivir en una casa ajena a ella, mandó trasladar sus muebles del apartamento de Chicago a Plano. Existen fotografías de la época donde se puede ver la casa con los muebles de estilo inglés y los perros de porcelana en la terraza. Solo cuando vendió la casa para retirarse a Italia, el nuevo propietario, lord Peter Palumbo, consiguió restituir todas las piezas que Mies había previsto para estructurar el espacio, a la vez que restauró minuciosamente el resto de los elementos, los cuales se encontraban en un estado lamentable después 20 años de uso descuidado.

El exterior también sufrió alteraciones importantes originadas por dar solución a la invasión de mosquitos y polillas cuando, al oscurecer, la casa se convertía en una gran linterna a las orillas del lago. Para resolver esta cuestión contrató a William E. Dunlap, un arquitecto muy correcto y, ante todo, con ética profesional. Éste aceptó el trabajo dejando claro de antemano que pretendía respetar la obra de Mies. Cuando tuvo esbozada la solución, se puso en contacto con el autor de la obra, a escondidas de su cliente, para que éste le diera el visto bueno. Entre los dos arquitectos consensuaron la solución final, que consistió en una especie de paneles móviles, fabricados en tela de cobre, que pudieran quitarse en la estación del año que no fueran precisos. Por un descuido, mientras se estaban instalando en la fachada, Edith Farnsworth se enteró de la intervención de Mies en el diseño, motivo por el cual despidió sin piedad a Dunlap y no volvió a hablar con él en la vida.

Después de todo lo expuesto, cuesta trabajo entender cómo una cliente que colaboró, participó y se implicó en el proyecto de forma parecida al caso Schröder durante los casi cinco años que duró su diseño pudiera, al final, actuar con semejante despecho y sentir tanta decepción. Ella mejor que nadie sabía lo que se es-

▼ Casa Farnsworth, dibujo de Mies van der Rohe



taba gestando, conocía todos los planos, conocía los materiales y conocía la maqueta. ¿Qué sintió habitando aquel espacio que no supo percibir en el dibujo? ¿Acaso la inmersión en el mundo miesiano no le enseñó a habitar con la disciplina que obliga la austeridad con la que el arquitecto vestía sus interiores? La arquitectura de Mies llama la atención no solo por ella misma, sino por la experiencia física y estética del habitante. Es importante anotar que esta experiencia no es siempre positiva. Lo que la familia Tugendhat y Palumbo supieron asumir como suyo, para Farnsworth fue insoportable y así lo explicó el nieto de Mies, el también arquitecto Dirk Lohan, a quien Palumbo le encargó la rehabilitación de la casa cuando Farnsworth la vendió:

"(...) la casa debe la reputación de ser uno de los más notables modelos de la arquitectura moderna a los valores espirituales que lleva implícitos y no a los funcionales. El concepto del que se parte, un refugio en la naturaleza alejado de la gran ciudad, fue llevado a tan alto grado de abstracción espiritual que requería la plena aceptación de su lógica interna por parte del habitante. Tan alejada de lo meramente convencional se encuentra la casa, que cualquier tipo de actividad que en ella se desarrolla se debe de asumir desde una cualidad estética que desafía los patrones de comportamiento habituales".

Queda en el aire saber si realmente Edith Farnsworth no aceptó esta lógica -algo contradictorio si valoramos su consentimiento durante el proceso- o si más bien su ira se debía más a su despecho hacia el arquitecto, la persona que le había abocado a creer en un ideal que luego la dura realidad se encargó de desmitificar. Quizás no supo intuir que el cubo de cristal que tanta expectación levantó en el MOMA exigía habitar el interior en un estado de contemplación constante, sin posibilidad de desconectar. Este desasosiego sería pues el responsable del rechazo del habitante hacia la casa, y no tanto el tópico de la "caja de cristal". Por lo tanto, podríamos decir que la "polémica Farnsworth" se debe más a un desencanto que a un fraude.

Otra posible tesis de lo acontecido estaría en el lado opuesto: Mies no es el embaucador sino el engañado, al enfocar el proyecto con unos outputs erróneos. El arquitecto, en base al conocimiento que tenía de la cliente, proyectó la casa como un espacio privilegiado para el encuentro trascendente entre el ser humano y la naturaleza, por lo cual, más que de una casa, estamos hablando de un templo. En un lugar así solo son capaces de habitar las personas con una mística especial, cualidad que Mies intuía en la Edith-discípula. No obstante, la realidad no fue así, pues lo acontecido demuestra lo contrario. Edith Farnsworth se presentó ante Mies mostrando una sensibilidad fingida, con el fin de llamar su atención como discípula para compensar su inseguridad como mujer. Así, ante Mies, ella interpretó un personaje, ocultando su verdadero "yo"; por consiguiente el arquitecto proyectó una casa "a medida del personaje que creía conocer". El desencanto, pues, sobrevino cuando Edith se percató de la imposibilidad de vivir continuamente dentro del disfraz que había construido. Despojada de la máscara, la casa se convertía en algo totalmente ajeno a ella y, sin asumir su culpa, comenzó a interpretar otro papel: el de víctima. Con esta nueva interpretación, se presentó ante la prensa como la cliente sumisa, vulnerable y sensible que encomendó su sueño doméstico a un arquitecto despótico y desleal, el cual aprovechó su confianza plena para construir un prototipo arquitectónico que no reunía las condiciones de habitabilidad requeridas por ella. Por la forma en que se desencadenó la polémica, y en base a la firmeza y autoridad que demostró a lo largo de todo el proceso, podemos decir que Edith Farnsworth estaba lejos de ser la frágil mujer que mostró la prensa y sus propias memorias. Fue todo lo contrario, ya que no solo consiguió poner a Mies en el ring de acero y cristal, sino que su denuncia fue el detonante que puso en tela de juicio al Movimiento Moderno, que a duras penas salió airoso de la batalla.

Como muchos autores afirman, con la casa Farnsworth Mies logró construir su sueño doméstico pero pagó un alto precio. Pocos arquitectos se han visto tan cuestionados como él durante los casi cuatro años que duró el altercado. Para otros personajes más débiles, este ataque tan atroz hubiera significado el final de su carrera pero Mies, con su perseverancia en el trabajo, consiguió remontarlo y, aunque después del escándalo no consiguió ningún otro encargo privado, logró poner broche de oro a una trayectoria excepcional con edificios de la importancia del Seagram Building de Nueva York y la Neue National Galerie de Berlín, entre otros.

Elena Fernández Salas (1959) es Doctora Arquitecta por la U.P.C. y profesora lectora del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A.B. Este artículo es un extracto de su tesis doctoral "Mecenas de la Modernidad", dirigida por Carlos Ferrater.