

MIES VAN DER ROHE: SIMBOLISMOS, TAMBIEN

FEDERICO REVILLA

¿Podría decirse que en España la arquitectura contemporánea se inicia en 1929? Aquél fue el año de la Exposición Internacional de Barcelona, que determinó uno de sus grandes empujones urbanísticos (ahora se ha producido otro con motivo de la Olimpiada de 1992). Dicha Exposición requirió, ante todo, la construcción de numerosos palacios, palacetes y pabellones en la montaña de Montjuich —que por ello fue ajardinada parcial, aunque magníficamente—. Algunos de ellos permanecen todavía. Otros se han ido remodelando con el paso de los años. Muchos desaparecieron. Ahora bien, aquella actividad edificatoria en la montaña, curiosamente, se atuvo a los límites del pasadismo. El llamado Palacio Nacional —actualmente, sede del Museo Nacional de Arte de Cataluña—, edificio central, concebido para dominar el conjunto en perspectiva preferentísima, es una adaptación de cierto neobarroco compostelano. Por otra parte, queda una airosa réplica brunelleschiana, que alberga el Museo Arqueológico, pero se había levantado para Palacio de las Artes Gráficas (!). Otras construcciones reproducían la arquitectura popular de los países respectivos. En fin, el «Pueblo Español» —que actualmente se pretende ampliar— es un pastiche de la arquitectura típica de todos los rincones de España: fascinante, pero a la postre pastiche.

La Exposición sólo podía aspirar a un rango de primerísimo nivel estético gracias a los juegos de agua y luz obra de Carlos Buigas.

Teniendo en cuenta la efervescencia artística de la época, fuera pero también dentro de nuestro país, se hace más significativa la ausencia de las vanguardias en un conjunto tan ambicioso; destinado, precisamente, a ofrecer «una imagen» de España ante el mundo (aunque entonces no se emplease una terminología semejante). Los artistas innovadores fueron mantenidos al margen. ¡Qué ocasión perdida para su lucimiento! Tan sólo un arquitecto con futuro logró «colarse» en aquella Exposición y ello fue porque Alemania le encargó la ejecución de un minúsculo pabellón representativo; asumió también la planificación de diversos «stands» en los palacios sectoriales. Aquel arquitecto se llamaba Mies Van der Rohe.

Su trabajo debió quedar muy solo en un ambiente tan ajeno a sus inquietudes y a las de todos los creadores inquietos de su tiempo.

Que no es casual aquella soledad de Mies en la Exposición lo demuestra el trato que posteriormente recibió. Muy pocos se interesaron por su trabajo. «Hay que reconocer que el impacto del pabellón de Mies en la Exposición del 29 no impulsó ninguna línea miesiana en la arquitectura catalana. Las respuestas positivas, en me-

dio de un desinterés bastante general, se limitaron a algunos comentarios críticos que acreditaron la agudeza y el saber estar al día del grupo de nuestros intelectuales más cosmopolitas»¹.

El pabellón —que ya había sido levantado con premura— fue desmontado rápidamente, haciéndose irrecuperable. Pero hay otro dato aún más significativo: en las colecciones de postales que se editaron profusamente con motivo de la Exposición se nos ha conservado prácticamente la imagen de todas sus construcciones, jardines y atractivos... excepto el pabellón de Mies Van der Rohe, que para la Historia del Arte ha resultado ser precisamente lo único interesante. Lo hemos hallado en muy escasas fotografías de la época. Parece revelarse así una actitud, no ya de reticencia, sino de abierta oposición al arte renovador por parte de las clases dirigentes.

SIGNIFICACION HISTORICA DEL PABELLON DE 1929

La llamada «fortuna crítica» de aquella obra de Mies Van der Rohe ha ido aflo-
rando más tarde, poco a poco. Finalmente, se menciona y celebra en la mayoría
de los manuales de Historia del Arte y no digamos en los de Arquitectura. Elogios
a un recuerdo, a una especie de «fantasma arquitectónico», semiaprehensible a tra-
vés de algunos planos y bocetos.

Finalmente, en buena hora, la reconstrucción del pabellón con motivo del cen-
tenario de su autor ha devuelto cuerpo y espacio a algo que, como la arquitectura,
los exige perentoriamente: es para ella una alternativa de «ser o no ser». Con todo,
Solá-Morales, uno de los responsables de esta recuperación, ha llevado su cautela
a denominarla «réplica» o «interpretación». No es lo que había sido. En algunos
aspectos, podemos suponer que dicha interpretación mejore la obra original, ya que
se ha dedicado una escrupulosa atención a la selección de los materiales, cosa que
le fue vedada a Mies por imperativos de tiempo. En cuanto al proceso edificatorio
ha sido estudiado, cotejado, criticado y meditado en equipo: lo cual debe añadir
un plus de madurez a lo que en 1929 debió ultimarse precipitadamente. Como quie-
ra, nunca sabremos de qué modo la obra ha sido, en efecto, mejorada o simplemen-
te adaptada por unos arquitectos, a su vez, tan diferentes de Mies: así como aquél
era un pionero, éstos son cosechadores de sus frutos e incluso de los frutos de quie-
nes han tenido tiempo, entre tanto, para renegar de ellos.

La obra posee, más allá de sus méritos, un valor emblemático. «Este edificio...
cuya sencilla planta hemos mirado en tantas ocasiones sin acabar de retener la dis-
tancia entre el orden claro que parece mostrarnos y la intelectualizada tensión de
los elementos desplegados, en un icono que desde hace más de 50 años produce
una intensa energía sólo desde las páginas de los libros y las revistas»². Ahora la
energía dimana de su realidad corpórea, emplazada en el mismo lugar para donde
Mies la concibió, con la pared ciega de un gran palacio como fondo.

¹ Oriol Bohigas: «¿Miesismo en Cataluña?», en *La Vanguardia*. Barcelona, 25 marzo 1986.

² Ignasi de Solá-Morales: «Reivindicación de una réplica», en *El País*. Madrid, 8 febrero 1986.

El estorbo que durante años ha sido la mole de una construcción tardía —del período del «desarrollismo»—, al fin derruida, deja ya libre la obra de Mies.

Icono, emblema... ¿Por qué se coincide en trasponer a otro orden ya no arquitectónico el significado de esta pequeña obra maestra?

Probablemente, por su carácter de encrucijada: más patente en el contexto de la Exposición Internacional de Barcelona, donde ya se ha sugerido el contraste que suscitaba. El ayer frente al mañana. La autocomplacencia conservadora frente al riesgo innovador. La sobreabundancia de lo ya visto frente a una excepción insólita.

Además, hoy sorprende cuán mínimo de elementos bastaron para lograr un insuperable equilibrio, tanto estético como funcional. Más todavía sorprende el carácter *actual* del pabellón. No sólo no ha mellado su novedad el largo medio siglo transcurrido, sino que aparece tan germinal y tan acabado como si aquel tiempo hubiera sido abolido. En efecto, aquí se comienza: se continúa comenzando, en una ilusionada mañana de génesis.

UNA COYUNTURA AGITADA

Costará un poco situarse en la coyuntura histórica de la obra, cuando Mies tomó los lápices para planear —con tiempo escaso y discutible sosiego— el pabellón que nos ocupa. Entreguerras. Crispación en muchos colectivos de intelectuales y de artistas, que denunciaban su decepción respecto a unos supuestos ideales que habían conducido a la primera guerra mundial. Violencias sociales. El «crack» de la bolsa de Nueva York proyecta su sombra tanto hacia delante como hacia atrás. Revisión y liquidación de valores en todos los órdenes. Muchas búsquedas a ciegas. En Alemania, uno de los pueblos más cultos del mundo está a punto de arrojar en brazos de un demente. En Italia, uno de los más sensibles está ya en manos de un histrión.

España no era del todo «diferente». Se desmoronaba la monarquía, sin recambio satisfactorio a la vista³. Pero la oligarquía se sentía fuerte aún para mantener a raya a los creadores disonantes. El modernismo había agotado sus vistosos optimismos (escapistas, al fin). El novecentismo, muy activo en Cataluña, no había logrado erigirse en alternativa de futuro. La problemática social era grave, pero más todavía lo era el empecinamiento e ignorarla por parte de quienes hubieran podido actuar sobre ella.

En medio de semejante agitación, manifiesta o subterránea, surge el pabellón de Mies Van der Rohe: como un islote de serenidad. Proclamación de la sencillez, la claridad y la obviedad. Pensaba el arquitecto: «Toda forma que no se adecúe a la estructura debe ser repudiada»⁴. Se trataba de ir a la médula del hecho arquitectónico, prescindiendo de todo aditamento. No había lugar, por tanto, para magnificaciones. Una sociedad fatigada del fasto apariencial, que ya no puede mentirle éxitos —pues la guerra ha mostrado su falacia—, necesita unos asideros seguros.

³ Cf. Federico Revilla: «Simbolismo de un ocase: el palacio real de Pedralbes», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XLVIII. Universidad de Valladolid, 1982.

⁴ Werner Blaser: *Mies Van der Rohe*, p. 10. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1987.

Hay que tender a lo efectivo, en un ejercicio de honradez. De ello puede surgir un nuevo clasicismo.

MIES VAN DER ROHE, NUEVO CLASICO

Recorrido —pausadamente— con mentalidad actual, el pabellón de Mies Van der Rohe no es de 1929, ni de 1993, sino de siempre. Es clásico. Nada sobra: cualquier tabique es esencial. Tampoco falta nada, pues ahí está la obra, bastándose a sí misma en su ascético esquematismo. Ahora bien, austeridad en el concepto no quiere decir pobreza de elementos: travertino, mármol verde de los Alpes, ónix dorado de Argelia, otra tonalidad del verde en el mármol de Tinos, amplias cristalleras de muy calculada translucidez; acero resplandeciente en los soportes cruciformes exentos —una de las notables aportaciones técnicas del arquitecto—; y el agua de los dos estanques, reproduciendo los respectivos ambientes.

La línea recta como reina y señora. Ni una sola concesión al menor regodeo curvilíneo.

Y la horizontalidad. La sensación de plenitud y de aplomo que el pabellón procura está tomada de su estricta fidelidad al plano de la tierra, del que se dijera que no es más que una culta, pero muy respetuosa, emanación. El hombre ha reflexionado, calculado, medido y creado sin perder contacto con la tierra, realidad de donde procede y a la que, a fin de cuentas, pertenece.

Susurrará Vicente Aleixandre:

«Aquí, en el borde del vivir, después de haber robado toda la vida como un instante, me miro.
 ¿Esta tierra fuiste tú, amor de mi vida? ¿Me preguntaré así cuando en el fin me conozca, cuando me reconozca y despierte,
 recién levantado de la tierra, y me tienta, y sentado en la hondonada, en el fin, mire un cielo piadosamente brillar?
 No puedo concebirte a ti, amada de mi existir, como sólo una tierra que se sacude al levantarse, para acabar cuando el largo rodar de la vida ha cesado.
 No, polvo mío, tierra súbita que me ha acompañado todo el vivir.
 No, materia adherida y tristísima que una postrer mano, la mía misma, hubiera al fin de expulsar.
 No: alma más bien en que todo yo he vivido, alma por la que me fue la vida posible
 y desde la que también alzaré mis ojos finales
 cuando con estos mismos ojos que son los tuyos, con los que mi alma contigo todo lo mira,
 contemple con tus pupilas, con las solas pupilas que siento bajo los párpados, en el fin el cielo piadosamente brillar»⁵.

⁵ Vicente Aleixandre: «Mirada final», en *Antología Total*, p. 266. Seix Barral. Barcelona, 1977.

Tierra racionalizada, tierra tranquilizadora para el hombre que tantos desastres ha sufrido (y que tantos o más intuye o avizora). Aquí el apoyo es firme. La mirada resbala sobre las lisas superficies de Mies, sin engaño: superficies que nada ocultan. Todo es manifiesto, sensato, accesible. De ahí la gran diferencia que nosotros hallamos en Mies cuando trabaja, así, apegado a la tierra, esto es, a base de horizontales, respecto de cuando se lanza al desafío de los rascacielos, donde le hallamos mucho menos personal (y ha sido más propicio a imitaciones enfadosas).

En sus obras previas al pabellón de Barcelona, Mies Van der Rohe había ensayado varias veces este tipo de construcción, fiel a la horizontalidad de la tierra. Es sugerente que hubiera empleado algunas veces el ladrillo visto —como en el «chalet» proyectado en 1923—, así como su insistencia en la concepción de los patios interiores: «Las diversas partes de la habitación se organizan alrededor de patios interiores en los cuales alternan los efectos de la naturaleza y de los volúmenes»⁶. Esta es una sabiduría constructiva de raíz musulmana, que le llega a este arquitecto gracias a su afán de fundir el edificio con el entorno natural.

Mies no busca la originalidad: se amolda a la lógica de cada encargo, en virtud sobre todo del ambiente donde debe emplazarse y del hombre a quien debe servir. Para ello, prescindir de lo innecesario no es una iconoclastia, sino una actitud de prudencia previa.

Considerando hoy el conjunto de sus obras —tanto las construidas como las que no pasaron de proyecto—, el pabellón de Barcelona parece una especie de «canon»: momento crucial de clarividencia, al que se ha llegado tras no pocos esfuerzos y del que se dependerá en lo sucesivo. Canon que contiene el máximo de posibilidades con el grado cero de alarde: es decir, posibilidades en estado puro. Pero que precisamente por ello se constituyen en la obra de arte plenamente autónoma. Unidad mínima, pero autosuficiente. Programática. Piedra de toque para él mismo y para quienes le sigan. No se puede evitar una concepción de la arquitectura moderna dividida entre un «antes» y un «después» de esta obra. La vocación de esencialidad y de claridad entra por los ojos. No hay ningún artificio que vele la intención del arquitecto. Juego limpio.

Este juego limpio comporta otorgar a los materiales el protagonismo que se ha rehusado a las formas. El arquitecto ha calculado sus combinaciones cromáticas —desdoblado en pintor no figurativo—, complementándolas con el muy escueto mobiliario. Por otra parte, no ha abandonado éste a otra mente: lo ha diseñado también él mismo. Se ha hecho célebre la «silla Barcelona».

Pero los materiales pétreos y vítreos entran en diálogo con el agua: hay dos estanques en el pabellón. El agua quieta, agua-espejo —otra forma de la horizontal—, duplica, con su leve temblor, las estructuras rectilíneas. Así como las rectas del Partenón no son tales rectas, sino que se estremecen por una levísima, imperceptible, curvatura, este juego de rectas es replicado por las rectas balbucientes, acaso ondulantes cuando una brisa rice superficialmente las aguas: lo cual es frecuente en el estanque mayor, abierto al aire, pero mucho menos en el otro, prácticamente cerrado. La perfección geométrica de la arquitectura requería esta respuesta de oca-

⁶ Werner Blaser; op. cit., p. 24.

sional alteración. No es el ámbito de las ideas puras sino este mundo donde se vive e incluso las rectas pueden cobrar vida semejante.

EL PAPEL DE LA ESTATUA DE KOLBE

En el estanque menor, el cerrado, se alza la escultura de Georg Kolbe que unos titulan «Bailarina» y otros «Mañana»: vertical aislada que parece surgir del agua reivindicando ese simbolismo —trascendencia, superación, humanización— en semejante ámbito de horizontales. Pudiera haberse interpretado también como una nueva versión de Afrodita saliendo de las aguas, pero esta vez aguas mansas, civilizadas, que darían origen por consiguiente a una Afrodita racionalista: impulsos naturales moderados por la reflexión. En este sentido, Afrodita super-helénica, Afrodita apolínea.

Y es lo cierto que la escultura establece una relación perfecta con su continente arquitectónico. En primer lugar, desde cualquiera de los ángulos donde Mies Van der Rohe permite su contemplación la escultura luce plenamente valorada: la mirada ha sido siempre encaminada hacia ella. Técnicamente, es una especie de «prueba» o piedra de toque de la intercomunicación visual en el interior del pabellón. Por otra parte, esa *única* referencia humana en el mismo desempeña la función de «traducción» antropomórfica del ideal plasmado allí. El canon se expresa en figura humana, precisamente femenina —fecundidad, vida—, haciendo más palmario lo que ya está, por lo demás, expresado suficientemente en lenguaje arquitectónico.

Pero hay más: a la quietud soberana que reina en todos los elementos del pabellón, la «Bailarina» de Kolbe opone su movimiento. Gracias a ella, el pabellón vive visiblemente. En fin, su verticalidad no es tampoco terminante: dialoga con las verticales puras y lisas de las paredes en cuanto las contradice amablemente, puesto que se arquea por el ritmo de la danza. Sobre todo, levanta los brazos para acompañarlo y así los brazos, a su vez, evocan una nueva horizontalidad: son unos brazos-techo, que replican a las horizontales de los techos de Mies como el resto de su cuerpo replica a las verticales de los tabiques, esto es, dándoles su sentido último al humanizarlas.

Por eso, también, la singular fuerza centrípeta que ejerce esta escultura. Deliberadamente desplaza a un ángulo extremo del conjunto, sin embargo lo centra en la práctica. Atrae hacia sí todos los demás elementos de igual modo que polariza las miradas.

Reputamos decisiva la función de esta escultura de Kolbe para la interpretación del pabellón como el todo armonioso que se revela desde el primer vistazo. Al cabo, se trata de un lugar para el hombre. No el canon ideal de un teórico. Sin esta presencia humana, las numerosas exégesis en torno a Mies Van der Rohe le dejarían abandonado en el erial de la especulación: en una cima, si se quiere, pero rodeado de ausencias. Tanto más, cuanto más certeras sean dichas exégesis, como la de Argan: «Ligado como está a la experiencia neo-plástica, que para él fue decisiva, no admite más que dos ejes estructurales, el vertical y el horizontal, y una sola entidad formal, el plano. El espacio natural no existe, valen sólo sus términos

extremos: el suelo y el cielo, el uno y el infinito»⁷. Cierto. Pero entre ambos extremos, reduciéndolos a armonía, está el ser humano, como en la mentalidad renacentista.

La «Bailarina» de Kolbe es, pues, el centro de la armonía en el pabellón: el vínculo entre el orden de la abstracción y la matemática y el orden de la emoción, el sentimiento y la reciprocidad. Sin menoscabo para ninguno. Háganse cuantas mediciones se desee: también esto lo ha afirmado Mies Van der Rohe en términos aritméticos.

El encuentro es posible. La proposición consistiría en vivir la humanidad en dicho encuentro, permanentemente.

COMPLEJIDAD CRECIENTE DEL MUNDO MODERNO

La importancia otorgada al pabellón de Barcelona no debe relegar la obra posterior de Mies, a menudo mucho más aparente y bastantes veces no menos decisiva para la historia. La planificación del Instituto Tecnológico de Illinois y en éste el Crown Hall, los edificios frente al lago o la ambiciosa sala de convenciones, todo ello para Chicago, la Nueva Galería Nacional de Berlín y otros muchos trabajos le han valido el influyente lugar que hoy se le reconoce, para admiración o para polémica. Soluciones que hoy resultan trilladas habían sido ensayadas por él: como el empleo masivo del cristal. «Mies fue el arquitecto que más hizo por concebir las mamparas de cristal como el único elemento separador entre los espacios interior y exterior de los edificios», por lo cual en su obra «lo visible está aislado de los demás sentidos y, gracias a los adelantos técnicos, se logra por vez primera que los habitantes de un edificio puedan ver el exterior sin sentir calor, frío, viento o humedad», ha señalado Richard Senett. No obstante, una ráfaga de desamparo sacude de pronto este juicio elogioso cuando se le añaden, como características de Mies y de toda la arquitectura moderna, «la soledad y la vaciedad, la sensación de que no hay refugio en ningún lugar y, al mismo tiempo, de que los seres humanos son extraños al entorno». El toque ennoblecedor se ha confiado a una cita de Schiller: «Sólo cuando el artista crea un espacio de soledad para sí mismo puede crear una respuesta a los artificios del mundo exterior». La discutible relación de Mies Van der Rohe con el pensamiento romántico sería reforzada por el carácter imperioso con que el mundo actual acosa al hombre en sus reductos de soledad⁸.

No entendemos así la aportación de Mies. Indisociable, por supuesto, de los envites de la sociedad contemporánea. Pero no doblegándose a ella —por lo menos, no siempre—, sino más bien oponiéndose a algunas de sus exigencias. La complejidad creciente del mundo moderno requiere que le sean contrapuestos un orden y una simplicidad sedantes. En ellos y desde ellos le sería permitido al hombre discernir lo esencial —y disfrutarlo—, desgajándolo de lo accesorio. Base sólida des-

⁷ Giulio Carlo Argan: *El arte moderno*, II, p. 339. Fernando Torres Editor. Valencia, 1975.

⁸ Cf. J. J. Navarro Arisa: «Un estudioso norteamericano habla del romanticismo en Mies Van der Rohe», en *El País*. Madrid, 21 mayo 1986.

de donde afrontar el aluvión de informaciones, sugerencias, presiones y tensiones, con una impresión de *seguridad*. Frente a lo abundoso y contradictorio, lo escueto, coherente y claro. Respirar una serenidad. Crear un «dentro» acogedor —muy de otro modo a como lo habían entendido generaciones precedentes, para las que el exterior no era tan contundente— que permita recapacitar, jerarquizar y asimilar la multiplicidad confusa del «fuera».

Esto pudiera haber sido un programa. El que cabe interpretar en el pabellón de Barcelona, así como en sus antecedentes inmediatos y en las obras consecuentes al mismo. No es, desgraciadamente, un logro. Y no sólo porque el exterior haya elevado a la impotencia su agresividad: comparemos el ruido de nuestras calles hoy con la relativa quietud de las mismas hace «sólo» veinte o treinta años. Se trata, principalmente, de la ejecución arquitectónica en sí misma. El habitante o el oficinista de alguno de los rascacielos de Mies debe experimentar la soledad denunciada por Senett. Acaso porque estos colosales encargos no puede ejecutarlos el arquitecto con el mismo creativo que le hubiera abierto, una vez más, a la comprensión del hombre: los suele resolver mediante la superposición de sus elogiadas unidades horizontales. Olvidando, ¡ay!, lo principal de éstas: a saber, que su fuerza —como la de Anteo— había consistido en el contacto con la madre tierra y la fidelidad a ésta. Para elevar aquellos módulos por encima de la tierra ha sido preciso desarraigados; cuando se sitúan diez, veinte pisos allá arriba quedan, además, desnaturalizados. Allá arriba se convierten en otra cosa. Así hizo Hércules para matar a Anteo: levantarle de modo que no pudiese tocar la tierra. Espacios muertos para «morituri», hombres que van a morir. Subversión de un ideal. Que no excluye aciertos técnicos, incluso hallazgos geniales, pero al servicio de lo contrario que había sido tan nítidamente definido por el propio Mies Van der Rohe.

¿HACIA LO SAGRADO?

Richard Senett llega más lejos: «Mies creó condiciones en las que una obra hecha por el hombre adquiere poder sobre el hombre». Se reconocería aquí el mitema del aprendiz de brujo, Frankenstein, etc. Añadiendo luego: «Lejos de ser neutral, la arquitectura de cristal está altamente cargada de voluntad de convertirse en objeto sagrado».

No sería honrado discutir sobre unas opiniones tan fuera de contexto. Recogemos solamente por ello la alusión a una convergencia hacia lo sagrado, sin entrar en el sentido preciso que Senett haya querido atribuirle.

Reseguir la tierra, amoldarse a ella, humanizarla, son actitudes propias de una espiritualidad más bien inmanentista, que se expresa mediante formas en horizontal. La tierra es madre, es refugio y finalmente es destino. A la inversa, despegarse de la tierra, remontarse al cielo, expresa una voluntad de trascendencia: no es aquí, sino allá, donde el hombre concibe su destino. Por eso, tantas veces los monumentos funerarios se han elevado en vertical: negación de la apariencia de muerte, substituyéndola por una esperanza de resurrección. También han comportado la vertical los lugares de encuentro con el ser superior, bajo cualquier forma: es preciso que

el hombre sobrepase la terrenalidad para que le sea consentido sentirse en presencia de lo sagrado.

Ahora bien, en la larga sucesión de formas en vertical asociadas a algún modo de experiencia religiosa —menhir, campanario, alminar, teocalli, cenotafio, etc.— se nos hace problemático incorporar el rascacielos con análogo, ni siquiera parecido, simbolismo. El rascacielos es obra de unos tiempos en que se ha desdibujado —cuando no se ha perdido por completo— la dimensión religiosa. No se eleva para señalar una vocación espiritual del hombre, sino, mucho más rudamente, para obtener el máximo beneficio de una parcela de suelo urbano. Tampoco el empleo del cristal es comparable con la mentalidad que le dio entrada en las catedrales góticas: allí simbolizaba la irrupción de la gracia bajo forma de luz, la presencia sagrada e incluso llegaba a evocar para algunos la virginidad de María. El cristal del rascacielos se atiene a su inmediata funcionalidad. Nos hallamos en otra órbita y cualquier pretensión de paralelismo, por sugestiva que fuere, resultaría desorientadora. Desde las Ciencias de las Religiones no hay más remedio que disentir esta vez de Giulio Carlo Argan: «Morada del hombre que no tiene nada que esconder, símbolo de la conciencia pura, de la vida consagrada a un ideal. Además, en el rascacielos está presente la idea de la torre gótica que destaca sobre los tejados de la ciudad de la que es su imagen simbólica, una forma que desdeña todo contacto de tipo terrenal y que tiene como espacio el cielo y la luz»⁹. Demasiado bello.

La arquitectura de cristal puede ser, a lo sumo, un fetiche. Más probablemente, un símbolo de poder. Lo sagrado queda muy lejos, en cualquier caso.

Pero, ¿hay por ventura algo en ella que contraríe lo sagrado frontalmente? No, puesto que hubiera podido asumir venerables simbolismos que siempre habían estado al servicio de la sacralidad. Lo que la anula para esta interpretación es el entorno de donde nace, que es arreligioso y economístico. Sólo devendría objeto sagrado si se hubiese realizado la definición programática de Mies Van der Rohe en su período intermedio y aun en tal caso pasando por una antropología que el cristianismo teologiza. Es decir, si el arquitecto se hubiera demorado —que no detenido— en aquellas construcciones, haciéndolas cada vez más pensadas para ayudar al hombre a ser «más él mismo»; tales que le protegiesen contra la dispersión, ayudándole en cambio a madurar; que le vinculasen más con la naturaleza terrestre, a la cual pertenece irrenunciablemente; que le librasen del tumulto y le propiciasen un recogimiento creativo, no precisamente una soledad que por si acaso tienda a hacerse quejicosa y estéril: aproximándole así a unas esferas donde habitualmente el acceso le es penoso. Mies se mantuvo algunos años en esta vía. Durante la etapa siguiente retornaría ocasionalmente a ella, en detalles significativos que la recuerdan. Su permanente interés hacia el diseño de mobiliario muestra una voluntad de servir al hombre en los aspectos más concretos. Numerosos estudios posteriores han insistido en la dependencia que mantienen la capacidad humana de concentración, la disposición al diálogo y a la confianza mutua, etc., respecto de la forma, el material y sobre todo la adaptación de los muebles —muy en particular los asientos— a la anatomía de sus usuarios.

⁹ Giulio Carlo Argan: op. cit., II, p. 481.

Un hombre potenciado como hombre y respetado también como tal podría recuperar el antiguo simbolismo de la altura: elevación a lo sagrado.

Pero no son elevados hacia la teofanía —aunque un ascensor les remonte a un piso 45.º— los esclavos del siglo XX: desmotivados burócratas, semovientes números de una nómina.

Las grandes construcciones, en efecto, toman al hombre sólo en cuanto objeto de rendimiento. De ahí que la vivienda unifamiliar a ras de tierra conserve unos valores que no ha logrado arrebatarse la edificación masiva en vertical. Mies Van der Rohe, a remolque de su magisterio y de su éxito, fue apartado de la vía en que pudiera haber sido algo más que un gran arquitecto.

Nos queda como experiencia gustosa la intocable perfección de su pabellón de Barcelona. Remanso apto para el reposo y la meditación, extrañamente afín en este sentido a la rica quietud de un jardín japonés, donde la sencillez orienta suavemente hacia dentro al contemplador zen.

¿Jardín japonés? Piedra, agua, cielo... más un rigurosísimo cálculo, que no es budista, sino teutónico. También en este orden, sin embargo, Mies se colocó aquí, puesto que logró la arquitectura pura, más cerca que nunca —paradójicamente— de la superación de la arquitectura. Una arquitectura a punto de dejar de serlo para constituirse en prolongación del hombre. Un eco de sus íntimas aspiraciones hecho forma que le acoge.

Diría el maestro zen:

«Nuestro cuerpo es el árbol del Despertar.
Nuestro espíritu es como un espejo límpido.
Esforzaos en bruñirlo siempre
sin permitir que el polvo se deposite encima»¹⁰.

¹⁰ Wou-men: *Passe sans porte*, p. 94. Editions Traditionnelles. París, 1979.