

Mies es más

Miguel Ángel Baldellou

Cerrar un ciclo de conferencias que intentan conmemorar el centenario de Mies van der Rohe supone dos tipos de peligros: el de establecer conclusiones y el de repetir argumentos ya expuestos.

Intentando alejarme de ellos, centraré mi intervención en torno a consideraciones estrictamente personales, suscitadas tanto por la arquitectura como por los escritos de Mies. Las explicaciones pretendidamente objetivas de su obra conducen con demasiada frecuencia a contradicciones insolubles.

Así pues, admitiré de entrada las posibles incongruencias a las que puede llevarnos la interpretación sesgada de su trabajo, basada en las reflexiones sugeridas por su lectura. Tendremos, pues, un Mies-pretexo que subraya el mismo título de mis consideraciones.

Las observaciones que expondré a continuación pretenden indagar en lo esencial mejor que en lo accidental, acentuando el carácter de disponibilidad que se da en las propuestas de Mies, prescindiendo al mismo tiempo de la "perfección" de algunas de sus soluciones.

Una primera dificultad de aproximación a la figura y la obra de Mies la constituye su carácter mítico. A la formación de esta consideración contribuye eficazmente la constante simplificación a que se ve sometida su obra. En el caso de Mies ha sido él quien más ha contribuido a la consolidación de su carácter mítico. Tanto su discurso teórico, corto, escaso, esporádico, como su obra arquitectónica, aparentemente simple y esquemática, han favorecido su entendimiento superficial y, con él, la formación del estereotipo de Mies.

Restablecer la complejidad interna de su "teoría" y de su arquitectura supone la aceptación total y no parcial de su discurso; pasar de la apropiación mística de las consignas a la de la ambigüedad de la realidad y la experiencia.

Sucede, sin embargo, que las simplificaciones ganan en consistencia con el paso del tiempo, convirtiéndose en verdades axiomáticas; y para los "iniciados" sustituyen el conocimiento por la acción. Los guiños y los sobreentendidos suscitan respuestas automáticas cuanto menos profundamente se conoce, y con ello evitan conocer. A ello tienden generalmente las lecturas "canónicas" de Mies. Propongo, pues, sustituir en lo posible la experiencia de otros por la propia, ganando en intensidad lo que puede perderse en seguridad.

La arquitectura de Mies es en gran medida producto de la interiorización de sus propios conflictos. Así se deduce de la atenta inspección de sus croquis y así lo confirman sus biógrafos más fiables. En consecuencia, sólo mediante la introspección podemos aventurarnos en su complejo mundo. Lo que Mies propone es una experiencia interior, por ello intransferible, en la que sus sugerencias latentes se revelen a nuestra sensibilidad.

Es decir, el conocimiento que suscita está posibilitado por la interiorización de sus propuestas, por la reflexión sobre su propia obra. Ello nos lleva a adoptar un distanciamiento brechtiano al mismo tiempo que advertimos que "Mies" no está fuera, sino dentro de nosotros mismos. Tal como Mies busca la esencia, podemos rastrearla en nosotros a través de sus obras.

Considerado de este modo, Mies es un guía, un maestro. Y lo es, diría, casi por definición. Con independencia de su actividad docente concreta, adoptó una postura didáctica, tanto desde su posición en la vanguardia como desde la práctica profesional. Su formación, en buena parte autodidacta, muestra claramente cómo fue depurando paulatinamente sus criterios y apropiándose los como experiencia. Durante su docencia posterior intentó poner en práctica sus convicciones, dirigiendo eficazmente a sus alumnos hacia su propia reflexión. Porque si bien pueden encontrarse en Mies alusiones a los propios hallazgos, es más cierto que pretende casi siempre elaborar a partir de ellos una abstracción de validez general. Es por ello un hombre de principios. Esto es lo que debe buscarse en su obra como mensaje didáctico.

A través de las distintas etapas de su vida, predomina sobre otros intentos el de depurar su lenguaje como consecuencia de la introspección. Este esfuerzo de aislamiento y de independencia intelectual prevalece sobre la voluntad de hacerse oír. Parece que cuando enuncia, agriamente, sus posiciones, está intentando alejar a los curiosos mejor que ganarse adeptos. Con independencia de sus métodos de enseñanza, consecuencia natural de sus experiencias de talleres y escuelas tan diversas, en el Mies explícitamente didáctico prevalece el esfuerzo de comprender más que el de explicar. Aplicando a su obra este mismo criterio nos aproximaremos más eficazmente a Mies.

En este contexto, resulta particularmente interesante el papel desempeñado por Mies en los grupos con los que compartió su tiempo histórico. Nada más lejos de sus intenciones que el compromiso al que conducían las vanguardias históricas. Comprometido consigo mismo y con su independencia, sus relaciones con la vanguardia resultaron casi siempre ambiguas. Incluso sus exabruptos de "G", al trasladarse a un nivel de abstracciones tan radical, plantean dudas sobre su verdadera intención. Así el misticismo de la renuncia a participar en el juego propuesto por la sociedad, tan propio de la vanguardia, y su aislamiento narcisista se convierte en Mies en mecanismo de atracción para la clientela más elitista al margen de las ideologías subyacentes. La propia ambigüedad del mensaje expresionista, o la abstracción del discurso constructivista, de Stijl, y - por qué no - la apropiación sublimada del material y la naturaleza en las articulaciones de Berlage o de Wright

conducirán al joven Mies a una elaboración llena de conflictos, que solamente la intuición más profunda convertirá en sistema, eludiendo a menudo la realidad como verificación de las contradicciones. El resultado se plasma con frecuencia en un lenguaje críptico, que oculta tanto como manifiesta. Y es precisamente esta cualidad la que servirá para la mitificación más ciega y para la crítica más superficial.

En gran medida el mesianismo americano se funda en la dificultad de interpretación de un lenguaje denso y de origen extraño, de curiosa conexión ideológica con el poder y la gloria. Quizás en ello radicaba el desinterés de Mies por aclarar el sentido profundo de su mensaje, que probablemente tenía más de duda que de consigna.

El Crown Hall es en este sentido el paradigma del "aula sin muros" de McLuhan. La ausencia de subdivisiones de su gran espacio impone inevitablemente una disciplina en el establecimiento de los límites, al mismo tiempo que éstos surgen en la medida que los enunciados se difunden. La difusión panofskyana se plantea en esta gran escuela con la ambigüedad de un debate "ordenado". Nada seguramente más próximo a la gran catedral entendida como aula, nada más fiel al origen tomista y agustiniano de la compleja aproximación a los principios por parte de Mies.

Pero no sólo el espacio específico de la docencia impone su carácter de propuesta didáctica. También, los pabellones de exposiciones, los museos, las viviendas. El carácter total de sus vacíos, a la espera de recibir significados, propicios a la experiencia personal, deshabitados, ambiguos, nos enfrentan ineludiblemente a la reflexión. Así pues, las posibles consignas de Mies, trasladadas a sus espacios, plantean la tensión entre la propuesta totalizadora y su concreción, necesariamente parcial, en su relación recíproca. Qué distante la "ambigüedad" explícita de Venturi.

Las posibles interpretaciones de la obra de Mies han dado lugar a una serie de vías de continuación, más allá de la más superficial imitación. Los supuestos discípulos de Mies pueden encontrarse en un panorama en el que están quienes pretenden ocupar su puesto, tanto contradiciéndole como imitándole. Y también algunos que intentan su propia reflexión. En la medida en que la obra de Mies es parte fundamental de nuestra cultura figurativa, la reflexión autónoma no puede prescindir de la herencia, la "grande y honrosa orfandad" a la que aludía Sota en 1969. Precisamente a partir de una búsqueda rigurosa puede afrontarse la lección mesiana. Y, sin embargo, reclaman para sí la herencia quienes han "amueblado" a Mies con cornucopias. Parece conveniente en cualquier caso indagar en la obra de Mies los rastros que pudieron seguir sus posibles discípulos.

Un primer obstáculo lo plantea la misma aparente claridad de la obra mesiana, cuando en verdad resulta problemático escoger una sola línea de interpretación sin caer en contradicciones inmediatas. Si tratamos de desentrañar su arquitectura, reduciendo su complejidad, observaremos que con cada paso en ese sentido nos alejamos más de su entendimiento. Por otra parte, la fuerte articulación de la obra de Mies plantea grandes dificultades para su análisis parcial. La adquisición de la coherencia interna, si bien le ocupa durante toda su vida, aparece sustancialmente planteada ya en torno a 1923, y ello resulta patente casi de forma inmediata para la crítica internacional. Sin embargo, no parece tan sencillo determinar en qué consistía la aportación concreta de Mies, más allá de la calidad gráfica y del carácter utópico de sus propuestas. Aunque quizás pueda atribuirse a Mies la mayor responsabilidad en la consolidación de la "ciudad sin atributos" contemporánea, nadie hizo más que él para evitarlo. Paradójicamente, su intento por depurar constantemente acabó siendo soporte adecuado a las contaminaciones más vulgares.

Respecto a la contribución formal de Mies, resulta verdaderamente paradójica su insistencia en obviar el problema



Pabellón de Barcelona, reconstruido
(Mies van der Rohe, 1929).

M. A. B.

y trasladar el conflicto a dificultades constructivas: "No reconozco problemas de forma, solamente de construcción". "Rechazamos toda especulación formal." Puede parecer que su obra no es el resultado de una preocupación formal si aceptamos, como con demasiada frecuencia sucede, que la forma está constituida por fragmentos de significación adherida. En este sentido, Mies está rechazando la forma. Sin embargo, considerando su aprendizaje disciplinado con Paul, con Behrens, con Berlage, incluso su contacto con Härrig y observando su lentísimo proceso de elementalización, tendremos que admitir que la forma no le es indiferente. Quizás para Mies la forma no es sino primordial y sólo podamos entender su búsqueda en los términos planteados más tarde por Kahn. La dicotomía Forma-Diseño, se unifica en Mies y por ello, quizás, cuando habla de forma, se refiere a Diseño; y cuando diseña, busca tan sólo la Forma a través de la solución constructiva (formal), que en su caso es estructural.

La aportación constructiva de Mies, probablemente identificada con su aforismo "Dios está en los detalles", no está precisamente en los detalles en sí misma. No es la suya una aportación al catálogo de detalles constructivos. El detalle en Mies tiene el valor de un elemento gestáltico, y por ello arquitectónico. En cualquier caso es más que probable que las "soluciones" estén implícitas en los planteamientos, en la propia esencia de los materiales. Llegar al acuerdo entre lo que el material "es" y lo que el artista puede hacer con él, reconociendo su naturaleza, implica la experiencia, el reconocimiento en el material de las mutuas posibilidades expresivas. De nuevo el aprendizaje de cantero, de ebanista, por fin de arquitecto, lleva a Mies por un camino personal y no académico, de disciplina en el uso del material a la búsqueda de la forma constructiva. El valor de sus soluciones no está tanto en ellas como en la forma que ellas adoptan.

Desde un punto de vista general, la funcionalidad de la

arquitectura de Mies tiende a la negación de la función pragmática. Del mismo modo que su forma no se reconoce con los criterios "formalistas", la capacidad de uso de sus edificios no se reconoce con los criterios "funcionalistas". Quizás por ello su arquitectura es difícilmente clasificable desde el punto de vista tipológico. De ningún modo puede considerarse a Mies un "inventor" de tipos, si bien su arquitectura sirvió para consolidar algunos tipos muy concretos.

Algo muy distinto es el que ciertos seguidores "popularizaran" algunos resultados miesianos. No es sencillo encontrar en su arquitectura intentos de facilitar el uso convencional de la forma construida. Seguramente porque Mies está huyendo de los convenios más alienados, pensando en un uso social distinto, en otra sociedad en definitiva. El caso de Barcelona podría resultar ejemplar de cómo en la definición de la forma puede influir la falta de función explícita. Pero el Pabellón no es un caso aislado precisamente, sino tan sólo un extremo. La función "se hace" por el uso. En la medida en que Mies elude el uso convenido, sugiere alternativas, que de ningún modo son sin embargo arbitrarias. Descubrir las "mejores" es tanto un juego como el resultado de la tensión más sensible. Es de esta forma como Mies no es precisamente elemental.

Intentar entender la obra de Mies a partir de lo particular supone en mi opinión perder de vista lo fundamental, lo arquitectónico, el "algo más" que cualifica el conocimiento. Sólo con esta perspectiva adquiere su valor esencial, intuido por Kahn en el "orden es". En ese orden superior encajan en tensión cada una de las partes. Sin él, las soluciones concretas pierden su sentido.

Al margen de las posibles reducciones a que se puede someter la obra de Mies, y para aproximarnos al modo en que quizás se relacionan entre sí, puede resultar conveniente adoptar una perspectiva externa respecto de la propia arquitectura. Pasemos revista con esta intención en primer lugar a una cuestión previa: la relación entre la obra de arquitectura y el tiempo histórico. Los arquitectos modernos han estado obsesionados en serlo; y para serlo han tenido que manifestar claramente su temporalidad. Una de las primeras cuestiones a dilucidar ha sido la de cuál es concretamente la arquitectura que corresponde a una época. El poder determinar de una manera eficaz la relación entre tiempo histórico y obra arquitectónica es una cuestión fundamental, un dilema básico. Mies actúa ante él con el mismo tipo de intuición que ante otros problemas. Se sitúa fuera del tiempo para hacer alusión al tiempo concreto al que se refiere. Es moderno en cuanto que es intemporal. Es moderno en cuanto que es clásico. La modernidad de Mies se nutre en su propio clasicismo.

La modernidad de la obra de Mies no se refiere pues a la temporalidad histórica concreta, y ello es lo que le permite la indiferencia aparente frente a los cambios derivados de las modas. La captación de lo esencial en el transcurso histórico le aparta paulatinamente de los aspectos más temporales de las sucesivas convulsiones de las vanguardias.

Por otra parte, si algún objetivo común puede atribuirse a los diferentes intentos de las vanguardias arquitectónicas modernas, ése es el de la indagación espacial.

Mies no plantea cuestiones de espacio, sino de vacío, que en Mies es función de su inteligibilidad; es decir, la posibilidad de entender ese vacío es la que le confiere su carácter espacial en cuanto que espacio es equivalente a experiencia. La inteligibilidad de ese vacío confiere a ese espacio el carácter emotivo; es la inteligibilidad la que permite su uso. Planteado así, nos sugiere la tensión conceptual del vacío que bajo una aparente simplicidad, y en esto se han apoyado quienes han objetado que "menos es simplemente menos" con evidente superficialidad, estaba latente una sugerente complejidad. Porque hablar de la complejidad de una obra de Mies supone necesariamente hacerlo de cómo es compleja esa simplicidad. En este sentido, la obra de Mies es ambigua en cuanto que

facilita lecturas alternativas entre estrechos márgenes. Las contradicciones sutiles que plantea la experiencia de su obra se establecen como alternativa dialéctica sin llegarse a excluir de forma definitiva; pero tampoco permiten un alejamiento respecto de sus propuestas. El rigor con que se plantea la elaboración de su obra es la traducción de esa tensión interior con la que afronta sus propios dilemas. Me interesa especialmente cómo es capaz de mantenerse entre cauces estrechos, con unas escasas normas muy precisas. Me interesa el rigor mesiánico por la coherencia con que utiliza los medios de que dispone, los medios personales (sus propias limitaciones culturales), la tecnología a su alcance, sus propias inseguridades constructivas.

En buena medida, el elogio y el descrédito de la obra de Mies está casi siempre en función de análisis reductivos. Creo que hay que insistir en el sentido de totalidad que tiene la obra de Mies, en el hecho fundamental de que lo verdaderamente estable de esa totalidad es la fuerte estructura formal, entendida, evidentemente, como sistema de sistemas. Por ello, la dificultad de su aprecio es de tipo intelectual. El conocimiento de la obra de Mies requiere un esfuerzo superior al habitual. Por ello fatiga. La tensión intelectual precisa para captar la estructura formal latente en la obra de Mies es mucho más fuerte y está por encima casi siempre de nuestra capacidad para mantener la atención. "No busco ser interesante, busco ser bueno"; con esta frase, que implica como siempre aclaraciones subsiguientes, Mies se aleja, o pretende alejarse, de las manipulaciones reduccionistas. Y alude sutilmente a una pretensión de la verdad que supone un proceso de búsqueda: la indagación sobre el proceso como finalidad.

Mies produce objetos concretos, exactamente delimitados en el tiempo y en el espacio; sin embargo, adquieren un carácter de provisionalidad respecto a la totalidad de su obra, haciendo de esta totalidad el protagonista de su esfuerzo. Así, los logros particulares tienen valor, tanto en sí como en referencia al proceso de conocimiento de la realidad por Mies, que no busca tanto soluciones particulares como planteamientos de validez universal. En cierto sentido está concretando la búsqueda de la esencia de la arquitectura, lo que más adelante identificará Kahn con la Forma. El afán de elaborar constantemente el Diseño para su perfeccionamiento supone la perfección como objetivo ideal y por ello inalcanzable. Sin embargo, el intento constante por lograrla obliga al autor a serlo, a buscar los orígenes, y por ello a ser original. La aparente inmutabilidad de la obra miesiana se tiñe de originalidad profunda de modo, sólo aparentemente, contradictorio. Con esta perspectiva cabe considerar a Mies como "manierista", en el sentido de que al buscar con insistencia la perfección y el origen, la verdad y la belleza, termina transgrediendo sutilmente sus propias normas para hacerlas más emotivas. Este manierismo miesiano hace hincapié en el propio proceso de perfección, que acaba por justificar el formalizarse de los objetos concretos. Recorrer este proceso plantea un esfuerzo intelectual cuya dificultad mayor estriba en su propia sutileza. Precisamente ésta puede ser la causa de tanta deserción entre los seguidores que simulan la reflexión con el disfraz. La dureza del camino marcada por Mies, tras su aparente sencillez, supone un despojarse de lo accesorio y un enfrentamiento radical a lo esencial, desde donde es posible elaborar las claves personales.

En cualquier caso, el seguimiento de Mies implica la reflexión de tal modo que sólo con la introspección es posible la fruición. Por ello, la fruición que puede proporcionar su arquitectura se basa en las sugerencias que nuestra propia meditación elabora sobre ella, y más concretamente sobre la tensión que el reconocimiento del proceso de formalización conlleva. La relación dialéctica entre objeto y sujeto alcanza en las obras de Mies una dimensión de compromiso.

En este sentido, el tiempo existencial desempeña un papel fundamental, dado que el proceso de percepción, al implicar la

experiencia espacial, en el caso de Mies requiere notable esfuerzo intelectual. El tiempo asume un carácter de tensión en el disfrute de la obra miesiana, no así en la "clarificación" de sus seguidores.

Son los límites los elementos que permiten intuir las tensiones espaciales que Mies propone al usuario, presente o no, de su arquitectura. Los límites de su arquitectura son función de su propio entendimiento, constituidos tanto por presencia como por ausencia. No se plantean las relaciones dentro-fuera, abierto-cerrado, de manera obvia, sino mediante alusiones. En las situaciones intermedias que propone, al usuario le corresponde el determinar, en función de la experiencia, la verdadera posición de los límites. Entender el espacio arquitectónico de Mies como laberinto, si bien plantea la ambigüedad del recorrido, supone la precisión de sus límites, y ello propicia una posibilidad física, que sin embargo está más próxima a la sugerencia intelectual. El centro, para Mies, no es el Minotauro, sino que está en el espectador, quien a través de su experimentación origina el centro; y alrededor de él se constituyen en espiral los datos objetuales. La percepción del espacio miesiano requiere la del movimiento espiral alrededor.

Si resulta evidente que Mies utiliza, entre otros recursos, el módulo para controlar y hacer inteligible el espacio, no es sin embargo un elemento alienante de su arquitectura. El módulo de Mies tiene una exactitud "real", no dependiente de fórmulas mágicas, sino supeditado a la sensibilidad del arquitecto. Es un módulo "más o menos" en función de las necesidades formalizadoras del caso concreto. De hecho pueden encontrarse en una misma obra de Mies distintos sistemas modulares superpuestos según conveniencias de distinto orden. El que sin embargo "parezca" claramente modulada una obra que "es" ordenada se debe a la sutileza de ese "más o menos", que adapta el concepto a la realidad.

Lograr que la arquitectura sea monumental no es cuestión exclusivamente de tamaño, sino también de escala, es decir de relación. Depende de la forma en que la medida nos permite establecer relaciones, especialmente la del distanciamiento. La obra de Mies se nos aleja, se escapa, y sólo tras un esfuerzo ritualizado, que supone la adaptación/sumisión, nos la apropiamos. En este esfuerzo, los límites desempeñan un papel fundamental, sobre todo al plantear las articulaciones por ausencia, en negativo. La redundancia es sistemáticamente eludida en una obra que sólo alude explícitamente a las articulaciones para establecer relaciones evidentes y, casi siempre, múltiples.

El dilema de Mies como autor, estable y variable en el tiempo, estriba justamente en la dificultad de patentizar lo latente de forma sutil y variable. Ese trabajo de "composición" no es otra cosa que la lucha por controlar la necesidad y el azar, mediante el rigor y la coherencia. La tensión entre el autor y su obra oscila entre la fidelidad a los propios recuerdos y la búsqueda apasionada de su posteridad. Con esta consideración podemos abordar algo que condiciona el trabajo del arquitecto: el rastro que su obra dejará en la historia. A partir de esa preocupación debe entenderse el afán de muchos autores por interpretar su papel histórico de forma convincente y por dejar las pistas precisas para que su personaje se reconstruya según su propio interés. La interpretación de la propia obra desempeña en este sentido un papel fundamental. A este respecto, Mies parece un espectador inmutable de los hechos históricos, a los que da la importancia de lo anecdótico porque quizás aspira a escribir otra Historia. Mies es su propia referencia, utilizando el tiempo a favor de su misma recreación. Su tiempo vital, en cierto modo proustiano, se constituye por su propia permanencia, en una referencia válida para los demás por su misma fijeza. Representa así el tiempo de los demás mejor que cualquier otro. El papel histórico de Mies, sin pretenderlo explícitamente, es el de protagonista de su tiempo.



Pabellón de Barcelona, reconstruido
(Mies van der Rohe, 1929).

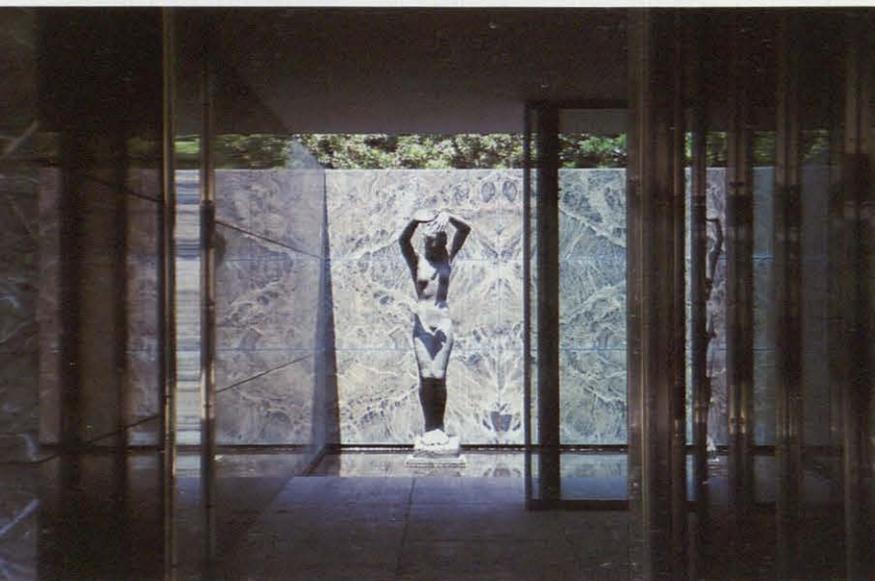
M. A. B.

La preocupación que asoma en sus primeros escritos por relacionar la arquitectura con el tiempo histórico, "construyendo" la propia historia, conduce inevitablemente a señalar la historicidad con signos inequívocos de la época concreta.

El doble sentido que estos signos asumen de ser referencia de un tiempo, tanto como negación de otros, lleva fácilmente a la necesidad de inventar, dando fe de existencias individuales, de grupos, lo que sólo la práctica social puede consolidar. La respuesta de Mies es bien contraria. Sólo prescindiendo voluntariamente de los significados adheridos la arquitectura puede recuperar una significación genérica. Por ello su arquitectura trasciende su propio tiempo histórico tanto como da fe de él de la forma más exacta. Por este motivo se convierte en clásica.

Para poder expresar de forma inteligible su propia temporalidad, para facilitar el uso intelectual de sus propuestas arquitectónicas, el arquitecto ha de recurrir a las reglas, que sólo por ser compartidas son eficaces. "El juego sabio, correcto y magnífico" tiene evidentemente unas reglas. No es lo mismo conocer y acatar las reglas del juego que jugar con las reglas o practicar el juego sin reglas. La heterodoxia miesiana, manierista, se basa en el exacto conocimiento de las reglas, con el que es posible su transgresión. Sin embargo, es extremadamente cauto al explicitar las normas que modifica. La "verdadera" razón en la que fundamenta muchas de sus decisiones no depende exclusivamente de la buena razón tecnológica, funcional o estética, sino que se nutre de sentimientos profundos y por ello oscuros: la forma, que proviene de lo que las cosas "quieren" ser. La racionalidad de sus decisiones se deriva de la coherencia de un proceso intuitivo que, por surgir del fondo, se "proyecta".

La interiorización profunda de la realidad aparente es lo que a Mies le permite controlar la totalidad con una exactitud



Pabellón de Barcelona, reconstruido
(Mies van der Rohe, 1929).

M. A. B.

sorprendente. Por ello, Mies alude en algunos momentos a la necesidad de la construcción de sí mismo. El proceso de construcción requiere aislamiento del exterior, a través del ensimismamiento, una actitud característica de Mies, que permanece absolutamente atento a sí mismo, concentrado en sus propios conflictos. La "gran sombra alemana" intenta eliminar, primero de sí, después de su obra, todo rastro superfluo y toda obiedad. Adquiere sentido de esta forma el "está y no está" de Scheerbart; y si lo trasladamos, veremos cómo la opacidad de Mies cristaliza en su obra de forma equívoca. De ahí el conflicto material planteado por el ladrillo rugoso, de "Rosa Luxemburgo", frente al acero pulido de la "Fansworth", y el vidrio que elude y refleja. Entre el observar cómo las cosas se me vienen, según decía Klee, y evitar que las cosas dejen huella, Mies vacila. Opta por un discurso que sólo es cerrado como Forma cuando se cierra como experiencia. El inconsciente colectivo es el medio en el que se produce el intercambio entre objeto y sujeto.

Pero pasemos al sujeto anónimo frente a su arquitectura. Para Loos, sólo los pueblos primitivos se tatúan (el horror vacui) mientras que los pueblos civilizados eliminan el tatuaje de su cuerpo. También la arquitectura "civilizada" descarta, como signo de civilización, su ropaje superpuesto. Pero en la medida que prescinde de lo añadido, lo hace de su memoria histórica al romper con la tradición figurativa aparente. La arquitectura se "deshumaniza" en un sentido histórico tanto como se humaniza, busca la esencia de lo humano, la razón, en otro. Pierde sus referencias concretas, locales, lo que gana en resonancias genéricas y universales.

Pero en este punto cabría preguntarse cómo puede ser habitable algo en lo que no se reconoce la propia historia. Sin embargo, habitar un lugar implica dar contenido a un vacío, y

ello supone primero el habitarse, el construirse. La arquitectura de Mies nos sitúa ante nosotros mismos, sin intermedio o referencia a la experiencia anterior. Sólo en la medida en que somos "civilizados" nos podemos apropiarnos de esta arquitectura. Su entendimiento nos obliga a su experiencia "en privado". La privacidad que la obra de Mies facilita es naturalmente de otra índole que la que nos protege por convenio. Habría que distinguir entre la privacidad del acto y la del pensamiento. A este respecto, la opción de Mies parece no dejar duda.

La privacidad que requiere el pensamiento se nutre de su propia existencia, y la arquitectura de Mies actúa en este sentido como referencia, como posibilidad. Los límites de Mies, los muros-guía de Norberg-Schulz, obligan a indagar en nuestras propias posibilidades y por ello a establecer esa relación dialéctica con el objeto que tan inexplicable suele resultar. A través de la arquitectura realizada se trasluce la relación entre el autor y la sociedad, entre quien propone y quien usa. Mies, con frecuencia, alude a sí mismo como artista, insistentemente y, a veces, de forma contradictoria. Esta insistencia es más extraña en una obra que parece renunciar a toda referencia personal en la medida en que su aprecio exige la reflexión profunda. Precisa pues de una sociedad compuesta de individuos "exentos", capaz de reconocerse y habitar lúcidamente; de una sociedad, en suma, bien distinta de la masa alienada por referencias convenidas pero no asimiladas.

La arquitectura como "test social", nos revela las contradicciones derivadas de comprensión y uso. El rechazo de la obra de Mies supone con esta perspectiva un rechazo al orden, al pensamiento racional, a la ausencia de referencias temporales históricas o figurativas; el lugar no sugiere ya el consuelo que busca una sociedad aferrada a su infancia cultural.

La limpia tecnología miesiana, capaz de modificar comportamientos sociales, es sustituida más tarde sintomáticamente por el prestigio de la basura o, en otros términos, del desorden conveniente. Tan sólo el intento de Kahn de otorgar a las cosas lo que su esencia sugiere, tratando de hacerlas ser lo que son, planta cara a la propuesta de Mies. Frente a lo abstracto, lo concreto. Frente a lo intemporal, el tiempo fijado. Transparencia y rugoso como opuestos.

Sin embargo, la relación de opuestos se mantiene tensa en la obra de Mies. Alejado del juego de las apariencias, desempeñan éstas en su obra un papel fundamental, que, si puede referirse originariamente al expresionismo, adquiere pronto un carácter provocador y sutil bien distinto. El "está y no está" pasa al "ser y no ser" simultáneo. Los cristales como espejos, de Barcelona y a partir de ahí en el resto de su obra, sitúan ambiguamente al espectador respecto del espectáculo. Lo que ya exploró Velázquez anticipándose intuitivamente, lo que Carroll quería no ver, lo que Wells necesita destruir, es asumido por Mies del modo más tenso.

Que la utopía, en el sentido de Manheim, no se realice no es debido tan sólo al tipo de propuesta, sino más bien a la voluntad de rechazo de los encargados de su puesta en práctica. Las propuestas de Mies precisarían un cambio social para ser entendidas. Un cambio de valores. Plantea una existencia racional, reflexiva. La profesión de arquitecto no sería otra cosa que una reflexión sistemática sobre el habitar, realizada sobre un habitar entendido como reflexión sobre la propia esencia del ser.

Por ésta y otras posibles consideraciones, me gusta Mies. Porque me parece que prefiere el acontecer al acontecimiento, el discurrir al discurso. Porque para él la sensibilidad es un atributo de la inteligencia. Porque sólo por la "comunicación" nos apropiamos lo común y lo trascendemos. Porque la arquitectura es un juego que exige participar. Porque en su arquitectura la experiencia genera conocimiento. Porque es parte de nuestra conciencia, inevitablemente, Mies es más.