

## MIES VAN DER ROHE DESDE AMÉRICA

Es conocido el retraso de Mies van der Rohe (1886-1969) en abandonar la Alemania nazi y cruzar el Atlántico rumbo a América, en donde no sólo salvará su vida –ya suficientemente larga en 1938– sino que también construirá su gloria. Tres episodios, tres proyectos realizados entre 1938 y 1945, permiten describir la manera en que Mies da sus primeros pasos en el nuevo territorio.

El primero de ellos corresponde a la *Casa Resor* (1938), un prisma acristalado que vuela sobre un río en un solitario paisaje de Wyoming. Este proyecto se vincula a la secuencia de los realizados por Mies desde 1928: su implantación recuerda a la *Casa en una colina* (1934), su estructura de pilares cruciformes, a la *Casa Tugendhat* (Brno, 1928-30) y la técnica de las perspectivas "desde el interior" a la técnica gráfica aplicada en la serie de las *casas Patio* (1930-38). Es el diferente significado que alcanzan esos elementos en esta etapa de su obra –en la relación más rígida entre estructura y cerramiento, en el paso del pabellón a la caja, en la representación más frontal del paisaje, en la inmovilidad general, etc– el que anticipa la evolución americana de Mies.

El segundo es el proyecto del *campus del Armour/IIT Institute* (Chicago, 1939), que nace como una gran plataforma controlada según una precisa ley modular (una retícula de 7.3 x 7.3) reguladora de la distribución de los distintos bloques de edificación, remitiendo a la íntima relación que Mies tenía con Hilbersheimer, pero recordando también el distanciamiento del dinamismo espacial presente en el concurso del Reichbank de 1933. Desde su primer esquema, los edificios se distribuyen en torno a un eje central pero los prismas de ladrillo clinker, perfilería de acero y vidrio se disponen asimétricamente, manteniendo entre sí tensiones que recuerdan al *Stijl*.

El tercero es el edificio de la *Biblioteca y Administración del IIT* (1944), una "caja" de grandes dimensiones (66 m x 180 m) colocada en el centro del *campus* y cuyas peculiaridades reflejan sus relaciones con éste: un programa doble, dos accesos, una fachada simétrica y otra exacerbadamente asimétrica. Las plantas y secciones revelan otros elementos que contrastan con la imagen homogénea de la caja que muestra una única perspectiva exterior: la centralidad "excéntrica" del gran patio –de características muy diferentes al de sus "casas Patio", la continuidad del techo frente al ritmo de las tres crujeas que construyen el espacio interior o la tensión entre dos figuras dimensionalmente equivalentes: el macizo del depósito de libros y el vacío del patio. Recordando las esquinas del *Altes Museum* del nunca olvidado Schinkel, el detalle de la esquina de la *Biblioteca* actúa como signo de "valor" en oposición al mundo de los "hechos": repetido en los cuatro ángulos del edificio pese a la heterogeneidad de las situaciones que enfrenta, actúa con violencia sobre la esquina, uniendo y separando los muros que confluyen en ella. La diferencia entre esta esquina y la del vecino *Alumni Hall* enseñan como, a partir de este momento será necesario estudiar los edificios de Mies desde los detalles de sus esquinas para entender su

auténtica naturaleza. En la medida en que en la obra americana de Mies se va produciendo una fusión entre el marco estructural y el acristalamiento perimetral, en la que cada elemento pierde algo de su identidad, a la atención prestada a las esquinas deberá agregársele la de los intervalos que pautan sus fachadas, verdadero nuevo material miesiano.

Los dos cuerpos de 26 plantas del 860-880 *Lake Shore Drive* (1948-51) se disponen sobre un terreno trapezoidal orientándose a distintas direcciones en tensión neoplástica. La zona de servicios rodea a la de los ascensores, dejándose libre el resto de la planta. La estructura, organizada como una trama de módulos cuadrados, define tres tramos en el testero y cinco en la fachada principal. En la fachada cada tramo queda envuelto por cuatro módulos de cristal y perfiles "T" de metal negro azulado que rasgan el edificio incrementando su verticalidad y otorgándole cierta ilusión de profundidad y movimiento, remarcando en el encuentro de la esquina su condición de planos independientes. En los *Commonwealth Promenade* (1953-56), si bien el muro-cortina de aluminio corrige los "defectos" de los *Lake Shore Drive*, dejando espacio para las instalaciones, evitando la transmisiones térmicas y permitiendo el uso de la estructura de hormigón, Mies revela simbólicamente la estructura. El *Seagram* (1954-58) es la conclusión glamorosa –el fuste está compuesto de perfiles de bronce y vidrio de color tabaco- de este proceso de raíz técnica al cual se agrega el aporte urbanístico del vacío de la plaza

Después de 1945, no es imposible reducir la obra de Mies a una parábola de la civilización técnica, amenazada por un renacimiento continuo de la estupidez y la crueldad, del que la reciente guerra no había sido más que un ejemplo. No es imposible –Romano Guardini mediante– pero no sería justo. Las obras de Mies en su última fase son otra cosa que una parábola, no hay interpretación que sea capaz de agotar sus símbolos: su forma –aunque escueta, aunque *beinähe nichts*– es siempre más que su fondo-función. Nadie ignora que la idea sintetizada en el *Convention Hall* (1953) podría actuar como cierre de la parábola miesiana. Pero ¿quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo interior del *Hall* es inferior a la idea de "espacio universal" que dejaban entrever las primeras obras de posguerra? Las relaciones entre axialidad, estructura y tensiones internas en la *casa Farnsworth*, la *casa 50 x 50* o el *Crown Hall* (1950-56) o el *Teatro de Manheim* (1952-53), los juegos entre lo oculto y lo emergente de la *Galería Nacional de Berlín* (1961), los conflictos entre transparencia y corporeidad de sus rascacielos, nos describen con toda prolijidad ese espacio único, y a la vez, variable.

***Fernando Alvarez Prozorovich***