

Este libro fue originado por una simple observación: quienes juzgan obras de arquitectura o arte a menudo discrepan en sus juicios. Las discrepancias, que a veces pueden alcanzar proporciones sorprendentes, no se limitan sólo a las opiniones de los legos, sino que también pueden surgir entre los juicios de los estudiosos.

Por detrás de la aparente arbitrariedad de las interpretaciones conflictivas y cambiantes, hay niveles más profundos de lógica y regularidad. El propósito de este libro es traer estos niveles a la luz.

El capítulo I está dedicado a la definición de mi tarea y a la familiarización del lector con mis presupuestos más generales acerca del significado de la arquitectura y, por extensión, del arte.

En el capítulo II se pasa revista a diversas técnicas para determinar el significado del arte y la arquitectura.

En los capítulos III, IV y V se presenta el núcleo de mi contribución, abordándose el estudio de la significación artística, y más frecuentemente arquitectónica, de acuerdo al método elegido en el capítulo II.

En el epílogo, se presentan dos paradigmas usados para explicar el proceso mediante el cual se asignan los significados a la arquitectura y el arte. Estos conducen a los diferentes modos en que es posible ver la relación entre diseñadores y críticos.

(De la «Advertencia» del autor)

Editorial Gustavo Gili, S. A.
Rosellón, 87-89
Barcelona-29

Juan Pablo Bonta es un arquitecto argentino graduado en la Universidad de Buenos Aires en 1959. Fue catedrático de Diseño Arquitectónico y de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires e investigador en el Portsmouth Polytechnic, Inglaterra. Despojado de su cátedra en la Universidad de Buenos Aires por el Gobierno que asumió el poder en 1973, Bonta fue designado *John R. Emens Distinguished Professor* por la Ball State University de Indiana, Estados Unidos, donde trabaja actualmente.

Entre sus libros se cuenta *Eladio Dieste* (1963), *Clasicismo y barroco en la arquitectura inglesa* (1968), *El Simposio de Portsmouth* (co-autor, 1969) y *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de 1929 de Mies van der Rohe* (1975), éste publicado en Editorial Gustavo Gili, S. A. En España se le conoce por su participación en el Simposio de Castelldefels (Barcelona) sobre *Arquitectura, historia y teoría de los signos*, por sus conferencias en diversas Escuelas Técnicas Superiores y Colegios de Arquitectos durante los años 1972 y 1975, y por sus colaboraciones en la revista *Arquitecturas Bis*.

J. P. Bonta

Sistemas de significación en arquitectura

Colección
Arquitectura
y Crítica

Un estudio
de la arquitectura
y su interpretación

Colección Arquitectura y Crítica

Dirigida por Ignasi Solà-Morales Rubió, Aqto.
Profesor de la Universidad de Barcelona

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00

Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02

Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.º Tel. 21 21 36

Bilbao-1 Colón de Larreátegui, 14, 2.º izq. Tel. 423 24 11

Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30

1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 33-4185

México 12 D.F. Yácatas 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49

Bogotá Diagonal 45, No. 16B-11. Tel. 45 67 60

Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27

São Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256-1711 y 258-4902

Juan Pablo Bonta

Sistemas de significación en arquitectura

Un estudio de la arquitectura y su interpretación

GG

Indice

Prólogo a la edición castellana, por Tomás Llorens	9
Advertencia	19
I. Significación y realidad de la arquitectura	25
La arquitectura como objeto material y como realidad cultural	25
Tipos de indicadores	37
Cambios de sistemas de significación	42
El movimiento moderno	46
La escena contemporánea	62
II. La estética experimental y la crítica erudita	81
El experimento MS	83
Las interpretaciones eruditas	86
Consistencia, iconología, intención	93
El enfoque sistémico del significado	97
Trabajos de campo o análisis de textos	102
III. Sistemas de significación en arquitectura	111
«Ornamentado» y «no ornamentado» como posiciones de un sistema	111
«Horizontal» y «vertical» como posiciones en un sistema	119
Consistencia interna y marcos de referencia	130
Selectividad y finitud de los sistemas de significación	133
Clasificaciones históricas y tipológicas	140
IV. El surgimiento de una interpretación canónica	149
Ceguera	152
Respuesta precanónica e interpretación canónica	156
El proceso de formación de cánones	162

Interpretaciones autoritativas	168
Clasificación	174
V. De la diseminación literaria al análisis de textos	195
Diseminación	195
Silencio, olvido y reinterpretación	202
Hacia una reinterpretación del Pabellón Alemán	220
Análisis de textos	235
Epílogo: El rol del diseñador	245
Origen de las ilustraciones	255
Bibliografía	257
Índice onomástico	283

Prólogo

de Tomàs Llorens

En algunas ocasiones es importante para el lector la historia del libro que tiene entre sus manos. Cuando conocí a Juan Pablo Bonta en 1971 el manuscrito de *La arquitectura y su interpretación* estaba ya casi terminado; de aquel primer manuscrito, sin embargo, el libro, tal como llega hoy al público, conserva poco. Dos publicaciones del propio autor dan testimonio del punto de partida y el punto de llegada de esta evolución: La contribución que presentó al Symposium de Castelldefels en 1972,¹ que resume las tesis del primer manuscrito, y el libro *Anatomía de la interpretación en arquitectura*,² que contiene nuclearmente los rasgos esenciales de la posición que se defiende en la versión actual.

Es precisamente el modo en que, por medio de esta evolución, *La arquitectura y su interpretación* ejemplifica y contribuye a una amplia tendencia doctrinal, que ha venido afirmándose a lo largo de los últimos años, lo que le da su importancia en el panorama actual de la semiótica de la arquitectura. En los dos aspectos más salientes de este proceso —el gradual abandono del aparato teórico tomado en préstamo a la lingüística estructural, y la sustitución de lo que el propio autor llama aquí paradigma de la comunicación por el paradigma de la significación (o interpretación)— Bonta formula las condiciones mediante las que la semiótica de la arquitectura empieza a acceder a una etapa de mayor madurez, claramente diferenciada ya de lo que constituían las posiciones dominantes durante la primera etapa de su desarrollo, en la segunda mitad de los años sesenta.

Otras muestras de esta tendencia de la semiótica de la arquitectura pueden encontrarse, por ejemplo, en el libro de M. L. Scalvini *L'architettura come semiotica connotativa*;³ y los primeros indicios aparecieron ya en 1972 en el Symposium de Castelldefels —donde los defensores del enfoque lingüístico estructuralista se vieron confrontados con unas posiciones que planteaban el estudio del significado de la arquitectura a la luz del análisis de la conducta social y de la historia—, y, unos meses más tarde, en el Seminario de Ulm⁴ —donde se puso de

IV. El surgimiento de una interpretación canónica

En los capítulos anteriores se presentaron una serie de interpretaciones de obras de arquitectura y arte que resultaban contradictorias entre sí. A pesar de la confusión que podía reinar en el cuadro general, resultó claro que muchas de las interpretaciones (si no todas ellas) tenían una cierta consistencia interna dentro de sus propios marcos de referencia.

Mi propósito en este capítulo y en el siguiente es mostrar que también hay una cierta lógica y un cierto orden en la manera en que las diversas interpretaciones de una obra se suceden las unas a las otras. El tiempo es un factor importante en el proceso interpretativo. Si se ordenan las interpretaciones de una obra de acuerdo a su secuencia cronológica, podrán surgir ciertas pautas pasadas por alto hasta ahora.

Opté por el Pabellón Alemán de Mies van der Rohe para la Exposición de Barcelona de 1929 como mi ejemplo principal (figs. 81 a 85).¹ Reuní cuanto texto pude encontrar que plantease algún tipo de interpretación de esta obra y de su significado. Mis fuentes incluían periodistas, historiadores y críticos de la arquitectura. Entre los mismos se encuentran algunas de las personalidades más distinguidas de nuestra generación y de la inmediatamente precedente.

Me pareció que el corpus se volvía más claro si se lo clasificaba en una cierta cantidad de categorías, cada una de ellas caracterizada por una cierta manera de interpretar la significación de la obra. Más aún, me pareció que las categorías se sucedían las unas a las otras siguiendo una cierta lógica interna, como en un proceso dialéctico. Algunas de ellas se superponían en el tiempo, y algunos textos debían considerarse como pertenecientes a más de una etapa. No obstante, cada una de las etapas parecía tipificar un cierto estadio en la interpretación de (o respuesta a) una forma arquitectónica. Esto me llevó a suponer que las etapas en cuestión también podrían resultar pertinentes en la literatura crítica de otras obras arquitectónicas de trascendencia.² En otros términos: pensé que esas categorías podrían constituir una anatomía del proceso de interpretación.

Este capítulo está dedicado a la consideración de la secuencia de acontecimientos que caracterizan el surgimiento de una interpretación amplia-

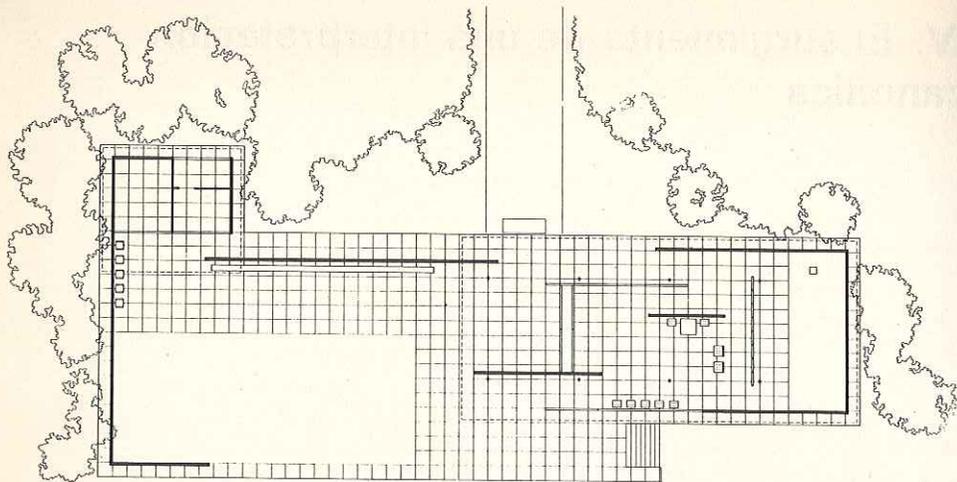


Fig. 81. Mies van der Rohe: Pabellón Alemán (a menudo llamado Pabellón de Barcelona). Exposición Internacional, Montjuïc (Barcelona), 1929

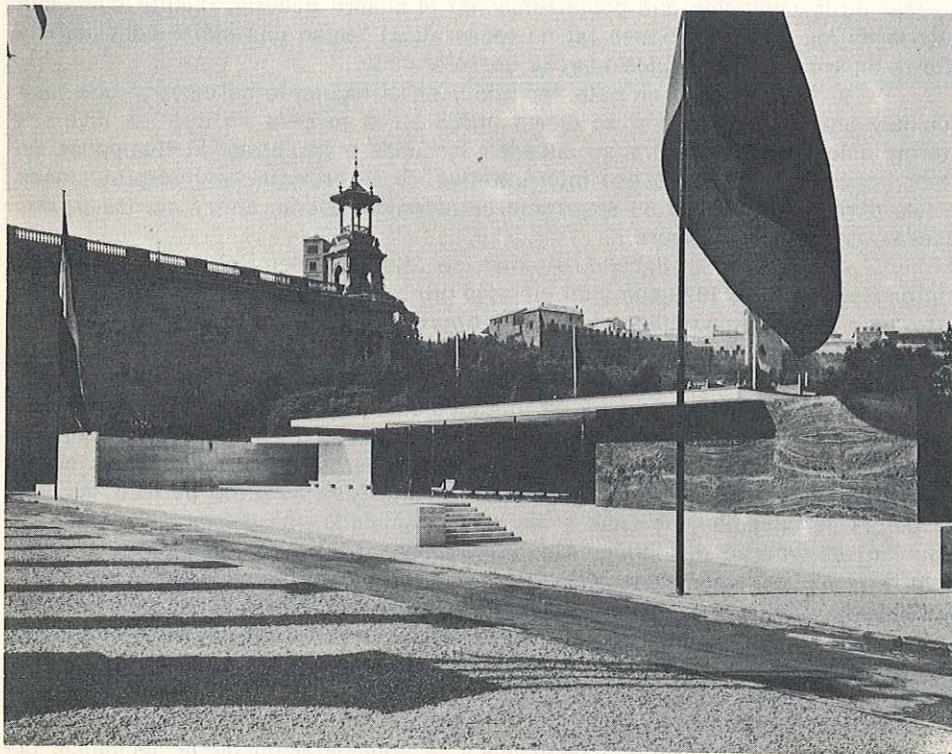


Fig. 82. Pabellón de Barcelona: Vista desde el Noreste

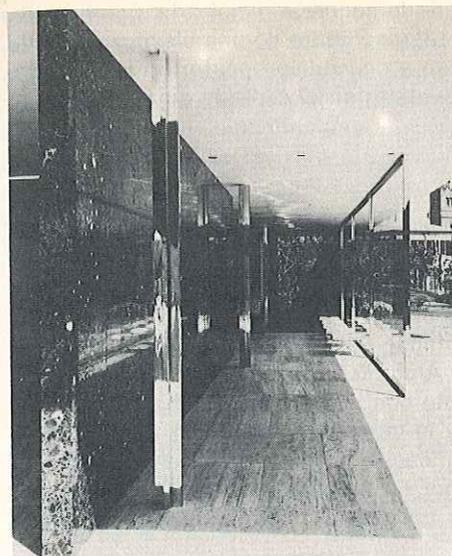


Fig. 83. Pabellón de Barcelona: Llegada a la parte cubierta principal

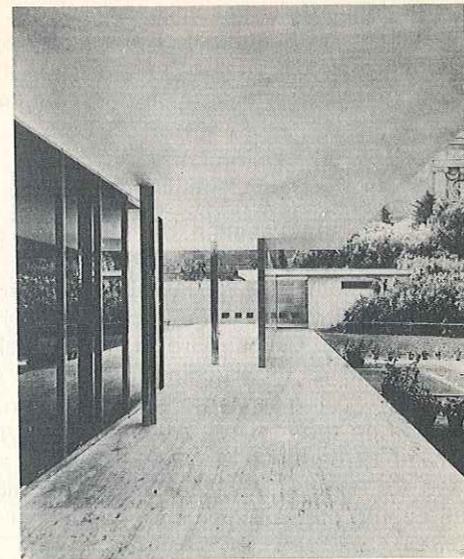


Fig. 84. Pabellón de Barcelona: vista hacia la unidad del encargado

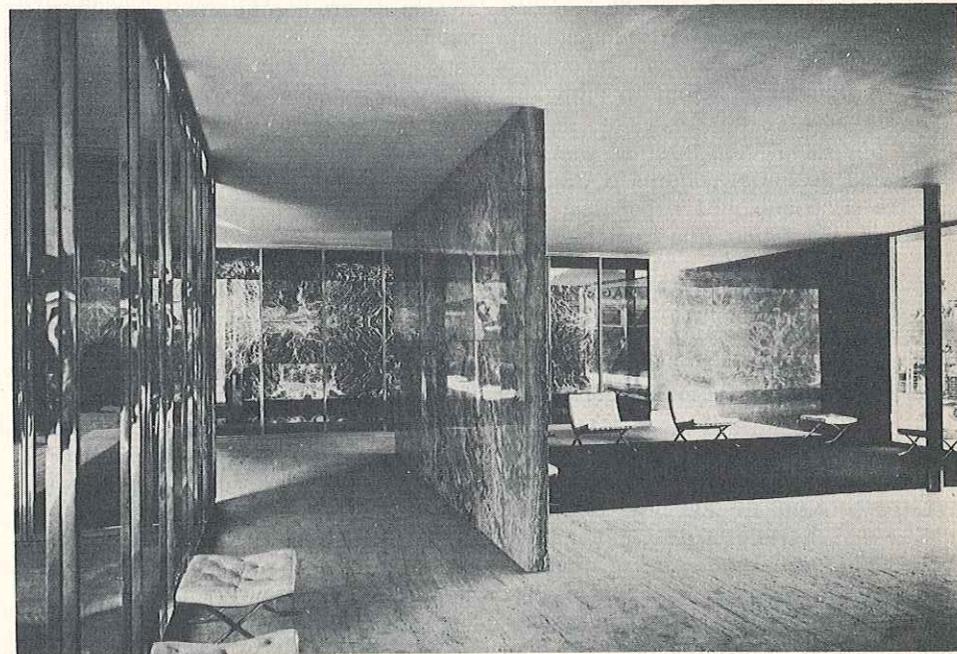


Fig. 85. Pabellón de Barcelona: interior

mente compartida. Esa secuencia abarca desde la ceguera inicial a la significación del edificio hasta su final clasificación como representante de una clase o un estilo establecidos. Los acontecimientos que tienden a ocurrir con posterioridad al establecimiento de semejante clasificación se discutirán en el capítulo siguiente.

Ceguera

El Pabellón de Barcelona está considerado en la actualidad como una de las grandes realizaciones de la arquitectura moderna. Hacia 1960, se le celebraba como una de las obras maestras más sobresalientes del siglo XX. Esta opinión (u otras muy similares) fue expresada, entre otros, por Hitchcock (1958), Persitz (1958), Cadbury-Brown (1959), Blake (1960), Pevsner (1960b), Fitch (1961), y por el autor de un artículo sin firma en *The Architectural Record* (1960).³

Sin embargo, es harto improbable que nadie de la muchedumbre congregada en torno al rey Alfonso XIII durante la ceremonia inaugural de la Exposición, el 19 de mayo de 1929, notase la significación extraordinaria del edificio de Mies. En realidad, el Pabellón fue ignorado por la inmensa mayoría de la multitud que desfilaron por la Exposición durante el año en que la muestra permaneció habitada.

La falta de reconocimiento de los valores de la obra no debe atribuirse simplemente a la supuesta falta de sensibilidad de las masas, en contraposición a la más fina discriminación de los estudiosos. Críticos distinguidos que visitaron la Exposición enviados por las revistas de arquitectura más prestigiosas de la época se manifestaron igualmente insensibles.

W. F. Paris, al reseñar la Exposición en *The Architectural Forum* (1929), proclamó su asombro ante «la espléndida demostración de energía que acaba de hacerse en Barcelona, donde se está celebrando para bien del mundo entero una Exposición Internacional, en una escala que compite con la de las exposiciones de París, Londres o Chicago». Tras haber considerado con mucho detalle las contribuciones españolas, el autor dedicó sólo un párrafo, en la última página de su artículo, a la participación extranjera:

La cooperación de los países extranjeros no estuvo a la altura del esfuerzo de Barcelona. Italia, Bélgica, Francia, *Alemania*, Dinamarca, Hungría, Noruega, Rumania, Suecia y Yugoslavia tienen edificios de todo tipo, pero solamente Italia, Bélgica y Francia erigieron pabellones de cierta trascendencia y con fisonomía propia [bastardillas mías].

En un artículo de 16 páginas y 38 fotografías había, literalmente hablando, tan sólo una palabra (y ninguna fotografía) acerca del Pabellón de Mies, y esa palabra era de censura.

Se podría desestimar la significación de este texto suponiendo que *The Architectural Forum* en ese tiempo, o el crítico que firmó el artículo, o ambos, eran reaccionarios que se oponían a la arquitectura moderna y que por lo tanto su silencio respecto al Pabellón de Barcelona era perfectamente previsible. Pero esto sería una tergiversación. El mismo número de la revista incluía un artículo firmado por Raymond Hood, un arquitecto que bien pronto se volvería una des-

tacada figura del movimiento moderno al proyectar varios rascacielos en Filadelfia y Nueva York, entre ellos, el Rockefeller Center. Tampoco el señor Paris, firme de la reseña, parecía oponerse a la arquitectura moderna. Muy por el contrario, el autor señaló en el mismo artículo que el Palacio de Arte Moderno de la Exposición no era suficientemente moderno, y criticó varios otros pabellones por respetar demasiado la tradición y por seguir en forma demasiado fiel el dictado de los modelos del pasado. Tanto es así que llegó a quejarse de que la influencia de la Exposición de Art Moderne de París de 1925 ¡no hubiese sido sentida por los arquitectos de la Exposición de Barcelona!

No fueron tan sólo los periodistas quienes pasaron por alto el Pabellón de Mies. Igualmente lentos en descubrir la significación de la obra fueron muchos de los más prestigiosos críticos e historiadores de la arquitectura, algunos de los cuales llegarían a ser los cronistas semioficiales del movimiento moderno.

La nuova architettura fue un libro magníficamente producido, compilado por Fillia (1931). En algunos capítulos se discutían problemas generales de la nueva arquitectura, y en otros —organizados según tipologías edilicias— se presentaban sus principales realizaciones. Tanto la lista de autores del texto como la lista de diseñadores cuya obra se presentaba, incluían varias de las personalidades más descolantes de la época. Sant'Elia firmaba el capítulo sobre futurismo, Lurçat el de vivienda, Le Corbusier el de diseño urbano y Gropius el de funcionalismo en arquitectura. Los proyectos presentados incluían trabajos de los autores mencionados y también de Bartning, Brinckmann y van der Vlugt, Dudok, Figini y Pollini, Häring, los hermanos Luckhardt, Mallet-Stevens, Pagano, Scharoun, Sert, y Terragni —para no mencionar sino a los más conocidos. Todos ellos, excepto Gropius, Häring, y Dudok, eran más jóvenes que Mies. Había un capítulo sobre pabellones en el que se presentaban diecisiete de ellos. A unos pocos se les atribuye aun alguna significación: por ejemplo, el Pabellón Futurista de Prompolini en Turin (1928) y un par de diseños de Pagano para la Feria de Milán. Los demás pabellones de la lista han sido ya piadosamente olvidados. Barcelona no se mencionaba.

También del año 1931 fue *The New Style*, un libro de Casteels cuyo propósito declarado era reseñar la «primera fase» del nuevo estilo arquitectónico surgido en Europa y en América. Entre los arquitectos presentados se encontraban Gropius, Le Corbusier, Mendelsohn, Dudok, Mallet-Stevens, Oud, Lurçat, Neutra, Bartning, Scharoun, Fisker y Pagano —nuevamente, todos ellos menores que Mies excepto Gropius y Dudok. El nombre de Mies aparecía tan sólo de pasada en una lista de participantes en la Exposición Weissenhof de Stuttgart.

El Pabellón fue ignorado inicialmente aun por críticos que admiraban otros proyectos de Mies. Sartoris, un arquitecto e historiador de la arquitectura que desempeñó un importante rol en el movimiento moderno italiano, publicó en 1932 un detallado estudio sobre la arquitectura funcional, en el que prestó mucha atención a la Casa Tugendhat de Mies de 1931, pero pasó por alto el Pabellón, construido dos años antes. Siguió ignorándolo en 1949, cuando publicó la tercera edición revisada de su *Introduzione alla architettura moderna*, una obra algo más breve. Finalmente, en 1957, en su monumental *Encyclopedie de l'architecture nouvelle* (tres tomos, más de dos mil páginas), Sartoris dedicó al Pabellón una línea.

También en 1932 —el año del primer libro de Sartoris— se publicó *Modern Architectural Design* de Robertson. Robertson elogió a Mies con motivo de su casa para la Exposición de la Construcción en Berlín, de 1931, pero no por el Pabellón de Barcelona. El autor lanzó una edición revisada de su libro en 1952. Esta vez, se refirió a Barcelona diciendo que «mostraba un hermoso balance, magníficos materiales usados con un tratamiento de detalle que les confería una extraordinaria simplicidad y una gran riqueza... Mies exhibió en esta obra su calidad de maestro.» Algunos otros cambios en el texto confirmaban el crecimiento de la reputación de Mies entre los años 1932 y 1952. En la primera edición, Robertson se refería a Mies como «uno de los arquitectos más creativos de Alemania». En la edición revisada, se volvió «uno de los arquitectos modernos más significativos».

P. Morton Shand publicó una serie de ensayos introductorios a la arquitectura moderna en *The Architectural Review* durante los años 1934 y 1935. El Pabellón de Barcelona no fue mencionado.⁴ Tampoco se lo mencionó en *Circle* (Martin et al., eds., 1937), un voluminoso trabajo colectivo dedicado, según sus compiladores, a presentar las nuevas ideas en arquitectura y arte cristalizadas durante las dos décadas precedentes. La lista de colaboradores de *Circle* incluía, entre otros nombres, los de Mondrian, Read, Le Corbusier, J. M. Richards, Maxwell Fry, Breuer, Neutra, Sartoris, Giedion, Gropius, Moholy-Nagy y Mumford. Solamente Mumford mencionó el nombre de Mies, al pasar, con motivo de su empleo de estructuras metálicas.

No sólo los amigos, sino también los enemigos de la arquitectura moderna ignoraron en buena medida a Mies durante la década del treinta. En 1933 Blomfield publicó un libro contra el movimiento moderno. «Desde la guerra» —escribió—, «el Modernismo, o *Modernismus*, como debiera llamársele debido a su procedencia alemana, invadió este país [Inglaterra] como una epidemia; y aunque se advierten ya signos de reacción, su ataque es insidioso y penetrante». Refiriéndose a los almacenes Schocken de Chemnitz, Blomfield dijo que «la fachada está resuelta mediante una serie de bandas de paredes lisas y de ventanas continuas; la labor de proyecto volcada en esta fachada no es más que la que se requiere para proyectar los pliegues de un tacho de basura». La Villa Savoye le pareció «simplemente incomprensible en su propósito y completamente desagradable en su aspecto». Pero a pesar de sostener que el *Modernismus* venía de Alemania, Blomfield pasó por alto a Mies.

Roth publicó en 1940 *The New Architecture*, una selección de veinte edificios señeros elegidos en función de su composición espacial, consideraciones técnicas y aspectos estéticos. Le Corbusier y Aalto estaban representados, junto a nombres menos prominentes; Mies no lo estaba. En 1946 y en 1947 sobrevinieron nuevas ediciones del libro, sin cambios. Pero Roth revisaría su apreciación muy pronto: en un artículo publicado en *Werk* en 1951 ya estaba comparando a Mies con Wright y con Le Corbusier.

En 1948, cuando el Museo de Arte Moderno ya había exhibido la obra de Mies y Johnson ya había publicado su influyente libro, la profesión arquitectónica en su conjunto (para no mencionar a los legos) todavía no había acusado el impacto de la obra de Mies. E. B. Morris pidió ese año a unos quinientos arquitectos destacados que citasen cinco edificios «que poseen una intemporal cua-

lidad de perfecta dicción arquitectónica». Morris enumeró en su informe (1948) los veintisiete edificios más citados; muchas de las obras eran modernas, pero ninguna de ellas era de Mies. Ese mismo año, Manny (1948) predijo que «la plena significación [de Mies] en el marco del arte y la civilización contemporáneas probablemente no será totalmente comprendida por los legos, ni siquiera por los más perceptivos, al menos por otra generación». En verdad, el reconocimiento público vino tan sólo un poco antes. La reputación de Mies como uno de los arquitectos más importantes de las décadas del veinte y del treinta quedó sólidamente establecida durante la década del sesenta.

Pero ese no era el caso, ciertamente, durante la década del cincuenta. Muchos críticos ya se habían pronunciado a favor de Mies para ese entonces —como se verá en la sección siguiente— pero otros muchos todavía podían seguir ignorándolo. Whittick publicó sus dos volúmenes sobre *European Architecture in the Twentieth Century* en 1950 y 1955; la Casa Tugendhat recibió una línea; el Pabellón de Barcelona, ninguna. Sfaellos publicó su minucioso libro acerca de *Functionalism in Contemporary Architecture* en 1952: tan sólo una línea acerca de Tugendhat venía seguida por el comentario de que Mies era un arquitecto interesante, especialmente a raíz de su obra en Norteamérica. *Space, Time and Architecture*, de Giedion, se publicó en 1941, sin ninguna referencia al Pabellón Alemán. Giedion esperó hasta la décima impresión de su libro, en 1954, para intercalar tres líneas sobre Barcelona.

Se han invocado diversas razones para explicar que ciertos autores hayan omitido toda referencia al Pabellón (Prak, 1976): pueden haber considerado que Mies quedaba mejor representado por una obra más grande; o pueden haber preferido representar a Mies con un edificio aún en pie; o pueden haber resuelto limitar sus ejemplos tan sólo a edificios que pudieron examinar personalmente. Estas razones tuvieron, tal vez, algún peso en casos particulares; sin embargo, sigue en pie el hecho de que la ausencia de referencias al Pabellón haya sido más frecuente hasta la década del cincuenta que a partir de la del sesenta, cuando las consideraciones invocadas debían haber sido igualmente valederas.

El caso más notable de todos fue el de Pevsner, quien publicó su famoso *Outline of European Architecture* en 1942 sin mencionar siquiera a Mies. El autor revisó su libro cuatro veces durante los siguientes quince años, sin cambiar de criterio. Luego, súbitamente, en la edición Jubileo del volumen lanzada en 1960, Pevsner declaró que si uno tuviese que elegir la obra más perfecta de los años siguientes a 1930, la elección recaería probablemente en el Pabellón Alemán de la Exposición de Barcelona de 1929. Cabe preguntar por qué, si el edificio era tan perfecto, le llevó tanto tiempo descubrirlo.

Se ha dicho con frecuencia que la arquitectura de Mies «habla por sí misma» (*The Architectural Record*, diciembre de 1946), y que «el transcurso del tiempo, que juega malas pasadas a las opiniones sobre arquitectura, no tuvo efectos sobre su eterna frescura» (Cadbury-Brown, 1959). Esto es tan sólo un mito. Ni la obra de Mies ni la de ningún otro arquitecto puede hablar por sí misma, y los juicios de valor surgen y se borran con el transcurso del tiempo.

Cuando una obra se aparta de pautas culturalmente establecidas, se impone la necesidad de un esfuerzo colectivo de clarificación. La arquitectura se incorpora a la cultura como consecuencia de la labor de críticos, en menos

que de la de los propios arquitectos.⁵ Es preciso verbalizar su significado y establecer nuevos cánones interpretativos. Esto lleva tiempo. En el caso del Pabellón de Barcelona, su interpretación por una minoría demandó un par de semanas; el establecimiento de nuevos cánones de interpretación y su difusión exigiría, en cambio, tres décadas.⁶

Cuando Blomfield, citado más arriba, dijo que la Villa Savoye le resultaba completamente ininteligible, su observación era no sólo sincera, sino exacta. En cambio, al sugerir que en la fachada del edificio Schocken de Chemnitz había habido escasa labor de proyecto, se equivocaba completamente. Había muchísimo trabajo de diseño en esta fachada, como los penetrantes análisis de Roggero (1952) o de Zevi (1970) demuestran cabalmente (estos autores ubicaron el diseño de Chemnitz dentro de la línea evolutiva que lleva de la Einsteinturm a la Columbushaus). Lo que faltaba en tiempos del escrito de Blomfield no era labor de diseño sino labor interpretativa.

Respuesta precanónicas e interpretación canónica

Por cuestiones de sensibilidad, por similar filiación artística, o tal vez meramente por amistad con el arquitecto, muchos críticos se pronunciaron a favor del Pabellón desde el primer momento, manifestando sus ideas o sentimientos de modo muy variado.

Algunos libros que se estaban terminando en ese tiempo —o que tal vez ya estaban en prensa— parecen haber sido alterados a último momento para incluir una referencia al Pabellón. En algunos casos, como en *Modern Architecture* de Bruno Taut (1929) y en *The New World Architecture* de Cheney (1930), sólo hubo tiempo para agregar una fotografía y un epígrafe, sin poder cambiar el cuerpo del texto. En otros casos, parece haber sido posible intercalar de prisa algunos comentarios.

Hitchcock escribió en su *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929) que la continuación de las ideas que Mies había explorado en Stuttgart y manifestado en Barcelona era un asunto de la mayor importancia. El autor señaló que a la sazón Mies estaba construyendo un edificio de oficinas en Berlín «...cuyos detalles serían seguramente modificados a la luz de su experiencia de Barcelona». En ese tiempo, Hitchcock consideraba el Pabellón meramente como un provechoso ejercicio con el que Mies se preparaba para afrontar, más adelante, tareas más ambiciosas. Para eliminar toda duda, Hitchcock concluía: «[Mies] sigue siendo primariamente una promesa».

Behrens, unos meses antes, se había mostrado más terminante al anunciar que el Pabellón «sería saludado algún día como el edificio más bello del siglo XX» (citado por Johnson, 1961). Con comparable entusiasmo, McGrath escribió en *The Architectural Review* (1932), refiriéndose al Pabellón, que la obra de Mies era tan decisiva para la conformación de una época como lo había sido la de Brunelleschi.

Tres décadas más tarde (1958) Hitchcock revisó su juicio. Declaró que el Pabellón constituía «uno de los pocos edificios mediante los cuales el siglo XX podía conmensurarse con las grandes épocas del pasado».

Las opiniones de Behrens y McGrath de la década del treinta y el juicio de Hitchcock de fines de la década del cincuenta, aunque semejantes en su contenido, no deben confundirse. Las primeras eran inspiradas conjeturas; el segundo fue una sentencia madurada, basada en los hechos o al menos respaldada en el consenso de la comunidad académica. Si hemos de echar luz sobre la naturaleza de la crítica arquitectónica, debemos aprender a leer las diferencias a través de superficiales coincidencias y reconocer ambos tipos de juicio como pertenecientes a estadios diferentes en la interpretación del edificio.

Banham, Drexler, Blake, Benevolo, Scully, Carter y Fitch publicaron sus críticas del Pabellón de Barcelona durante los años 1960 y 1961, inmediatamente después del libro de Hitchcock de 1958. Con la aparición de estos textos una cierta manera de interpretar el Pabellón había cristalizado. Diremos que fue una interpretación *canónica*. Las opiniones de Behrens y McGrath, y la más cauta del joven Hitchcock, eran, en cambio, respuestas *precanónicas*.

Una respuesta precanónica y una interpretación canónica pueden coincidir en cuanto al significado atribuido a la forma. Las diferencias no han de buscarse en el contenido, sino en la forma en que las interpretaciones operan en su marco social. Las respuestas precanónicas se consideran como tentativas o provisionales, mientras que la interpretación canónica se considera definitiva. Las respuestas precanónicas son reacciones individuales y por lo tanto pueden ser controvertidas por otros individuos. La interpretación canónica aparece compartida por toda una comunidad, o al menos por grupos caracterizables de ella, tales como por ejemplo las subculturas profesionales o la académica.⁷

Es imposible identificar al autor de una interpretación canónica. Se podrá señalar a algunos escritores que hayan expresado la imagen con más profundidad o elegancia que otros; pero la interpretación, que fue engendrada colectivamente, nunca les pertenece por completo.

En consecuencia, es difícil describir exactamente la interpretación canónica de Barcelona. El lector deberá remitirse a los textos mismos. Por mi parte, podré tan sólo presentar un *pastiche* con los puntos más frecuentemente mencionados. Seguiré así las huellas de muchos otros que vienen haciendo lo mismo desde 1960:

1. Como consecuencia de la ausencia de estancias cerradas y de la fluida relación de cada espacio con las áreas adyacentes interiores o exteriores, el Pabellón proponía un nuevo modo de experiencia espacial, designado con frecuencia con el apelativo *fluidéz espacial*. El cielorraso, el solado y las paredes, en vez de componer una clausura continua, formaban elementos rectangulares independientes, algunos de ellos verticales y otros dispuestos horizontalmente. La independencia de estos elementos se acentuaba aún más por sus diferentes materiales, mientras que la continuidad espacial se subrayaba por la continuidad de los materiales en el piso, techo y las paredes.
2. Se exploraron las posibilidades expresivas de la *planta libre*. Los muros estaban dispuestos sin restricciones, en forma asimétrica, en contraste con la regularidad de las columnas que sostenían el techo. El edificio se levantaba sobre una plataforma a la que se accedía tangencialmente, no en forma frontal. Los muros hubieran podido usarse para sostener la losa del

techo; las columnas se necesitaban tan sólo por razones expresivas, para introducir un orden geométrico objetivo contra el cual pudiera destacarse la libre y subjetiva organización del resto. Los perfiles de las columnas se erguían separados de las paredes, para enfatizar la independencia de ambos sistemas.

3. Como lo que se exhibía en el interior del Pabellón era poco o nada, el edificio mismo resultaba ser el objeto que estaba en exhibición. Su carácter precioso estaba acentuado por los suntuosos materiales, todos ellos espejantes o transparentes. El lujo resultaba de la calidad, no de la cantidad.

4. El edificio ponía de manifiesto un delicado sentido de las proporciones y un cierto clasicismo cuyos orígenes podían remontarse hasta Schinkel. La planta se asemejaba a una pintura de De Stijl. También se percibía una cierta levedad propia de la arquitectura japonesa y parecía sentirse el influjo de algunos de los primeros proyectos de Wright, así como de movimientos artísticos contemporáneos tales como el constructivismo y el cubismo.

5. Simbolizaba la recuperación de la Alemania de postguerra y reflejaba un clima cultural en el que la arquitectura moderna podía florecer. Esto cambiaría con el acceso de los nazis al poder.

6. El Pabellón de Barcelona era una obra de arte, el mejor edificio de su época y quizás el mejor del siglo.

Estos juicios aparecieron publicados en la prensa durante los doce primeros meses siguientes a la erección del Pabellón. Usando, a veces, otros términos o enfatizando más algún aspecto de la interpretación que otro, todos estos puntos se encuentran en los artículos de Harbers, Bier, Genzmer, Rubió Tudurí, Read y Bernouilli (todos ellos publicados en 1929) y en la segunda edición de *Die Baukunst der neusten Zeit* de Platz, publicada en 1930. Sin embargo, hubo que esperar treinta años hasta que esta interpretación pudiera considerarse ampliamente compartida e incorporada, por lo tanto, a la cultura arquitectónica corriente.

El impacto de la interpretación canónica de 1960 fue tan poderoso que por más de una década nada más pudo decirse acerca del Pabellón. Antes de la instauración del canon, en cambio, estos puntos no habían adquirido todavía la cohesión ni la validez incontrovertible que llegarían a tener. Por lo tanto, aun podían explorarse otras interpretaciones igualmente positivas pero diferentes. Rava, que escribía en *Domus* en 1931, tomó partido decididamente a favor de Mies, pero en términos que no eran los que serían generalmente aceptados más tarde. Llamó a Mies un «racionalista entre los racionalistas», epíteto que la crítica canónica aplicaría ocasionalmente a Meyer pero nunca a Mies, que se volvería en cambio el «poeta entre los racionalistas». Asimismo, Rava se maravillaba de que Mies se atreviera a usar en un edificio moderno poco metal y mucho mármol —material que el crítico consideraba anticuado y que le despertaba connotaciones prehelénicas y helénicas (mencionó Cnossos y Hagia Tríada).

En Rava también aparecen algunos rasgos del incipiente enfoque canónico: la pureza de perfil del edificio, su cristalina transparencia, la sobria riqueza de sus preciosos reflejos, «preciso como una máquina, pulido como un diamante». Antes de la instauración de la interpretación canónica, es difícil (si no

imposible) distinguir los rasgos precanónicos y canónicos de la interpretación; mientras el juicio canónico no está establecido, todos los valores aparecen como igualmente exploratorios.

* * *

La interpretación canónica de Barcelona contiene una serie de elementos cuyas relaciones recíprocas pueden perderse con facilidad en una presentación verbal lineal. El primer párrafo, por ejemplo, se refiere a cuatro puntos:

- A) fluidez espacial;
- B) independencia de techo, piso y muros;
- C) continuidad de materiales en cada uno de estos elementos;
- D) diferencias de material entre distintos elementos.

Estos puntos están interrelacionados. A y B se refieren a la forma; C y D se refieren a los materiales. En ambos pares hay una oposición basada en la polaridad «continuidad»/«discontinuidad»:

	continuidad	discontinuidad
forma	A	B
materiales	C	D

A se opone a B, C se opone a D. Además, A y C se refuerzan mutuamente y lo mismo sucede con B y D. La fluidez y continuidad espaciales se deben no sólo al espacio, sino al contraste entre el espacio sin límites y los elementos planos bien definidos y limitados a sí mismos. La continuidad de los materiales en cada uno de los elementos planos se vuelve más notoria en virtud del cambio de material que se advierte de un elemento al siguiente. Como se dijo en el capítulo III, para que las formas sean plenamente significantes, las mismas no deben interpretarse una por una, sino ubicarse en el contexto de otras formas. Más aún, los significados no aparecen aislados, sino organizados de acuerdo a ciertas estructuras semánticas: la oposición «continuo»/«discontinuo» es comparable a las oposiciones «decorado»/«no decorado» y «horizontal»/«vertical», que fueron consideradas con motivo del edificio CPS.

La interpretación canónica de Barcelona incluye asimismo otras relaciones. También el segundo párrafo del texto presenta una oposición entre dos sistemas: la libertad de los muros y la regularidad de las columnas. Lo que es más, los dos primeros párrafos están relacionados: la nueva experiencia espacial y la libertad de planta son posibles la una gracias a la otra.

El acceso al podio se producía lateralmente. Esto se conciliaba bien con la asimetría en la posición de los muros. Pero el podio también estaba relacionado con el toque de clasicismo mencionado en el cuarto párrafo. Al hacer que el acceso al podio fuese lateral, Mies no sólo estaba aludiendo al clasicismo: al mismo tiempo, distorsionaba juguetonamente las imágenes asociadas a este concepto. Más aún: la distorsión del clasicismo estaba gobernada por la planta libre. Pero la planta libre, a su vez, se oponía a la regularidad de las co-

lumnas —una regularidad que remitía, una vez más, al clasicismo. El clasicismo del podio reforzaba y, a la vez, era reforzado por el clasicismo de las columnas. El sistema entero se organizaba, como en el caso anterior, según dos relaciones de oposición y dos relaciones de refuerzo:

- A) libre posición de los muros;
- B) regularidad en la posición de las columnas;
- C) podio al que se accede tangencialmente;
- D) podio clásico.

	anticlasicismo	clasicismo
planta	A	B
podio	C	D

En el Pabellón de Barcelona no había ningún podio clásico, con acceso frontal. Pero así como la tela de Kandinsky sólo se entendía en relación a la tinta de Klee, si se pretende entender acabadamente el universo semántico del Pabellón es preciso introducir la imagen de un podio clásico. De la misma manera, al interpretar el edificio CPS resultó necesario establecer relaciones con otros edificios alejados del CPS tanto geográfica como cronológicamente. Las obras de arquitectura y arte no constituyen sistemas autosuficientes, sino que se insertan en universos culturales más amplios. Cuanto mayor la familiaridad del intérprete con otras obras y cuanto mejor preparado esté para encontrar relaciones de similitud y de oposición, tanto más fina será su capacidad de discriminación y tanto más fácil le resultará ubicar la obra en su contexto cultural.

* * *

Las interpretaciones precanónicas son las más creativas. Al enfrentar una forma nueva por primera vez (o una forma antigua desde un nuevo punto de vista, como si fuese nueva), el intérprete queda librado a su propio albedrío en la búsqueda del significado. La construcción de una interpretación aparece como un desafío a su intuición, a su sensibilidad y a su imaginación. En el caso de cánones, en cambio, el significado se vincula a la forma como consecuencia de consenso social. Los individuos aprenden el significado, en vez de construirlo por sí mismos.

A medida que el canon se establece, las intuiciones iniciales que llevaron a asociar la forma y su significado pueden perderse por completo. Por ejemplo, la característica manera de Mies de prolongar los muros, el techo y el piso más allá de los límites de las unidades espaciales no resultaba aún familiar a su público en la década de los veinte. Se requería, pues, una considerable sensibilidad para ser capaz de construir una interpretación. La experiencia de la fluidez espacial debía ser vivida de nuevo completamente, cada vez que se percibía una forma semejante. Unos años más tarde, esta peculiar disposición de elementos se volvió una unidad establecida del vocabulario arquitectónico. Su significado quedó canonizado y su interpretación, por consiguiente, no exigía un esfuerzo tan apremiante. Era suficiente identificar la forma para decodificarla como «espacio fluido miesiano», sin que resultara ya necesario experimentar el espacio en movimiento.

A medida que los individuos aprenden a reconocer las formas como un canon, serán capaces de identificarlas, aun cuando la forma se vuelva cada vez más esquemática, simplificada o distorsionada. La escala del elemento arquitectónico podrá cambiar, así como también sus materiales, o los detalles de su construcción.⁸

La mayor parte de nuestra interacción cotidiana con la arquitectura está regulada por cánones. La identificación de un canon exige menos tiempo que la producción de una interpretación precanónica. Puede concretarse en una fracción de segundo; ciertamente en mucho menos que un minuto. Los métodos experimentales para la determinación del significado adscrito a ciertas formas analizados en el capítulo II, son especialmente apropiados para la identificación de cánones.

La distinción entre respuestas precanónicas y cánones tiene vastas consecuencias en la educación arquitectónica. El maestro talentoso puede desarrollar la habilidad del estudiante para responder a las formas de una manera precanónica. El objetivo de la educación en este caso no es enseñar el significado convencional de las formas, sino enseñar a percibir su significado potencial, a veces aún no verbalizado. El rol del maestro se limita en este tipo de educación a ayudar al estudiante a interpretar las formas en una interacción directa con las formas mismas. La comunicación verbal entre maestro y alumno se centra no en el significado, sino en las características de la forma que determinan el significado, y en las razones por las cuales las formas remiten a su significado. Los estudiantes deben aprender a construir respuestas precanónicas personales.

La educación académica, por el contrario, está principalmente destinada a la enseñanza de un sistema de cánones. El intérprete canónico no es necesariamente una persona creativa o de mentalidad abierta. Puede, en verdad, ser incapaz de ver detrás del estrecho horizonte de los cánones establecidos. Es muy posible que ignore otros edificios fuera de los que han sido canonizados, y que no perciba las limitaciones de estos mismos edificios y de sus interpretaciones.⁹ En épocas de inestabilidad cultural y cambio, este tipo de educación generalmente no goza de estima. Sería un error, sin embargo, minimizar la importancia de los cánones. Influenciados por un enfoque hacia la arquitectura completamente unilateral —como se discutiera en el capítulo I—, hemos ensalzado el cambio como un valor positivo y no llegamos a reconocer la necesidad de estabilidad. Un cierto grado de estabilidad es esencial para la continuidad de la cultura arquitectónica y, quizás, aun para su sobrevivencia.

La etapa precanónica del proceso de interpretación puede compararse a los que Rossi-Landi (1972) llamó «producción de bienes lingüísticos», y la etapa canónica a lo que denominó «uso de bienes lingüísticos». Una vez que tal bien es producido, el mismo se incorpora al «capital lingüístico» colectivo. La sociedad sería imposible si cada individuo tuviese que producir por sí mismo sus propios «bienes lingüísticos» arquitectónicos. Pero los bienes lingüísticos se pueden usar simplemente recordándolos, sin necesidad de recorrer el laborioso camino de su reconstrucción cada vez que se los usa.

Parafraseando a Birdwhistell (1970), puede decirse que los cánones arquitectónicos constituyen un sistema a través del cual los seres humanos establecen una predecible continuidad en su interacción tanto con el entorno físico,

como en el ambiente social. De ninguna manera se trata de un proceso dedicado centralmente al cambio; por el contrario, la mayor parte de esta interacción está destinada a mantener un cierto estado de equilibrio. El sistema de cánones arquitectónicos es esencialmente una organización que busca un equilibrio estable, que debe operar no sólo para permitir cambios en nuestras pautas de interacción, sino también para inhibirlos. Contrariamente a creencias muy difundidas, los cambios estilísticos son posibles no porque el público sea capaz de generar interpretaciones permanentemente originales de formas siempre nuevas, sino porque puede encontrar en una forma nueva una cierta similaridad con un canon ya establecido. Esto ya lo entendía Richards allá por el año 1953.

La canonización de una interpretación no debe confundirse con el proceso de convencionalización que lleva de los indicios a las señales (véase capítulo I). La interpretación de una señal implica una presunción de intencionalidad que no está necesariamente presente en una interpretación canónica. Los cánones, por otra parte, implican un grado de consenso que puede no existir en la interpretación de ciertas señales. Por consiguiente, los indicios, indicios intencionales, las señales y las pseudo-señales pueden todas ellas interpretarse canónica o precanónicamente. Habiendo dicho esto, puede señalarse, sin embargo, que la convencionalidad establece un nexo común entre el uso de señales y el uso de cánones. Sería interesante saber si las sociedades que tienden a favorecer el uso de señales, también prefieren los cánones. Para responder a esta interrogante se necesita investigación adicional.

El proceso de formación de cánones

Reseñar detalladamente el proceso por el cual se gestó la interpretación canónica de 1960 del Pabellón de Barcelona a partir de las respuestas precanónicas iniciales es una tarea que excede mis posibilidades.¹⁰ Pero señalaré unos pocos principios que parecen haber operado en este caso, como asimismo en el de otras interpretaciones canónicas.

La interpretación canónica es el resultado acumulativo de muchas respuestas previas, destiladas por repetición y reducidas a sus puntos esenciales. La formación de un canon ha de describirse, por lo tanto, no como un proceso de crecimiento, sino como un proceso de filtración. Desde esta perspectiva, lo que necesita explicarse no es cómo ciertas respuestas precanónicas llegaron a incluirse en la interpretación canónica, sino porqué algunas fueron abandonadas.

Una de las fuerzas que gobiernan el proceso de filtración de respuestas es la necesidad de limar aspectos contradictorios entre las diversas apreciaciones iniciales. En la etapa de las respuestas precanónicas pueden coexistir una variedad de enfoques conflictivos. La interpretación canónica surge a medida que una cantidad de respuestas inconexas se van acomodando gradualmente hasta dar lugar a una imagen consistente. Este consenso por cierto no llega a concretarse con respecto a cada edificio. De hecho, sólo algunos de ellos reciben la atención colectiva necesaria para la generación de una interpretación canónica. Cómo se eligen estos edificios —o clases de edificios— es un problema fascinante al que nos referiremos en el capítulo siguiente.

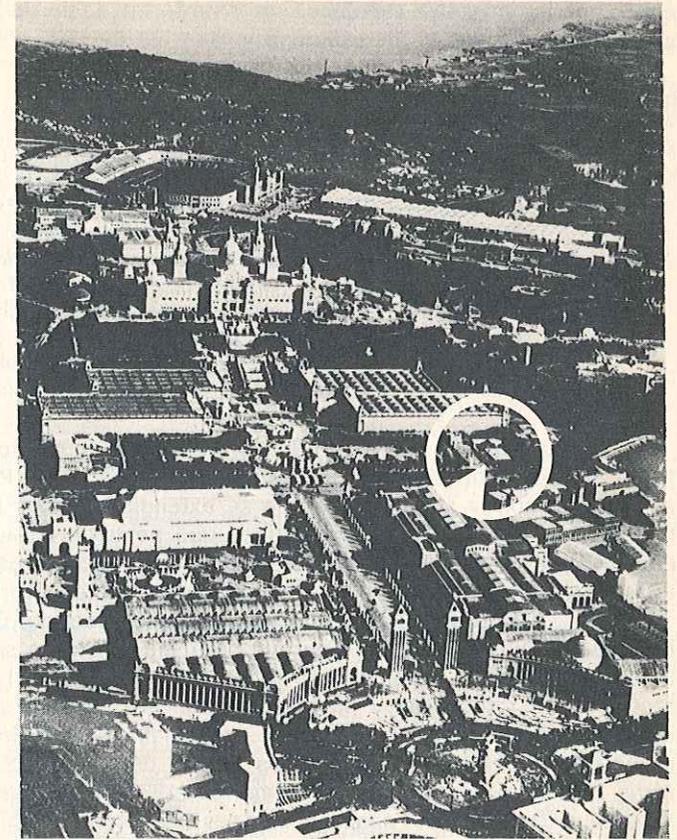


Fig. 86. Vista aérea de la Exposición Internacional y ubicación del Pabellón Alemán

Otro factor que tiene un efecto en el proceso de formación del canon son los medios (gráficos y fotográficos) usados para registrar la forma del edificio. Tales medios son selectivos y responden tan sólo a algunos de los rasgos de la obra. Por consiguiente, existen diferencias apreciables entre las interpretaciones provenientes de los críticos que pudieron visitar el Pabellón de Barcelona y las de quienes sólo pudieron ver fotografías y dibujos.

Platz, que escribía mientras el Pabellón aún estaba en pie, señaló «la penumbra creciente hacia el interior, en contraste con la sorprendente luminosidad del exterior» (1930). Las fotografías engañan en cuanto a las condiciones lumínicas. En consecuencia, el fenómeno observado por Platz no llamó la atención de los críticos de los años cincuenta y sesenta, a pesar de que en principio podía deducirse de las plantas y cortes del edificio y de cierto conocimiento del clima mediterráneo.

Harbers, que también escribía en 1929, se deleitaba al señalar que la pared de cristal verde del Pabellón reflejaba el sol y el verde de los jardines. Con el transcurso del tiempo, la gente ya no podía precisar con exactitud qué

era lo que los cristales reflejaban; de esta forma, la pared llegó a ser tan sólo «una superficie de cristal verde reflejante».

Particularmente interesante es el caso de Genzmer, quien señalaba en 1929 que:

Mies van der Rohe pudo elegir el emplazamiento de su edificio. Lo ubicó entre la fachada del Palacio de Alfonso XII y la calle principal que se abre hacia la derecha de la avenida de acceso a la Exposición. *La selección del sitio constituyó probablemente el acto creativo más importante del arquitecto, porque el singular emplazamiento determinó en considerable medida la forma del edificio* [bastardillas mías]. Resultaba obvio que la dirección principal del Pabellón se dispusiese perpendicularmente al muro del Palacio, que en contraste con la considerable altura de este último, el pabellón fuese más bien bajo, y que en contraste con el muro ciego e ininterrumpido del Palacio, el Pabellón fuese abierto y aireado.

La relación entre el edificio y su emplazamiento era ciertamente importante, no sólo por el contraste con el muro opaco del Palacio sino también por su relación con la amplia plaza que se extendía a ambos lados de la Avenida María Cristina (fig. 86). Pero los críticos que no tuvieron acceso a una documentación completa del sitio no pudieron señalar el «acto creador más importante del arquitecto» que «determinó en medida considerable la forma del edificio».

El caso del Pabellón es, en cierto sentido, único: la mayoría de los críticos no pudieron visitarlo porque permaneció en pie sólo por un corto tiempo. Existe un prejuicio ampliamente difundido en contra del uso en la crítica arquitectónica de fotografías y planos como un sustituto de la percepción directa de la obra. Kidder Smith, por ejemplo, anunciaba complacido que había examinado personalmente, en el terreno, todas y cada una de las obras incluidas en su *Pictorial History of Architecture in America* (1976), de manera que sus conclusiones no estaban empañadas, según decía, por impresiones recibidas de segunda mano. La *Pictorial History* es esencialmente un libro de fotografías, tomadas especialmente por el autor. Una visita al sitio es seguramente necesaria para fotografiar un edificio, pero no se desprende que sea igualmente imprescindible para evaluarlo; de cualquier manera, no se advierte con facilidad en qué difieren las conclusiones de Smith de las alcanzadas por críticos que no visitaron las obras. Eaton (1976) llegó hasta el extremo de sostener que los críticos no debieran siquiera escribir acerca de edificios que no hubieran visitado. Si siguiésemos este juicio al pie de la letra, retornaríamos a los tiempos de Villard de Honnecourt. La formulación de un dictamen en un concurso de arquitectura o en un curso de proyectos resultaría imposible si la visita a la obra fuese un prerrequisito inexcusable. Además, la influencia de las fotografías también alcanza a críticos que pudieron visitar —y que en muchos casos visitaron— los edificios. En su charla por la BBC de 1966, Pevsner dijo del edificio de la Facultad de Ingeniería de Leicester:

Lo vi por primera vez en julio y lo observé detenidamente. Consta de un pabellón oblongo con iluminación cenital a lo largo y a lo ancho y, vinculado a él, dos torres, una más alta, la otra más baja, dispuestas en forma escalonada, de manera que solamente se llegan a tocar en un ángulo. Am-

bas tienen en la parte inferior, pero no a nivel del terreno, auditorios que se proyectan hacia afuera, contruidos en hormigón a la vista. El resto está cubierto con ladrillos de fábrica azules.

Pevsner seguramente visitó el edificio y lo examinó con cuidado, como sostiene. Pero al preparar su conferencia probablemente estuviese usando fotografías en blanco y negro, ya que si bien su descripción de los volúmenes es correcta, su relación de los materiales y colores está equivocada. Los auditorios no son de hormigón a la vista, sino que están recubiertos de tejas de cerámica roja, y el resto del edificio está revestido de ladrillos rojos, no azules (Jencks, 1969b).

El ataque más coherente en contra del uso de fotografías en la crítica fue lanzado por Zevi en su ensayo de 1948. En esa época, el autor consideraba que la arquitectura era primordialmente el arte de la fruición del espacio. Por consiguiente, era natural que descartase el uso de documentos bidimensionales como un vehículo de descripción de la forma arquitectónica. Sin embargo, para otros enfoques de la arquitectura (la arquitectura como el arte de la construcción, por ejemplo) esta posición podría carecer de asidero. Como señalé en otra oportunidad (*Arquitectura hablada*, de próxima publicación), mi experiencia personal me convence de que el estudio de plantas y cortes puede permitir el descubrimiento de rasgos de un edificio que pasarían desapercibidos en una visita. Los canales usados para obtener información acerca de una obra probablemente influyen en su interpretación; pero esto se aplica por igual a la experiencia real en el sitio y al uso de documentos gráficos y escritos. La cuestión a resolver no es cuáles canales han de usarse, sino cómo usarlos bien. Algunos arquitectos podrán declarar que lo que les importa es el efecto de sus edificios sobre su entorno real, no las fotografías publicadas; pero ésta es una opción ideológica que no ha de ser necesariamente compartida por todos. El efecto del Pabellón de Barcelona sobre su entorno físico en las laderas de Montjuic fue casi completamente imperceptible; su efecto como una idea diseminada a lo largo y a lo ancho del mundo por medio de fotografías y descripciones verbales fue enorme.

* * *

Otro factor que influye en el proceso de filtración que lleva de las respuestas precanónicas a las interpretaciones canónicas es el cambio en los temas o problemas considerados dignos de interés. Durante las décadas del veinte y del treinta los arquitectos modernos y su público se preocupaban por los problemas originados por la contigüidad de edificios modernos y tradicionales, cuyas relaciones visuales no siempre parecían armoniosas. En un tiempo en que la arquitectura moderna aparecía como separada de la tradición, el engarce de los nuevos edificios en el contexto urbano existente creaba agudos problemas. Dar una respuesta a esta cuestión era parte de los esfuerzos necesarios para que las obras modernas ganasen aceptación: no bastaba que los nuevos edificios fuesen satisfactorios en sí mismos, sino que era preciso, además, que armonizaran con su entorno. Genzmer, a quien ya hemos citado, prestó atención a la relación entre el Pabellón y los edificios circundantes. Harbers, que también escribía en 1929, comentaba en relación a una de las fotografías del Pabellón:

Esta ilustración muestra en forma muy instructiva un edificio moderno frente a un telón de fondo histórico. Pensamos que, gracias a la escala, la combinación es muy feliz.

Para seguir el discurso de Genzmer era preciso haber estado en la Exposición o al menos estar familiarizado con su distribución general —lo que no era el caso de la mayoría de los críticos de la generación siguiente. Pero para apreciar el punto más simple planteado por Harbers se precisaba tan sólo una fotografía —precisamente la fotografía publicada en todos los manuales (fig. 82). Sin embargo, ninguno de los críticos de la década del cincuenta o del sesenta juzgó importante considerar el asunto; cuando la arquitectura moderna ya se consideraba integrada culturalmente en su contexto histórico, el problema de la integración en el contexto físico ya no resultaba tan apremiante.

A mediados de siglo, la crítica se inclinaba precisamente en sentido opuesto. A esta altura de los acontecimientos, los críticos tendían a ver edificios importantes como monumentos, como joyas, como obras de poesía que podían aislarse de sus prosaicos entornos. Consecuentemente, una de las famosas fotografías del Pabellón (fig. 110) fue retocada con el fin de borrar lo que se pudiese ver de los edificios del entorno (véase con la fig. 109). Retocar una fotografía para remover un edificio del fondo no parecía en este momento ser una transgresión seria. Cuando se criticó a Wright porque su Museo Guggenheim no se integraba visualmente en el entorno edilicio de Nueva York, el arquitecto contestó secamente que en cien años todos los demás edificios de la Quinta Avenida habrían desaparecido y el Museo permanecería incolume.¹¹ Estaba indicando, con su característica falta de modestia, que el punto no le parecía relevante.

Las transformaciones sociales también pueden afectar la supervivencia de una interpretación. En la época en que los almacenes CPS abrieron sus puertas, un intérprete notó que un alto porcentaje de los clientes de la casa eran mujeres. «Esta función se expresaba inconfundiblemente en el proyecto... el tratamiento de los detalles ornamentales [de las vidrieras] resultaba, por su femineidad, especialmente atractivo para las mujeres» (Smith, 1904). En otro pasaje el escritor había señalado que el edificio Guaranty en Buffalo, también de Sullivan, poseía un carácter masculino: «Es un edificio norteamericano de oficinas, dominado por hombres... la actividad, la ambición, y la clara determinación de propósitos se reflejan por consiguiente en sus formas arquitectónicas.» Morrison, quien escribía en 1935, aún señalaba con aprobación que el ornamento que enmarcaba las vidrieras era de carácter femenino. Sin embargo, hacia la década del sesenta la sociedad norteamericana había sufrido transformaciones radicales que trajeron como consecuencia que una gran cantidad de mujeres trabajasen en oficinas y que muchos hombres frecentasen los almacenes. Por consiguiente, los críticos de arquitectura dejaron de interesarse en la supuesta femineidad del edificio CPS.

Cambios en la práctica arquitectónica, como también en las tendencias o modas, pueden dar lugar a que rasgos del edificio que inicialmente llamaban la atención porque resultaban insólitos, más tarde dejaran de ser novedosos. Por ejemplo, se mencionó antes que un crítico de principios de la década de los treinta se sorprendió porque Mies osara usar mármol en su Pabellón —un material que

se suponía ligado a la antigüedad. Pero a medida que el uso del mármol se tornó más frecuente en la arquitectura moderna, este punto se volvió menos llamativo. De la misma manera, la asimetría del Pabellón atrajo más la atención en tiempos de su erección que una generación más tarde.

A la inversa, acontecimientos subsiguientes en la historia de la arquitectura pueden destacar rasgos del edificio que no habían sido percibidos inicialmente. Jordy, quien escribía en 1972, señaló que el Pabellón podía verse de dos maneras: como una construcción de elementos separables o como planos livianos que modulaban un espacio continuo. Hasta aquí llegó precisamente la interpretación canónica. Pero Jordy agregó que el segundo enfoque remite al estilo internacional, en tanto que la primera lectura anticipa la obra de Mies en los Estados Unidos. Obviamente, esta aseveración hubiese sido imposible durante la década del treinta.

Según Croce (1909), la interpretación histórica debería «mostrarnos la obra de arte... como su autor la vio en el momento de su gestación». Un historiador que tratase de lograr este propósito usando los instrumentos habituales de su profesión podrá señalar que cierto edificio estuvo entre los primeros que introdujeron un rasgo generalizado más tarde, trátase de la planta libre, la fluidez espacial, y la hilera horizontal ininterrumpida de ventanas, o bien de la bóveda nervurada, el arco apuntado y el arbotante. Sin embargo, este método presenta el inconveniente de que los rasgos del edificio que por algunas razón no se incorporaron en la práctica arquitectónica de los años siguientes a su construcción podrían pasar inadvertidos. Si el historiador desea escapar al efecto de este fenómeno y ver realmente las obras del pasado «a través de los ojos de esa época», deberá apelar a registros de testimonios de intérpretes contemporáneos de la obra.

Las respuestas precanónicas que destacan rasgos del edificio que no fueron desarrollados en la arquitectura de los años siguientes probablemente sean dejadas de lado precisamente por esa razón. Por ejemplo: Harbers notó que las partes descubiertas del Pabellón de Barcelona se caracterizaban por superficies horizontales reflejantes (los estanques) y superficies verticales mates de travertino sin pulir. Las partes cubiertas del edificio, por el contrario, estaban delimitadas por paredes verticales reflejantes de cristal o mármol pulido, y por superficies horizontales mates: el travertino del piso, la alfombra tupida, el cielorraso revocado. Esta inversión fue considerada por Harbers como un ejercicio refinado y riguroso, comparable a una fuga musical: la llamó una «manifestación del espíritu germánico del norte». El comentario de Harbers no era menos perceptivo que muchas otras acotaciones usualmente traídas a colación con respecto al Pabellón. ¿Por qué no se lo volvió a mencionar? Porque semejantes ejercicios eran difíciles de imitar. Era fácil proyectar viviendas, oficinas o negocios con planta libre o con fluidez espacial. Pero resultaba difícil abocarse al sutil juego de texturas señalado por Harbers cuando se afrontaban las restricciones funcionales y económicas de una tarea de diseño común.

Las características del edificio que se asimilan totalmente en el lenguaje arquitectónico de los años siguientes (tales como el uso de mármol, la ausencia de simetría, o las continuas bandas horizontales de ventanas en la arquitectura moderna) tenderán a pasar inadvertidas en la interpretación canónica. Lo

mismo vale para las características de la obra que se dejan totalmente de lado. La interpretación canónica probablemente se centre en los rasgos del edificio que quedan en la zona intermedia de esta gama: es decir, en los rasgos que reaparecen en algunos de los edificios siguientes y están ausentes en otros. En términos de teoría de la información, diríamos que son las características que tienen algún valor discriminativo en relación a los acontecimientos futuros.

Interpretaciones autoritativas

Habrá quien esté dispuesto a aceptar o rechazar el punto señalado por Harbers en relación al Pabellón de Barcelona meramente en función de saber si este particular efecto de las superficies del edificio fue buscado por Mies o fue puramente accidental. Como sostuve en el capítulo II, las declaraciones de un artista son relevantes para la interpretación de su obra solamente en la medida en que los intérpretes estén dispuestos a aceptarlas como valederas. Mies no fue, de manera alguna, el arquitecto más locuaz del movimiento moderno; hasta donde llegan mis conocimientos, nunca se pronunció con respecto al punto acotado por Harbers. Sin embargo, el pensamiento de Mies es suficientemente conocido (a través de sus infrecuentes escritos, sus circunstanciales discursos y, principalmente, de su actividad docente) como para permitir algunas inferencias acerca de la relación entre sus ideas y la interpretación de su obra.

Mies jamás era solemne al referirse a su obra: «no hable, construya», era uno de sus aforismos. Muchas de sus declaraciones públicas se referían a aspectos periféricos, aunque entretenidos, de sus comisiones. Refiriéndose al Pabellón de Barcelona, Mies explicó en cierta oportunidad que:

Cuando concebí las primeras ideas para este edificio tuve que fijarme en los materiales disponibles. No tenía mucho tiempo; en realidad, tenía muy poco. Estábamos en pleno invierno, y en esa época no es posible sacar mármol de las canteras porque el material contiene humedad y con el congelamiento del agua el bloque puede partirse en pedazos. Busqué en varios depósitos, y en uno de ellos encontré un bloque de ónix. Este bloque tenía cierto tamaño, y como no tenía más remedio que usarlo, hice que la altura del Pabellón fuese el doble del tamaño del bloque (citado por Carter, 1961).

En 1959, el año en que recibió la medalla de oro del RIBA (Royal Institute of British Architects), Mies fue el invitado de honor en una reunión de la Architectural Association en Londres. Al contestar preguntas de la audiencia, Mies explicó cómo le fue encargado el Pabellón de Barcelona:

Un día recibí una llamada del gobierno alemán. Me dijeron que los franceses y los británicos tendrían un pabellón y que Alemania debía tener uno también. Pregunté qué era un pabellón, pues no tenía la menor idea. Me dijeron: «necesitamos un pabellón. ¡Proyéctelo, y que no tenga demasiada clase!» Si los británicos y los franceses no hubiesen tenido un pabellón, no hubiese habido tampoco un pabellón alemán en Barcelona (citado por Cadbury-Brown, 1959).¹²

Mies se complacía en ser irónico al referirse a su obra, particularmente cuando su reputación ya estaba firmemente establecida. El estilo de algunas de sus afirmaciones impedía que los críticos usaran este material. En algunas oportunidades, sin embargo, Mies fue serio. Aproximadamente en la época en que proyectó el Pabellón Alemán, escribió que:

Asistimos a una transformación que ha de cambiar el mundo. Las exposiciones que se realicen en el futuro tendrán por cometido poner en evidencia y asimismo promover esa transformación. Sólo se lograrán efectos positivos en la medida en que se consiga echar luz sobre la transformación. Su justificación y su significado dependerán de que el contenido de las exposiciones se refiera al tema central de nuestro tiempo: la intensificación del sentido de la vida (1928).

Esta es la clase de afirmación de un arquitecto que puede presumiblemente influir en la interpretación de su obra, pero en el caso del Pabellón de Barcelona, hasta donde tengo conocimiento, no fue así. Banham (1960) y Wiggler (1962) citaron este pasaje, pero ni ellos ni los demás críticos pretendieron que el tema del Pabellón fuese la intensificación de la vida o la transformación del mundo. La interpretación sugerida por el diseñador no prevaleció sobre otras interpretaciones.

En realidad, Mies también habló sobre la planta libre. Refiriéndose a otro de sus proyectos, escribió que la construcción en esqueleto «posibilita métodos de edificación racional y permite que el interior se divida libremente» (1927). Pero Mies no fue el primero en discutir la planta libre, ni el que lo hizo en los términos más rigurosos; en *Les 5 points d'une architecture nouvelle* (1926), Le Corbusier había sido más claro, y lo mismo se aplica a Hitchcock y Johnson en su libro de 1934. Mies anticipó la interpretación de su arquitectura en términos de planta libre, pero es dudoso que haya sido su comentario el que generase la interpretación.

La interpretación canónica colectiva supera toda interpretación individual, incluso la del propio diseñador. La idea insistentemente mantenida por los críticos de que el Pabellón podía compararse en cierto sentido con una pintura de De Stijl fue reiteradamente rechazada por Mies «completamente absurda» (Blake, 1961). Pero esto no impidió que se siguiese viendo la relación.

A veces, el arquitecto tiene una cierta influencia sobre la manera en que la gente enfoca su obra, y puede afectar su interpretación canónica; y a veces no. A la inversa, la gente puede forzar al diseñador a ver su propia obra de cierta manera. En una entrevista concedida a la RIAS (Radio de la Zona Americana, Berlín) en 1966, Mies se refirió a Barcelona en términos que denotaban el efecto de tres décadas de interpretación colectiva de su arquitectura. Habló de la fluidez espacial y de la libertad de planta, pero no de la promoción de transformaciones en el mundo.

* * *

Hay dos cuestiones que deben distinguirse aquí. Una de ellas es la exactitud de las afirmaciones del diseñador, medida en términos de la relación

entre sus manifestaciones verbales y su real producción arquitectónica. La otra es su influencia, medida en términos del efecto de sus declaraciones sobre la interpretación de su obra.

Le Corbusier fue mucho más vigoroso y prolífico en sus escritos y conferencias que Mies. El juicio de su obra en relación a sus principios se volvió, por lo tanto, un tema capital en la crítica del maestro suizo. En los dos pasajes siguientes acerca de la Villa Savoye (figs. 87), publicados casi al mismo tiempo, se plantea la relación entre la casa y los escritos del arquitecto:

Todos estos principios no servirían para nada si, al crear, Le Corbusier traicionase las reglas, como ha ocurrido con muchos tratadistas y teóricos de la arquitectura en el pasado y también en el presente. Por el contrario, la obra maestra de Le Corbusier es el edificio más fiel a estos principios: la Villa Savoye es la síntesis de todas las reglas que se acaban de exponer, y es poesía (Zevi, 1950).

Le Corbusier enarbó, desde luego, el viejo estandarte de la eficiencia funcional, y lo blandió mucho en sus escritos. Pero en sus manos se trataba simplemente de un arma verbal... Los edificios de Le Corbusier presuponían un análisis despiadado del programa edilicio y una reconstitución en un plano en que lo inesperado siempre, infaliblemente, sucede. Aquí es donde radica la poesía de Le Corbusier, o su ingenio lleno de ironía. En cada situación, Le Corbusier ve la lógica al revés. Entreve que lo que parece absurdo es quizá más profundamente verdadero que lo que aparentemente tiene sentido. Su arquitectura está plasmada de excitantes y gloriosas contradicciones (Summerson, 1949).

Los críticos pueden ver la poesía de Le Corbusier resultando de la contradicción de sus reglas (Summerson) o bien de su síntesis (Zevi), de la misma manera en que pueden ver una fachada como predominantemente horizontal o vertical (capítulo III). La coincidencia entre principios y obra no puede descontarse ni rechazarse *a priori*; la crítica deberá evaluar en cada caso la relación entre los dos términos. La mayoría de los críticos parecería estar de acuerdo en considerar que había una relación más estrecha entre los ocasionales aforismos de Mies y su arquitectura que entre la más abundante literatura de Le Corbusier y la obra de este último.

Con respecto a la segunda cuestión, podríamos parafrasear la afirmación precedente para decir que la influencia de las propias respuestas precanónicas del diseñador sobre la interpretación canónica colectiva de su obra no puede darse por descontada ni ser rechazada sin investigación previa. El evaluar esta relación es tarea de la semiótica arquitectónica. Parecería que las enseñanzas y escritos de Mies, aunque más estrechamente ligados a su producción arquitectónica que los de Le Corbusier, tuvieron, sin embargo, menos efecto sobre la interpretación de su obra que en el caso de su contrapartida suiza.

Se encierra aquí una paradoja. Si el significado de una obra es el percibido por el público, un intérprete influyente se volverá, por esa misma razón, un intérprete correcto.

* * *

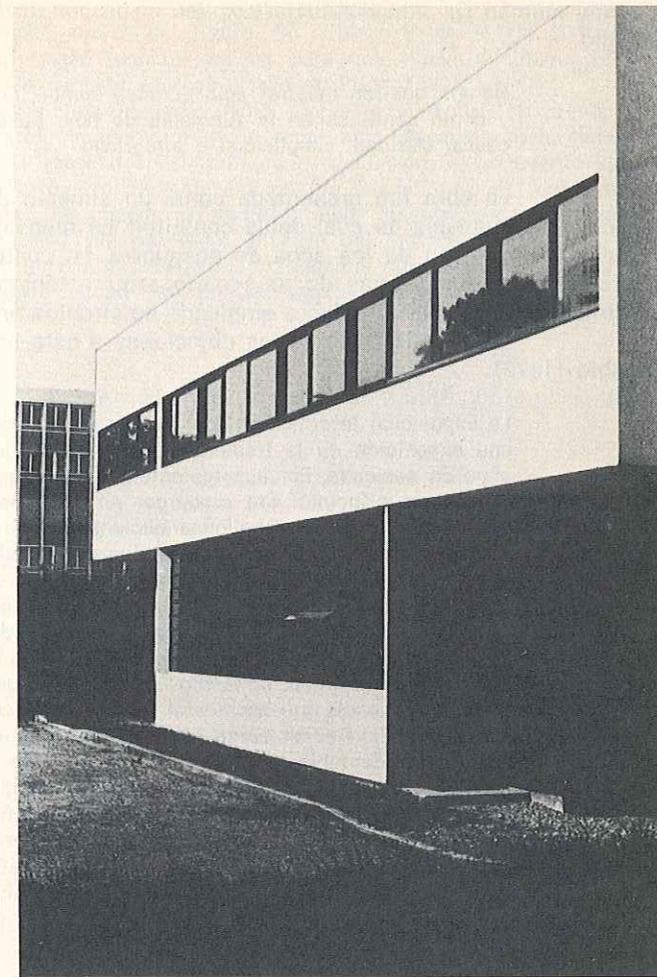


Fig. 87. Le Corbusier: Villa Savoye. Poissy, 1928-1930

Cuando a una persona se la reconoce como especialmente versada para producir o convalidar una interpretación, su interpretación se vuelve una *interpretación autoritativa*. Las interpretaciones autoritativas pueden ser propuestas por individuos, cuerpos colegiados, o instituciones: aquellos quienes comisionaron el edificio, quien lo proyectó, un comité de expertos, un jurado, una academia. La aceptación de una interpretación autoritativa se basa en el reconocimiento de la versación del intérprete. Las interpretaciones autoritativas se parecen a las respuestas precanónicas en tanto son producidas individualmente, y se asemejan a las interpretaciones canónicas en cuanto son aceptadas por la comunidad.

En su discurso durante la ceremonia inaugural del Pabellón, el comi-

sionado alemán Dr. von Schnitzler explicó el propósito de su país al presentar el edificio:

Hemos querido mostrar aquí quiénes somos, qué somos capaces de hacer y cómo sentimos en la Alemania de hoy. Buscamos, por sobre todas las cosas, claridad, simplicidad e integridad.

La obra fue presentada como un símbolo de la pacificación y recuperación de Alemania, lo cual debía constituir un mensaje realmente significativo durante la depresión de los años de posguerra. La postulación política adoptaba, supuestamente, las formas de un ideario arquitectónico: claridad, simplicidad e integridad o, para usar la palabra empleada en círculos profesionales, *Sachlichkeit*.

Glaeser formuló serias objeciones a esta interpretación. Al respecto escribió (1976):

La Exposición Internacional de Barcelona fue originalmente concebida como una exposición en la tradición decimonónica de exposiciones industriales y no de naciones. Por consiguiente, no se programaron pabellones nacionales en un principio. Sin embargo, en el transcurso de los preparativos, aparecieron algunos pabellones nacionales y las autoridades alemanas, en su mejor tradición de posguerra, fueron tomadas de sorpresa. Mies, que ya estaba en Barcelona supervisando las diversas exposiciones que había organizado y diseñado con Lilly Reich, fue urgido a regresar a Alemania para proyectar un Pabellón nacional llamado a desempeñar tan sólo funciones representativas... El slogan de la «claridad, simplicidad e integridad» refleja, en mi opinión, un estilo de vida más que una actitud política. Cualquier congruencia fue accidental, ya que no había tiempo ni para elegir ni para coincidir. Debía usarse el arquitecto disponible quien, afortunadamente, resultó aceptable tanto para los industriales como para las autoridades. También creo que ellos tenían conciencia... de que el edificio sólo se podría cargar de significación política agregándole señales adicionales. Es sabido que Mies se resistió a una identificación más estrecha del Pabellón con la nación, al negarse a permitir la colocación de un águila republicana sobre el muro de mármol a la derecha de la escalinata, como las autoridades habían pedido. Su única concesión fueron los dos mástiles en frente del Pabellón.

Según Glaeser, cualquier congruencia entre la filosofía arquitectónica de Mies y los ideales políticos de la República de Weimar era puramente accidental. Las implicaciones políticas del Pabellón no fueron intentadas por el arquitecto; más aún: hasta cierto punto, fueron resistidas.

Hoy, muchos tenderán a estar de acuerdo con Glaeser: las formas del Pabellón carecen de toda relevancia política. Pero no fue así como se vio la cuestión en 1929. La mayoría de los críticos iniciales del Pabellón, los mismos que fueron los primeros en entender el mensaje arquitectónico de Mies, tomaron las declaraciones de las autoridades alemanas al pie de la letra:

La última creación de Mies van der Rohe es digna de representar la cultura de Alemania en una pacífica competencia de naciones (Harbers, 1929). Alemania estaba dispuesta a hacerse representar por un edificio de la

nueva arquitectura... El edificio de Mies van der Rohe se muestra muy intrépido y optimista acerca del futuro. Su nobleza y apariencia conquistó toda oposición y ganó muchos amigos para una Nueva Alemania (Bier, 1929; este pasaje también aparece citado en Platz, 1930).

Entre las naciones representadas, sólo Alemania simboliza su status industrial y cultural mediante un gesto moderno... Alemania naturalmente hizo un esfuerzo especial en su primera participación en un evento internacional desde la guerra. Su contribución fue mucho más allá del simple hecho de mostrar una imagen favorable. El austeramente elegante pabellón proyectado por Mies van der Rohe, pionero del movimiento moderno en arquitectura, es un símbolo de la *Kultur* alemana de posguerra... Las exhibiciones técnicas e industriales, también montadas por Mies, tienen la claridad y objetividad características de la actual posición de Alemania (Appleton Read, 1929).

Nadie se mostró más vehemente con respecto a este punto que Rubió Tudurí, quien escribió (1929):

En el Pabellón Alemán de Barcelona, la arquitectura deja de ser materia física para convertirse en evocación y símbolo. Esto se explicó en los discursos de las autoridades alemanas: «Aquí está el espíritu de una Nueva Alemania: simplicidad y claridad de medios e intenciones; todo está a la vista, nada se oculta. Éste es un trabajo hecho con honestidad y sin arrogancia. Éste es el hogar tranquilo de una Alemania pacífica». Esta evocación muestra claramente una cierta tendencia hacia lo sentimental; *los materiales del edificio e incluso su geometría* están supeditados a este objetivo. Puede resultar sorprendente encontrar sentimentalismo en una obra de arquitectura muy moderna y técnica; pero la arquitectura difícilmente puede escapar la influencia de las fuerzas sociales que la originan [bastardillas mías].

Esto es muy significativo, porque muestra que las interpretaciones autoritativas existen en la práctica social cotidiana. La gente está dispuesta a leer significados en una forma, aun si estos no fueron vertidos deliberadamente por el diseñador y aun si no están presentes realmente en la forma misma, siempre que haya una autoridad con suficiente poder para convalidar dicha lectura. Los emblemas y las banderas tienen significados tan sólo en función de convenciones aceptadas como legítimas. Al declarar solemnemente que el Pabellón intentaba transmitir una imagen pacífica de la nación, las autoridades alemanas estaban instaurando una nueva señal convencional; el Pabellón entero se volvió en algo así como una bandera o un emblema.

Esta interpretación del edificio como una señal perduró en la misma medida que el intérprete autoritativo que la convalidaba. La caída de la República de Weimar implicó el colapso no sólo de los ideales supuestamente simbolizados en el Pabellón, sino también de la institución que había instaurado la señal. En consecuencia, la significación política del Pabellón se iría mencionando con menos frecuencia a medida que se entraba en la década de los treinta.

Sin embargo, he incluido la significación política del Pabellón entre los puntos que constituyen la interpretación canónica de 1960. Los intérpretes de mediados de siglo ya no se sentían impresionados, por cierto, por la «pacífica

Nueva Alemania». Pero la partida de Mies de Alemania se presentaba a menudo como producto de la creciente tensión política y del hostigamiento resultantes del acceso de los nazis al poder. El que los arquitectos modernos no pudiesen sobrevivir al nuevo ambiente político fue visto como una demostración *ad absurdum* de que su arquitectura era genuinamente republicana y democrática. En estas circunstancias, el Pabellón reflejaba su significación política no ya como una señal, sino como un indicio; el significado no aparecía como un contenido de conciencia subjetivo de un emisor, sino como una realidad de hecho.

La comprensión de que el lenguaje arquitectónico de Mies era realmente ajeno a cualquier compromiso político profundo sólo sobrevino durante la década del setenta, con la crisis de la interpretación canónica de 1960. Este punto se discutirá en el capítulo siguiente.

Clasificación

Bakema (1966) dijo en cierta oportunidad que no había alcanzado a comprender realmente el Pabellón de Barcelona hasta que visitó el edificio de departamentos de Lake Shore Drive en Chicago y percibió el *fluir* conjunto de los espacios interiores y exteriores.

Zevi, en su *Storia dell'architettura moderna* (1950), describió una sola fotografía del Pabellón, para concluir: «La visión de esta fotografía es la más clara definición de Mies».

La sorprendente confianza de Bakema y el peculiar método expositivo de Zevi son consecuencias del mismo hecho: algunos de los rasgos del Pabellón (como por ejemplo su fluidez espacial, y su característica disposición de muros, solados y techos como elementos rectangulares separados) también aparecen en otras obras de Mies y pueden por consiguiente considerarse como típicos de su estilo. La visión de una ilustración puede bastar para comprender al artista; y habiendo comprendido una de sus obras, todas las demás pueden también haberse aprehendido. Por consiguiente, el análisis de la Casa Tugendhat (figs. 88 y 89) podía constituir una manera indirecta de acceder a la comprensión del Pabellón; fue el camino elegido por Robertson, Behrendt y Hamlin.

Algunas de las características del Pabellón eran distintivas de Mies; otras, en cambio, podían encontrarse en la obra de otros arquitectos del movimiento moderno. Así, por ejemplo, la planta libre, con muros dispuestos independientemente de las columnas, fue usada también por Gropius, Le Corbusier, Aalto y otros. Algunos aspectos de la interpretación del Pabellón eran inseparables del reconocimiento del estilo internacional en su conjunto: el libro de Hitchcock y Johnson de 1932, que marcó un paso significativo en la formación de la interpretación canónica de Barcelona, no se refería a un edificio, sino a todo un estilo. Lo mismo se aplica al pequeño volumen sobre arquitectura moderna producido por el Museo de Arte Moderno en 1942 (McAndrew y Mock, 1942).

La mayoría de los autores que he mencionado en este capítulo vieron el Pabellón Alemán como un ejemplo de arquitectura miesiana, o bien, como un ejemplo del estilo internacional. Pero el edificio también fue enfocado desde otras perspectivas: Zevi (1953) consideró el Pabellón como la más pura manifestación

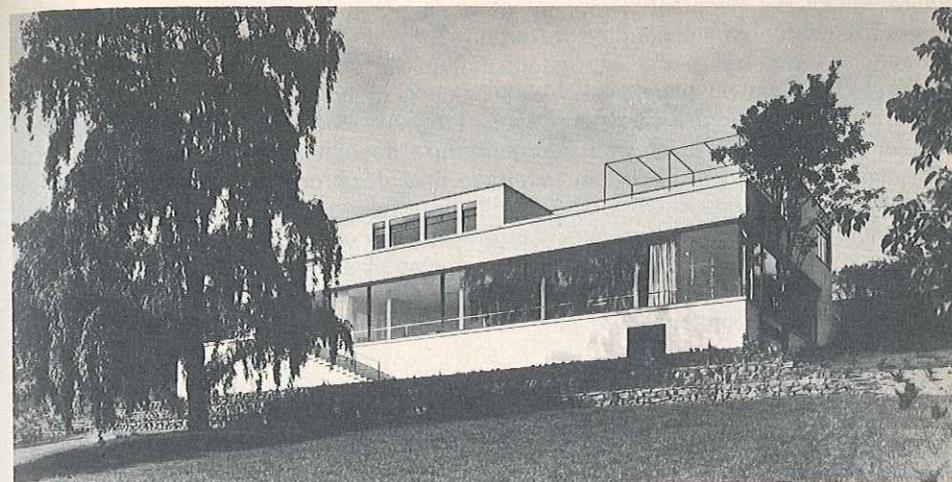


Fig. 88. Mies van der Rohe: Casa Tugendhat. Brno, 1930



Fig. 89. Casa Tugendhat, Brno

arquitectónica del neoplasticismo, mientras que Wingler (1965) y Nicolini (1970) lo presentaron como un ejemplo de arquitectura de la Bauhaus; Sharp (1966) lo vio como un exponente del expresionismo, y Norton (1965) y Sepliarsky (1975) lo enfocaron como un pabellón de exposiciones mundiales.

Arquitectura miesiana, estilo internacional, neoplasticismo, arquitectura de Bauhaus, expresionismo y arquitectura de exposiciones son todos ellos instancias de clases. De hecho, el resultado final del proceso de interpretación es la identificación de una clase. Como se dijo en el capítulo III, el interpretar un edificio implica clasificarlo. Diferentes interpretaciones conducen a diferentes clases.

La identificación de clase es esencial si la obra ha de tener algún efecto sobre los acontecimientos venideros. Obras vistas como piezas únicas, irrepetibles, están condenadas a ser —precisamente por eso— intrascendentes.

* * *

El estilo es, al parecer, la característica común de los miembros de las clases «arquitectura miesiana» y «estilo internacional.» Las clases, si embargo, pueden no basarse en el estilo. La «arquitectura del siglo XX» no es una clase estilística sino histórica; sería difícil encontrar una definición estilística que comprendiese todas las obras de este período.

Las clasificaciones históricas y estilísticas a veces se superponen, pudiendo dar lugar a confusiones. Tal fue el caso, por ejemplo, de la controversia sobre la noción de barroco desarrollada a lo largo de la década del treinta. Weisbach (1921) y Mâle (1932) tenían al respecto un punto de vista histórico: el arte y la arquitectura barrocos les parecían una respuesta a ciertas circunstancias religiosas, sociales y políticas. Para ellos, el estilo era inconcebible fuera del contexto de los siglos XVII y XVIII. Eugenio d'Ors (1936), en cambio, consideraba el barroco como una categoría formal. Además del barroco jesuítico, d'Ors reconocía una múltiple gama de otras tendencias barrocas, como el barroco macedonio, helénístico, gótico, e incluso uno budista, uno finisecular, y uno de posguerra (posterior a la primera guerra mundial). La polémica suscitada a continuación carecía de mayores fundamentos, ya que el conflicto había surgido meramente como una consecuencia de haber definido la clase «barroco» de dos maneras diferentes: históricamente o estilísticamente.¹³

Clarificar si la identificación de clase es estilística o histórica es igualmente importante en el caso del Pabellón de Barcelona. La clase «estilo internacional», por ejemplo, ¿fue una unidad estilística o histórica? Hitchcock, Johnson y Barr, quienes acuñaron el término en 1932, no titubearon en llamarla un estilo, pero los creadores del movimiento moderno no concordaron con este enfoque y se opusieron a él con vehemencia. Para ellos la nueva arquitectura se justificaba tan sólo histórica, no estilísticamente: «rechazamos toda especulación estética, toda doctrina, todo formalismo. La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio» (Mies, 1923). Como se dijo en el capítulo I, los maestros se horrorizaban ante la sola idea de que sus obras pudiesen generar un sistema de señales, es decir, un estilo. Pero a pesar de ello un estilo fue, de hecho creado.

A mediados de siglo, la mayoría de los historiadores del movimien-

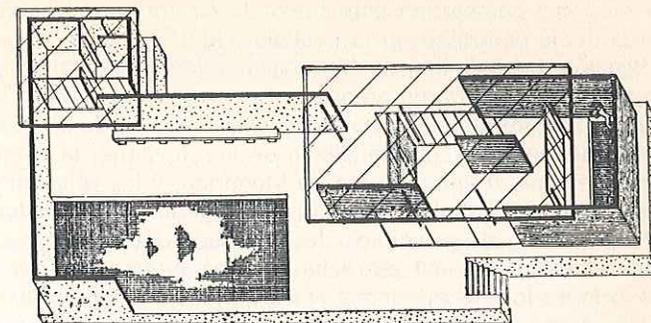


Fig. 90. Pabellón de Barcelona, Montjuïc

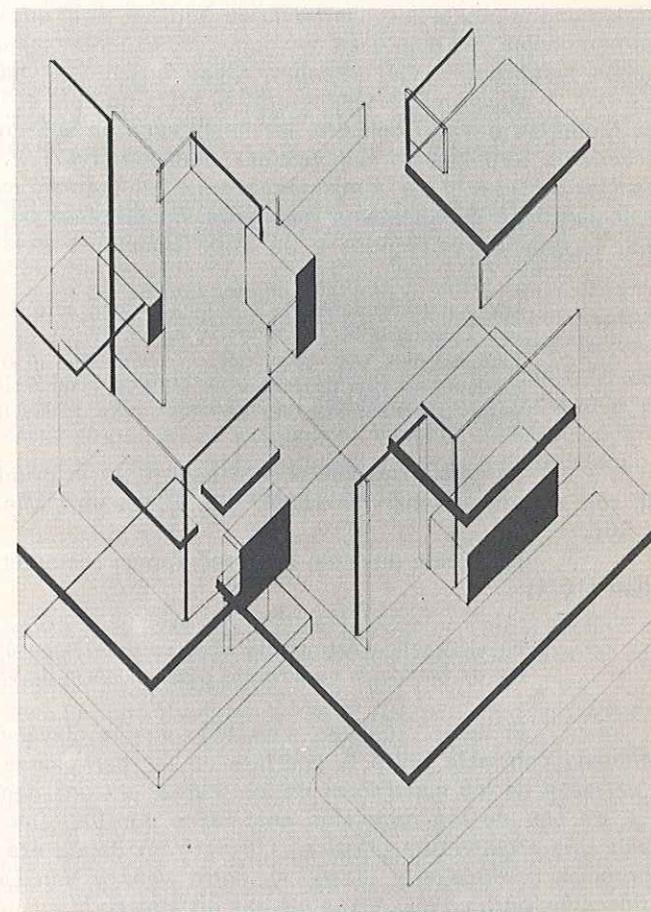


Fig. 91. Theo Van Doesburg: estudio espacial, aprox. 1920

to moderno compartían este prejuicio en contra del estilo, y consideraban que su tarea debía centrarse en el análisis histórico, no en el análisis estilístico. Su clasificación del Pabellón de Barcelona reflejaba esta presunción metodológica. Esto se advierte en la forma en que trataron la relación entre Mies y el neoplasticismo. Ciertos rasgos del Pabellón eran claramente reminiscentes de la obra del grupo holandés De Stijl. La disposición de las líneas en la planta del edificio se asemejaba a alguna de las pinturas de Mondrian, y las relaciones tridimensionales entre los planos del Pabellón (fig. 90) se emparentaban con los estudios espaciales de Van Doesburg de principios de la década del veinte (fig. 91). Pero Mies no tuvo una relación personal estrecha con los integrantes del grupo holandés. Para la mayoría de los historiadores, los arquitectos del grupo *De Stijl* eran Oud, Rietveld y Van Eesteren, todos los cuales, a diferencia de Mies, habían estado asociados con Mondrian y Van Doesburg. Las relaciones entre Mies y el grupo De Stijl fueron, por lo general, tensas; el conflicto llegó a su punto culminante en 1925 cuando Mies no invitó a Van Eesteren ni a Rietveld a participar en la Exposición Weissenhofsiedlung que estaba organizando en Berlín.¹⁴ Si lo que importa son las afiliaciones personales, las empresas conjuntas, las experiencias compartidas —vale decir, hechos históricos— Van Doesburg debe ir junto a Oud, Le Corbusier junto a Ozenfant, y Mies junto a Lehmbruck. Si Mies no está en la misma clase histórica que Mondrian o Van Doesburg, las similitudes en sus obras sólo pueden ser explicadas en términos de «influencias». Johnson (1947) vio en el Pabellón una «influencia» de De Stijl, de la misma manera como percibió una influencia de Schinkel. Particularmente significativos resultaron los términos usados por Giedion al describir la relación entre Mies y De Stijl. Giedion escribió (1958):

Hoy no puede haber duda alguna de que este simple modelo [el dibujo de van Doesburg reproducido en la fig. IV-12] fue de tremenda importancia para clarificar las ideas de sus coetáneos en otros países. Esto se tornó evidente en dos proyectos de Mies van der Rohe... [que] muestran cómo este último comprendió las intenciones de los holandeses.

La palabra clave en este párrafo es la primera. La influencia de De Stijl sólo se advierte claramente hoy. Históricamente, Mies no pertenecía al grupo De Stijl.

La misma posición reapareció, más recientemente, en un estudio de Baljeu (1974):

En el Pabellón Alemán de Mies van der Rohe en la Exposición Internacional de Barcelona se advierte otra influencia de van Doesburg.

El autor prosiguió señalando que la elevación del Pabellón, con su acentuado contraste entre la apertura de las particiones de cristal y la calidad de cerrazón de las superficies de los muros, era una demostración clara, casi literal, de uno de los principios postulados por Van Doesburg en su manifiesto «Hacia una arquitectura plástica» (1924). Pero Baljeu era bien consciente de las diferencias personales y filosóficas entre Mies y Van Doesburg; reconoció una «influencia», pero no clasificó a los dos artistas en la misma categoría.

Un grupo italiano de historiadores de la arquitectura encabezado por Zevi ofreció una alternativa a esta corriente. Estos historiadores estaban dispuestos a reconocer el estilo como una válida categoría de análisis. Por consiguiente, vieron la relación entre Mies y el neoplasticismo bajo un diferente cariz. En 1952, Zevi escribió que Mies «es el auténtico poeta del neoplasticismo». En un libro publicado al año siguiente, Zevi fue aún más terminante. Al comparar el estilo de Mies con los principios de De Stijl, Zevi (1953) concluyó que:

Finalmente, la arquitectura neoplástica encontró [en Mies] el creador que le estaba faltando... Fuera de la organización de De Stijl, ignorado por la crónica del movimiento, dejado de lado en las exposiciones retrospectivas, Mies fue la más alta personificación del neoplasticismo, libre y por lo tanto la única históricamente fiel.

De acuerdo a Zevi, el Pabellón de Barcelona tenía más que una mera influencia de De Stijl. Zevi clasificó al Pabellón como un edificio De Stijl y a Mies como un arquitecto De Stijl, una posición que fue retomada, con reparos menores, por Dorfles (1954). Al comparar la interpretación de Zevi con la de Giedion y Baljeu, se advierte con claridad que la manera en que estos críticos clasificaron el Pabellón dependía parcialmente de sus presupuestos metodológicos. Más específicamente, dependía de si su concepción de las clases era predominantemente histórica o estilística.

En su reciente *Storia dell'architettura contemporanea* (1974), De Fusco analiza nuevamente la relación entre el Pabellón de Barcelona y el neoplasticismo. De Fusco reconoce que la relación existe, pero acota ciertas diferencias entre el lenguaje de Mies y el de los holandeses. Los muros entrantes y salientes que caracterizan a De Stijl no aparecen en los extremos cortos del Pabellón, cerrados por muros de tal manera que constituyen un volumen puro desde el exterior. Este punto también fue notado por Baljeu. Más aún, continúa De Fusco, mientras Van Doesburg y Rietveld articulaban su arquitectura en planos pintados con colores primarios, Mies dejó que los planos del Pabellón luciesen el color y la textura natural de los materiales. A esta altura del análisis, la distinción entre Mies y De Stijl se torna estilística, no histórica.

* * *

En su influyente libro sobre la Bauhaus, Wingler (1962) incluyó una detallada reseña del Pabellón de Barcelona, presentando el edificio entre el resto de la producción arquitectónica de la Bauhaus.

Al quedar libre la plaza de director de la Bauhaus en 1930, debido al despido de Hannes Meyer, Mies ocupó su lugar, llegando a ser así su último director hasta 1933, fecha en que se cerró la escuela. Sin embargo, la mayoría de los historiadores de la arquitectura no relacionaron Barcelona a la Bauhaus hasta el momento en que se publicó el libro de Wingler. La fuente obligada de referencia acerca de la Bauhaus, con anterioridad a Wingler, era el libro editado por Bayer con Walter e Ise Gropius (1938). Este volumen (en el que Mies no fue siquiera mencionado) sugería la idea de que el capítulo de historia de la arquitectura

referente a la Bauhaus se cerraba en 1928, cuando Meyer reemplazó a Gropius como director de la escuela e introdujo cambios radicales en su programa y organización.

Mies fue también completamente ignorado en el libro de Gropius *The New Architecture and the Bauhaus* (1937).

Cuando en 1950 se creó la Hochschule für Gestaltung en Ulm, su propósito declarado era revivir la «idea Bauhaus». El orador principal en la ceremonia de apertura de la escuela fue Gropius, no Mies. Max Bill, el primer director de la Hochschule y él mismo un integrante de la Bauhaus, explicó en 1953 que la escuela en Ulm era «la continuación lineal de la Bauhaus de Dessau». Los términos eran significativos, porque la Bauhaus que Mies había cerrado en 1933 no estaba ya en Dessau, sino en Berlín. Las épocas de Meyer y Mies de la Bauhaus fueron mencionados de pasada por Bill como «un período de tensiones políticas rápidamente crecientes», sugiriendo claramente que en su opinión estos años estuvieron lejos de ser los más brillantes de la institución.

Uno de los antiguos miembros de la Bauhaus indicó de manera explícita que no había justificación posible para clasificar el Pabellón de Barcelona como arquitectura de la Bauhaus, Walter Dexel, que estudió en la Bauhaus durante la década del treinta, escribió en 1970:

El toque de clarín más fuerte [de la década] fue emitido por el Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe. La Bauhaus no tuvo nada que ver con ello.

La noción de que Mies no era realmente un hombre de la Bauhaus, a pesar de haber sido su director por algún tiempo, parece haber sido compartida no sólo por el círculo tradicional de la Bauhaus, sino también por uno de los allegados más cercanos de Mies y, tal vez, por el propio Mies. Johnson en su importante libro sobre Mies del año 1947 ignoró completamente la labor del maestro en la Bauhaus, con la excepción de una línea al respecto en la cronología de su vida.

Este estado de cosas cambiaría con la aparición del libro de Wingler. La «época Mies» de la Bauhaus fue presentada en una posición igualmente destacada que la «época Gropius». La forma en que se enfatizó la nueva perspectiva resulta, sin duda, curiosa: esta vez fue la *Hochschule für Gestaltung* de Bill y Maldonado en Ulm la que resultó ignorada, mientras que la *New Bauhaus* de Moholy-Nagy en Chicago y sus prolongaciones —la Escuela de Diseño, el Instituto de Diseño y, finalmente, el Departamento de Arquitectura de Mies en el Illinois Institute of Technology— recibieron, en la edición americana de la obra de 1969, especialísima atención.

Como consecuencia de este cambio en la imagen de la Bauhaus,¹⁵ consistente en que la importancia de Mies igualase a la de Gropius y Chicago desplazase a Ulm como legítimo sucesor de la escuela, era previsible que finalmente se concedería al Pabellón de Barcelona un lugar en el Valhalla de la Bauhaus. En su libro, Wingler confirió al Pabellón un número de ilustraciones y páginas no superado por ninguna otra obra de arquitectura, con la lógica excepción del edificio de la Bauhaus de Gropius. Lo mismo se observa en la monografía de

Schmidt sobre la Bauhaus publicada en 1966. En 1968, el Pabellón de Barcelona ocupó un sitio prominente en la influyente exposición organizada en Stuttgart con motivo del quincuagésimo aniversario de la creación de la Bauhaus.

Al incluir el Pabellón bajo el rótulo de «arquitectura de la Bauhaus» es necesario afrontar nuevamente el problema discutido con motivo de su relación con el neoplasticismo. ¿Es ésta una clasificación estilística o histórica? Si es estilística, debe fundarse en características formales supuestamente compartidas por el Pabellón con el resto de la producción arquitectónica de la Bauhaus. Si es histórica, debe basarse primordialmente en la relación personal de Mies con la Bauhaus, desde 1930 cuando llegó a ser su director hasta 1933 cuando se cerró la escuela.

Wingler no se detuvo a discutir los fundamentos que podrían justificar que el Pabellón fuese considerado como un ejemplo de arquitectura de la Bauhaus, ni se pronunció acerca de si la relación entre Barcelona y Dessau era estilística o histórica. «No es nuestro propósito establecer una teoría» —admitió el autor en su prefacio— «esta presentación sirve exclusivamente para suministrar fuentes de referencia». En consecuencia, Wingler proporcionó lo que aparentaba ser una descripción puramente objetiva del edificio:

La base y las paredes exteriores estaban hechas de travertino romano, los muros alrededor del estanque eran de mármol verde, el muro independiente de ónix levantado en el hall tenía un valor incalculable en sí mismo. Para las divisiones transparentes, Mies van der Rohe usó cristal gris en la sección posterior del hall y cristal verde botella entre el hall y el estanque. Para la doble pared de cristal, que era la fuente de iluminación, utilizó cristal translúcido, y para el borde del estanque, cristal negro.

Pero, ¿era ésta una descripción realmente no comprometida? No, no lo era. Wingler consideró que valía la pena describir el material y el color de las paredes y las particiones del Pabellón (más que, por ejemplo, los materiales de la losa del techo,¹⁶ los cimientos del edificio, el sistema de desagüe pluvial o la posición de las cañerías que suministraban el agua a los estanques), porque, como el escritor había señalado inmediatamente antes del párrafo que se acaba de citar:

El efecto de esta arquitectura se basaba en las proporciones del espacio y de los planos, en sus materiales y en sus matices de color.

En la arquitectura de Hardy, Holzman y Pfeiffer (fig. 31), el efecto se basa en considerable medida en la posición, dimensión y color de los caños y conductos. La red de distribución de servicios se vuelve un elemento tan decisivo de su vocabulario como lo era la estructura en el de Nervi. Una descripción de sus edificios que omitiese información acerca de este punto parecería inconcebible. Más aún: en una época que se espera que los arquitectos jueguen con las instalaciones y servicios como un elemento de su vocabulario formal, el hecho de que Mies y sus colegas del estilo internacional no usaran las posibilidades expresivas de los servicios puede llegar a constituir un factor relevante en la descripción de su obra. En ciertas ocasiones se requería un considerable in-

genio para ocultar las cañerías. Por ejemplo, ¿cómo logró Mies bajar los desagües pluviales del techo? Ciertamente no lo hizo a lo largo de las columnas (fig. 92). Pero Wingler, en su descripción «objetiva», no lo aclaró.

No hay tal cosa como una descripción «objetiva» de un edificio. Los edificios sólo pueden describirse desde los puntos de vista de ciertas interpretaciones, que conllevan juicios de valor y que refieren a clases. En la descripción del Pabellón hecha por Wingler se advierten inconfundibles reminiscencias de la interpretación canónica de 1960, como así también una implícita referencia a una cierta visión de las clases «arquitectura miesiana» y «estilo internacional».

El libro de Wingler es importante como fuente de referencia, pero el esquema conceptual de su trabajo es discutible. Wingler incluyó el Pabellón Alemán en la categoría de «arquitectura de la Bauhaus» tomando como base solamente circunstancias históricas que documentó, pero que no fueron analizadas ni evaluadas. Por otra parte, su descripción del Pabellón estaba teñida por una interpretación referida a una clase estilística que no era precisamente la de la «arquitectura de la Bauhaus».

Una categorización histórica del Pabellón como arquitectura de la Bauhaus sería fructífera tan sólo si condujese a comprender mejor el edificio o la escuela, al centrar la atención en sus posibles relaciones. Sería interesante saber, por ejemplo, si la arquitectura del Pabellón y los principios de diseño y pedagógicos que caracterizaban a la Bauhaus bajo la dirección de Mies eran consistentes entre sí o estaban en conflicto.

Una forma significativa de relacionar el Pabellón de Barcelona y la Bauhaus de los años posteriores a 1930 no se llegaría a establecer hasta 1970, cuando Nicolini publicó un breve pero esclarecedor ensayo. Este crítico comenzó por examinar las ideas de Mies acerca de la afinidad entre arquitectura, amoblamiento y decoración, tal como éstas se manifestaron en la manera en que Mies condujo la Bauhaus al ser su director. Las secciones de arquitectura y artesanía y los ateliers, que funcionaban separadamente en tiempos de Gropius, habían sido unificados (por Meyer) en una sección única llamada *arquitectura y decoración*. Las artesanías desaparecieron, con la sola excepción de las textiles que se volvieron una sección independiente. Mies respetó esta reforma porque creía en la unidad de espacio, amoblamiento, texturas y color. Para él, las relaciones entre la arquitectura y el amoblamiento debían ser precisas y unívocas. La noción de que se puede cambiar las cualidades del espacio arquitectónico mediante el manipulado de su sistema de amoblamiento, noción que fue enseñada en la Bauhaus de los años precedentes, resultaba particularmente intolerable para Mies. Según su enfoque del problema, cada espacio arquitectónico podía aceptar tan sólo un esquema de amoblamiento y decoración: aquel que mejor se adaptase a los principios de la organización arquitectónica, y ayudase a acentuarlos. Nicolini vió esta actitud epitomizada en el Pabellón de Barcelona:

La absoluta rigidez del espacio en el Pabellón de Barcelona (y aún más en la Casa Tugendhat) está claramente relacionada con los principios didácticos de la conducción de Mies de la Bauhaus. Esta rigidez resuelve ambigüedades ocasionales de su arquitectura anterior al afirmar la identidad entre valores espaciales y estructurales, entendiendo estos últimos



Fig. 92. Josep Puig i Cadafalch: Palacio de Alfonso XII y de Victoria Eugenia. Plaza del Marqués de Foronda, Exposición Internacional, Montjuïc, 1923-1928

como incluyendo la completa determinación del edificio a través de sus componentes tecnológicos, su amoblamiento y su decoración.

En este enfoque, la relación entre el Pabellón y la Bauhaus ya no se basa meramente en el hecho de que el diseñador del edificio se volvería luego director de la escuela, sino en una coincidencia más significativa entre los principios de diseño reflejados en el edificio y los principios pedagógicos de la escuela. La clasificación del Pabellón dentro de la categoría histórica «arquitectura de la Bauhaus» (o, más apropiadamente, «arquitectura de la Bauhaus del período miesiano») parece haber adquirido bases teóricas sólidas en este momento —y sólo en este momento.

Como se señaló antes, la interpretación de una obra de arquitectura implica identificarla como un miembro de una clase. Las interpretaciones se basan en ciertas características de la obra. Esas características pueden también aparecer en otros edificios que constituyen colectivamente la clase. Barcelona puede clasificarse como arquitectura de la Bauhaus solamente si se encuentran rasgos distintivos en el Pabellón que también se presentan en otras manifestaciones del fenómeno Bauhaus. Dichos rasgos podrían no ser los mismos que los que sirven de apoyo a otras clasificaciones. El test decisivo para convalidar una clasificación consiste en ver si la descripción de la obra se basa en las características comunes de la clase. La descripción de Nicolini pasa el test, pero la de Wingler lo reprueba. De la misma manera, el enfoque de Welch del edificio CPS como un almacén (1952) pasa el test, pero la de Pevsner (1976), no (véase el capítulo III).

Es interesante notar que el pabellón de Barcelona ha sido válidamente clasificado como arquitectura neoplástica, y también existen genuinas razones para considerarlo como un ejemplo de arquitectura de la Bauhaus. Sin embargo,

los integrantes de la Bauhaus y del grupo De Stijl se oponían filosóficamente en muchos asuntos y sus relaciones personales fueron, a menudo, antagónicas; Van Doesburg quiso llegar a ser un profesor de la Bauhaus y, presumiblemente, contaba con el apoyo de Meyer, pero Gropius se opuso tenazmente a su postulación.¹⁷ La aparente inconsistencia de esta situación sólo puede resolverse reconociendo que las clasificaciones no tienen status objetivo en sí mismas. Las clases sólo se definen en función de ciertos atributos a los que se opta por atribuir importancia; si se eligiese enfatizar otros atributos, resultarían otras categorías.

* * *

Existen clasificaciones tipológicas del Pabellón de Barcelona, además de las históricas y estilísticas. Veamos, al respecto, la interpretación de Sepliar-sky (1975):

Desde su origen, las grandes exposiciones han planteado siempre un doble problema. Uno concierne a los objetos que se exhibirán, con todas sus bien conocidas implicaciones de carácter político, económico, técnico y comercial. Como ejemplo valga sólo recordar qué extraordinario acontecimiento fue la primera exposición universal, realizada en Londres en 1951. El otro problema atañe a la arquitectura de la envoltura que ha de contener los objetos. En otras palabras, hay un problema de contenido y otro de continente. A medida que la tipología de las exposiciones —grandes o pequeñas— se desarrollaba, estos asuntos presentaron entre sí una cambiante relación. En algunas ocasiones los objetos a exhibirse prevalecieron sobre el emplazamiento arquitectónico. En otras habría de prevalecer la arquitectura sobre los objetos en ella contenidos. En ciertos ejemplos recientes la grandiosidad del emplazamiento arquitectónico redujo los objetos a exhibirse al rango de meros pretextos, y esto tomando en cuenta las técnicas más modernas en la difusión de información. Se dieron algunos casos en los cuales la relación entre estos elementos fue atípica. Por ejemplo, en la Exposición de Artes Decorativas llevada a cabo en 1925, en París, el Pabellón de l'Esprit Nouveau, de Le Corbusier, era simplemente una célula de su Inmeuble-Villa, el cual, como es bien sabido, se desarrollaría más tarde hasta convertirse en un departamento de su Unité d'habitation en Marsella. En la exposición de París, un pabellón dedicado a las artes decorativas fue sustituido por un facsímile de un departamento; en otras palabras, el pabellón se convirtió en una vivienda o, al menos, recordaba una. Pero el Pabellón Alemán en Barcelona existía solamente como un espacio arquitectónico, sin contener ningún objeto y sin referirse a ninguna otra idea o hecho.

La autora prosigue su análisis señalando un rasgo de la interpretación canónica de 1960, esto es que en Barcelona el objeto en exhibición era el Pabellón mismo. En el análisis de Sepliar-sky, los rasgos distintivos del Pabellón que determinan su carácter como una cierta clase de edificio de exposición mundial resultan de una comparación con la exposición de Londres de 1851, así como con otros edificios de exposición, independientemente de que los mismos perteneciesen o no al estilo internacional.

Norton, en un artículo llamado «World's Fairs in the 1930's» (1965), se refirió también al Pabellón de Barcelona. El título del artículo sugería que lo que estaba en juego era, como en el caso de Sepliar-sky, una clasificación tipológica. Pero Norton se limitó a subrayar la «absoluta brillantez, precisión, tersura de material y claridad de la planta» del Pabellón. Estos pueden haber sido, de hecho, atributos del edificio, pero no eran los que determinaban su característica distintiva como un pabellón de exposición mundial.

El test para convalidar la consistencia de una interpretación —ver si la descripción del edificio se basa en rasgos comunes de los miembros de la clase— puede aplicarse nuevamente. La interpretación de Sepliar-sky, como la de Nicolini, aprueba el test. La interpretación de Norton, al igual que la de Wingler, lo reprueba.

Sharp (1966) vio vestigios de expresionismo en el Pabellón de Barcelona:

Mies van der Rohe, Walter Gropius y Ludwig Hilberseimer, que más tarde abogarían por un enfoque extremadamente racional y social de los problemas de la arquitectura, participaron todos ellos en este intervalo de fantasía [el movimiento expresionista alemán de posguerra]. Mies particularmente, antes de caer bajo la influencia purificadora del movimiento cubista De Stijl de Theo van Doesburg, había mezclado el mundo muelle del cristal coloreado y de la planta libre con el mundo preciso de la nueva tecnología. Aún en la fecha tardía de 1929, cuando ya se había vuelto uno de los líderes del movimiento de la Neue Sachlichkeit, Mies agregó un toque de romanticismo al Pabellón Werkbund de Barcelona, puramente funcional desde otros puntos de vista. La pieza escultórica de Kolbe, que se veía a través del cristal coloreado, agregó un toque de calidez en el frío contexto tecnológico del Pabellón, produciendo un fuerte y calculado efecto que recordaba su fase anterior, claramente visionaria. Este corto intervalo visionario se percibe mejor en sus varios proyectos de rascacielos.

Esta interpretación no fue ampliamente compartida, pero es formalmente correcta. Los rasgos del Pabellón mencionados por Sharp podrían de manera concebible justificar un vínculo con el expresionismo.

El test de consistencia no está dirigido a convalidar el contenido de una interpretación, sino tan sólo su estructura formal. Una interpretación puede aprobar el test y ser, sin embargo, caprichosa o insólita. Pero si la interpretación reprueba el test, algo debe estar mal en su estructura formal. Las interpretaciones que han obtenido cierto grado de aceptación social (es decir, las interpretaciones canónicas), están formalmente bien articuladas. La construcción de la losa del techo del Pabellón de Barcelona y su sistema de desagüe pluvial han sido ignorados en las descripciones en las que se basó la interpretación canónica de 1960 porque esos asuntos no eran pertinentes a los significados considerados en esta interpretación.

* * *

Esta reseña de las diversas clasificaciones del Pabellón de Barcelona estaría incompleta si no incluyese una referencia a las maneras en que el

Pabellón pudo haber sido, pero no fue, clasificado. En este sentido, podemos mencionar dos omisiones.

En su reciente libro acerca de la *Unbuilt America* (1976), Sky y Stone examinaron una clase de edificios relativamente inexplorada, al menos como clase. La misma está compuesta por proyectos arquitectónicos concebidos en Estados Unidos a lo largo de sus dos primeros siglos de existencia, pero que nunca llegaron a construirse. En su introducción al libro, George Collins rastreó la historia de la arquitectura «no construida» más allá de los límites de la experiencia norteamericana, y reseñó su bibliografía. Collins también analizó —y esto es lo más importante— el rol de lo no construido dentro del marco de toda la historia de la arquitectura, señalando que el impacto de esta clase de arquitectura resultaba, como es lógico, de su publicación y no de la experiencia directa de los edificios. Al hacerlo, Collins legitimizó la clase de lo no construido como una válida categoría de análisis. El autor de la nota introductoria también propuso una categorización más fina dentro de la clase, distinguiendo proyectos que simplemente no llegaron a realizarse, proyectos que nunca fueron pensados realmente para su ejecución, y proyectos pendientes o sin acabar.

Collins se refirió a la labor de Mies de los años 1919-1923, caracterizada precisamente por la ausencia de obras construidas. Pero no mencionó el Pabellón de Barcelona. En mi opinión, el Pabellón merecería, sin embargo, un lugar en una categoría adicional de lo no construido, pasada por alto en el libro, constituida por edificios construidos pero demolidos al poco tiempo. La mayor parte de las características señaladas por Collins como propias de lo no construido se aplican también a esta categoría, de la cual el Pabellón Alemán es, desde luego, un ejemplo paradigmático. Ya hemos visto en nuestro estudio qué importante fue este aspecto del Pabellón; sin embargo, raramente fue estudiado desde este punto de vista.

La otra omisión principal es la referente al emplazamiento. Con excepción de unas pocas y breves referencias a los edificios inmediatamente adyacentes, por algunos de los escritores del primer momento, los críticos e historiadores ignoraron totalmente que el edificio se levantó en un emplazamiento arquitectónico y urbano específico y, por cierto, muy destacado. Hasta donde me ha sido posible determinar, el Pabellón no fue jamás seriamente considerado como un miembro de la clase *Edificios de la Exposición Internacional de 1929* en las colinas de Montjuic.

Ciertamente, las dos omisiones señaladas resultan complementarias. Al no advertir que el Pabellón operó durante décadas meramente como un esquema abstracto, ideal, y al no prestar atención, a la vez, a su concreta temporalidad, la dimensión que va de los esquemas abstractos a las realidades concretas se perdió en el análisis.

En el libro *The Structure of Architectural Revolutions*, de próxima publicación, Broadbent remediará en parte el olvido del emplazamiento físico del Pabellón. El autor describe algunos de los lugares de mayor interés arquitectónico de la Exposición, aparte del Pabellón mismo, y estudia la manera en que los críticos y visitantes reaccionaron ante ellos. Broadbent centra su atención en los palacios gemelos de Victoria Eugenia y Alfonso XII, proyectados por Josep Puig i Cadafalch (fig. 92), que se contaban entre los mejores ejemplos de arquitectura



Fig. 93. Calle Bulas en Pueblo Español. Exposición Internacional, Montjuic, 1929

académica de la Exposición. El Palacio de Alfonso XII es el que aparece detrás del Pabellón Alemán en la famosa fotografía (fig. 82). Broadbent también considera el Pueblo Español, un lugar realmente pintoresco levantado para la Exposición como un *pastiche* en base a réplicas de casas vernáculas de varias provincias de España.

Un análisis estilístico completo de la Exposición de Barcelona debería incluir además de la arquitectura académica, la vernácula y el estilo internacional, una referencia al Art Déco, cuya influencia fue evidente en los artefactos de iluminación a lo largo de la Avenida María Cristina y en el esquema de iluminación detrás del Palacio Nacional (figs. 94 y 95). Los visitantes deben de haber percibido la «modernidad» del entorno en términos del Art Déco, más bien que del estilo internacional.

En términos de diseño urbano, la Exposición ofrecía tanto una composición axial monumental, sobre el eje de la avenida que llevaba desde el hemisiciclo de entrada en la Plaza de España hasta el dominante Palacio Nacional, como la muy pintoresca e impredecible organización del Pueblo. Teniendo en cuenta todos estos factores, sería difícil pensar en un entorno más estimulante, visual, espacial y estilísticamente. Se trataba de un emplazamiento especialmente apropiado para su lectura y fruición como un espacio urbano unitario, en vez de como una serie de edificios aislados. Podría haber constituido un ejemplo paradigmático para el tipo de análisis visual propuesto por Gibberd (1953) y Lynch (1960), y aún más para la lectura secuencial propuesta por Cullen en sus artículos sobre *townscape* de la década del cincuenta y en su libro de 1961.¹⁸ Sin embargo, en los treinta y cinco años transcurridos desde el comentario de Genzmer de 1929 hasta una breve alusión de Carter en 1974 (quien observó que el lugar elegido para el Pabellón Alemán estaba cruzado por una de las sendas peatonales de la Exposición, y que Mies dejó que esta senda continuase ininterrumpida a través de los espacios de su edificio), no hubo ningún crítico que juzgase necesario analizar el Pabellón en relación con su emplazamiento.

No fueron tan sólo los críticos de Pabellón quienes descuidaron el contexto urbano inmediato; la misma observación es aplicable, también, a la literatura de los monumentos vecinos. Cirici, en su estudio por demás perceptivo de la arquitectura de Puig i Cadafalch (1966), analizó los palacios gemelos de María Eugenia y Alfonso XII sin mencionar siquiera el Pabellón de Mies que se levantaba al lado. Su texto es, por cierto, perfectamente legible y consistente en la forma en que está. Sin embargo, es difícil sustraerse a la idea de que, si hubiese estado en el ánimo del escritor el mencionar acontecimientos históricamente contemporáneos y espacialmente contiguos, una referencia a Mies pudo haber sido oportuna, ya fuese para mostrar una similitud con Puig i Cadafalch o un contraste. Hay dos pasajes, al menos, en los que semejante referencia hubiera sido factible. En una oportunidad, Cirici estaba analizando la inclinación de Puig por el uso de unos pocos detalles ricamente ornamentados en contraposición con un fondo desnudo. Esto advertía, por ejemplo, en los portales salomónicos de los palacios de Montjuic levantados contra el telón de fondo de los muros desnudos. Cirici señaló que esto era precisamente lo opuesto a lo que Sullivan hubiera hecho y mencionó las ventanas sin adornos en el edificio Carson, Pirie y Scott. ¿Acaso no hubiera podido tomarse como elemento de referencia el Pabellón de Mies en vez de la fachada de Sullivan? En otro pasaje, Cirici se refirió al gusto de Puig i Cadafalch por materiales y terminaciones opulentos, tales como superficies doradas, exquisitos trabajos en hierro forjado, o ricos mosaicos. Pero, ¿no existía también ese tipo de riqueza en el Pabellón, aun cuando Mies usase otros materiales?

Las técnicas para la lectura del espacio urbano propuestas por Cullen y Lynch tuvieron un cierto impacto en la educación universitaria y posiblemente también en la práctica del diseño arquitectónico y urbano. La labor de estos autores fue aplicada o continuada por Thiel (1961), Appleyard et al. (1964), Johnson (1965) y Clay (1973). En su cautivante libro *The Place of Houses* (1974), Moore, Allen y Lyndon estudiaron tres «lugares» compuestos por edificios, calles y vistas. A pesar de estos intentos, sin embargo, en la crítica arquitectónica y en la historiografía corrientes los edificios raramente se analizan en relación al marco

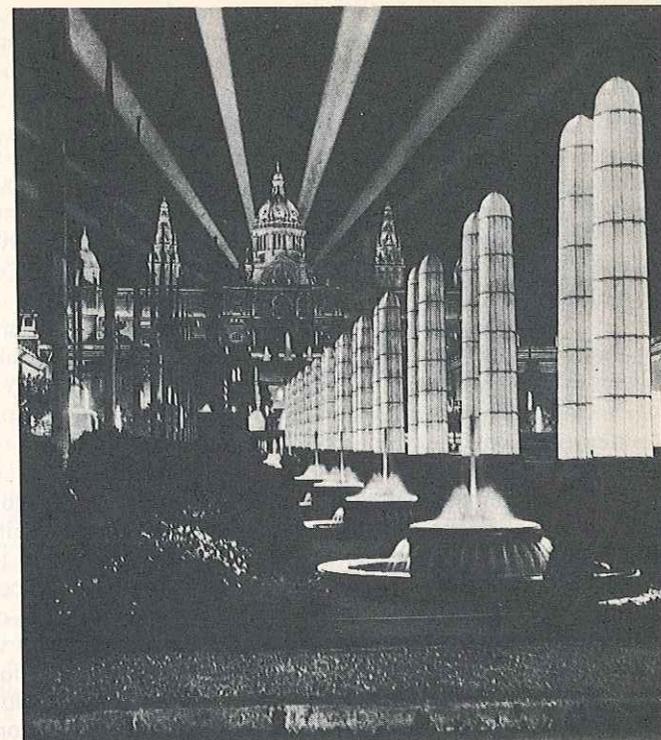


Fig. 94. Avenida María Cristina. Exposición Internacional, Montjuïc, 1929

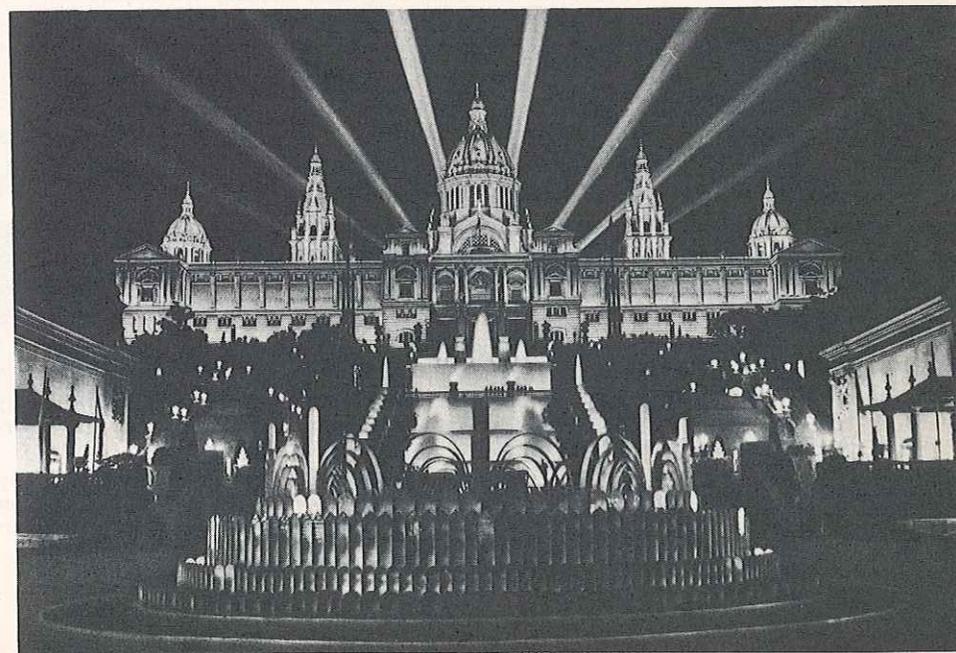


Fig. 95. Palacio Nacional. Exposición Internacional, Montjuïc, 1929

provisto por su entorno físico inmediato. A excepción de algunas referencias circunstanciales al emplazamiento, por lo general muy superficiales (y dejando de lado las guías turísticas y las obras de referencia,¹⁹ cuyo énfasis rara vez está en la práctica) la médula del juicio crítico casi siempre se emite en el contexto de clases estilísticas, tipológicas o históricas, compuestas por edificios esparcidos en diferentes emplazamientos. La arquitectura académica se trata en estudios dedicados a la arquitectura académica, la vernácula en textos versados en lo vernacular, los edificios del estilo internacional en la literatura del estilo internacional, y el Art Déco hay que buscarlo encasillado aun en otros lugares. Esto parecería sugerir la existencia de rasgos un tanto esquizofrénicos en nuestra cultura arquitectónica.

Me guardaría muy bien, sin embargo, de emitir un juicio negativo al respecto. Quizá sea correcto interpretar edificios en relación a marcos de referencia más amplios que su entorno físico inmediato. ¿No habíamos visto, acaso, que el aventanamiento del edificio CPS debía juzgarse en relación al del edificio Wainwright o los almacenes Schocken, más bien que en relación al del edificio vecino o de enfrente?

Donde realmente se advierte un rasgo esquizoide de nuestra mentalidad es en el hecho de que, si bien todos siempre clasificamos edificios en relación a puntos de referencia que no son los del entorno inmediato, a menudo pretendemos, al mismo tiempo, que la arquitectura se ocupa primordialmente de velar por la integridad y continuidad del entorno físico, que los arquitectos deberían proyectar sus obras principalmente para el goce de usuarios dedicados a una permanente apreciación del perfil urbano y que, por consiguiente, quien no estuvo en el sitio mismo, paseando alrededor del edificio, no puede apreciar verdaderamente la arquitectura. Ninguna de estas presunciones resiste confrontación con la evidencia.

Notas

1. En su *Introducción a la Historia de la Arquitectura* (1951), Tedeschi presentó una serie de interpretaciones imaginarias de una obra arquitectónica, realizadas de acuerdo a distintas escuelas o métodos de crítica. Uno de los ejemplos que tomó fue el Pabellón de Barcelona. El libro de Tedeschi tuvo una considerable influencia sobre mi trabajo en ese tiempo.

2. Muchas veces he pedido a mis alumnos, como tarea de clase, que analizaran la literatura de otros edificios para ver si las categorías presentadas en este trabajo eran aplicables. Con las reservas del caso (porque los estudiantes estaban, por lo general, más inclinados a probar mi tesis que a refutarla, y por lo limitado de sus recursos) los resultados tendían a ser positivos.

3. Johnson escribía en 1947 que el Pabellón de Barcelona era una de las piedras miliareas de la arquitectura moderna. Behrens expresó una opinión semejante aún antes. Sin embargo, por entonces estas todavía eran posiciones partidistas y fueron recibidas como tales.

4. Agradezco esta referencia a Geoffrey Broadbent.

5. El rol decisivo de la crítica ha sido ampliamente reconocido en estudios acerca de la cultura de masas (Banham, 1955; Eco, 1965; De Fusco, 1967; Waisman, 1972); su rol en la cultura «alta» se olvida con frecuencia. Sin embargo, ya Lionello Venturi (1919, 1936) y Schlosser (1924) habían establecido que la historia del arte era inseparable de la historia de la crítica. Zevi (1950b, 1964) y Tedeschi (1951) se pronunciaron de la misma manera con respecto a la historia de la arquitectura. Más recientemente, Wolfe (1975) expresó una opinión similar acerca de la interpretación del arte contemporáneo.

6. La tardanza en el reconocimiento de la labor europea de Mies puede relacionarse con las peculiares circunstancias en que se desarrolló su carrera. El profesor Palm indicó (1975) que Mies alcanzó la notoriedad que le había sido negada en su país tan sólo después de llegar a los Estados Unidos y de que los canales de difusión norteamericanos comenzasen a divulgar sus ideas. Esta explicación confirma, implícitamente, mi tesis: cuando una obra se aparte de pautas establecidas, es preciso un proceso de clarificación colectiva antes de que pueda ser reconocida.

7. He sido criticado por Piñón (1975) y por Jencks (1976b) por sobreestimar el consenso y subestimar lecturas conflictivas de una obra. Esto es un resultado de mis principios metodológicos. Mi definición de «grupo» no se basa en raza, credo, nacionalidad o status económico, sino en el consenso dentro del grupo con respecto a los modos de interpretar las formas. Un grupo social con lecturas conflictivas sería, según este enfoque, una contradicción de términos. Yo lo describiría más bien como dos o más grupos, quizá en guerra los unos con los otros. Las interpretaciones colectivas, que estoy convencido existen, presuponen necesariamente un cierto consenso dentro del grupo, aunque el grupo sea muy limitado o selectivo.

8. Estas ideas las he aplicado al análisis de cambio estilístico en la arquitectura británica del siglo XVII en un ensayo publicado en 1968.

9. Los intérpretes canónicos tienen la tendencia a la sordera, no solamente a la ceguera. El movimiento moderno, por ejemplo, fue combatido por una acerba oposición desde su comienzo mismo. Algunas de las acusaciones fueron claramente paranoicas. La *Gazette de Lausanne* (28 de diciembre de 1933) advertía a sus lectores que el Pabellón Suizo de Le Corbusier en la Cité Universitaire estaba emponzoñando las mentes de los jóvenes estudiantes con las semillas del materialismo (Boesiger, 1964). Al notar que las casas diseñadas por Gropius, Mies y Le Corbusier carecían de suficiente espacio para depósito, Gordon (1953) sugirió que esto implicaba un solapado ataque al principio de la posesión privada. Para ser justos, deberíamos decir que esta paranoia estaba a la altura de la megalomanía de los maestros mismos, quienes proclamaban su intención de cambiar el mundo por medio de su arquitectura.

Pero esta discusión tenía también un reverso. A lo largo de las dos décadas que se extienden desde Blomfield (1934) hasta Gordon, los opositores del estilo internacional señalaron reiteradamente sus deficiencias funcionales, técnicas, entorno-ambientales, económicas y sociales. El ataque tan sólo logró que los maestros y sus seguidores, presionados por dicha situación, presentasen un flanco aún más cerrado (Richards, 1968). Al escuchar algunas de las críticas más recientes contra el movimiento moderno —muchas de las cuales provienen de quienes lucharon a su favor, como en el caso del incisivo artículo de Blake de 1974, o el análisis más amplio de Huxtable de 1976— es difícil evitar cierta sensación de *déjà vu* o, para ser más precisos, *déjà dit*. Son cosas que fueron dichas antes, pero no fueron oídas.

10. La lista de autores que deben considerarse al escribir la historia de la interpretación canónica del Pabellón de Barcelona, y las fechas en que se publicaron sus textos, es la siguiente:

1929 Hans Bernouilli
Justus Bier
Walter Genzmer
Guido Harbers
Henry-Russell Hitchcock
Fritz Neugass
Helen Appiento Read
Nicolas M. Rubio Tuduri

- 1930 Gustav Adolf Platz
- 1931 Edoardo Persico
- 1932 Philip Johnson
Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson
Enrico Carlo Rava
- 1935 George Nelson
- 1936 George Howe
- 1937 Walter Curt Behrendt
- 1939 Walter Curt Behrendt
- 1940 Talbot Hamlin
- 1947 Frederick Gutheim
Philip Johnson
- 1948 Bruno Zevi
- 1950 Bruno Zevi
- 1951 Enrico Tedeschi
- 1952 Talbot Hamlin
Howard Robertson
- 1954 Gillo Dorfles
- 1955 Max Bill
Oriol Bohigas
- 1956 Ludwig Hilberseimer
- 1957 Wend Fischer
- 1958 Henry-Russell Hitchcock
John N. Jacobus
Jürgen Joedicke
Alexandre Persitz
Ernesto Rogers
- 1960 Reyner Banham
Leonardo Benevolo
Peter Blake
Arthur Drexler
- 1961 Peter Carter
James Marston Fitch
Vincent Scully, Jr.

11. Casualmente, la relación temporal existente entre el Pabellón de Mies y sus edificios vecinos fue precisamente la opuesta. Mientras el Pabellón estuvo montado sólo por unos pocos meses, el Palacio de Alfonso XII sigue en pie, quizá para siempre.

12. Como nota a esta anécdota, debe mencionarse que Gran Bretaña jamás tuvo un pabellón en la Exposición de Barcelona.

13. La visión histórica del barroco (Weisbach y Mâle) parece haberse impuesto con respecto al enfoque estilístico (d'Ors). Pero Wölfflin (1888), quien estuvo entre los primeros que analizaron e interpretaron el estilo barroco, había dado a «barroco» un significado tanto estilístico como cronológico. Lyttelton (1974) insistió recientemente en lo apropiado que sería categorizar algunas obras arquitectónicas de la antigüedad como barrocas.

14. Para un relato documentado de la relación entre Van Doesburg y Mies, consúltese Baljeu (1974).

15. El libro de Roters *The Painters of the Bauhaus* (1965), publicado unos pocos años después del de Wingler, permite entrever la manera en que el cambio de imagen de la Bauhaus tuvo lugar. Roters reconoció a Wingler como la fuente de información más completa sobre la Bauhaus, y adoptó, externamente, su esquema: luego de una «época Gropius» viene una «época Meyer» y «una época Mies». Pero no hay duda alguna en dónde estaban las simpatías de Roters: «La mayoría de los arquitectos modernos [excepto Gropius] carecen de una apreciación por la pintura... Esta mentalidad [ver pinturas meramente como manchas de color sobre la pared] parece haber determinado la actitud de Hannes Meyer con respecto a la pintura: no hostil, pero sí indiferente, y sin

ninguna comprensión de la original visión de Gropius acerca de la integración creativa de las artes».

Mies no fue tratado por Roters mucho mejor que Meyer.

16. No sabemos con seguridad cómo fue construida la losa del techo del Pabellón. Para una discusión sobre este punto, véase capítulo V, «Hacia una reinterpretación del Pabellón Alemán».

17. Para un penetrante análisis del conflicto entre Van Doesburg y Gropius, consúltese Baljeu (1974).

18. Para una reseña de la literatura sobre *townscape*, véase Hesselgren (1975).

19. Un ejemplo de este tipo de fuente de referencia, en la cual Puig y Mies pueden ser encontrados en la misma página, es *Arquitectura de Barcelona* (Hernández-Cros et al., 1973).