

«Abstraktion». Lectura en dos tiempos:  
Romano Guardini y Mies van der Rohe

Laura Martínez de Guereñu

REVISIONES

Revista de crítica cultural

«Abstraktion». Lectura en dos tiempos:  
Romano Guardini y Mies van der Rohe

**Resumen:** «Abstraktion» (Abstracción), uno de los textos de Romano Guardini más influyentes para el campo de la arquitectura, describe el efecto y el cambio que la llegada de la técnica moderna produjo en la relación del hombre con la naturaleza. Con gran consternación, Guardini explica que la abstracción lleva necesariamente aparejada la pérdida de *espíritu*, ya que el propio proceso de dominio respecto a la naturaleza produce una irremediable ruptura del vínculo original que existe entre el hombre y las cosas. La obra de Mies van der Rohe, quien estudió en profundidad este texto, explica el tránsito del doble camino a la esencia que es inherente a cualquier proceso de abstracción como el medio capaz de evitar esta pérdida, al tiempo que da nueva luz al texto de Guardini.

**Palabras clave:** Abstracción, técnica, cultura, hombre, naturaleza, espíritu, esencia, arquitectura.

«Abstraktion». Reading in two times:  
Romano Guardini and Mies van der Rohe

**Abstract:** «Abstraktion» is one of the most influential texts of Romano Guardini in the field of architecture, describing the effect that the arrival of modern technology produced on the relationship of man and nature and the change it brought about. With great dismay, Guardini explains that abstraction necessarily implies the loss of *spirit*, since the process of mastery of nature produces an irremediable rupture of the original bond that exists between man and things. The work of Mies van der Rohe, who thoroughly studied this text, describes the double path to essence that is inherent in any abstraction process showing it as the means to avoid this loss, and gives new light to Guardini's text.

**Keywords:** Abstraction, technology, culture, man, nature, spirit, essence, architecture.

Laura Martínez de Guereñu,  
«Abstraktion». Lectura en dos tiempos:  
Romano Guardini y Mies van der Rohe»,  
Revisiones, n.º 7 (Invierno de 2011 / Primavera de 2012), pp. 85-100.

Laura Martínez de Guereñu

Profesora contratada doctora de IE School of Architecture and Design, es Arquitecta y Doctora en Proyectos Arquitectónicos por la Universidad de Navarra y Máster en Design Studies por Harvard University. Su investigación se centra en temas de percepción, narrativas de proyecto y áreas de encuentro entre la arquitectura, la tecnología y el arte. Entre sus publicaciones, destacan: *A Vernacular Mechanism for Poetic Reactions: The Villa Mandrot in Le Pradet* (2005), *Hans Wittwer: Indexes in the Halle-Schenkenditz Airport* (2009), *Teorías de la representación. Estrategias de Proyecto* (2009) y *Montage* (2010). Es editora de *Rafael Moneo: Remarks on 21 Works* (Nueva York, The Monacelli Press, 2010)/ *Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras* (Barcelona, Gustavo Gili, 2010).

Correo electrónico: lmg@post.harvard.edu

**Agradecimiento:** Quisiera dar las gracias a Carlos Naya por sus constantes observaciones sobre mi trabajo. Reconozco su generosidad a la hora de animarme a revisar el contenido de «Abstraktion» y a escribir un artículo que pudiera poner en valor su trascendencia en el campo de la arquitectura. Su apoyo crítico ha sido significativo a la hora de identificar la cuestión clave a la que se ha pretendido dar respuesta con este texto. [L.M.G.]

1

«Abstracción» (*Abstraktion*) forma parte de una colección de cartas que el filósofo alemán de origen italiano Romano Guardini escribió y publicó en la revista *Die Schildgesossen* [*Los compañeros del escudo*] de 1923 a 1925.<sup>1</sup> Se trata de la tercera de una serie incompleta que forma una única trayectoria, que Guardini más tarde recogió en el libro *Cartas del Lago de Como* (*Briefe vom Comer See*, terminado de imprimir en septiembre de 1927).<sup>2</sup> «La pregunta» (*Die Frage*), «Naturaleza artificial de la existencia» (*Künstlichkeit des Daseins*), «La abstracción» (*Abstraktion*), «La conciencia» (*Bewußtheit*), «La visión sintética» (*Überschau*), «El dominio de la naturaleza» (*Beherrschung*), «La masa» (*Die Masse*), «La ruina de lo orgánico» (*Auflösung des Organischen*) y «Misión urgente» (*Die Aufgabe*) son las nueve cartas que forman el recorrido personal que trazó Guardini en su particular retorno al origen, su Italia natal, y que explican el efecto y el cambio que la llegada de la técnica moderna produjo en la relación del hombre con la naturaleza.<sup>3</sup>

Guardini escribió «Abstraktion» desde el privilegio que ofrece la distancia. Viajar a su patria noritaliana tras conocer los cambios que se habían producido ya en la Alemania de la primera postguerra mundial supuso para él observar su propia tierra como un visitante. La vuelta a sus raíces años después le permitió «des-familiarizar» el que había sido su entorno y le dio conciencia sobre las relaciones culturales que el hombre desarrolla inconscientemente. Con gran consternación, Guardini descubrió que la cultura seguía todavía viva –aunque no intacta– en su tierra natal dado que también allí había comenzado a llegar lo que él denominó como la «invasión» (*einbruch*) de la técnica moderna.

En las primeras líneas Guardini describe la oposición clásica entre cultura y naturaleza y se pregunta sobre la posibilidad de la existencia de una cultura bajo unas con-

diciones heredadas. Guardini recuerda con nostalgia haber vivido inmerso en una cultura vernácula en la que las relaciones entre las gentes y sus artefactos se producían de manera natural; una cultura en la que el hombre se sentía vinculado a los usos y a las formas (objetos, casas, calles, ciudades) a través de relaciones vitales. Volver a ver entonces, en 1923, parte de aquella cultura ideal que recuerda y, al mismo tiempo, asistir a su fin debido a la llegada de la técnica moderna, le resulta cuanto menos doloroso. Y así lo demuestra tanto al principio como al final de la carta cuando asegura que se siente «interpelado»<sup>4</sup> y manifiesta cómo allí, en Italia, ha «experimentado la agonía y el renacer de dos tiempos diferentes».<sup>5</sup>

Guardini explica la abstracción como un proceso innato. Bien es cierto que la abstracción había cobrado un impulso decisivo en los años veinte, pero está «en la raíz misma de toda creación cultural».<sup>6</sup> A lo largo de su experiencia, el hombre necesita adoptar una actitud que le sea válida para muchos casos y le ayude a subyugar la naturaleza que se extiende en torno a él. Y de hecho, tal y como Guardini explica, la cultura se crea solo cuando el hombre es capaz de avanzar desde lo existente hasta aquello que está lleno de significado; cuando puede construir una síntesis que abarque todos los casos singulares y que pueda someter a su dominio. A lo largo del proceso de abstracción, o lo que es lo mismo, a lo largo del proceso de dominio del hombre respecto a la naturaleza, Guardini caracteriza de irremediable la ruptura del vínculo natural e inmediato que existe entre el hombre y las cosas concretas. Y de hecho, sentencia diciendo que la abstracción, ese acto de dominio, «se paga con sangre».<sup>7</sup>

A través de esta serie de afirmaciones, Guardini admite que la abstracción lleva necesariamente aparejada la pérdida de *espíritu*. Y es precisamente en esta cuestión donde se encuentra la motivación principal de este texto: ¿Es inevitable sacrificar el *espíritu* para llegar a hacer uso

de la herramienta de la abstracción? ¿Acaso no es posible abstraer sin perder el *espíritu*?

Guardini no es claro cuando trata de definir este término, cuestión que ha impedido que se haya podido transmitir con claridad la relevancia del contenido de este texto. Inicialmente manifiesta que el *espíritu* es «general, pero de un modo vital».<sup>8</sup> El *espíritu* «considera el objeto viviente en su singularidad, pero a la vez, como manifestación del agente universal [...] advierte su existencia en el conjunto total de conexiones»,<sup>9</sup> continúa. Hasta este momento la definición de Guardini es coherente con los ejemplos que ofrece más adelante. La confusión comienza cuando Guardini asegura que el *espíritu* no puede ser un «universal de carácter abstracto» y deja a un lado este término para sustituirlo por el de *concepto*. «Como signo que refleja con exactitud todos los rasgos comunes»,<sup>10</sup> el *espíritu* para Guardini es concreto; es el *concepto* el que es *abstracto*. Pero el *concepto* es al conocimiento lo que la máquina a la acción. Y por tanto el *concepto* nunca puede ser expresión de la relación de dominio del hombre con la naturaleza.

Resulta revelador el momento en que Guardini, sin tratar de definirlo explícitamente, acaba dilucidando el significado del término *espíritu* a través de dos ejemplos. Se trata de los dos casos en los que se apoya al final de su carta para explicar el decisivo impulso que había tomado la abstracción desde que se hubiera impuesto el pensamiento y la técnica moderna.

Guardini compara los nuevos barcos de motor, que describe como meras máquinas, con los primitivos barcos de vela de formas que siguen una línea de tradición antiquísima. Según relata, en el barco de vela el hombre somete a su voluntad la fuerza de la naturaleza; puede dominar el viento y el agua gracias al despliegue de la vela y a las formas curvas de la madera del casco. Y así es como el propio movimiento del barco es fiel reflejo de su *espí-*

*ritu*. En el barco de motor en cambio, el hombre ya no domina la naturaleza; lo hace la máquina. Y se rompe por tanto el vínculo –la relación vital– entre el hombre y la naturaleza. Igualmente, Guardini compara una casa moderna de hormigón, que describe como «inorgánica, esquemática, abstracta y a pesar de su utilidad, bárbara»,<sup>11</sup> con cada una de las casas de arquitectura orgánica que forman parte de los pórticos de la ciudad de Padua y que permanecen en diálogo con todas las otras viviendas que se han ido construyendo a lo largo del tiempo. Estas casas están en armonía con el entorno construido en el que se insertan; conservan su sello propio –su singularidad– y al mismo tiempo consiguen tener una vinculación espacial, una relación armónica con el paisaje. En ellas, los materiales locales y las técnicas de construcción aprendidas y transmitidas generacionalmente actúan como una segunda naturaleza. En cambio, la casa moderna de hormigón no es capaz de expresar ninguna relación con el medio en el que se inserta. Hace uso inmediato de unos materiales y de unas técnicas de construcción que le han sido dadas –prácticamente impuestas–, que no ha tenido tiempo de absorber y que por tanto, le resultan todavía ajenas.

Estos dos ejemplos demuestran cómo el *espíritu* de las creaciones humanas puede ser a la vez singular y universal, entenderse como particular en un determinado caso y representar todos los casos al mismo tiempo, dado que se trata de la «expresión» de ese control del hombre sobre la naturaleza. En este sentido, podríamos describir el *espíritu* de un barco de vela como el sumatorio de los vectores de fuerza que representan la relación del hombre con el agua y el viento. Y el *espíritu* de cada una de las casas de arquitectura orgánica como la relación geométrica de sus proporciones –el equilibrio de las partes al todo– en relación a su entorno construido. El *espíritu*, por tanto, enuncia siempre una relación vital entre el hombre y la naturaleza, entre la creación humana y su entorno construido, pero lo

hace de un modo abstracto. El *espíritu* es equivalente a la esencia –es su parte inmaterial– y se refiere así a lo inmanente, a aquello que constituye la sustancia de las cosas, lo permanente e invariable de ellas.

Si como Guardini expone, toda cultura supone ya *a priori* este carácter abstracto y no por ello ha dejado de tener vínculos con la naturaleza a lo largo del tiempo, ¿dónde puede residir el problema para que el cambio de las casas construidas según la tradición vernácula a las casas de hormigón que adoptan los dictados de la técnica moderna –la abstracción– llevara aparejada la pérdida del *espíritu*? El problema sólo puede residir en «cómo» se entiende y se asimila esa llegada de la técnica moderna.

Porque lejos de percibirla como una posibilidad, Guardini parece entender la llegada de la técnica moderna como algo que viene dado –casi podríamos decir impuesto– y a lo que difícilmente se puede ofrecer resistencia. Obviamente, la técnica moderna, con su simple presencia, no tiene capacidad para sumarse automáticamente a lo anterior. El paso del tiempo es necesario para que el hombre pueda volver a desarrollar un nuevo vínculo con la naturaleza, que vuelva a dotarle de vitalidad espontánea. El *espíritu*, la expresión del dominio del hombre respecto a la naturaleza, que nos habla al mismo tiempo de lo singular y lo universal, nunca puede transmitirse de manera inmediata, sino que requiere desarrollarse a lo largo del tiempo. Y mientras transcurre ese tiempo, necesario para asumir la llegada de la técnica moderna, la única opción es adoptar una distancia crítica.

Guardini, que admite la llegada de la técnica sin oponer resistencia, no permite adoptar la inevitable distancia para volver a construir una relación armónica «otra» entre el hombre y la naturaleza, sus creaciones y el entorno construido donde se insertan. En esta circunstancia, el hombre solo puede utilizar la técnica moderna de manera directa, como ha hecho siempre con las técnicas manuales

que han sido asumidas generacionalmente y se han hecho accesibles para responder a las necesidades de manera natural.

Guardini es consciente del riesgo que se asume y advierte que utilizar la técnica moderna de manera inmediata puede resultar destructivo: puede matar el *espíritu*. Porque la adopción de las técnicas sin conocer en profundidad el uso que se puede hacer de ellas impide construir una nueva relación entre el hombre y la naturaleza.

Sorprendentemente, y quizá sin reparar completamente en ello, Guardini ofrece la clave para evitar esta pérdida en el momento de la carta en el que equipara la necesidad de abstracción innata del hombre con su deseo de llegar hasta la esencia de las cosas.<sup>12</sup> Como Guardini explica, para llegar a abstraer, para llegar a la esencia de las cosas, es necesario recorrer dos caminos complementarios: el de lo singular y concreto y el de lo universal e inmutable. Es ese doble transitar el que consigue mantener el *espíritu*, porque solo es a través de él como se logra expresar la relación de dominio del hombre con la naturaleza.

## 2

*Cartas del Lago de Como (Briefe vom Comer See)* fue uno de los principales libros de cabecera que el arquitecto alemán Mies van der Rohe leyó concienzudamente a partir de 1927. Tanto los subrayados del ejemplar original de su libro como las citas y referencias que el propio Mies extrajo de 1927 a 1928 y que forman parte de su «Cuaderno de Notas» (*Notizheft*) dan buena prueba de ello.<sup>13</sup> Cinco de las ochenta hojas de este cuaderno (hoja n.º 45 – hoja n.º 49) fueron utilizadas por Mies para reproducir aquellas partes que consideró más significativas del texto «Abstraktion» y que presumiblemente utilizó después como base para sus conferencias.<sup>14</sup>

Es muy probable que *Cartas del Lago de Como* llegara a manos de Mies a través de Rudolf Schwarz, el diseñador

de espacios para la liturgia, también alemán, a quien Mies conoció en Berlín en 1923 y a quien consideraba un arquitecto con una «incomparable profundidad de pensamiento».<sup>15</sup> Mies y Schwarz compartieron una relación de mutua estima durante toda su vida, aunque fue en este temprano período de sus carreras cuando intercambiaron la mayor parte de sus ideas arquitectónicas.<sup>16</sup> Para ambos la técnica debía encauzarse por un camino que fuera transitable para el hombre y que le permitiera establecer una nueva relación de dominio respecto a la naturaleza. Al igual que Guardini, Schwarz era miembro del movimiento católico *Quickborn*. Durante los años veinte, ambos fueron editores de la revista *Die Schilgenossen*, donde se publicaron inicialmente los nueve textos que formaron más tarde *Briefe vom Comer See*. Mies conoció algo más tarde a Guardini, en 1925. Posiblemente fue en una serie de conferencias organizadas por la Escuela de Artes y Oficios de Bremen, donde Mies habló de «El espíritu de la nueva arquitectura» (*Der Geist der neuen Baukunst*) y Guardini de «La crisis de la voluntad de formación y la esencia de la formación viva» (*Die Krisis des Bildungswillens und das Wesen lebendiger Bildung*).<sup>17</sup>

Son muchas las referencias explícitas al trabajo de Guardini que aparecen en los «Apuntes para Conferencias» (*Vortragsnotizen*) de Mies y muchas las alusiones tácitas que pueden apreciarse en el contenido de sus conferencias y en la materialidad de su obra construida a partir de 1928.<sup>18</sup> En este sentido, las palabras del texto «Abstraktion» que llamaron la atención de Mies –tal y como se hace explícito tanto en los subrayados de la copia original de su libro, como en las citas que copió en su «Cuaderno de Notas»– no solo ofrecen una segunda lectura de la carta de Guardini, sino que pueden ayudar a entender el modo en que las ideas formuladas por el filósofo alemán influyeron en el pensamiento y en la obra de uno de los arquitectos más importantes del siglo xx.<sup>19</sup>

Mies extrae los ejemplos que escoge Guardini al principio de su texto para explicar cómo debido a la tendencia de la época hacia la abstracción «todo se va haciendo impersonal». <sup>20</sup> E incluye igualmente la frase que explica el gran dilema que trata de resolver Guardini a través de este texto, que es si «toda cultura exige como sacrificio la renuncia a la realidad viviente». <sup>21</sup> Mies entiende que el objetivo del hombre es «subyugar a toda la naturaleza que se extiende en torno a él» <sup>22</sup> y así toma nota de cómo el hombre pretende siempre llegar de un caso singular a un principio general. En la primera página (página n.º 25 de la edición original alemana) Mies incluso escribe en diagonal el término «Kultur-Begriff» (concepto de cultura) y sintetiza así el contenido de la misma.

Es algo más adelante cuando Mies se detiene en la clave del texto de Guardini: la descripción del doble camino a la esencia que es inherente a cualquier proceso de abstracción. «[A la esencia] conducen dos caminos», decía Guardini. «El de lo singular y concreto y por otra parte, el de lo universal e inmutable. No podemos caminar por uno sin hacerlo por el otro.» <sup>23</sup> No es casualidad que Mies se detuviera en esta parte y que extrajera el contenido total del párrafo, porque fue precisamente ese transitar por el doble camino a la esencia el que Mies iba a explorar a partir de 1928. <sup>24</sup> Para Mies, de hecho, el principio creativo se encontraba precisamente donde se cruzaban esos dos caminos que llevaban a la esencia. <sup>25</sup> Y explicaba la necesidad de recorrer ese camino como uno de los «requisitos» básicos para llevar a cabo la creatividad arquitectónica.

En su primera conferencia de 1928, titulada «Los requisitos de la creatividad arquitectónica» (*Die Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens*), Mies expuso que la arquitectura moderna que él mismo definía como el «arte de la construcción», solo podía manifestarse como un «acontecimiento vital» y, en este sentido, debía ser «la expresión de cómo se afirma el hombre en su entorno y

cómo sabe dominarlo». <sup>26</sup> Efectivamente, dominar las fuerzas desatadas por la llegada de la técnica moderna e incorporarlas a un nuevo orden que dejara suficiente espacio para que se pudiera desarrollar la vida libremente era una de las obsesiones que Mies tenía en aquella época. Para Mies abstraer manteniendo el *espíritu* solo sería posible si el hombre era capaz de «hacerse valer por sí mismo en la naturaleza objetiva» y se sabía poner «en relación con ella». <sup>27</sup> «En la técnica vemos la posibilidad de liberarnos, la posibilidad de ayudar a las masas. No necesitamos menos conocimientos científicos, sino más conocimientos espirituales», <sup>28</sup> continuaba. Para Mies era la arquitectura la que otorgaba la posibilidad de dominar el mundo de la técnica; y por tanto era el arquitecto el que debía adoptar una actitud determinada –y construir una distancia crítica– respecto a la técnica. Y en la hoja n.º 34 de los mencionados «Apuntes para Conferencias», escrita con toda probabilidad alrededor de las mismas fechas, Mies anotó: «dominio del mundo de la técnica/ a través de la arquitectura» (*Besitzergreifen der technischen/ Welt durch die Baukunst*). <sup>29</sup> Con esta sintética expresión, Mies hacía explícito el modo en que entendía él la técnica moderna; no como imposición –como lo hubiera hecho Guardini– sino como una gran posibilidad accesible para el arquitecto.

En la misma línea, dos años más tarde, en la conferencia que llevó como título «Los Nuevos Tiempos» (*Die neue Zeit*), Mies recordaba todavía que no «debemos sobrevalorar la mecanización, la tipificación, ni la normalización». <sup>30</sup> Y puntualizaba que «lo único decisivo será cómo nos hagamos valer nosotros mismos en estas circunstancias dadas». Se trataba de que el hombre decidiera qué actitud quería adoptar respecto a la técnica moderna. Y seguía, «solo aquí comienzan los problemas intelectuales. No importa el *qué*, sino únicamente el *cómo*». <sup>31</sup> De este modo, Mies dejaba claro que lo decisivo para la creatividad era la actitud que adoptara el hombre frente a las cosas.

Pero esta claridad solo la consiguió tener Mies a partir de 1928. Y de hecho, durante los primeros años veinte, Mies había sido partidario de la inevitabilidad del progreso. Para Mies la arquitectura estaba dirigida por la voluntad de la época y era por tanto el lógico e inmediato resultado de las condiciones técnicas dadas. Para él la propia construcción producía la forma ineludiblemente; «la forma no [era] la meta, sino el resultado de [su] trabajo».<sup>32</sup> La forma no era el producto de ninguna intención estética, sino el resultado racional de las condiciones técnicas transmitidas. Un modo de operar que le valió a Mies el calificativo de arquitecto «anatómico».<sup>33</sup>

Todavía en 1926 los textos de Mies traslucían un garante anónimo de objetividad. Mies comenzaba una de sus conferencias de aquel año diciendo que «nunca se ha hablado tanto sobre la esencia de la construcción como en la actualidad y nunca se ha estado más lejos de ella. Por consiguiente, precisamente ahora, tiene una importancia decisiva la pregunta sobre la esencia de la arquitectura».<sup>34</sup> Mies estaba preocupado por conocer y llegar a materializar la esencia de la arquitectura, pero desconocía todavía el doble camino del que hablaba Guardini y que era necesario transitar para llegar hasta ella. En la misma conferencia Mies explicaba la estrecha relación entre la construcción de espacios y la actividad y el modo en que por tanto, las transformaciones en la vida acaban afectando a la evolución de las formas arquitectónicas.<sup>35</sup> Por ello aclaraba que la arquitectura nunca podía consistir en la resolución de determinados problemas formales, sino que siempre debía ser «la consumación espacial de decisiones espirituales».<sup>36</sup> Y aunque es muy posible que el texto «Abstraktion» todavía no hubiera llegado a sus manos, Mies hablaba del *espíritu* en términos similares a como lo había hecho Guardini al describir las viviendas de Padua:

Las construcciones [...] están vinculadas al suelo sobre el que se levantan, ellas y solo ellas son realmente autóctonas. Se han formalizado a partir de los materiales del lugar. Sus formas no han sido inventadas, sino que han crecido, en el verdadero sentido de la palabra, a partir de las necesidades de sus habitantes y muestran cómo en ellas subyace el tacto y el carácter del paisaje. Estas características son típicas de todas las casas campesinas, independientemente del lugar geográfico donde se encuentren. Sus diferencias son la consecuencia de diferentes características raciales. Pero todas ellas satisfacen mediante vivienda, establo y granero las costumbres de sus habitantes.<sup>37</sup>

Todos estos escritos nos muestran que a lo largo de esta primera etapa de su carrera, Mies comparaba la arquitectura con la mera construcción, una ciencia que debía operar con las técnicas que le ofrecía su época. Y por ello, Mies desempeñaba el papel del productor colectivo anónimo, que dejaba las preocupaciones estéticas de los académicos a un lado y actuaba –en términos loosianos– como un «buen transmisor de formas».<sup>38</sup> No proyectaba las formas arquitectónicas, sino que recibía las respuestas materiales del desarrollo de la tradición y los procesos de tipificación industrial.

Y de hecho, los proyectos que Mies desarrolló con anterioridad a la lectura de *Cartas del Lago de Como* y que, sin llegar a construirse, le otorgaron reconocimiento internacional –el Rascacielos en la Friedrichstrasse de Berlín (1921), el Rascacielos de Vidrio (1922), la Casa de Campo en Hormigón Armado (1923), el Edificio de Oficinas en Hormigón *Bürohaus* (1923) y la Casa de Campo en Ladrillo (1924)– muestran la inmediatez con la que Mies hacía uso de la técnica moderna en la primera mitad de los años veinte, una inmediatez que hacía desaparecer el *espíritu*. No es casualidad que Mies describiera sus rascacielos de vidrio como obras de «piel y huesos» y los mostrara como si se estuvieran visualizando a través de una máquina de rayos-x. Igualmente, en su Edificio



de Oficinas de Hormigón *Bürohaus*, Mies reducía la idea de arquitectura a sus componentes más esenciales sin dejar espacio para que se produjera ningún doble tránsito. La obra carecía de complejidad alguna que pudiera vincular lo singular con lo universal, lo concreto con lo inmutable. La estructura de esqueleto que ofrecía la libertad para la creación de la forma se traducía directamente en la figuración del edificio. Un pórtico con dos pilares de ocho metros de luz y cuatro metros de vuelo a cada lado era la solución material más económica. La losa de forjado que unía la serie de pórticos paralelos giraba hasta convertirse en parapeto y ofrecía la solución formal de la fachada exterior. Era el plegado del forjado que se producía por una razón estructural el que terminaba otorgando la forma al edificio.<sup>39</sup>

A partir de 1928, Mies cambió radicalmente su modo de operar. Las soluciones formales de sus edificios dejaron de ser directas. Mies orientó la técnica y comenzó a transitar por el doble camino a la esencia a través de la construcción de un mundo ideal de opuestos.

El Pabellón de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 es un claro ejemplo de ese tránsito por el doble camino a la esencia, de esa nueva necesidad que tuvo el hombre a finales de los años veinte de volver a posicionarse respecto a la naturaleza y del modo en que la abstracción operó como herramienta al servicio de una tarea creativa, sin llevar por ello aparejada la pérdida de *espíritu*.

Mies siempre trató de armonizar las fuerzas antiguas de la civilización con las nuevas. Y ocupó el espacio asignado para el Pabellón de Barcelona con un zócalo que transmitía los valores eternos de la arquitectura, al tiempo que delimitó el pabellón espacialmente por medio de unos muros verticales no-sustentantes que mostraban la libertad que ofrecía la técnica moderna. El gran peso con el que dotó a aquellos muros no-resistentes de bloque de ónice y mármol *vert antique* contrastaba con la esbeltez, ligereza y

reflectividad de los pilares sustentantes que parecían desmaterializarse en el espacio. Su estructura cruciforme hacía referencia a una forma primigenia de la arquitectura, incluso su revestimiento de plancha cromada podía llegar a recordar a pilares nervados o acanalados de otros períodos anteriores de la historia de la arquitectura. La apertura de los muros en las dos dimensiones horizontales permitía comunicar el espacio interior con el universo infinito, mientras que los pilares cruciformes enmarcaban el espacio en una trama singular y concreta.

Pero fue en la coincidencia del orden estructural con el orden espacial del pabellón donde quedó expresado de manera más clara el doble camino hacia la esencia que Mies transitó durante el desarrollo del proyecto. Aunque Mies se apoyara en el principio de la planta libre –del que, gracias a los sistemas estructurales reticulares desarrollados por la técnica moderna, hacían uso ya muchos arquitectos modernos– hizo corresponder el orden estructural del pabellón, el modo en que se transmitían las cargas al suelo, con su orden espacial, el modo en que se organizaba el espacio. Si bien la técnica moderna había conseguido independizar la función protectora de la sustentante y los muros no-resistentes se podían ordenar de manera completamente libre, Mies hizo coincidir la trama espacial en la que se organizaban los pilares sustentantes y los muros delimitadores. Y fue en esa decisión, en esa coexistencia, donde quedó expresado el modo en que el hombre somete las fuerzas de la naturaleza. De este modo, lejos de producirse una ruptura, en el Pabellón de Barcelona se realizaba una síntesis entre lo singular y lo universal, lo concreto y lo inmutable. Y se conseguía mantener intacto el *espíritu* de una obra de carácter doméstico que debía representar en el mundo a la Alemania de finales de los años veinte. La conjunción de estos dos órdenes, el estructural y el espacial, hacía posible hablar de representación y necesidad, de ritual y de vida, al mismo tiempo.

El Pabellón de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 muestra el cambio que hizo que Mies, a diferencia de cómo lo había hecho Guardini, dejara de entender la técnica moderna como invasión, y la entendiera en cambio como una posibilidad al alcance del arquitecto. El tránsito por el doble camino a la esencia le enseñó a Mies que no se podía recibir y adoptar la técnica automáticamente, sino que debía orientarse creativamente. Era éste el único modo en que la abstracción –una de las herramien-

tas más valiosas para la actividad proyectual– no llevaría necesariamente aparejada la pérdida de *espíritu*.

A través de su obra, Mies elevó la técnica desde el mundo de lo utilitario –lo que venía dado– al mundo de los significados y valores –lo creativo– y de esta manera consiguió transformar en cultura los edificios construidos a través de la técnica moderna, del mismo modo que lo eran ya los entornos construidos que Guardini había descrito en el norte de Italia.

1. Romano Guardini era sacerdote, teólogo, profesor de filosofía de la religión en la Universidad de Berlín y una de las figuras más importantes del movimiento católico en Alemania. Estas cartas se publicaron inicialmente como «Cartas desde Italia» en *Die Schildgenossen*, 4 (1923), pp. 333, 335 y ss., 435 y ss., y 5, 1925, pp. 17 y ss., 155 y ss., 351 y ss. «Abstraktion» fue traducida originalmente como «La abstracción» en la edición original en castellano realizada en San Sebastián por Víctor Bazterrica en 1957.

2. «Abstraktion», en Romano Guardini, *Die Technik und der Mensch: Briefe vom Comer See*, Mainz, Matthias-Grünwald-Verlag, 1927, pp. 25-31. El libro se tradujo al francés en 1955 (*Lettres du Lac de Côme*, París, Éditions du Cerf); al castellano en 1957 (*Cartas del Lago de Como*, San Sebastián, Editorial Dinor); al italiano en 1959 (*Lettere dal Lago di Como*, Brescia, Morcelliana); al holandés en 1961 (*Brieven van het Como-meer*, Tiel, Lannoo) y al inglés en 1994 (*Letters from Lake Como: Explorations in Technology and the Human Race*, Edimburgo, T&T Clark Ltd.).

Wilhelm Wörringer había definido ya la abstracción en su tesis doctoral que completó en 1906 y que publicaría dos años más tarde como *Abstraktion und Einfühlung* (München, R. Piper & Co., 1908). En este ensayo, Wörringer analizaba los dos modos por los que el observador puede relacionarse con la obra artística. La empatía era un tipo de proyección sentimental que encontraba la belleza en lo orgánico, mientras que la abstracción enfatizaba todo aquello que se relacionaba con los mecanismos que miran a la esencia y tratan de basarse en los valores universales. De acuerdo con Wörringer, la abstracción era capaz de eliminar toda arbitrariedad y de desplazar el objeto a su valor absoluto. Para 1910, sus ideas sobre la abstracción en el arte del pasado europeo eran ya objeto de intenso debate en los círculos artísticos de la ciudad de Múnich. (Traducción: *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.)

3. Las ediciones del texto realizadas a partir de 1959 incorporan una «décima carta» que lleva como título «La Máquina y la Humanidad» (*Der Maschine und der Menschheit*) que Guardini ofreció en 1959 en la *Technischen Hochschule* de Múnich y que se publicó originalmente en *Jahrbuch*, Múnich, University Press Wolf and Son, 1960, pp. 59-67.

4. «La abstracción», en *Cartas del Lago de Como*, San Sebastián, Editorial Dinor, 1957, p. 33.

5. «La abstracción», op. cit., p. 40.

6. «La abstracción», op. cit., p. 34.

7. «La abstracción», op. cit., p. 38.

8. «La abstracción», op. cit., p. 38.

9. «La abstracción», op. cit., pp. 38-39.

10. «La abstracción», op. cit., p. 39.

11. «La abstracción», op. cit., p. 41.

12. «La abstracción», op. cit., p. 36.

13. El ejemplar original del libro *Briefe vom Comer See* que perteneció a Mies van der Rohe se encuentra en la Daley Library de la University of Illinois at Chicago, Special Collections/ 3rd floor. Signatura (Call Number): CB478.G8 1927. Las páginas 25-31, correspondientes a la tercera carta, «Abstraktion», de este ejemplar recogen los subrayados que Mies realizó en la misma.

El «Cuaderno de Notas» (*Notizheft*) de Mies consiste en una serie de 80 hojas sueltas (14,9 x 11,5cm) escritas a lápiz de 1927 a 1928, que se encuentran en el Archivo Mies van der Rohe del Museo de Arte Moderno de Nueva York y que se divide en dos partes. La primera parte, de la hoja n.º 1 a la hoja n.º 37, consta de los «Apuntes para Conferencias» (*Vortragsnotizen*). «Citas» (*Excerpte*), la segunda parte del «Cuaderno de Notas», abarca de la hoja n.º 38 a la hoja n.º 80, con citas extraídas de distintos libros. La mayor parte de las citas (de la hoja n.º 38 a la n.º 59) fueron extraídas del libro original de Guardini, *Briefe vom Comer See* (1927). A partir de la hoja n.º 60 Mies recoge citas de otros dos libros del mismo autor: *Liturgische Bildung* (Formación litúrgica), Rothenfels, 1923; y *Von Heiligen Zeichen* (De los signos sagrados), Würzburg, 1922. A partir de la hoja n.º 71 se incluyen citas del libro de Leopold Ziegler, *Zwischen Mensch und Wirtschaft* (Entre el hombre y la economía), Darmstadt, 1927.

La transcripción de estas citas puede encontrarse en «II. Notizheft (1927-1928)», Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin, Siedler Verlag, 1986, pp. 326-359. Edición castellana en «II. Cuaderno de Notas. 1927-1928», Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe: La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, Madrid, El Croquis Editorial, 1995, pp. 405-450.

14. Desafortunadamente no se ha podido reproducir la imagen de las cinco páginas de las «Citas» (hoja n.º 45 – hoja n.º 49) que corresponden a las partes extraídas del texto «Abstraktion» y que se encuentran en el Archivo Mies van der Rohe del Museo de Arte

Moderno de Nueva York, debido a una imposibilidad temporal de reproducción. Al final de estas notas se adjunta una transcripción completa de estas citas de Guardini extraídas por Mies van der Rohe.

15. Mies van der Rohe, Prólogo del *Katalog der Rudolf Schwarz Gedächtnisausstellung*, Colonia, 1963. Citado en Neumeyer, op. cit., p. 255.

16. Mies consideraba la obra de Schwarz como una constante búsqueda de claridad, sentido y orden. A finales de los años cincuenta, Mies escribió el prefacio para la traducción inglesa del libro de Schwarz, *Vom Bau der Kirche* (Würzburg, Werkbundverlag, 1938), texto que más allá de la cuestión de la construcción de iglesias y que consideraba que tenía la capacidad de transformar el pensamiento. Ver Mies van der Rohe, prefacio a Rudolf Schwarz, *The Church Incarnate: The Sacred Function of Christian Architecture*, Chicago, H. Regnery Co., 1958. La profunda admiración que Mies había sentido siempre por la obra de Schwarz le llevó a dedicar un día entero a visitar sus iglesias de Aquisgrán en los años sesenta. Ver Mies van der Rohe, Prólogo del *Katalog der Rudolf Schwarz Gedächtnisausstellung*, Colonia, 1963. De manera recíproca, Schwarz siempre consideró a Mies su maestro, a quien describió al final de su vida como «el maestro constructor que cumple su objetivo extrayendo un contenido espiritual de los requisitos más modestos de todo aquello que viene dado, y así libera la forma y el movimiento en el espacio». Ver «An Mies van der Rohe», discurso de felicitación en el sesenta y cinco cumpleaños de Mies en 1961, publicado en el catálogo de la exposición memorial de la obra de Schwarz. Ver *Katalog der Rudolf Schwarz Gedächtnisausstellung*, op. cit., pp. 7-10; reimpreso en Maria Schwarz y Ulrich Conrads (eds.), *Rudolf Schwarz. Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen 1926-1961*, Brunswick / Wiesbaden, 1979, pp. 190-192.

17. Tal y como relata Fritz Neumeyer, es muy posible que Mies y Guardini hubieran coincidido con anterioridad en los círculos de Alois Riehl o incluso que Mies hubiera acudido a alguna de las clases sobre temas literario-filosóficos que dictaba Guardini en la Escuela Superior Lessing, Berlín. Neumeyer, op. cit., pp. 58 y 300. Sobre la relación entre Mies y Guardini véase el capítulo dedicado a Schwarz en Hanna-Barbara Gerl, *Romano Guardini, 1885-1968, Leben und Werk*, op. cit., pp. 216-223.

18. Los «Apuntes para Conferencias» (*Vortragsnotizen*), la primera parte del «Cuaderno de Notas» (*Notizheft*) de Mies, recogen aquellas cuestiones desde las que Mies desarrolló más tarde las ideas de sus conferencias. En ellos aparecen algunas anotaciones extraídas de *Cartas*

*del Lago de Como*, e incluso en algunas ocasiones, el propio término «Como» aparece escrito en el lateral de la página, como sucede en el caso de la hoja n.º 4, que apunta: «Conferencia/ La lucha contra lo nuevo/ no tiene porque ser imprescindible/ un aferrarse a lo antiguo,/ y nos gusta creer que,/ en su motivo más profundo,/ es una lucha contra/ lo racional./ Se intenta salvar/ lo irracional./ Preguntar si/ es posible así/ Como 38»; en la hoja n.º 5, que dice: «Técnica en todos los sitios, también/ en lo espiritual. Como»; en la hoja n.º 30: «El velero como técnica» – en la que Mies a su vez apunta en su lateral «(Compárense con Como, pág. 18)»; o en la hoja n.º 35, que escribe «Somos interrogados por la esfinge,/ y la vida y la muerte dependen/ de saber encontrar las respuestas» – en cuyo lateral Mies anota «(Como, pág. 10)». Existen también dos referencias explícitas a Romano Guardini. En la hoja n.º 7 dice, «Guardini. Creer es tener conciencia/ sobrenatural/ de la realidad./ Escuchar es vivir en/ realidades invisibles». Y en la hoja n.º 27, «Guardini; actitud respecto a los objetos».

19. Mies subrayó en los márgenes, marcó páginas enteras, e incluso escribió en diagonal ideas principales que extraía del texto en su copia personal de *Briefe vom Comer See*. Las páginas del libro original que se encuentran en la Daley Library de la University of Illinois at Chicago así lo demuestran.

20. «La abstracción», op. cit., p. 34.

21. «La abstracción», op. cit., p. 34.

22. «La abstracción», op. cit., p. 35.

23. «La abstracción», op. cit., p. 36.

24. En las hojas n.º 47 y n.º 48 de su «Cuaderno de Notas» Mies reproduce las frases que explican el doble camino a la esencia. Hoja n.º 47: «Su esencia. A ella conducen dos caminos: el de lo singular y concreto y por otra parte, el de lo universal e inmutable. No podemos caminar por uno sin hacerlo por el otro. Por lo singular no podemos llegar hasta la esencia si no mantenemos abiertos nuestros ojos respecto a la peculiar situación de ésta en lo universal. Por lo universal no percibiremos correctamente la esencia, si pasamos por alto su peculiar condición en lo concreto, transitorio e irrepetible»; Hoja n.º 48: «Por eso la penetración en la realidad individual con ánimo de descubrir la esencia es ya, de primera intención, algo más que sumergirse en la realidad existente. La cultura empieza a existir cuando el hombre avanza desde los simples datos hasta ponerse en contacto con la esencia, con lo intencional. Esto puede tener lugar por medio de un acto que se mantiene en equilibrio entre ambas posiciones arriba

citadas, aunque, tratándose de un caso particular, puede prevalecer una dirección o puede imprimirse un sello determinado». Transcripción original alemana en Neumeyer, op. cit., pp. 344-345.

25. En la hoja n.º 63 de su «Cuaderno de Notas» Mies decía: «Lo creativo./ La esencia de las cosas en el exterior/ y, en respuesta a ella,/ en el interior del hombre: ambos unidos». Ver Neumeyer, op. cit., p. 436.

26. Mies van der Rohe, «Los requisitos de la creatividad arquitectónica» (*Die Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens*) (1928), en Neumeyer, op. cit., pp. 452-457. Conferencia celebrada a finales de Febrero de 1928 en la Biblioteca Nacional de Arte de Berlín, el 5 de Marzo de 1928, en el aula del Instituto de Enseñanza Media Marienstift, por invitación del grupo de trabajo sobre aspiraciones de las mujeres de la Asociación de Museos y de la Escuela de Artes y Oficios de Stettin, así como el 7 de marzo, en Frankfurt a.M, por invitación de la Sociedad de Frankfurt para el Comercio, la Industria y la Ciencia. Manuscrito inédito conservado en el archivo Dirk Lohan, Chicago.

27. Mies van der Rohe, «Los requisitos de la creatividad arquitectónica» (1928), en Neumeyer, op. cit., p. 457.

28. Mies van der Rohe, «Los requisitos de la creatividad arquitectónica» (1928), en Neumeyer, op. cit., p. 457.

29. En la hoja n.º 33 viene anotada la fecha del 17 de marzo de 1928. Suponiendo que las hojas siguen un orden cronológico, Mies habría pronunciado estas palabras en los primeros meses de 1928. Neumeyer, op. cit., p. 420.

30. Mies van der Rohe, «Los nuevos tiempos» (*Die neue Zeit*), en Neumeyer, op. cit., pp. 468-469. Conferencia de clausura de la V reunión del *Deutscher Werkbund* celebrada en Viena del 22 al 26 de junio de 1930. Publicada en la revista *Die Form*, por primera vez el 5. 1930, n.º 15, p. 406, y por segunda vez el 7. 1932, n.º 10, p. 306.

31. Mies van der Rohe, «Los nuevos tiempos» (*Die neue Zeit*), en Neumeyer, op. cit., pp. 468-469.

32. Ver Mies van der Rohe, «Construir» (*Bauen*), en Neumeyer, op. cit., pp. 366-367. Originalmente publicado en *G: Zeitschrift für elementaren Gestaltung*, n.º 2 (Septiembre 1923), p. 1.

33. Para Theo van Doesburg la «creación de la forma» no era solo la «construcción» sino «la expresión directa obtenida por los medios característicos del arte». Fue éste el motivo por el que calificó a Mies como arquitecto «anatómico» en la conferencia programática, «La nueva arquitectura y sus consecuencias» (*Die Neue Architektur und ihre Folgen*), que impartió en Berlín en 1925. En Neumeyer, op. cit., p. 260.

34. Mies van der Rohe, «Conferencia» (*Vortrag*, 1926), en Neumeyer, op. cit., pp. 382-391. Primera versión del manuscrito inédito del 17 de marzo de 1926, conservado en el archivo Dirk Lohan, Chicago.

35. Mies van der Rohe, «Conferencia» (*Vortrag*, 1926) – (20.ª imagen), en Neumeyer, op. cit., p. 388.

36. Mies van der Rohe, «Conferencia» (*Vortrag*, 1926) – (Anotación a mano), en Neumeyer, op. cit., p. 391.

37. Mies van der Rohe, «Conferencia» (*Vortrag*, 1926), en Neumeyer, op. cit., p. 385.

38. Reyner Banham acuñó el término «buenos limpios transmisores de formas» (good clean form-givers) para describir la actitud productiva de aquellos ingenieros y campesinos de los que Adolf Loos hablaba en su texto «Architektur» (1910). Ver Banham, «Ornament and Crime: the Decisive Contribution of Adolf Loos», en *A Critic Writes: essays by Reyner Banham*, University of California Press, 1996, p. 17.

39. Mies definió la arquitectura como «la voluntad de la época concebida en términos espaciales. Viva. Cambiante. Nueva». Ver Mies van der Rohe, «Edificio de oficinas» (*Bürohaus*), en Neumeyer, op. cit., pp. 363-364. Originalmente publicado en *G: Zeitschrift für elementaren Gestaltung*, n.º 1 (Julio 1923), p. 3.

Exzerpte, *Notizheft* (1927-1928) | Citas del Cuaderno de Notas (1927-1928)

Transcripción completa de las citas que Mies van der Rohe extrajo del texto «Abstraktion» de su ejemplar personal de *Briefe vom Comer See* y que forman el contenido de las hojas n.º 45 a n.º 49 del «Cuaderno de Notas» (*Notizheft*) que se encuentra en el Archivo Mies van der Rohe del Museo de Arte Moderno de Nueva York. La versión española está basada en la traducción de Víctor Bazterrica (San Sebastián, 1957).

Se han reproducido las citas de la transcripción realizada por Fritz Neumeyer en el anexo «II. *Notizheft* (1927-1928)» de su libro *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort, Gedanken zur Baukunst* (Berlín, Siedler Verlag, 1986, pp. 344-345). Se señalan en cursiva unas faltas de concordancia menores entre el texto original de «Abstraktion» de la biblioteca personal de Mies y los términos que este mismo copió en su «Cuaderno de Notas», que probablemente se deban a una transcripción libre realizada por el propio arquitecto.

**Blatt n.º 45**

[...]

Von jener [*Welt*] des deutschen Mittelalters bis zum Einbruch der Technik *ist* das gleiche zu sagen.

---

Die Sprache der Zeitung, des Buches, die Bauart der Städte. Haus, Hausrat die Menschen. So sehe ich das leibhaftig Geformte, das Einmalige verschwinden. Alles wird unpersönlich.

(Como, S. 25)

(Como, S. 25)

**Hoja n.º 45**

en Alemania, en aquel mundo de la edad media, desde entonces hasta la invasión de la técnica.

las expresiones de los periódicos, de los libros, la arquitectura de las ciudades el hogar y sus utensilios; los hombres, aquellas formas concretas, han desaparecido para siempre. Todo se va haciendo impersonal.

**Blatt n.º 46**

Alle kultur *wird* durch ein Opfer an lebendigkeit *Wirklichkeit* erkaufte. Bei aller Kultur handelt es sich darum, aus dem vorübergehenden Einzelfall zum *Besonderen* zu kommen; Aus dem nicht wiederkehrenden Besonderen zum Umfassenden, Allgemeinen. Der Mensch will aus dieser immer neuen Einmaligkeit, der er auf die Dauer unterliegen müßte, zum Gesamtzusammenhang kommen, zu einer Haltung, die für viele, möglichst alle Fälle richtig ist,

(Como, S. 26)

**Hoja n.º 46**

toda cultura exige como sacrificio la renuncia a la realidad viviente. En toda cultura se pretende transitar de un caso singular, pasajero, a lo permanente; de un caso concreto irreplicable, al principio general que abarca todo. El hombre, partiendo de esta situación que siempre se renueva, y a la que habría él de sucumbir, pretende llegar a un principio general, a una actitud que sea válida para muchos casos, y, a poder ser, para todos.

**Blatt n.º 47**

um so die ganze Wirklichkeit um ihn her beherrschen zu können.

(Como, S. 27)

In das Wesen *der Dinge* führt ein doppelter Weg:

Ueber das Einmalig-Besondere und über das Bleibend-Allgemeine.

(Como, S. 28)

Wir können *den* einen Weg, nicht gehen ohne den anderen.

Im Einzelnen finden wir das Wesen nur, wenn wir zugleich offen dafür sind, wie es im Allgemeinen steht.

Hier aber sehen wir es recht nur dann, wenn wir es auch im besonderen, nie wiederkehrenden Einzelzuge erschauen.

**Blatt n.º 48**

Eingehen ins Einzelne

(Como, S. 28)

*ist* von vornherein etwas anderes als Untersinken im Vorhandenen.

Kultur wird, wenn der Mensch aus dem bloß Vorhandenen zum Bedeutungsvollen,

(Como, S. 28)

Wesenhaften vordringt.

Das kann nur durch einen Akt geschehen, der nach beiden Polen hin gespannt ist – wenn auch im gegebenen Falle und Menschen eine Richtung vorherrscht und ihm besondere Gestalt zu geben vermag.

**Hoja n.º 47**

De este modo podrá subyugar a toda la naturaleza que se extiende en torno a él. A [la esencia] conducen dos caminos: el de lo singular y concreto y por otra parte, el de lo universal e inmutable. No podemos caminar por uno sin hacerlo por el otro.

Por lo singular no podemos llegar hasta la esencia si no mantenemos abiertos nuestros ojos respecto a la peculiar situación de ésta en lo universal. Por lo universal no percibiremos correctamente la esencia, si pasamos por alto su peculiar condición en lo concreto, transitorio e irrepetible.

**Hoja n.º 48**

Por eso la penetración en la realidad individual con ánimo de descubrir la esencia es ya, de primera intención, algo más que sumergirse en la realidad existente.

La cultura empieza a existir cuando el hombre avanza desde los simples datos hasta ponerse en contacto con la esencia, con lo intencional. Esto puede tener lugar por medio de un acto que se mantiene en equilibrio entre ambas posiciones arriba citadas, aunque, tratándose de un caso particular, puede prevalecer una dirección o puede imprimirse un sello determinado.

**Blatt n.º 49**

Alle Kultur hat von vornherein einen abstrakten Zug. Als aber das moderne begrifflich-mathematische Denken einsetzte, und im Handeln die moderne Technik, erhielt dieser Zug entscheidendes Mehrgewicht. Er bestimmte in maßgebender Weise unser Verhalten zur Welt, unsere Haltung und damit unser Sein.

(Como, S. 31)

**Hoja n.º 49**

Toda cultura supone ya «a priori» este carácter abstracto. Pero desde que se ha impuesto el pensamiento moderno, y por otra parte, se ha implantado la moderna técnica en el campo de la actividad, aquel carácter abstracto ha cobrado un impulso decisivo. Él determina de manera considerable nuestra relación con el mundo, nuestra actitud, y por tanto, nuestro ser.