

El hombre que encerró el espacio dentro de un arco en el cielo

LOS DIBUJOS DE ERICH MENDELSON

Helena Iglesias

No existe, probablemente, una obra gráfica de arquitecto tan reconocible, tan identificable, tan publicada y con apariencia de ser tan conocida como la obra gráfica de Erich Mendelsohn.

Los ojos de los arquitectos y de los estudiantes de arquitectura, en todo el mundo, reconocen con seguridad y son capaces de atribuir su autoría, a esas limpias líneas de tinta que van respunteadas de puntitos en toda su longitud; esos trazos apretados de pluma que se curvan para dejar carga acumulada de tinta en los extremos; esas manchas gráficas dilatadas y negras que configuran edificios compactos como si fueran fotos quemadas; y sobre todo, esos garabatos de lápiz, de carboncillo o de pastel que dejan resuelta la forma arquitectónica allí donde han cruzado el papel, tan segura y precisamente como si estuvieran, los garabatos, firmando el edificio, y que han poblado de miles (literalmente)(1) de propuestas de edificios los libros que se han dedicado a su autor, amenazando, además, de invasión contaminante los libros de su época, donde sólo se le incluye entre otros muchos.

"Parece" que lo sabemos todo sobre estos dibujos, "parece" que no sería posible añadir a todo lo que ya se sabe casi ninguna cosa más, tanto si se refiere a la propia técnica gráfica como a la relación con la arquitectura representada.

"Parece" que podemos encerrar esta producción en unas cuantas etiquetas al alcance de todos los ilustrados: son "dibujillos" (es decir, son pequeños), son pruebas de tipos o modelos de edificios, son preferentemente lineales, son perspectivas, y se relacionan estrechamente con la forma de la arquitectura a que dan lugar. Y además son espontáneos y gestuales.

"Parece", también, que su número abundante (¿su nombre es legión?) y las variaciones incontables de los curvados organismos que reflejan pueden hacer inclusión de muchos otros organismos arquitectónicos, ajenos y posteriores, de los cuales resultarían ser, así, germen seminal.

Los aficionados a los juegos visuales, que es una especie que prolifera en la actualidad entre los escritores de arquitectura, nos tienen más o menos acostumbrados a la habilidad (por otro lado, puramente visual, y a menudo, ni aun así) con que son capaces de descubrir "mendelsohns" en Ronchamp, en la TWA, en Sydney y en muchos más sitios.

Así que todo esto, y algo más, "parece". Pero, desde luego, lo que más "parece" es que los conocemos todos, estos dibujillos, casi de uno en uno, antes (y sin necesidad) de visitar ningún archivo. Pues para eso disponemos del libro de Bruno Zevi(2).

Es un libro maravilloso, el libro de Bruno Zevi, puesto que en los "datos biográficos" proporciona, entre otras muchas cifras exactas referidas a cartas conservadas, carteles, planos, etc(3), la relación de los 1.482 dibujos de la colección de Louise Mendelsohn, y en el "Índice de ilustraciones y catálogo de los dibujos de Mendelsohn" la descripción de los 707 planos o fotografías de obras y de los 1.565 dibujos reproducidos en el libro, la mayoría de los cuales pertenecen a la colección de

la viuda, pero que también provienen, en menor número, de otros orígenes, muy bien especificados. Y de todos ellos se proporcionan técnica gráfica y medidas.

Así que es, como digo, un libro maravilloso e imprescindible, que aporta más datos que ningún otro anterior o posterior, y aun así es, con todo, un libro relativamente mixtificador, un libro que induce a error, y no precisamente debido, según mi opinión, a la voluntad de su autor, sino más bien debido a causas muy distintas.

Pues este libro posee un discurso propio en imágenes, un discurso gráfico, que compone páginas (y, en consecuencia, selecciona información) en virtud del capricho aparente de un diseñador que atiende a la página con mayor interés que a su contenido de dibujos, planos y fotos.

De tal manera que las ordenadas páginas, cronológicamente dispuestas, se componen en "retazos" gráficos bien distintos de sus medidas relativas, estableciendo un relato formal mucho más inventado que verídico.

Pondré como ejemplo un par de páginas cualesquiera (puesto que el problema existe a lo ancho del libro entero). Tomemos las páginas 38 y 39(4) "Proyectos, frente ruso" (1917), que recogen 17 dibujos de organismos variados en un ordenado "puzzle" de rectángulos contenedores, nunca exactamente iguales lo unos a los otros, pero parejos.

La consulta al "Índice" ya mencionado da como resultado informativo que todos los dibujos son de lápiz, excepto tres de ellos que son a tinta, y que tienen tamaños oscilantes entre 12,4 x 12,4 cms. los mayores (un tamaño que se repite en siete de ellos) y 3,8 x 6,3 cms. el más pequeño.

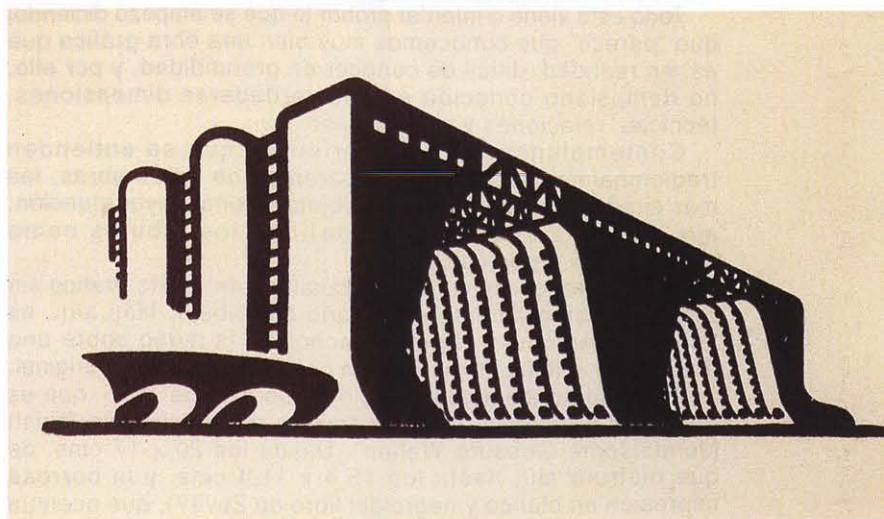
Pues bien, el dibujo más pequeño en la realidad, que es el número 17 de las páginas en cuestión, es el que está reproducido a tamaño mayor, concretamente al tamaño de 7,5 x 11 cms. es decir, al doble del original, mientras que los dibujos que en la realidad son mayores, están reproducidos más pequeños. Pero aún hay mayor confusión en este artístico "puzzle" compuesto de rectángulos, puesto que los dibujos que en la realidad tienen el mismo tamaño están reproducidos, juntos, a tamaños diferentes.

No es más que un ejemplo, pero es una constatación insistente y sostenida. A lo ancho del libro entero, las páginas reproducen los dibujos en el tamaño que al diseñador gráfico del libro le ha parecido conveniente, cuando mayores o más chicos, pero sin nexo aparente proporcional entre ellos, caprichosamente, de modo que sólo una consulta tan constante como fatigosa al "Índice", que resulta además de gran efecto desencuadrante para el libro, permite componer en la cabeza del estudioso el cuadro completo de la relación formal que existe entre los dibujos del mismo tema.

Las mismas páginas explican, en las pequeñas notas de texto escrito por Zevi que las acompañan, la dificultad de ordenar los parentescos formales entre los organismos arquitectónicos allí recogidos, y la determinación del autor de realizar esta tarea desde el punto de vista de las formas



A la izquierda, boceto de interior del proyecto de Villa Karl Becker, Chemnitz. 1915.
Abajo, a la izquierda, "Silo". 1915.
Abajo, a la derecha, "Silo en un puerto". 1915.



arquitectónicas representadas. Y ello viene a justificar una decisión, bien meditada, que está formada en razón de que la catalogación que se hizo en los años sesenta con los dibujos no siguió un orden cronológico, sino arbitrario, correspondiendo por tanto, a veces, numeros no correlativos a dibujos "seguidos" (pertenecientes a la misma serie formal), lo cual dificulta sobremanera la estructura ordenada del conjunto de la obra gráfica.

Aún viene, en el libro, a sumarse a este uso dificultoso, y a esta percepción, y comprensión, distorsionadas, alguna otra contrariedad en relación a los dibujos; por ejemplo aquella que se ha permitido la "alegría" gráfica de colocarlos en negativo (línea blanca sobre fondo negro), cuando en la realidad son negro sobre blanco, como podría ser el caso de los recogidos en la pág. 19 con los números 1, 2 y 4(5).

Y la contrariedad, más disculpable, que hace que, normal a una época de desarrollo de las artes gráficas no tan fácil, excelente y económico como el que nos tiene acostumbrados este fin de siglo, reproduce en blanco y negro dibujos que son en realidad de varios colores. Y esta dificultad no resulta subsanable en el "Índice de ilustraciones", toda vez que la escueta denominación "lápiz" (matita) no incluye ninguna aclaración sobre el color y la cantidad de lápices diferentes que se han usado en el dibujo concreto.

Y la dificultad más inexplicable, de casi imposible esclarecimiento, además, que no es otra que aquella de colocar los dibujos "invertidos", es decir, mirando a izquierdas o mirando a derechas, y que son, aparentemente, no solo el mismo organismo arquitectónico sino el mismo dibujo. Y no resulta sencillo decidir al respecto, si son varios o uno solo "tratado" gráficamente en las diversas publicaciones de una manera distinta, sobre todo teniendo en cuenta que algunos de ellos se habían publicado anteriormente en varios sitios, y con diferentes tratamientos gráficos(6).

Todo esto viene a intentar probar lo que se empezó diciendo: que "parece" que conocemos muy bien una obra gráfica que es, en realidad, difícil de conocer en profundidad, y por ello, no demasiado conocida en sus verdaderas dimensiones, técnicas, relaciones y significación.

Contémpense las características que se entienden tradicionalmente como más aparentes de estas obras, las más citadas y las que han sido objeto de una mayor atención: me refiero a aquellas que definen los dibujos como espontáneos y gestuales.

Resulta imposible calibrar la cualidad del gesto gráfico sin aquilatar estrictamente el tamaño del dibujo. Más aún, es imposible entender el gesto hecho por la mano sobre una ampliación al doble, triple y hasta cuádruple del dibujo original.

Valga como ejemplo el dibujo de un silo, de 1915, que es rojo, azul y amarillo, magníficamente reproducido en "Erich Mendelsohn, Gebaute Welten". Desde los 20 x 17 cms. de que disfruta allí, hasta los 15,4 x 11,4 cms. y la borrosa impresión en blanco y negro del libro de Zevi(7), que acentúa

el tono sobre el cielo (que sabemos azul). Sus dimensiones reales de 12,38 x 11,75 cms. hacen pensar que existe una mayor precisión en el trazo, al ser este mucho más fino que en la gran reproducción, que se ha perdido completamente. Y se ha perdido en ambas reproducciones, en una por aumento de tamaño y en la otra, por pérdida gráfica de color y de tono, así que, con seguridad, el gesto verdadero de la mano no resultará de buen entendimiento a partir de estos datos. Y otro tanto sucede con un importante número de dibujos.

Otra de las características entendidas como tradicionales, el tamaño (son "dibujillos") tiene que ser contemplada, asimismo, en sus precisas y exactas condiciones. Puesto que son, en general, "dibujillos", pero no todos. Y precisamente aquellos que, por razones históricas, han resultado más conocidos, por haber sido más publicados, son a menudo, dibujos de bastante formato, o bien "redibujos" realizados expresamente para la Exposición de Berlín de 1919(8), y por ello, calcados o proyectados a partir de otros anteriores, con la consiguiente no-gestualidad y deliberación gráfica que acompaña al calco.

No son extraños formatos de 20 o 30 cms. en cualquier dirección, lo cual no son, desde luego, dimensiones enormes, pero que se aleja mucho del tradicional entendimiento de estos dibujos con tamaño similar al de un sello de correos.

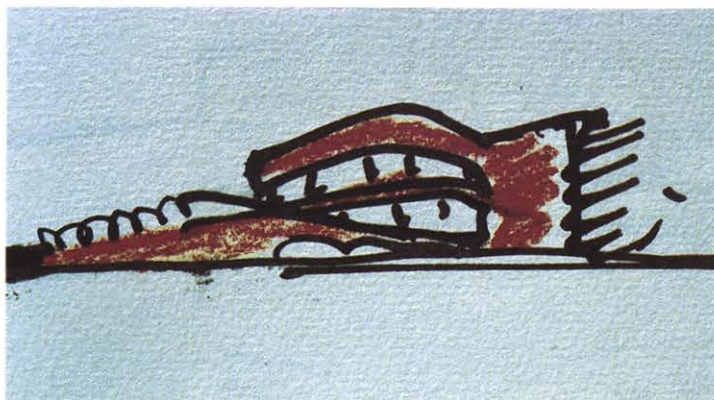
Sin embargo, en una gran mayoría sí que son "dibujillos" de pequeño formato, o si se quiere "garabatillos", cuyo tema o asunto es, en general, la forma volumétrica de diferentes composiciones de elementos, emparentados entre sí, constituyéndose muy a menudo en series, que suelen tener como inicio o "motivo", aquel especial edificio de destino, o bien algún tipo particular de edificio (cuando son fantasías). Y están dibujados en perspectiva.

Dos cuestiones resultan inmediatamente evidentes: la abrumadora mayoría de dibujos de exteriores (o lo que es lo mismo, la escasez de dibujos de interiores); y una bastante radical descontextualización, que limita el terreno de apoyo de estas composiciones volumétricas a algún trazo simple, si es que existe, y deja así fuera de consideración la vegetación, las alteraciones del terreno, y lo que podríamos denominar el confín.

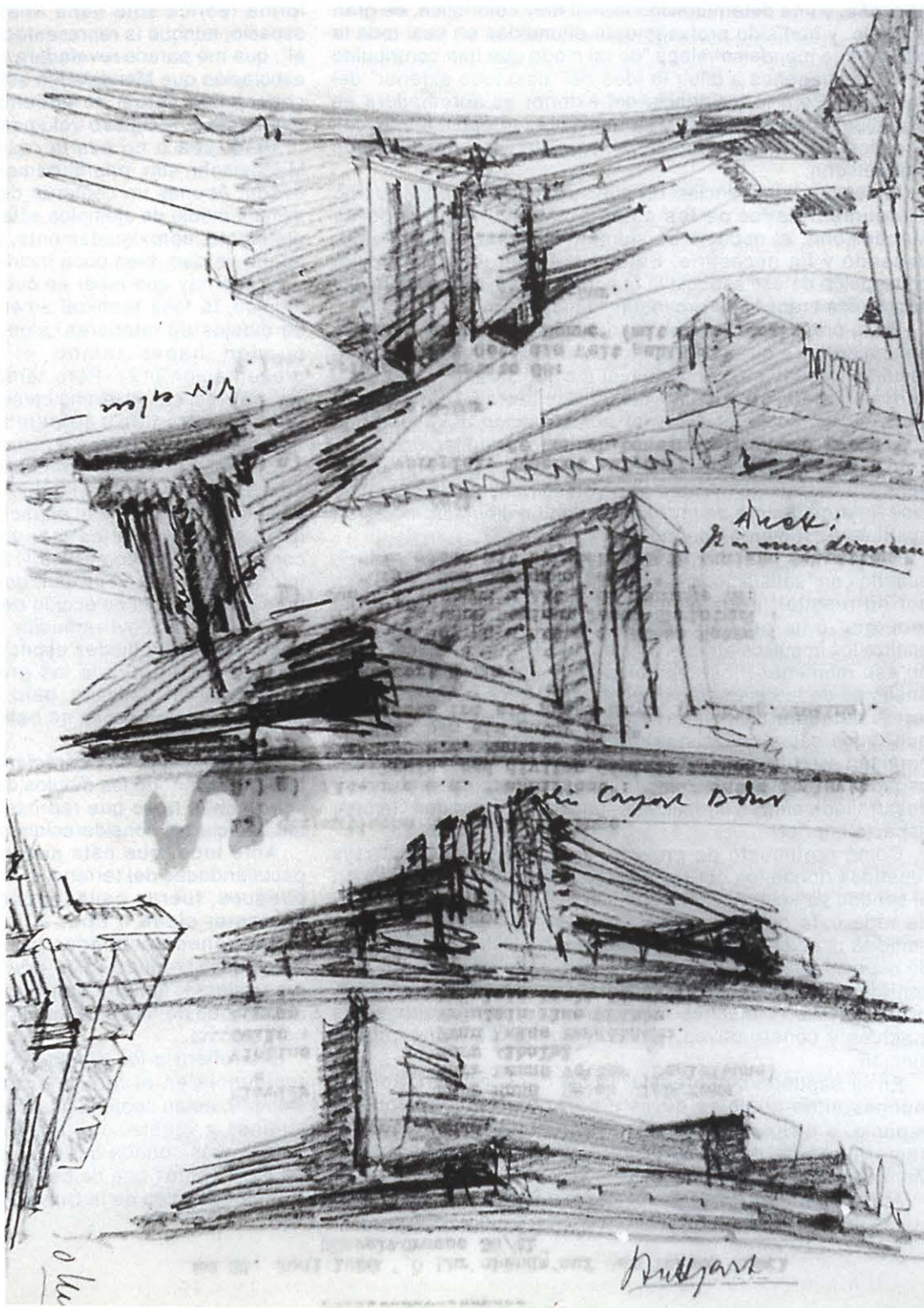
Respecto a esta bien marcada ausencia de dibujos de interior, hay que hacer notar que algunas de las imágenes que se han publicado más (e incluso, que se han publicado mejor) hacen parecer diferente la relación dibujo interior/dibujo exterior del colectivo, puesto que se han hecho presentes con un buen número de imágenes de interiores.

Me refiero a las acuarelas coloreadas de la Casa Becker en Chemnitz, de 1915(9), que existen en número de cuatro y son dibujos de interiores, y que, acompañadas por otros dos dibujos de interiores a lápiz, configuran, junto con otros cuatro dibujos del exterior que existen, el total del proyecto de esta casa.

Estas acuarelas de interiores tienen formatos medianos desde 29,2 x 27,3 cms. la mayor hasta 23,2 x 23,2 cms. la más



Arriba, a la izquierda, boceto para Fábrica en Luckenwalde. (1921-1923).
 Arriba, a la derecha, boceto para la Torre Einstein. 1920.
 A la derecha, bocetos para los Almacenes Schocken de Stuttgart, dibujados sobre el programa del concierto de Bach del 26 de junio de 1926.



pequeña, y una determinación formal muy colorística, de gran impacto, y han sido profusamente difundidas en casi toda la bibliografía mendelsohniana, de tal modo que han contribuido con sus imágenes a diluir la idea del "casi todo exterior" del colectivo. Pero la incidencia del exterior es abrumadora en el conjunto de los dibujos, y se relaciona, probablemente, con el concepto de espacio en el pensamiento arquitectónico de Mendelsohn.

En las dos conferencias(10) que se constituyen en el cuerpo y resumen mayor de los conceptos arquitectónicos de Mendelsohn, el espacio es siempre reclamado como valor deseado y fin necesario. Será, sin embargo, la particular concepción de ese espacio la que pueda arrojar alguna luz sobre esta manera de proyectar "desde fuera".

En la primera de las conferencias, la de 1919, y después de una crítica a otras concepciones arquitectónicas que no le resultan deseables, con especial incidencia en las formas y concepciones "cristalinas" dice: "el intento es una ilusión incluso cuando en el espacio de exposición del Werkbund checo, la transformación de los elementos arquitectónicos en formas espaciales geométricas se lleva hasta la sequedad y amplitud cristalinas". Aclara parte de su pensamiento cuando dice "la arquitectura de la "representación dibujada" no es un sustituto de la verdad espacial"(11).

Existen muchas citas del par de conceptos "masa y luz", cuando con "satisfactoria relación", cuando en mala compañía por no resultar la luz elemento suficiente para resaltar la "energía" o la "tensión" de las masas. Pero, en tanto que analiza los impulsos arquitectónicos que le parecen dominantes en ese momento ("los apóstoles del mundo del vidrio", "los analistas de los elementos del espacio", "los buscadores de forma del material y de la construcción") se hace evidente que todos estos análisis se realizan usando conceptos que permiten establecer una conclusión: que, para Mendelsohn, el espacio es "profundidad" (osea, volumen o masa profunda y desarrollada en tres direcciones) antes que "oquedad" (o sea, espacio interior).

Como argumento de prueba pueden tomarse las frases repetidas donde los conceptos "cuerpo espacial" se usan en el sentido ya aclarado, y también el que no existan, a lo largo de toda esta primera conferencia, comentarios sobre los edificios usados como ejemplos donde se incluyen conceptos de espacio interior, limitándose todos estos comentarios a la consideración del carácter ("pesante", "tenso", "desequilibrado", "transparente" y muchos otros términos) de los elementos masivos y constructivos, y a la inclusión del concepto de función.

En la segunda conferencia, la de 1923, existen también muchas citas posibles de esta particular concepción del espacio, e incluso alusiones que pueden leerse como una declaración de cual sea el entendimiento profundo que Mendelsohn está manejando.

A este respecto me gustaría hacer notar frases como "esa

forma teórica solo tiene unas relaciones externas con el espacio, aunque la representación en perspectiva se ocupe de él", que me parece reveladora de la particular y personalísima asociación que Mendelsohn establece entre lo que en nuestra concepción actual se entiende por espacio, profundidad, perspectiva, e incluso volumen y forma.

Pero, sea o no ésa la razón por la cual los dibujos de Mendelsohn son, prioritariamente, exteriores, el caso es que lo son. Apenas un centenar de interiores en un colectivo de millar y medio de ejemplos establece una relación de un cinco por ciento, aproximadamente, de dibujos de interiores, y eso es, en verdad, bien poca incidencia.

Y aún hay que tener en cuenta que, en el conjunto de los dibujos, la fase terminal americana posee mayor profusión de dibujos de interiores, algunos de bastante formato, que pueden haber tenido el carácter de "dibujos de presentación"(12). Pero también hay muchos "dibujillos" generativos, con el mismo carácter de prueba o de gesto al que nos había tenido acostumbrados en las producciones anteriores, pero ahora con muchas más imágenes de interior.

El clarividente Zevi, tan certero en los datos como radical en las interpretaciones, ofrece una explicación de este hecho, diciendo: "la flexibilidad espacial es una conquista americana que aplica tanto a los grandiosos complejos comunitarios como a la escala doméstica"(13), cuando comenta el dibujo de interior de la Casa Russell, que es, por cierto, un dibujo que no pertenece a la colección de la viuda.

Y el mismo Zevi remacha la hipótesis del "aprendizaje" americano de la fluidez espacial, añadiendo: "En aquel viaje primero había mirado las grandes fábricas, los silos, los rascacielos de Chicago, pero la espacialidad fluyente de la arquitectura doméstica no había sido entonces, objeto de su atención"(14).

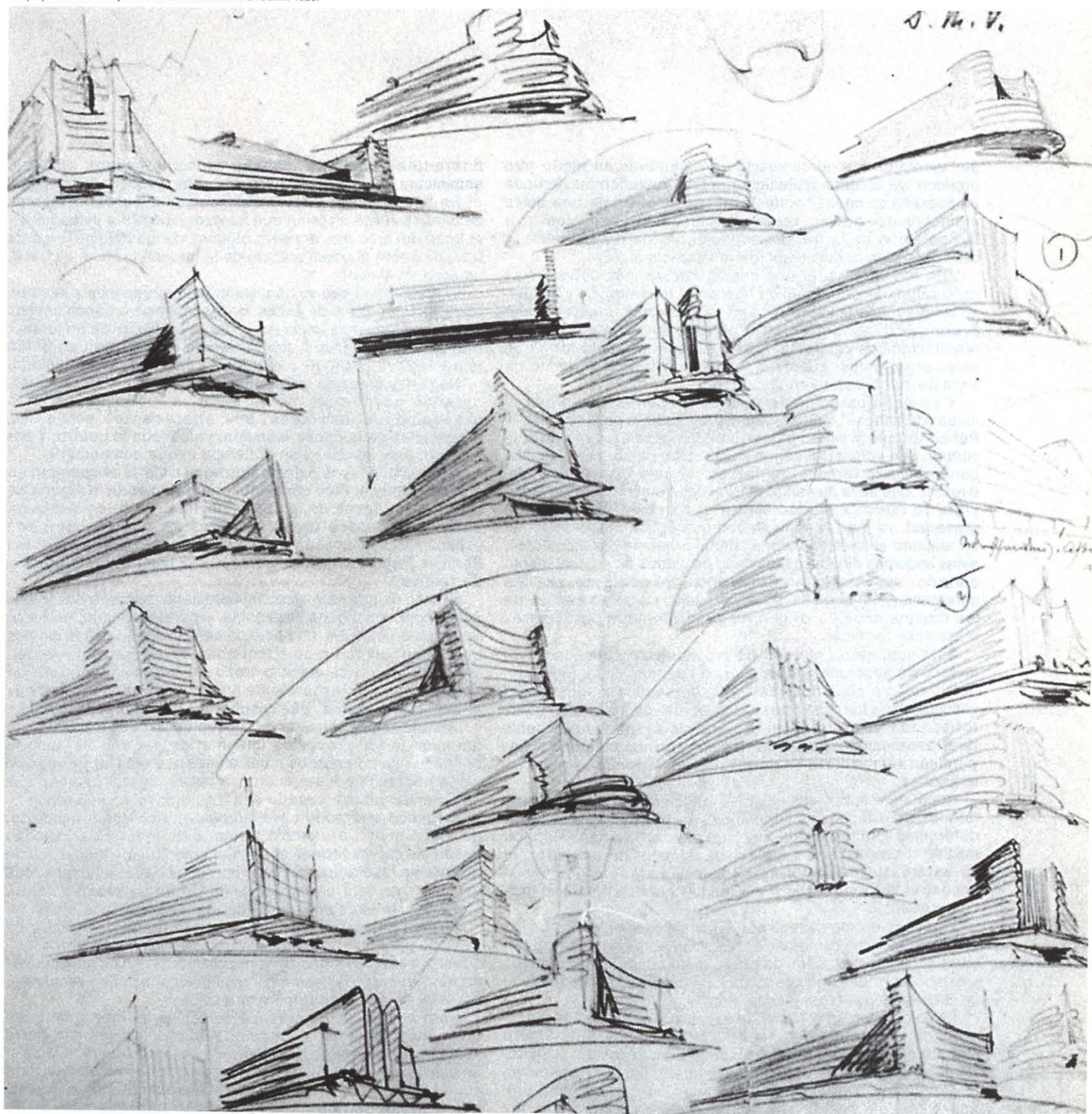
En cuanto a la otra característica ya apuntada, la "descontextualización" de los dibujos de exteriores, apenas apoyados sobre algún trazo que represente el terreno, hay que añadir todavía ciertas consideraciones que se me antojan de interés.

Ante todo, que esta ausencia, bastante radical, de las peculiaridades del terreno, o del confín, fueran alteraciones o pliegues, fueran calles urbanas, fueran vegetaciones de cualquier clase o tipo, e incluso fueran "proyectos" de alteraciones destinados a establecer transición entre el organismo arquitectónico proyectado y el terreno de sostén preexistente, tiene un período cronológico, en una etapa de la actividad de Mendelsohn, donde resulta atenuada e incluso contradictoria.

Me refiero a los dibujos realizados durante el tiempo de residencia en el futuro Israel, que son dibujos que, casi siempre, están contextualizados, y tienen terrenos inclinados, jardines y vegetación, una vegetación que, en algún caso, resulta más soñada que real, puesto que es una vegetación de oasis, antes que de desierto.

Estos árboles de la Universidad Hebrea de Jerusalén(15),

33 "pequeños bocetos" para el edificio de la D.M.V. en Berlín. 1926.



por ejemplo, que se convierten en palmeras en algún otro proyecto de la etapa palestina, podrían quizá formar parte de un imaginario deseado, de la caracterización de una tierra prometida que pudiera responder con alegres expectativas a la depresión de la terrible situación vivida previamente, y confirmada en la desilusión de la estancia inglesa.

Aun hay que hacer una consideración más sobre estas características generales de "ausencia de entorno", y es que, en la obra madura, (que es, como se sabe, obra urbana en gran proporción) el aislamiento gráfico de los organismos arquitectónicos contrasta vivamente con la propia forma de estos organismos, que están concebidos desde el punto de vista de su ubicación en la ciudad.

Y se da la paradoja de que las curvas esquinas que él llama "dinámicas", concebidas y proyectadas para "seguir" el tráfico urbano y proporcionar carácter a la estructura de la ciudad, que convierta, según sus propias palabras a "la calle, conforme a la rapidez del tráfico, en una pista horizontal directriz, que lleva de centro de gravedad a centro de gravedad y por lo tanto la ciudad futura es también un centro de gravedad, ya que, si se la ve con una óptica más amplia, es en realidad el sistema tridimensional propiamente dicho"(16), estas esquinas dinámicas han sido dibujadas en un documento aislado, sin interacción aparente del contexto que las determina, y sin que sea, en consecuencia, posible deducir de los dibujos causa u origen ninguno de estas particulares elecciones formales.

Esto sugiere un método de proyectación sofisticado, un método de absorción previa de datos de toda clase (de lugar, funcionales o constructivos) que son usados luego para la concepción de los organismos arquitectónicos, pero que no son reflejados en la imagen gráfica de éstos, puesto que pertenecen al oscuro sustrato de las motivaciones primarias, y no al más somero nivel de los parentescos formales aparentes.

Aceptando esta explicación es como adquieren significado muy preciso todos los "dibujillos" de prueba, que intentan determinar gráficamente cual pudiera ser la imagen mejor, más significativa o más expresiva de los datos del proyecto que ya están interiorizados, y para los cuales es necesario encontrar la forma exterior que pudiera resultar mejor o más característica.

Y en este mismo sentido pueden entenderse algunas de las frases que, en las conferencias, explican obras de arquitectura, ya sean suyas o ya sean de otros, desde supuestos formales y exteriores, manejando conceptos de mayor y mejor expresión de tensiones, fuerzas, masas, etc.

La colocación en el papel de estos "dibujillos" ayuda a este entendimiento, pues se acumulan, a menudo, en número importante en un solo papel(17), adoptando entonces posturas relativas totalmente autónomas, sin mantener las respectivas líneas de tierra direcciones paralelas, lo que propicia una apariencia caótica de estos conjuntos, pues aparecen los

diferentes "dibujillos" cabeza arriba, o cabeza abajo, o empujados sobre sus costados, los unos respecto de los otros.

En la apariencia y en la observación de estos conjuntos de dibujos surge un tema que ha dado nombre a estas notas: el tema del arco que encierra algunos de los dibujos, un arco trazado sobre el papel encima de la imagen gráfica, es decir, un arco en el cielo.

El primer arco que yo he encontrado corresponde a la etapa madura, tan repleta de éxitos, de los edificios urbanos hechos en Alemania, y más concretamente, a un dibujo de un interior del "Berliner Tageblatt" que construyó Mendelsohn en Berlín entre 1921 y 1923(18) y resulta, el arco, un hecho aislado.

Nada hay parecido en los dibujos anteriores, sino es, quizá, algunos garabatos "en el cielo" a modo de rayos o proyecciones lumínicas, que aparecen en proyectos imaginarios de la época alemana, ya pasada la guerra, y por lo tanto, muy cercanos en el tiempo al que comento(19).

Los mismos rayos o garabatos en el cielo se encuentran en algunos dibujos, bien conocidos, pertenecientes a alguna de las diversas fases de la Torre Einstein. Pero, en cualquier caso, entre estos rayos trazados en el cielo, que son expansivos, y el encierro que propugna el arco en el dibujo del Berliner Tageblatt existe, creo yo, una importante diferencia de sentido.

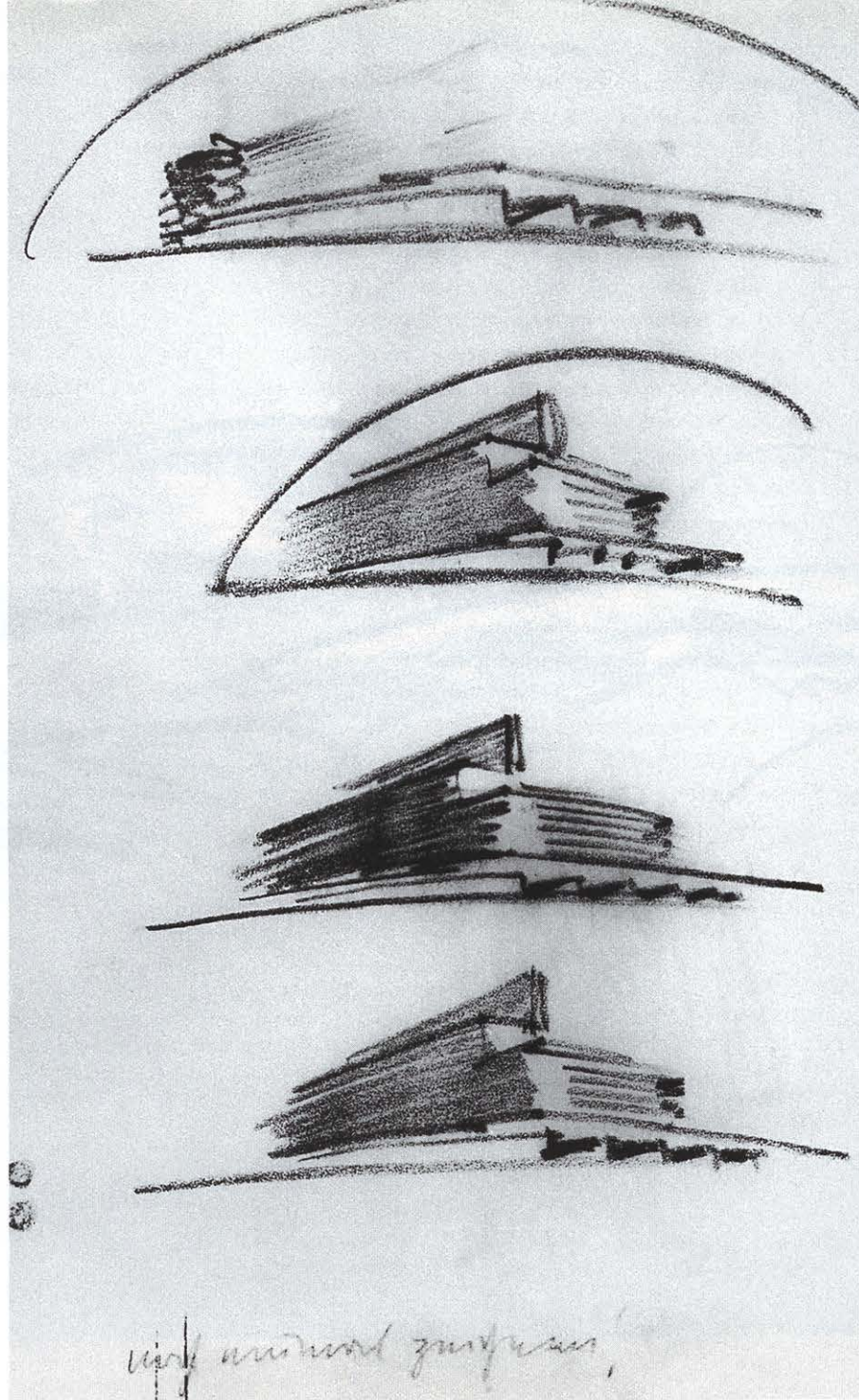
El caso es que este arco, así detectado, empieza enseguida a aparecer con alguna frecuencia, y parece adoptar, en estas primeras presencias, un papel de señal. Alguno de los dibujos que están juntos en un papel aparece (y ese, solamente), señalado con este arco, o trozo de círculo, a manera de elección de la correspondiente prueba volumétrica formal que el dibujo representa, que resultaría, así, la prueba elegida.

También ese parece ser el sentido del arco que aparece en algunos de los proyectos imaginarios del año 23, que se entienden como esbozos musicales(20), y esta interpretación viene reforzada por ser el arco, a veces, lateral (cuando a la derecha del dibujo, cuando a la izquierda) y no superior.

De modo que podría entenderse el arco como asociado, de algún modo, al cambio formal que lleva a Mendelsohn desde las curvas formas absolutamente libres y fluidas, hasta las formas facetadas masivas, dentadas o estratificadas, que caracterizan sus construcciones urbanas, precisamente, alrededor de esos años, y hasta el fin de su etapa alemana.

El arco se convertiría, así, en un sistema de señal o de elección para poder seleccionar uno o varios de los "dibujillos", que resultaría necesario en la misma medida en que las nuevas formas volumétricas son mucho menos conocidas y requieren, por ello, de alguna diferente selección.

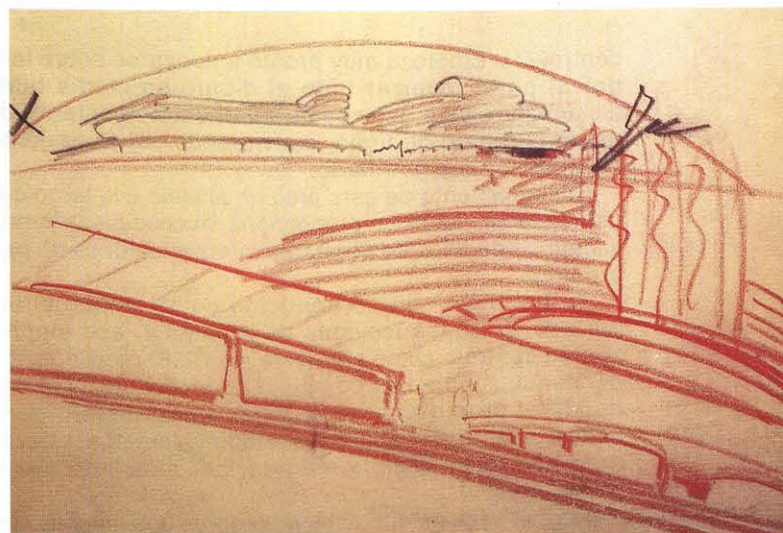
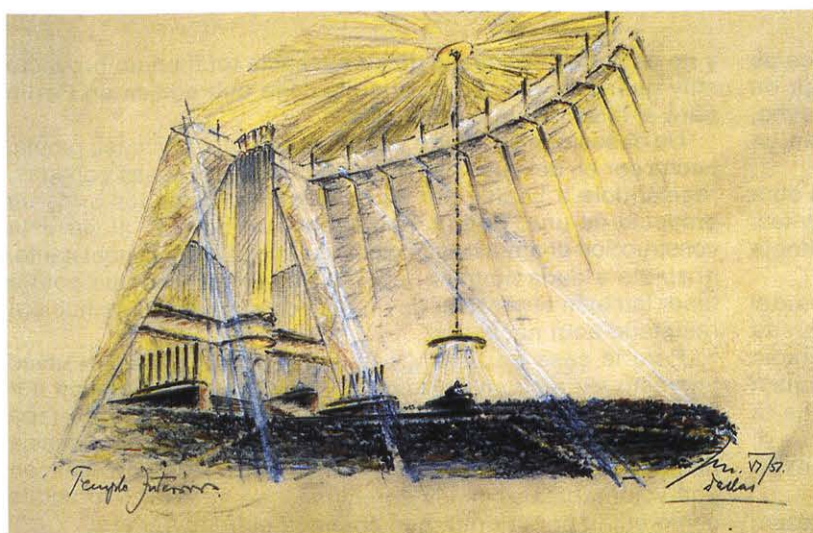
Pero el caso es que el arco se convierte, bien pronto, en un "motivo" de firma, o de autor, realizado primero sin cierre sobre la línea de tierra, a manera de un marco curvo, e incluso en ocasiones, como tal, "artísticamente" tratado, como sucede con el dibujo para la Peletería C.A. Harpich en Berlín (1924), que dispone de una mancha de tinta colocada casi en su

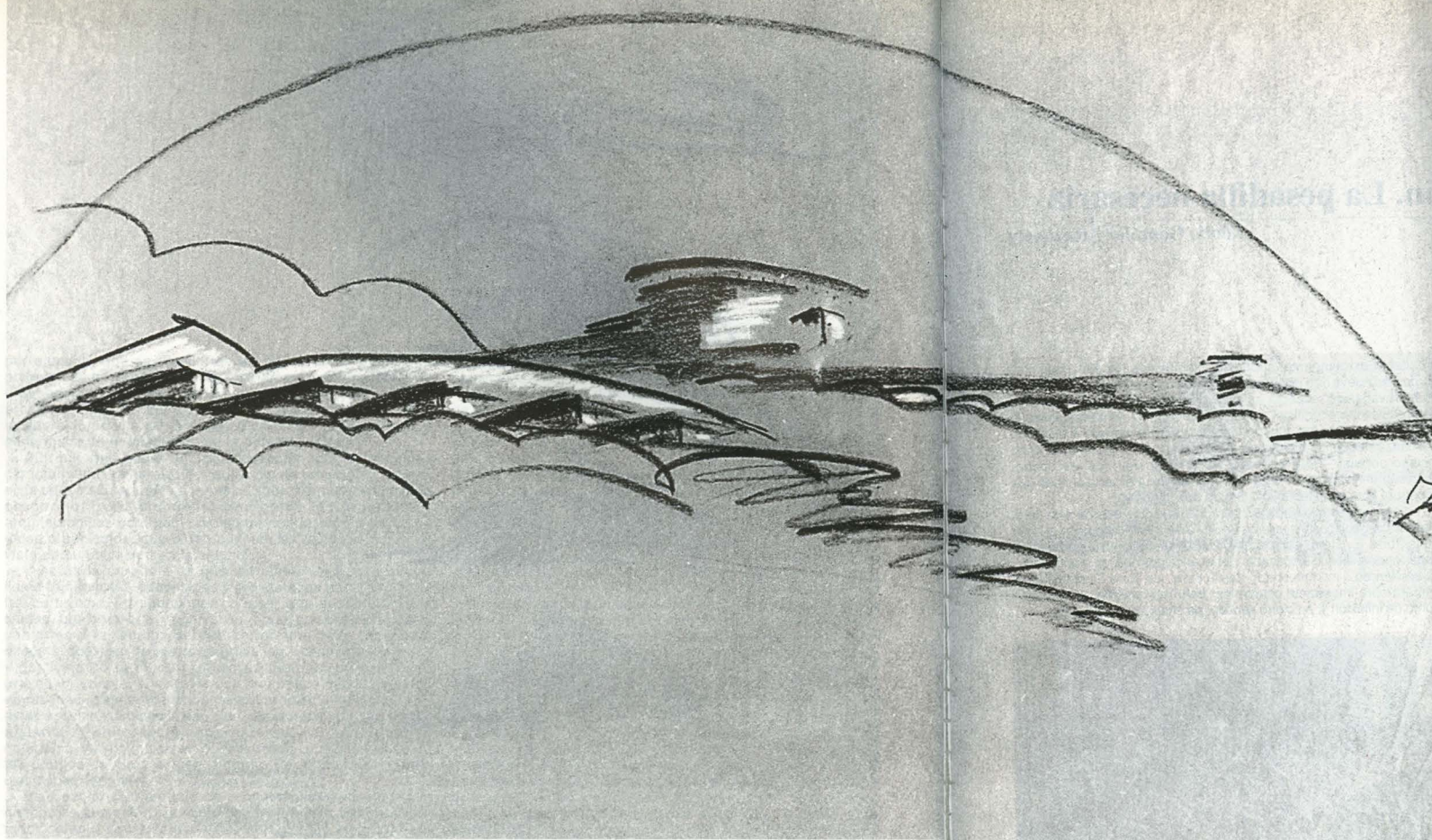


A la izquierda, 4 bocetos para los Almacenes Cohen & Epstein en Duisburg. 1926.

Abajo, a la izquierda, dibujo del interior del Templo Emanu-El, en Dallas. 1951.

Abajo, a la derecha, detalle de una hoja con 6 bocetos para el Complejo Woga en Berlín. 1926.





Detalles en la izquierda. En la parte superior del dibujo se ven los detalles de la casa que se construye en la parte superior del dibujo. En la parte inferior del dibujo se ven los detalles de la casa que se construye en la parte inferior del dibujo.

centro(21). Empieza muy pronto a apoyarse sobre la línea de tierra, para encerrar todo el dibujo en media burbuja de aislamiento, y se acompaña, en el extremo inferior derecho, de un garabato de firma, convirtiendo así el conjunto en un sistema cerrado y firmado.

El seguimiento de este arco en el cielo a lo largo de la obra gráfica de Mendelsohn proporciona muchos datos interesantes, y algunos de ellos se prestan a interpretaciones de psicología profunda.

Ya he dicho que su aparición coincide con el inicio del período de construcciones en Alemania, esa etapa dorada que en cuatro o cinco años (ya en 1926) convierte el estudio de Mendelsohn en un complejo donde trabajan 40 personas, donde el propio arquitecto sigue en el tablero parte de la noche, mientras suena Bach a todo volumen. Es decir, que el arco podría en alguna medida, ser asociado con el éxito profesional.

Pero el seguimiento del arco proporciona muchas sorpresas,

y no es la menor aquella de su ausencia total en un proyecto muy querido y muy suyo, el de la casa que edifica en Berlín para sí mismo y para su familia.

Un deseo que se realiza por fin, el de tener una casa propia, hecha por él, después de tantos años de tener casas soñadas, regalándole a Louise por su cumpleaños todos los años un proyecto de una. Podría, quizá, entenderse que, al ser esta construcción una realización serena y meditada, no inquietante, ni sujeta a duda ninguna, el arco de aislamiento que podría tener también el carácter de un arco de afirmación, no hubiera resultado aquí necesario.

Pero la casa de Berlín resultará, de hecho, casi el único proyecto sin arco en el cielo. Más y más los dibujos van a ir encerrándose a sí mismos, hasta constituirse, en la etapa americana, en aisladas burbujas que comparten papel y técnica de realización, pero que se manifiestan, cada una de ellas, en una voluntaria afirmación de unidad y de autoría, reforzadas como están por la firma que continúa el trazo del arco.

NOTAS

- 1.- No se sabe con total seguridad cuántos dibujos hizo Mendelsohn, pero el libro de Bruno Zevi que recoge la obra completa contempla 1.565 reproducidos, de los cuales 1.482 pertenecen a la colección de Louise Mendelsohn. Así mismo se reseñan 1.472 planos, pertenecientes solamente a la etapa americana. En cuanto a las cartas enviadas a Louise, existen 1.301, además de 114 enviadas a otras personas. Y se hace aquí mención de ellas, por cuanto hay muchas que contienen dibujos.
- 2.- El libro se llama "Erich Mendelsohn. Opera completa" y se subtitula "Architettura e immagini architettoniche". Es de ETASKOMPASS, Milán, 1970, y se ha realizado recientemente una versión en inglés. Tiene notas de la propia Louise Mendelsohn.
- 3.- Además de los datos ya citados, relaciona el número de carteles, las cartas escritas a Mendelsohn que se conservan, y los escritos.
- 4.- Se han seleccionado estas dos páginas, 38 y 39 absolutamente al azar, dentro de una etapa de mayor producción gráfica, como es la primera. No se sabe a qué tipo de edificios pertenecen las imágenes, que Zevi intenta clasificar por analogías formales con otras imágenes del frente ruso, y de las cuales solo ofrece una hipótesis (la de "edificios industriales") para tres de ellos.
- 5.- Los dibujos recogidos en la página 19 del libro de Zevi ya mencionado, y numerados allí 1, 2 y 4, son de técnica de tinta, los dos primeros, y de lápiz el otro. Han sido convertidos en "negativos", no se sabe por qué razón, puesto que aparecen en otras publicaciones reproducidos en negro sobre blanco. Consultese, a este respecto, el libro "Erich Mendelsohn" subtitulado "1887-1953. Ideen, Bauten, Projekte", ed. Willmuth Arenhövel, Berlín, 1987, que es un Catálogo de exposición, y cuyo número 38 es el dibujo 1 de la página mencionada del libro de Zevi, reproducido aquí en negro sobre blanco.
- 6.- Se van a ofrecer más adelante ejemplos de otros "tratamientos" de dibujos. Para la cuestión de la inversión especular de algunos de ellos, téngase en cuenta que a veces el propio Mendelsohn realiza dos dibujos diferentes del mismo organismo mirando a izquierdas y a derechas, que resultan invertidos especulamente toda vez que las plantas tienen simetría axial en buen número de casos. También habrá que contar con aquellos casos en que el autor ha realizado una nueva versión calcada, o proyectada, de mayor formato, destinada a la Exposición de Berlín, y que ha resultado invertida. Sin embargo, en el libro de Zevi se invierten algunos dibujos ex-novo, sin que lo hubiera hecho el autor previamente, y es muy difícil descubrir cues de ellos, y por qué se hace.
- 7.- El libro mencionado, "Erich Mendelsohn, Gebaute Welten", está publicado por la editorial Gerd Hatje, 1998 y la recopiladora es Regina Stephan. El dibujo está publicado en la página 24 y puede compararse con el que publica Zevi en la página 24, con el número 1.
- 8.- La Exposición de Berlín se realizó en 1919, a finales de año, en la Galería de Arte Paul Cassirer, y se denominó "Architettura de Acero y Hormigón". Con el mismo título se publicó al año siguiente, en octubre de 1920, en Wendingen.
- 9.- En el libro ya mencionado como catálogo cuya editora es Sigrid Achenbach se dedican a los dibujos de la Casa Becker los números de fichas del 106 al 111 y se publica a todo color una de las acuarelas en la pág. 25. El propio Zevi dedica asimismo página doble en color a cuatro acuarelas de la Casa Becker que, como se indica en el texto, ha sido profusamente difundida.
- 10.- La primera conferencia se denomina "Das Problem einer neuen Baukunst" y fue redactada y pronunciada en 1919, en Berlín. La segunda conferencia se denomina "Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion" aunque es mucho más conocida por este nombre final, "Dinámica y función"; data de 1923 y se pronunció en varios sitios, incluido Amsterdam, donde fue muy bien acogida.
- 11.- No respondo en absoluto de la traducción, como es lógico, ni en este caso ni en los siguientes en que se citen las conferencias.
- 12.- Con el término "dibujos de presentación" me refiero a dibujos de bastante formato realizados para enseñar, casi siempre al cliente, y existen algunos en la etapa americana, menos gestuales y más serios, hasta formales, que se distinguen muy bien.
- 13.- La frase citada se encuentra en la pág. 361 del libro de Zevi.
- 14.- La frase que se cita se encuentra también en la página 361 del libro de Zevi, que asimismo reproduce este dibujo con el número 1, una vista del comedor de la Casa Russell con un primer término de la jardinería, y de la pantalla transparente de separación.
- 15.- Consultense los dibujos que reproduce Zevi en las páginas 246 y siguientes.
- 16.- De nuevo, sobre la traducción de esta frase contenida en la segunda conferencia, no se responde de reclamación ninguna.
- 17.- Hasta 33 "Kleine Skizzen" se acumulan en el nº 248 del Catálogo, que corresponden a propuestas variadas para la sede de la Federación Metalúrgica en Berlín, de 1929-30, y todo ello en un papel de 34,3 x 39,7 cms.
- 18.- Está publicado en la página 67 del libro de Zevi, con el número 3.
- 19.- Por ejemplo, los de las páginas 54 y 55 del libro de Zevi, o las conocidísimas imágenes con rayos de la Torre Einstein, una de las cuales aparece en la portada del mismo libro.
- 20.- Por ejemplo, en la página 105 del libro de Zevi, en el conjunto de dibujos reseñados con el número 15, o en el número 128 del Catálogo.
- 21.- El dibujo está reproducido en la página 92 del "E.M. Gebaute Welten", con las salpicaduras de tinta que lo "informalizan" y "artistizan".
- 22.- Un dibujo "con firma" (e incluso con varias firmas) precioso es uno para la Casa Russell, muy reproducido, pero que se puede encontrar en el inevitable Zevi, en la pág. 354 y con el número 3. Para la misma casa hay burbujas con leyenda, como el número 2 de la pág. 362, pero es solo un ejemplo, porque hay muchísimos.
- 23.- Recogido en "Erich Mendelsohn", Architectural Forum, 102, de febrero de 1955.

Boceto para la Sinagoga y Centro Comunitario B'Nai Amoona, en St. Louis. 1945.

Y más aún, al pie de esa firma, en el ángulo derecho, aparecerán leyendas que expliquen características del proyecto, en un ordenado bloque rectangular que compone "mancha" gráfica y completa el dibujo(22).

Hasta que el propio Mendelsohn, el nómada que mantuvo la voluntad necesaria para ir de un exilio a otro, volviendo a empezar, y volviendo a terminar, acabe tan encerrado él mismo en estas burbujas como los propios organismos que proyecta, y le diga, bien poco antes de su muerte, a Hans Schiller, su ayudante en los Estados Unidos: "mire usted mi dibujo, todo está en él"(23).

De tal manera que los volúmenes dinámicos que fueron su interés arquitectónico primordial, las tensiones de la masa y de la luz que eran necesarias para su concepto de la arquitectura del futuro, terminarán tan encerradas en un trozo de espacio en el cielo como él mismo en sus diversas residencias y países, siguiendo un destino forzado y dramático, desde la libre expresión fluida hasta el ensimismamiento. ■