

Frank Lloyd Wright

USONIA



Eduardo Sacriste

Juan O'Gorman
LIBRERÍA

nobuko

EDUARDO SACRISTE (h)

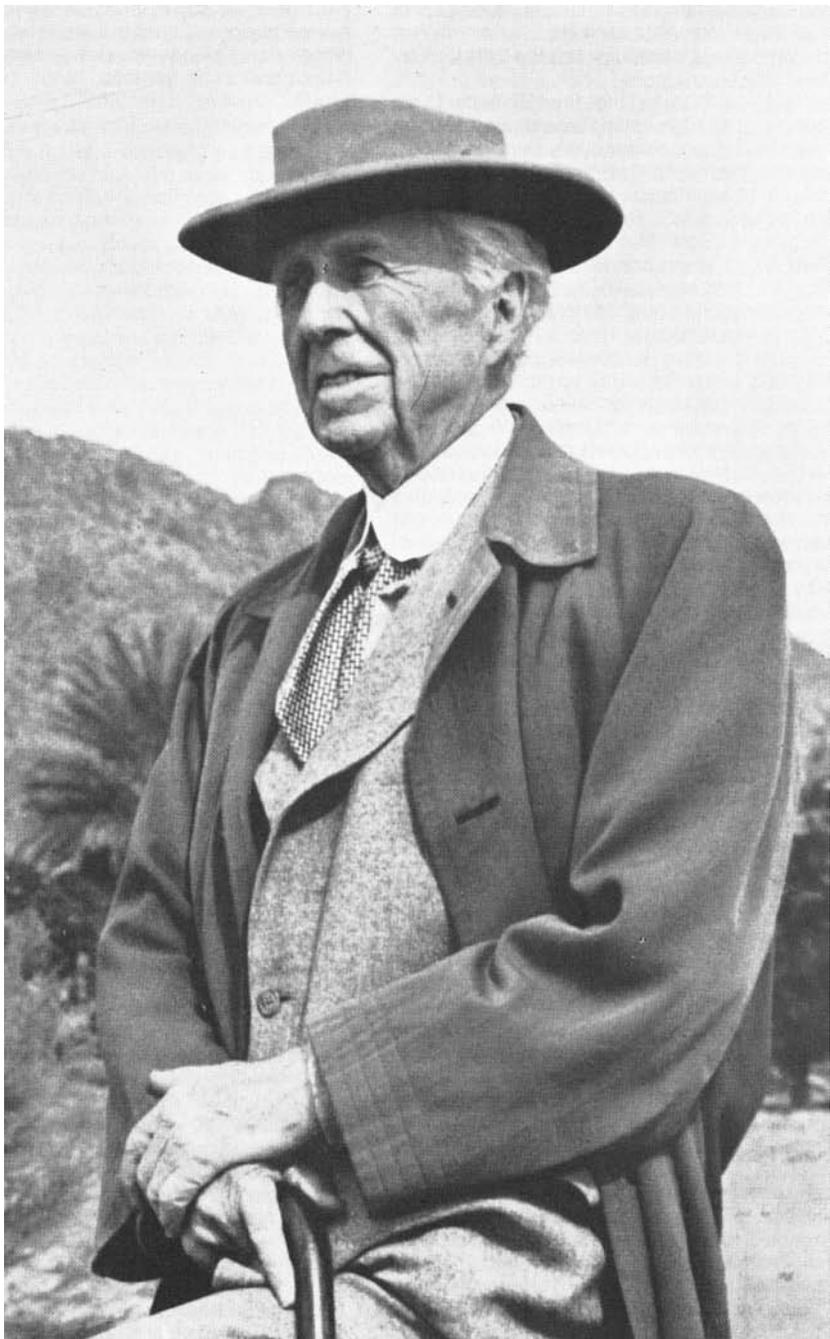
**FRANK
LLOYD
WRIGHT**
"Usonia"



© Editorial Librería Técnica CP67

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, escrita a máquina, por el sistema "multigraph", mimeógrafo, impreso, etc., no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

A mis padres



Indice

Prólogo para la segunda edición	7
Introducción.....	11
Vida y personalidad de Wright.....	13
Aprendiz en Chicago	15
Su carácter	17
Taliesin	19
Cómo se construye en los Estados Unidos	21
La obra	23
Edificio y paisaje	55
El uso de la tierra.....	71
Los materiales	73
Wright constructor	75
Módulos y proporciones	85
Las viviendas de Wright	87
Arquitectura orgánica.....	93
La casa de precio medio.....	97
Dos casas o un proceso de simplificación.....	103
Análisis de algunas obras de Wright.....	107
• 1. Casa Herbert F. Johnson, Wind Point, Wisconsin, (1937)	108
• 2. Casa del prof. Paul R. Hanna, Palo Alto, California, (1937) ..	113

• 3. Taliesin West, Scottsdale, Arizona, (1938)	119
• 4. Casa Rose Pauson, Phoenix, Arizona, (1940)	125
• 5. Casa Lloyd Lewis, Libertyville, Illinois, (1940)	126
• 6. Casa John C. Pew, Lago Mendota, Shorewood Hills, Wisconsin, (1940)	132
• 7. Edificio Johnson, Racine, Wisconsin (1936/1950)	137
Sus últimas obras	145
Una casa prefabricada	155
Paralelo con Le Corbusier	157
Sus palabras finales	161
Síntesis	163
Nota biográfica sobre el autor	167

Prólogo para la segunda edición

No deja de ser una satisfacción ver aparecer una segunda edición de Usonia, quiere decir que el libro en algo ha cumplido su cometido, que era iniciar a los lectores en la obra de Frank Loyd Wright. Esta circunstancia me lleva a rememorar tiempos pasados y felices de mi vida, como fue ese año pasado en USA recorriendo ese país por una ruta jalonada con ejemplos de esa hermosa arquitectura. Revivo imágenes, el paisaje del campo americano, sus árboles, su gente amable; revivo las impresiones y las sorpresas que la visita a cada obra de Wright nos deparaba. Nunca podré olvidar el encuentro con la casa del profesor Paul R. Hanna, en Palo Alto, California. El recibimiento hosco de la propietaria, que por ser yo un extranjero, me permitió sólo dar una vuelta a la casa con la obligación de no tomar fotos, esta condición así como el recibimiento se debe a que, en esa época, al menos, las obras de Wright eran tan visitadas que a los propietarios les quitaban intimidad. De la visita a la casa de Lloyd Lewis, próxima a Chicago, conservo un nítido recuerdo; pudimos recorrer la casa sin propietarios, con tranquilidad, y observarla en sus detalles; el recorrido desde que dejamos el auto hasta llegar a la sala de estar fue una verdadera “promenade arquitectónica” como decía Le Corbusier. Igualmente recuerdo la hermosa vegetación y arboleda que rodeaba la casa, allí fue donde dudé por primera vez si la casa fue hecha antes de plantar los árboles o si estaban en el sitio antes de comenzar la obra. Luego mi estada en Madison, Wisconsin, sobre el lago Mendota, que es el paisaje materno de Wright, el que según él, tantas cosas le enseñó; le enseñó a colocar la piedra en sus obras, a comprender la naturaleza y la naturaleza de los materiales, así como a ver los árboles y entenderlos. Es allí, en esa área, donde Wright tenía su casa y su escuela Taliesin, donde se encuentran las casas más humanas y amables de Wright; la casa John C. Pew sobre el lago; la primera casa Herbert Jacobs, tan trascendente en

su obra, y proyectando la cual elaboró o dio forma a su teoría sobre lo que debe ser la vivienda y, es allí donde está la segunda casa Herbert Jacobs y, es justamente en ésta donde pone en práctica todo lo que plantea como teoría en la primera. Es aquí, en la vecindad de Madison, en la residencia de Wright, donde tuve la oportunidad de conocerlo; a él, a su esposa y a su hija, así como la oportunidad de poder convivir con la familia que formaba Wright y sus alumnos; pude compartir su trabajo, sus tareas, ver planos de mano de Wright que volaban por el taller sin la menor preocupación por parte de sus alumnos; planos que para mí eran un tesoro y, que más de una vez estuve tentado de robar; fue allí en el plácido paisaje de Wisconsin, donde pude darme el lujo de dedicar la mañana a pintar, que en esos años era mi “*hobby*”.

En la siguiente etapa recibí una profunda impresión al conocer el edificio Johnson y la casa de su propietario. Aun recuerdo cómo me mal dije por haber terminado mi rollo de película al visitar ésta. Las oficinas Johnson fueron una gran lección, allí comprendí cómo cada edificio tiene su gramática, cómo la arquitectura se expresa por medio de las proporciones, del contraste, de los efectos de la luz, allí todo era evidente, tan claro, que no necesitaba mucha inteligencia para comprender el lenguaje empleado por Wright en esa obra.

Otra etapa de ese viaje fue Nueva York, con la visita al Museo Solomon R. Guggenheim, donde por primera vez la obra de Wright aparecía fuera del marco de un paisaje natural y, en cambio lo hacía dentro de un paisaje artificial: el duro pavimento y los bloques de ladrillo de las residencias de la 5^{ta}. Avenida. Después de tantos años veo ahora el museo como un gigante caracol blanco entre pilas de ladrillos rojizos. Mi jira continúa hacia el sur; en Pittsburgh, una infructuosa espera de tres días para visitar la Casa de la Cascada, la que con gran pesar no pude conocer en persona; luego la visita a la sinagoga de esa ciudad, recientemente inaugurada; más al sur, el Florida Southern Collage de Lakeland, donde descubrimos que un buen edificio puede llegar a ser un buen negocio: ese colegio, hasta que tuvo su sede proyectada por Wright, era uno de los tantos colegios de los EE.UU. y, a partir de la inauguración del nuevo edificio, la inscripción de alumnos fue un “boom”. Al final de la jira por el sur, el jalón que marcaba mi derrotero fue una pequeña casa construida sobre un lago, en esta obra nos encontramos con otra excentricidad del maestro; aquí, así como en el edificio Johnson, el techo era todo de tubos pirex (con la consecuencia de filtraciones que es de imaginar) en esta pequeña casita se propuso emplear únicamente piezas de madera de 10 x 10 cm, tanto para los elementos trabajando a la compresión como para los que trabajaban a la flexión, en este caso no se trató de filtraciones sino de excesivo flexionamiento de las vigas horizontales.

El recorrido termina en Taliesin del desierto, la escuela de invierno en Arizona; en este caso, igualmente enfrentamos una obra maestra, en ella Wright sólo ha empleado la hermosa y colorida piedra del lugar, madera y lona como material para cubrir; material que tiene la virtud de convertir los rayos solares en una hermosa y suave luz pareja.

Hoy, después de largos años pasados desde entonces, reviso la primer edición de Usonia y, veo que comento obras que no conocí, como ser la casa Rose Pauson en Arizona que se había incendiado. Sin embargo, están unas y otras, las vistas y las estudiadas en sus planos y fotos, tan vivas en mi recuerdo que la imagen de ambas se confunde. Eso lo debo al hecho de haber podido experimentar “*in situ*” algunas de las obras del gran maestro y a la feliz circunstancia de haber podido participar de su espacio mágico, una experiencia que por proyección me ha permitido vivir las obras no conocidas. Y ésta es, sin haber visitado personalmente la obra de Wright, poder recrearla y vivirla.

Para terminar, debo aprovechar esta oportunidad para salvar una imperdonable omisión cometida en la primera edición, y es el no haber agradecido, al amigo arquitecto Raúl Núñez, residente en los EE.UU., el hecho de haberme informado y suministrado todo el material que se refiere a la casa prefabricada de Wright. Con estas líneas quede esa omisión disculpada.

San Miguel de Tucumán, Enero de 1976

Eduardo Sacriste

Introducción

Este libro sólo pretende ser una introducción a la obra de Wright para el público de habla hispana. Trata de transmitir primordialmente las experiencias e impresiones arquitectónicas recogidas al visitar la mayoría de las obras comentadas a lo largo de estas páginas.

Como Wright lo dijera, “cada obra tiene su propia gramática.” La de él era muy especial. Su lenguaje personal no es fácil de captar a través de los planos y fotografías que aparecen en libros y revistas. Ese imponderable que es el espacio, y que él dominó con tanta maestría y variedad, debe ser vivido, al menos una vez, para poder aprehenderlo de modo más profundo y auténtico. La expresión de una obra de arquitectura en el plano –su grafismo– se peculiariza según la técnica usada. Para quienes estamos acostumbrados a la lectura del rasgo de los gruesos muros de mampostería, resulta extraño y a veces incomprensible el grafismo de un plano americano y mucho más el de una casa como la del profesor Paul R. Hanna, de Wright, por ejemplo, basada en un módulo exagonal. Los muros de esta casa, en realidad, no tienen más de 5 cm, de espesor, y su expresión en el plano es una sutilísima línea. Para el profano, todo es extraño en ese plano: la gramática, la técnica empleada y su expresión. Las vistas interiores y exteriores no llegan a dar la clave de esa realidad.

Cuando llegué a San Francisco en 1941, mi conocimiento de la obra de Wright era imperfecto y superficial: la casa del profesor Paul R. Hanna, justamente, era la que más había tratado de conocer, pero –insistiendo– su extraño lenguaje había impedido que me identificara con ella. La impresión recibida tras el primer contacto real con esta casa fue sin embargo la de una obra arraigada al suelo, consistente y llena de unidad, con un dramatismo desarrollado mediante líneas, planos briosos y vivos, traducido en un juego cromático de profunda riqueza: el rojo oscuro del

ladrillo y el marrón rojizo de la madera. Los colores y formas de la casa se repetían en la vegetación circundante. Quedé profundamente impresionado por una gran obra de arquitectura.

Esa obra puede o no gustar; puede o no representar nuestro ideal o lo que quisiéramos hacer, pero es innegable que se trata de una realización maestra. Con la arquitectura de Wright pasa lo que con la de Gaudí: podemos discrepar con su plástica y hasta considerarla de “mal gusto”, pero no podemos negar su genialidad y maestría.

El conocimiento de la obra de Wright, de igual modo que el de su larga e intensa vida, constituye una lección para quien sepa mirar y no busque únicamente formas y soluciones. Su extraordinaria labor le mostrará la variedad del campo arquitectónico y la plena libertad de un creador. Su vida fue un ejemplo de constancia tras una idea y un ideal. Enseñó con la obra y el ejemplo. Su “*Autobiografía*”¹ resulta en este aspecto un libro inspirador para la juventud y que ayudará a comprender mejor su labor. Por ello, he preferido a menudo aprovechar las propias palabras de Wright y su imagería literaria para lograr un más cabal trasunto de los perfiles sobresalientes de su pensamiento en torno a la arquitectura.

¹ F. L. Wright, *An Autobiography*. Faber and Faber, Ltd., Londres, 1946. Todas las citas de Wright han sido tomadas de este libro.

Vida y personalidad de Wright

“Porque nosotros amamos el trabajo que realizamos.”

La de Wright fue una larga existencia; vio aparecer el automóvil y el avión y murió mientras en el cielo giraban los primeros satélites artificiales. Fue muy combatido, tanto por lo que hizo como por su modo de hacerlo. Se caracterizó por su originalidad y por eludir los lugares comunes. En su *“Autobiografía”*, en forma muy amena, nos ha dejado el relato de una vida llena de incidencias. Deja entrever allí –“entre líneas”– el génesis de sus ideas. Si la vida de Wright tuvo sus sinsabores, también tuvo sus recompensas. Fue el único arquitecto cuya labor se proyectó desde su actualidad hasta más allá de mediados del siglo XX. Nació en 1869 en Wisconsin, el Estado “lechero” (Dairyland) de los Estados Unidos, pintoresca región de lagos y colinas, donde triguales, árboles frondosos y canteras de piedra son elementos imprescindibles del paisaje. Wisconsin está poblado por una hermosa raza, descendiente de pioneros ingleses y de inmigrantes escandinavos. Por vía materna, Wright descendía de galeses, los Lloyd-Jones; su padre, espíritu bohemio, fue músico y predicador, tareas que concilió con la práctica de la medicina.

Frank reservó su amor para su madre, de la que sin duda debió haber recibido mucho de su carácter. Cuenta en su autobiografía que ella había predicho que “este pequeño está destinado a construir grandes cosas” y que, como creía profundamente en las influencias prenatales, “fascinada por la arquitectura, recortó de revistas xilografías de las viejas catedrales inglesas y con ellas cubrió las paredes de la habitación que había de ser la del hijo que esperaba”. De sus antepasados heredó Wright su amor por Wisconsin y por lo que hoy es Taliesin, que constituyera su hogar, su escuela y su granja.

Entre los padres de Wright no hubo armonía. Al nacer Frank, el amor y la atención que la madre le dispensaba produjeron en el padre celos y rencor. Las relaciones del matrimonio se tornaban cada día más tirantes: “el padre tomando la ofensiva, la madre quedando a la defensiva”. Esta situación se reflejó en el hijo que creció temeroso de su padre.

Gracias a su madre, Wright vivió en una atmósfera en la que se ponía el énfasis en lo natural, en lo físicamente bien hecho y en lo fuerte, y donde, superando este aparente materialismo, se fomentaba la imaginación.

La madre de Wright comprendió la naturaleza de su hijo y encarriló su vida y sus estudios. Su niñez fue de pobreza y dificultades.

Tras deambular varios años, siendo aún niño, sus padres se instalaron en Madison, Wisconsin, en una pequeña casa frente al lago Mendota. Allí pasó Wright una infancia feliz en contacto con la naturaleza. Sin duda, fueron años decisivos en su desarrollo físico y mental. En ese tiempo, un hermano de su madre –el Tío James– fue su amigo y compañero.

Hay todo un capítulo de su “*Autobiografía*” dedicado a este momento de su vida, en el que se traduce la alegría y las múltiples experiencias que para un niño puede significar crecer en el marco de una naturaleza rica y vivaz. Lo que más tarde había de caracterizar la obra y el pensamiento de Wright se encuentra ahí en germen: “Y los árboles estaban allí como hermosos edificios, con más variedad que todas las arquitecturas de la tierra” y luego: “Este niño algún día aprendería que el secreto de todos los estilos en arquitectura, es el mismo secreto que da carácter a los árboles”.

En el momento en que Wright debía comenzar sus estudios, la situación entre sus padres se había hecho insostenible buscando por ello un definitivo –aunque inseguro– alivio en el divorcio. Si bien el deseo de Wright era ser arquitecto, las dificultades económicas de su madre no le permitieron ingresar a una escuela de arquitectura; en cambio, ella logró conseguirle trabajo en la oficina de un ingeniero profesor en la Universidad de Wisconsin, donde ganaba 35 dólares por mes, con medio día libre para dedicarlo al estudio. Ese medio día lo aprovechó inscribiéndose en cursos de ingeniería –“por ser lo más cercano a la arquitectura”– que se dictaban en Wisconsin. Dijo Wright que la verdadera enseñanza que ha recibido, se la debió a las prácticas que realizara en la oficina del ingeniero Conover, ya que “el *trabajo* es el verdadero educador”. La Universidad, en cambio, parece no haberle dejado una experiencia alentadora: “pasé allí varios años esperando que algo sucediera y nunca sucedió nada.” En este momento crítico de su juventud –nos cuenta– las cosas se agravaron cuando al leer a Goethe encontró su consejo: “acción, más acción, aún más acción”. A los 18 años, consciente de pronto de que en Madison perdía el tiempo, ya que en su fuero interno deseaba ser arquitecto, decidió, contra la opinión de su madre, ir a Chicago a trabajar en el estudio de algún arquitecto. En ese momento Wright jugó su destino. Su suerte estaba echada y, como él dijo: “De hoy en adelante y por mí mismo, yo soy YO.” Sin duda, sintió entonces conmovirse en sus venas la sangre de su abuelo, el pionero de Gales.

Aprendiz en Chicago

*“Proteger las raíces de la helada
hasta que sea tiempo de
despertar.”*

En 1887 llegó Wright a Chicago y por primera vez enfrentó a multitudes y vio la luz eléctrica. Conoció así la gran ciudad. Después de trabajar en varios estudios, en otro día decisivo de su vida, se le abrieron las puertas de Adler y Sullivan, en ese momento la firma más acreditada de Chicago. En Sullivan,² Wright encontraría su maestro, de cuya “influencia, afecto y camaradería” nunca dejó de sentirse agradecido.

Después de 6 años de práctica, ya casado, instaló en 1893 su propio estudio iniciando una labor que no detendría hasta el último día de su vida. Es decir, que había de pasar casi 70 años consagrados a una profesión, a un ideal y a una idea. En resumen, a una línea de conducta que se trazara al retirarse del estudio de Sullivan, cuando por sus dotes de dibujante y proyectista le ofrecieran becarlo para que estudiara en París y Roma los estilos “clásicos”. A pesar de lo tentador de la invitación, Wright la rechazó por considerar que la arquitectura en su tierra debía ser genuina y que nada tenía que ver con los estilos. Años más tarde su convicción y firmeza de carácter eran puestas a prueba cuando la Exposición Universal de Chicago mostraba a la gente los estilos “clásicos”, quedando tronchado todo el adelanto que implicaba hasta ese momento la Escuela de Chicago. Ese vuelco del público hacia los “estilos”, al decir de Wright, fue lo que prácticamente mató a su maestro y casi logró asfixiarlo a él mismo. Amplia y variada fue la obra producida por Wright en esos 70 años de labor. Sin embargo, como él dice, su mayor esfuerzo y pasión fue la casa habitación, “el problema más difícil, aun para los mejores arquitectos y el problema más querido de mi vida.”

² Para una mejor comprensión de la personalidad de Sullivan consúltense las siguientes obras: “*Charlas con un Arquitecto*”, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1957, y “*Autobiografía de una idea*”, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1960. (N. del E.).

La imagen que nos ha dejado Frank Lloyd Wright de los últimos años de su vida, hasta cierto punto de una bíblica placidez, no corresponde –y a veces directamente se opone– a la de otros momentos de su intensa y combativa existencia. Por su fundamental inconformismo, por sus ideas, por su concepto de la libertad que debe existir en las relaciones humanas, debió soportar a menudo duros ataques y la incompreensión de quienes lo rodeaban. En alguna oportunidad manifestó que la adversidad fue su gran maestra. Esa incompreensión y esa intolerancia que encontró no sólo provinieron del medio social puritano de la época, sino, lo que es de lamentar, de las mismas entidades profesionales: cuando se le encargó el Hotel Imperial de Tokio, la propia Sociedad de Arquitectos trató de que se le retirara el trabajo por carecer de título profesional y por no ser “clasicista”. Pero queda el consuelo, al conocer la vida de Wright, de comprobar que en sus momentos difíciles siempre tuvo un amigo que le tendiera la mano.

Su carácter

*“Calmando el hambre y el deseo
las especies aseguran el futuro.”*

Cuando se lee en la autobiografía de Wright la descripción del carácter de su maestro Sullivan, pareciera estar leyéndose la del suyo propio. “Como todo genio, era un egotista absorbido, de exagerada sensibilidad y de una vitalidad sin límites. Ese egotismo, aunque más armadura que carácter, más protección que sustancia, es la defensa corriente de una exagerada sensibilidad. Y con toda su síntesis y su lógica inclinación, su franca búsqueda de principios, era un incorregible romántico”. Y Wright ha dicho de sí mismo: “Debido a esta seguridad interna de medios y de fines en arquitectura, como parte de mí mismo, a menudo he sido llamado *arrogante*. Creo que lo que parece arrogancia es sólo una irritación superficial.”

Justamente, la primera impresión que producía Wright era de arrogancia, de cierta soberbia y de persona que gusta de ser reverenciada. Cuando se tenía oportunidad de intimar con él, o cuando, por una circunstancia cualquiera, el hielo que lo rodeaba se derretía un poco, afloraba su verdadera naturaleza: era afable, sencillo y locuaz. Gran conversador, se complacía sabiéndose escuchado. Podía pasar horas hablando, mientras sus alumnos lo rodeaban, ávidos de su palabra.

Wright no sólo ha sido un genial arquitecto. Sus ideas como urbanista fueron radicales. Sus críticas a los Estados Unidos han tenido la virtud de exacerbar a los mediocres: predicó una genuina cultura para “Usonia”,³ como gustaba llamar a su país. Fue así filósofo, político, músico y poeta.

³ Nombre dado por Samuel Butler a U.S.A.

Taliesin

“Taliesin debe ser un jardín y una granja que respalden a un verdadero taller y a un buen hogar.”

Wright, “el maestro”, vivía en Taliesin rodeado de su familia y sus alumnos. Es en una comunidad trabajadora donde se siente la alegría del vivir, donde se cultiva el cuerpo y el espíritu en el marco impuesto por una vivaz naturaleza, en fin, donde la vida sonríe cuando se comprende que a la larga, una existencia consagrada al trabajo y a un ideal tiene su recompensa. En sus últimos años, Wright fue compensado por sus sinsabores y tragedias. El respeto y la admiración prologaron su fama hoy mundialmente reconocida.

Taliesin era el hogar y la escuela de Wright. Próximo a la ciudad de Madison, sorprende como campo, granja y quinta. Quien se acercaba hasta aquel rincón, quedaba seducido por el primitivo encantamiento de la vida semi pastoril que allí se hacía: la mañana era dedicada a las tareas del campo y a los quehaceres domésticos. A las once, donde se estuviera trabajando, se tomaba el refrigerio que las mujeres llevaban para sus maridos y compañeros. En realidad, cuesta hablar de algo que sabíamos viviendo y que ahora debemos suponer detenido y ausente, reducido a simple recuerdo, como esta granja de Taliesin. El maestro participaba de la merienda y esto le daba oportunidad para platicar. Se consagraba la tarde al trabajo en el estudio, y la enseñanza llegaba a través de la labor del maestro. Se estudiaba, así, por el sistema de “aprendiz”, el único auténtico. Cada alumno dedicaba las horas del atardecer y de la noche a la lectura y al estudio de los tópicos que creía necesarios para completar su educación; los sábados y domingos había reuniones generales, té, cine, música y siempre el diálogo con el maestro, rico en enseñanza.

El número de alumnos en Taliesin era aproximadamente de 23, y los había de todas partes del mundo, algunos con sus esposas. Cada uno pagaba 1.100 dólares por año: Wright se comprometía a albergarlos, alimentarlos y enseñarles. Todas las tareas estaban a cargo de ellos mismos,

no existiendo sino una o dos personas de servicio. En Taliesin se sentía el embate de la vida; había imperfecciones, pero en cualquier lugar se sentía vivir, sencilla y hermosamente. Era muy distinto de Cranbrook, por ejemplo, donde el capricho de un millonario había creado una escuela con sentido opuesto, donde la vida parecía rosada y sin ninguna dificultad (podía darse el lujo de tener un artista como el escultor Miller “en su jaula de oro”). Prefiero personalmente Taliesin con sus imperfecciones. Palpitaba allí la fundamental alegría que da el trabajo y el soplo vivificante de la lucha contra la tierra.

El invierno era muy crudo en Wisconsin. Para ese tiempo Taliesin tenía sus cuarteles en Arizona. Cuando llegaba el momento, toda la comunidad se trasladaba a Phoenix en sus camiones y allí, en un marco totalmente distinto, continuaba la obra de Wright.

Cómo se construye en los Estados Unidos

“Un arquitecto está del lado del vencedor, apoderándose de las leyes de la Naturaleza, o del lado del perdedor, lado de los reglamentos muertos, de la “idé fixe” y de los códigos”.

Para entender la obra de Wright, creo necesario tener previamente una idea elemental de cómo se construye en los EE.UU. Ello, a pesar de que rara vez haya realizado Wright una obra empleando ortodoxamente ese modo de construir.

Para nosotros, entre quienes se construye con muros de mampostería –que son registrados mediante huellas bien marcadas sobre el plano– resulta difícil entender y leer los planos americanos que dejan un rastro tan sutil. Más difícil aún es comprender un proyecto de Wright. Tómese por ejemplo, el de módulo hexagonal de la casa del profesor Paul R. Hanna en California: nos encontramos en este caso con una “gramática” que nos resulta extraña y “extranjera”.

El material básico con que se construye en general en Estados Unidos –especialmente las viviendas– es la madera. El 90% de las casas están hechas de este material. La técnica empleada consiste en levantar un esqueleto liviano llamado “balloon” (globo), denominado así por su livianidad.⁴ Este esqueleto se construye con piezas verticales de 5 x 10 cm de sección (studs), colocadas cada 60 cm que constituirán tanto el sostén de las paredes exteriores como de las interiores. El ángulo que forman las paredes es reforzado con dos o tres de esas piezas. El bastidor integrado de este modo apoya sobre una solera y termina en otra superior, empleando en ambas las mismas piezas de madera. Cuando se desea poner una puerta o una ventana, se cortan simplemente dos o tres de estos elementos verticales y se colocan los dinteles y antepechos necesarios. El conjunto así formado es identificado y armado por medio de clavos. La velocidad con que los carpinteros arman estos esqueletos es asombrosa.

⁴ Su historia y características se hallan bien analizadas por S. Giedion en su libro “Espacio, tiempo y arquitectura”, Ulrico Hoepli, Barcelona, 1955.

El esqueleto puede asentar sobre diferentes fundaciones: losas de hormigón o vigas de madera (*joists*) altas y angostas (5 x 30 cm). La cubierta, generalmente inclinada, puede ser también plana. La inclinada, la mayoría de las veces es construida con pequeñas vigas colocadas muy próximas unas de otras (*rafters*). Este esqueleto irá revestido interior y exteriormente. En la primera época de Wright, el revestimiento clásico era el “*plaster*”, revoque aplicado sobre metal desplegado.

Hoy este sistema ha sido desechado. El revestimiento de una casa bien construida se logra colocando en primer término, en todo el exterior del edificio, un entablonado de tablas de una pulgada de espesor, puestas en diagonal y clavadas. Se da de este modo gran rigidez al conjunto. Sobre ese entablonado, previa colocación de un papel asfáltico u otro material aislante de la humedad, se agrega el revestimiento final que dará la “apariencia” a la casa. Ello, para las casas de maderas, de ladrillo y de piedra o, en las muy económicas, de fibrocemento imitando otro material. En las aún más económicas, utilizase un material asfáltico –como techado– imitando ladrillo. Agregaremos que el ideal de casi todo americano es tener una casa de “mampostería” o por lo menos que aparente serlo.

Por regla general, la casa americana tiene un subsuelo y ventanas a guillotina, elementos que Wright desechó casi desde sus comienzos.

La obra

- “Sin una buena educación, basada en los clásicos, ¿cómo cree usted señor Wright que podrá tener éxito?”
- La seguridad del alma depende de su coraje.”

La obra de Frank Lloyd Wright ha sido extensa y variadísima: abarcó toda clase de temas pero, como se ha dicho, el de la vivienda fue el que acogiera sus mayores preferencias. Como es de suponer, una obra numerosa y que abarca 70 años de una vida genial, debe estar llena de riqueza y variedad. Estudiándola en su continuidad pueden apreciarse esas condiciones. En 1893, en momentos en que proyectaba la casa William H. Winslow, confesó Wright que “aún tenía el concepto de que la casa era una caja en la que había que abrir agujeros para las ventanas” y que su concepción era la de “paredes que encerraban el espacio”. Ese modo suyo de sentir la arquitectura comenzó a cambiar para ir vislumbrando paulatinamente que la pared no debía ser el costado de una caja, sino el elemento de cerramiento del espacio, que a la vez ofrece protección contra el calor, la tormenta, etc. Pero, al mismo tiempo, esa pared –descubría nuestro arquitecto– debía llevar el interior hacia el exterior y traer éste al interior. En ese momento advirtió, también, que la casa debía asociarse a la tierra y ser “natural a su sitio en la pradera”. La estética de las primeras viviendas de Wright se asemejaba a otras de Chicago, pero varió poco a poco y sus obras comenzaron a tomar entonces el carácter que definiría más tarde francamente su obra. Ese cambio estético hizo que sus casas se destacasen en el barrio, y que, por ello mismo, molestaran a la mentalidad burguesa de los vecinos y fueran combatidas: “la reacción, como era de esperar, se produjo; esta simplificación les parecía a los provincianos una especie de Reforma.”

El plano de las casas de Wright se adaptó siempre al modo de vida particular del momento. Cada vez se tornaba más libre y más simple. La chimenea pasó a ser un elemento integral del plano. El interior ganó en espaciosidad. Redujo el techo en altura, tomando como módulo su propia medida. Todo el interior tratado como elemento plástico, era la nue-

va concepción espacial de Wright, cuyas “posibilidades son fantásticas” según él mismo afirmó en algún momento.

Estudiando la obra de Wright, pueden notarse diversas épocas en su concepción de la vivienda. Ellas se caracterizan, entre otras cosas, por el tipo de plano y nueva idea espacial y por el empleo de un material en particular.

El Club de Golf en River Forest, Illinois, construido en 1898, es el edificio que jalona el comienzo del uso de los elementos que caracterizan esa estética: simplicidad en los techos, énfasis en las líneas horizontales, grandes aleros y alturas reducida.

Tres casas distingúense netamente en este período: la Avery Coonley en 1908, la Isabel Roberts y la Frederick C. Robie, todas en Chicago y construidas en un lapso de 3 años. La casa Avery Coonley se destaca por su magnitud y el tratamiento tan especial de la sala de estar, donde aparece ya definida la plástica que buscaba. La casa Isabel Roberts está considerada como una de las mejores de ese período: sobresale por su bien articulado diseño y por la doble altura que relaciona la sala de estar, en el centro del plano, con el espacio del piso alto. A las casas de esta época, Wright las denominó “*prairie houses*” (casas de la pradera). Afir-maba haber edificado setenta de este tipo y la última de ellas es la de Herbert F. Johnson, en Racine, que veremos más adelante en detalle.

El tipo “pradera” fue reemplazado posteriormente por el “Usonian”, cuyo primer ejemplo se halla en la casa, de Herbert Jacobs, en Madison.

Defínese esta nueva clase de plano por una mayor simplicidad: bús-queda de un espacio único, empleo de techos planos y una planta adaptada al modo de vida de esos años –alrededor de 1937– que se caracte-rizó por el papel primordial que el automóvil pasó a desempeñar en la vi-da americana, donde llegó a ser una parte –y muy destacada– de la casa: la parte “sobre ruedas”. Además, para esta época, el servicio doméstico prácticamente había dejado de existir. La mayoría de estas casas “Usonian” estaban destinadas a la clase media.

Otro período definido de Wright es el que corresponde a sus obras en la ciudad de Los Angeles y al Hotel Imperial de Tokio. Se caracterizan las primeras por el empleo de blocks de hormigón muy elaborados. El uso de hormigón armado, en el caso del Hotel Imperial de Tokio era impera-tivo por razones antisísmicas, habla del espíritu pionero de Wright. De es-tos años, su obra preferida fue la Miniatura, en Pasadena. Al mismo mo-mento pertenece una obra muy extraña: la casa de R. Lloyd Jones, en Tulsa, Oklahoma. Rígida, construida con elementos verticales sólidos al-ternando con partes vidriadas de igual ritmo, es una casa que carece de escala, y con formas muy cúbicas.

En los últimos tiempos de Wright hubo un cambio radical en su planteo de la vivienda, con un retorno a la planta circular, forma que caracteriza las arquitecturas más primitivas. Ejemplos de casas con plano circular son la de su hijo en Phoenix, la de Mr. Friedman en Pleasantville, Nueva York, y la casa Herbert Jacobs II, en las afueras de Madison, Wisconsin. En esta última emplea un módulo formado por un ángulo de 6°.

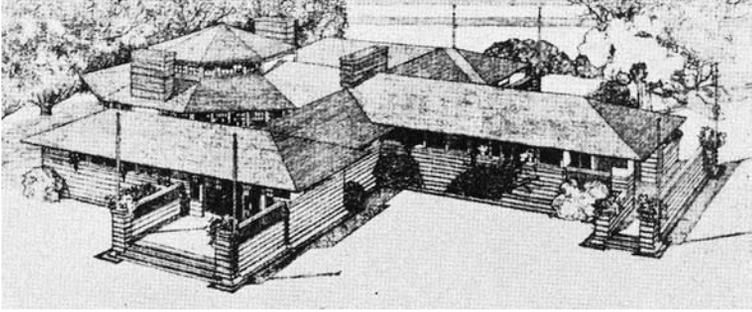
Larga es la lista de las obras realizadas por Wright y jalonada por obras maestras y representativas de la variedad y riqueza de su genio. Esas obras son a mi parecer, aparte de las ya mencionadas, las siguientes: Club de Golf en River Forest, 1898; Edificio para la compañía Larkin en Buffalo, Nueva York, 1904; Templo Unitario de Oak Park, Chicago, 1906; casa Avery Coonley, Chicago, 1908; casa Frederick C. Robie, Chicago, 1909; casa Edgar J. Kaufmann "Casa de la Cascada", Bear Run, Pennsylvania, 1936; Edificio Johnson, Racine, Wisconsin, 1936; casa Herbert Jacobs I, West Morland, Madison, Wisconsin, 1937; casa Johnson, Wind Point, Racine, Wisconsin, 1937; casa Paul R. Hanna, Palo Alto, California, 1936; casa Rose Pauson, Phoenix, Arizona, 1939; casa Lloyd Lewis, Libertyville, Illinois, 1940; casa Herbert Jacobs II, cerca de Madison, Wisconsin, 1943; Iglesia Unitaria, Madison, Wisconsin, 1949; Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 1943-1959. Añadiendo sus dos residencias, la escuela-hogar Taliesin en Wisconsin y Taliesin en Arizona, ambas llenas de interés por todo lo que significaron en la vida de Wright y como exponentes de la versatilidad de su espíritu creador. A la obra realizada habría que agregar su larga labor como escritor, conferenciante y polemista. Fue en todo sentido un educador de la sociedad dentro de la cual le tocara actuar, a la que no perdonó, fustigándola constantemente, en particular en los últimos años de su vida, desde la autoridad moral que respaldaba su obra extraordinaria.

No toda esa obra suscita una admiración incondicional: alguna simplemente desconcierta, como la de la casa de Harold Price, en Scottsdale, Arizona, que más parece haber sido concebida como "set" para una película de Hollywood, y de un probable mal gusto. En otras construcciones no se siente la unidad en el detalle y acabado que llevan a la admiración, como la del Profesor Hanna, en Palo Alto, Arizona, la casa Kaufmann o el edificio Johnson, en Racine. En la Sinagoga Beth Sholom o el Museo Guggenheim, llama la atención esa falta de unidad en los detalles y en la elección de los materiales, o en la misma terminación. Aparecen estos casos, para quienes conocen la obra anterior de Wright, como verdaderas "anomalías", excepcionales en su producción. Pero debemos decirlo de una vez: la obra de Wright se caracteriza por su gran unidad, reflejo de la genialidad y fuerte personalidad del autor; ejemplifica plenamente la frase de Eupalinos: "En la obra no hay detalles." Sucede con ella lo que con

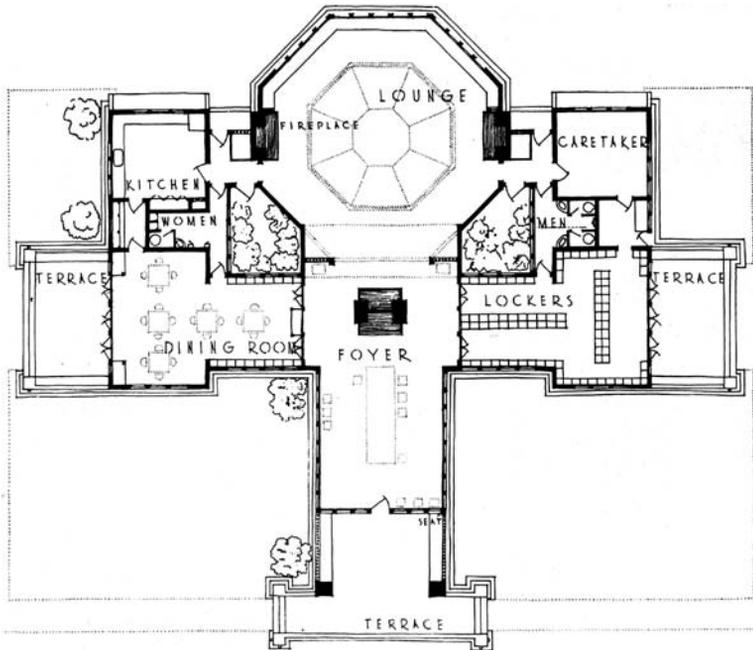
las catedrales góticas, aparentemente complejas, pero que, tras un análisis, descúbrese muy sencillas con sus formas primarias que son prismas jugando aisladamente o combinados.

Concurre a dar esa gran impresión de unidad el hecho de que siempre están construidas mediante uno o dos materiales básicos: piedra y madera; ladrillo y madera; hormigón y piedra, etc. Por otra parte, estos materiales no se hallan dispersos sino concentrados formando masas definidas en el conjunto. El ladrillo y la piedra constituyen siempre un núcleo en torno del cual se desarrolla la estructura liviana de madera con la que juega el papel de columna vertebral. Un elemento que participa en esa acción unificadora del edificio es el empleo de un módulo que, siendo espacial, trabaja como una célula que conforma todo el volumen: "Arquitectura es una trama como lo son los árboles", ha dicho Wright. Otra característica de su obra que insiste en esa impresión de unidad es la exaltación de un tema plástico o del uso de un material, llevado hasta el delirio en algunos casos. Un ejemplo lo constituye el juego de planos y líneas horizontales en gran parte de su arquitectura; otro es el empleo de tubos pyrex en el edificio Johnson.

Club de Golf, River Forest, Illinois, 1898

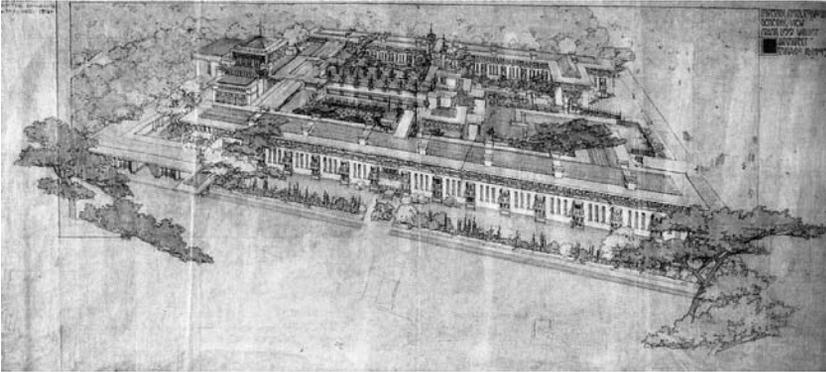


Perspectiva

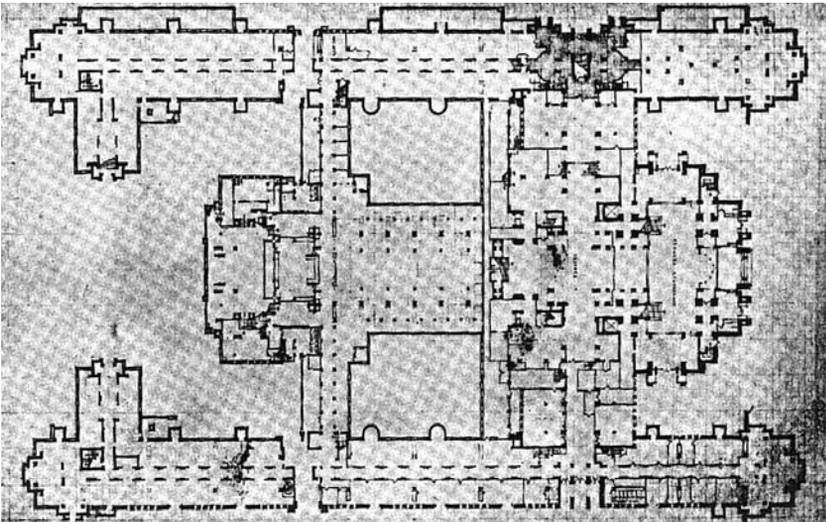


Planta

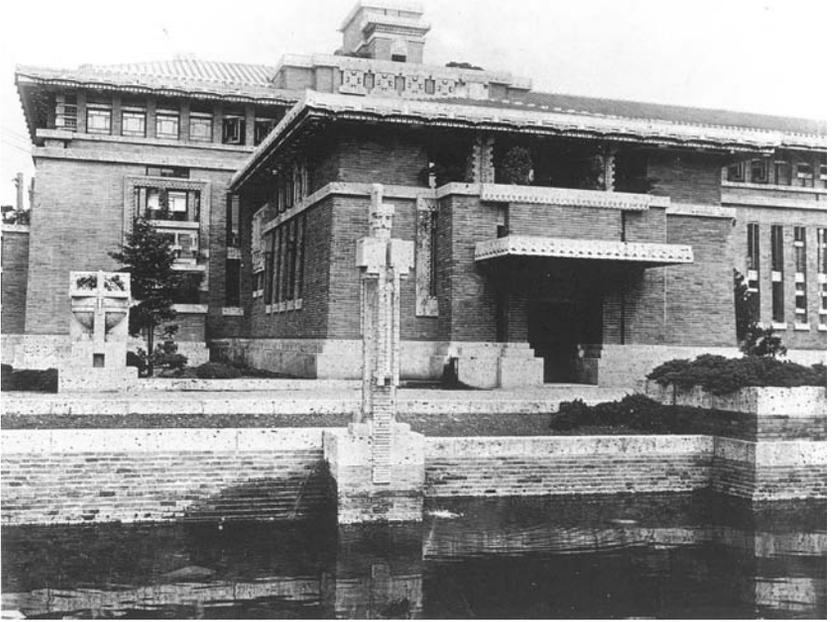
Hotel Imperial, Tokio, Japón, 1915 - 1922

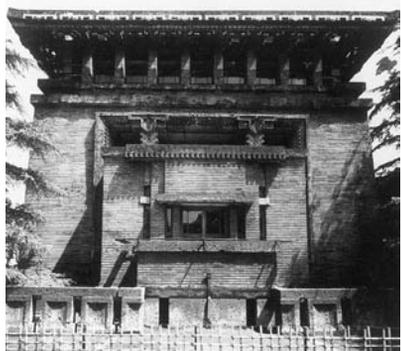


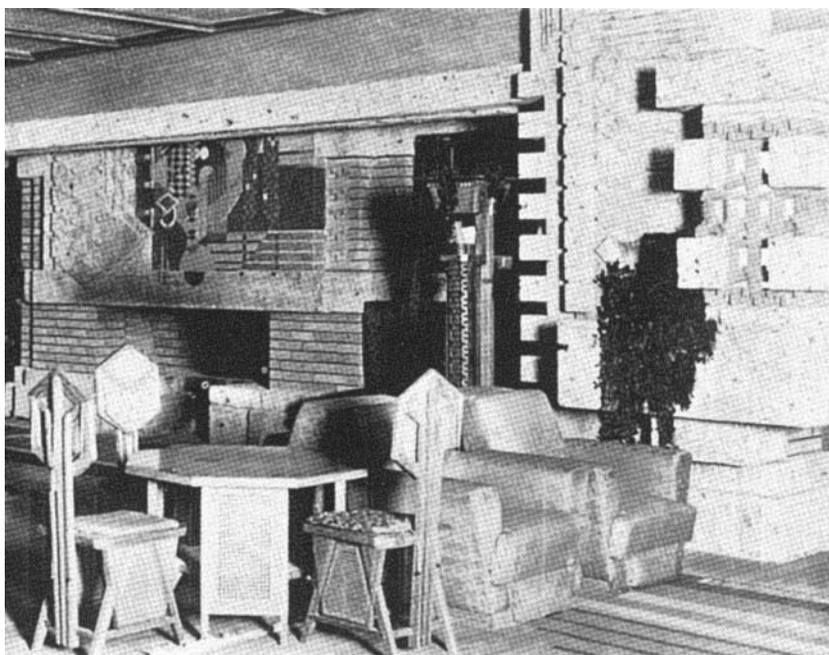
Perspectiva aérea



Planta

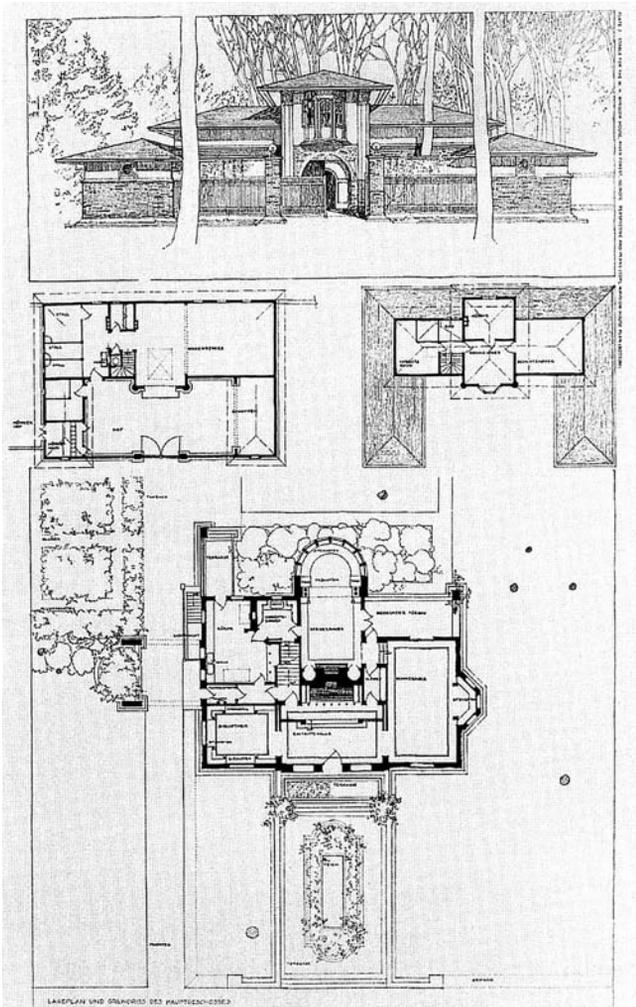






Casa Willian H. Winslow, River Forest, Illinois, 1893

Alzado y plantas





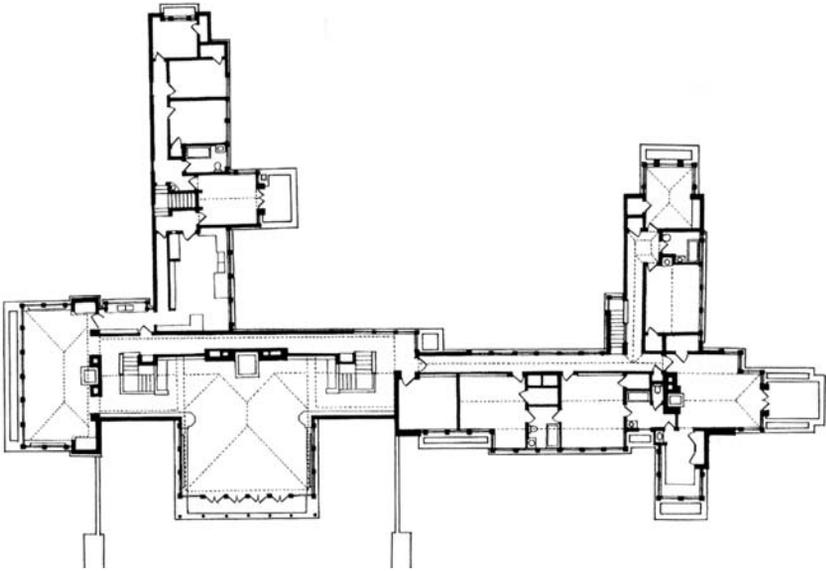




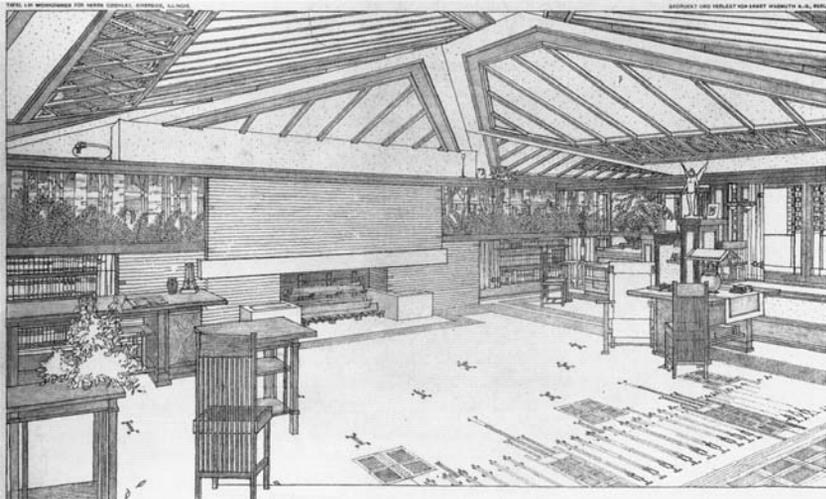




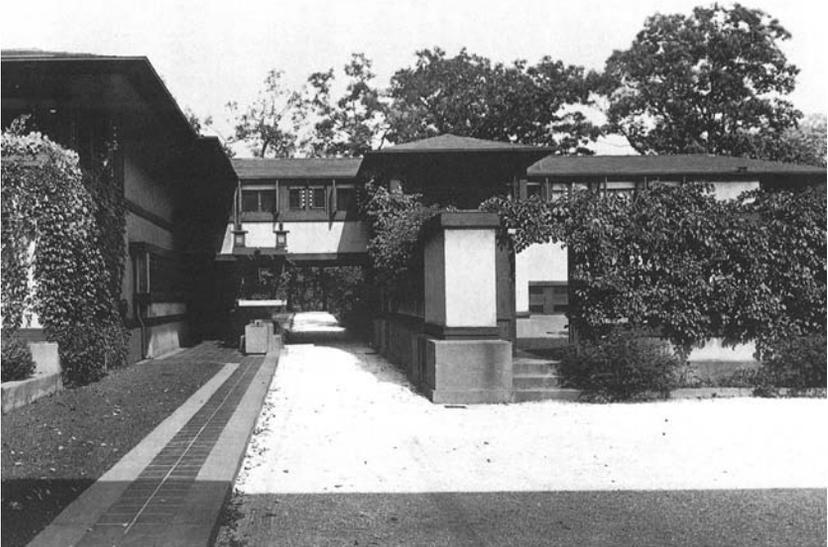
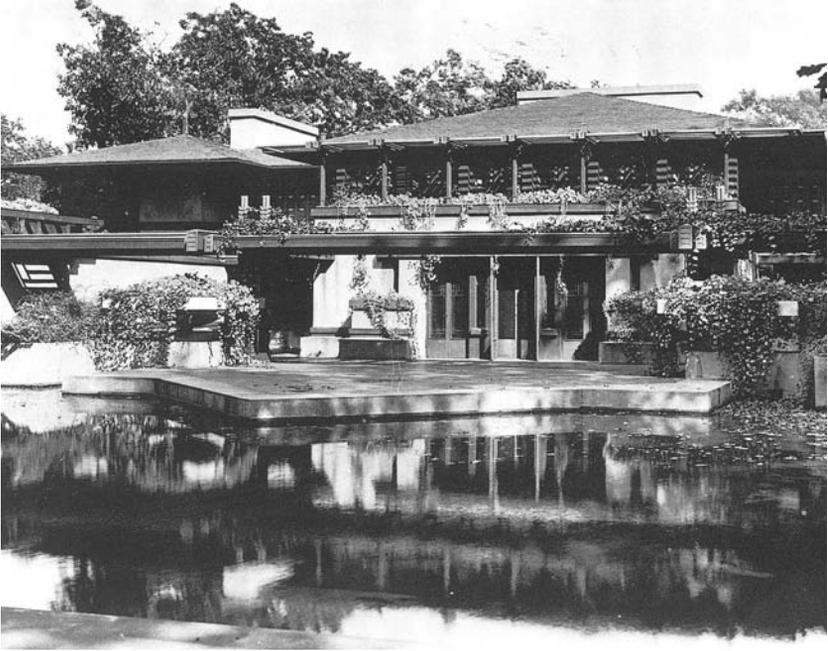
Casa Avery Coonley, Riverside, Illinois, 1908



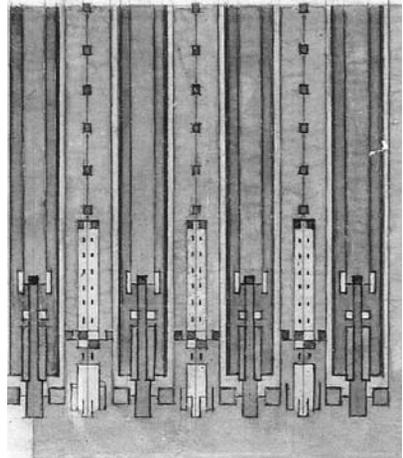
Planta



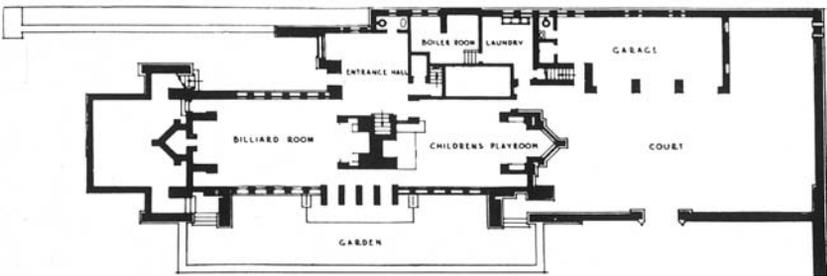
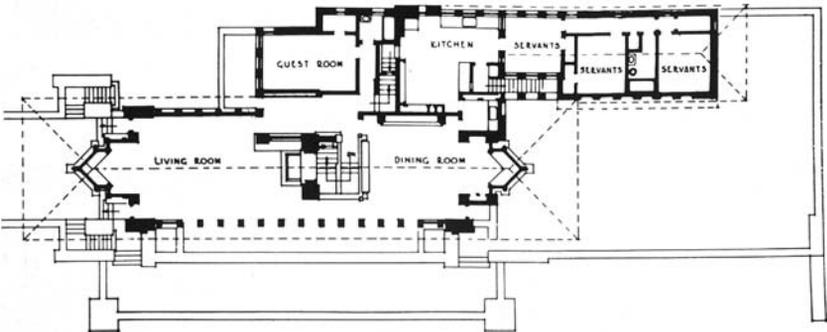
Perspectiva





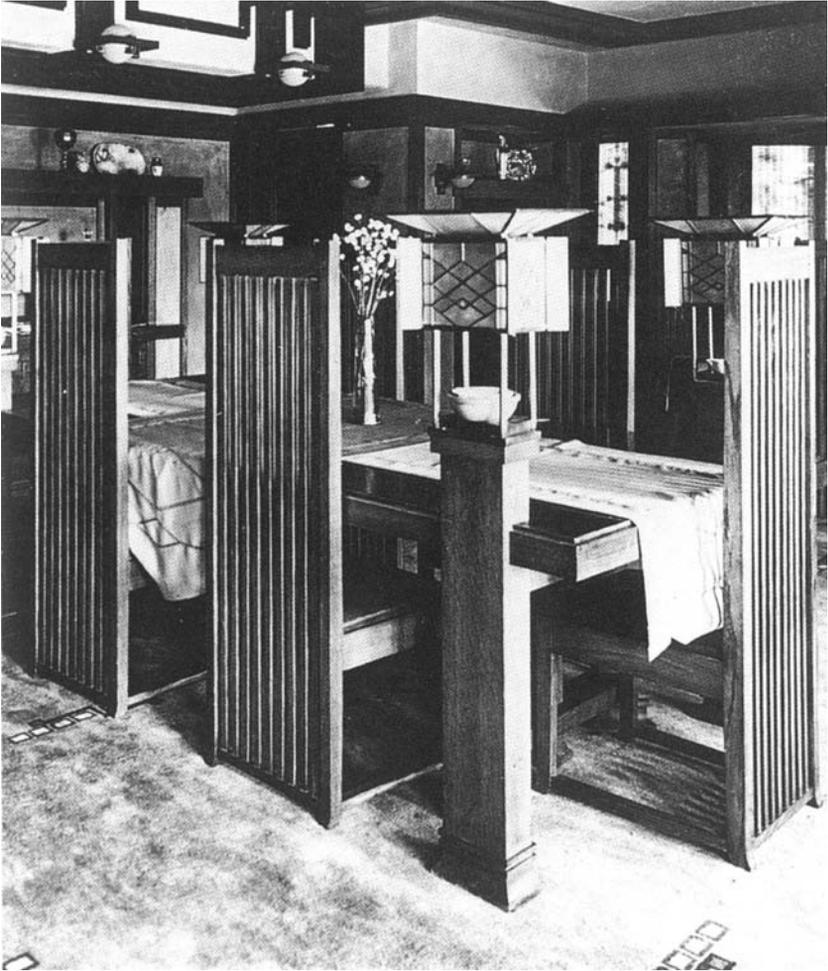


Casa Frederick C. Robie, Chicago, Illinois, 1909



Planta alta y planta baja

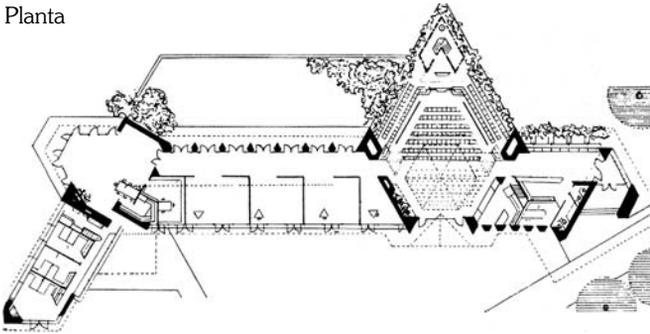




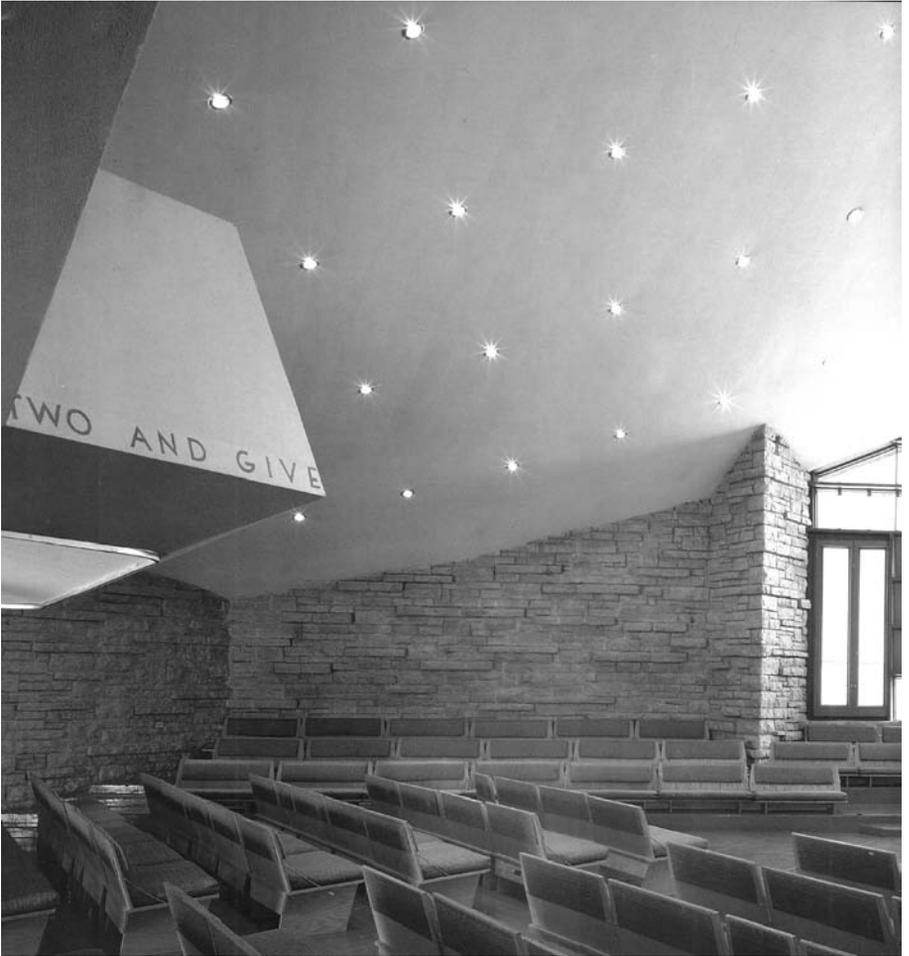


Iglesia Unitaria, Madison, Wisconsin, 1947

Planta

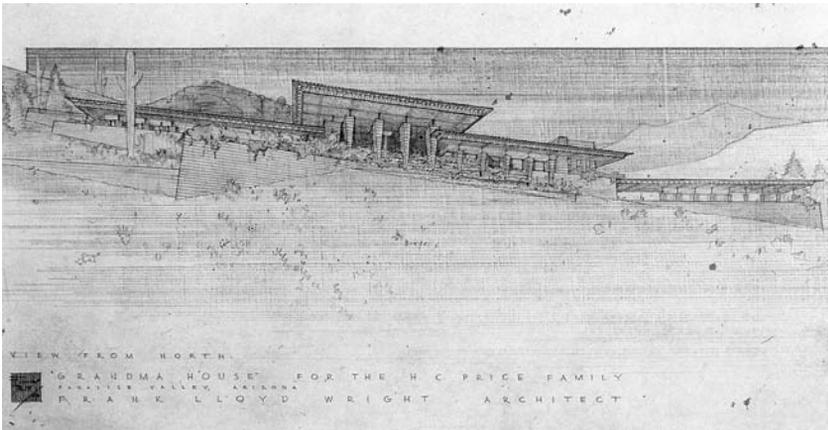




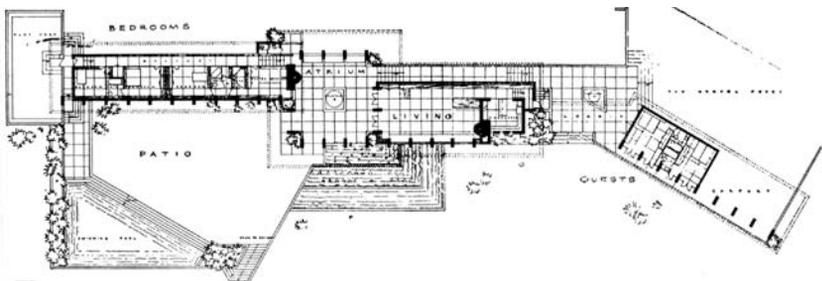




Casa Harold Price, Scottsdale, Arizona, 1954



Perspectiva



Planta







Edificio y paisaje

“Yo sabía que una casa no puede estar sobre la loma ni sobre nada. Debe estar saliendo de la loma; debe pertenecer a ella.”

Los edificios de Wright no están colocados sobre la tierra sino que forman parte de ella, se consustancian en otro tipo de unidad que también debe considerarse. Al visitar las casas de Wright sorprende la perfecta identificación que se ha establecido entre el edificio y el terreno, al extremo que el observador llega a preguntarse si primero ha sido construido el sitio –el paisaje– o la obra. La línea horizontal antes mencionada, “la línea que ama a la tierra”, es la que en gran parte produce ese efecto de identificación.

Wright tuvo un profundo dominio de los materiales. El modo en que los empleaba, valorándolos y exaltándolos, hace que su piedra, su ladrillo y su madera parezcan distintos de los habituales. En general, utilizaba el material en grandes paños ininterrumpidos, ya fueran éstas de madera, ladrillo o piedra, acentuándolos a su vez por el juego de las líneas horizontales.

Si las obras de Wright pueden impresionar por su exterior, es sólo al entrar en ellas cuando se recibe el impacto de lo inesperado. Verdadero maestro del espacio, ha logrado que este elemento alcanzase en sus obras una real tangibilidad que no puede ser ignorada. En sus interiores, como en una catedral gótica, el espacio domina y subyuga. Recorrer esas obras es recibir una serie de sensaciones netamente arquitectónicas; sentirnos inmersos en un ambiente bajo y oscuro, para pasar a otro alto, luminoso y alegre; sentirnos estrechados, luego liberados, captados siempre por su fuerza.

Ha quedado perfectamente demostrado en las obras de Wright que un edificio es una secuencia de espacios. Entiéndese así su funda-

mental afirmación: “la vivienda debe ser concebida como un espacio único, en el que luego, por medio de muebles o tabiques livianos, habrán de separarse los diversos ambientes, de acuerdo con las necesidades de sus habitantes.” En sus referencias autobiográficas, recuerda el arquitecto su sorpresa y alegría al leer en un filósofo chino que lo importante de una obra no son las paredes, pisos y techos, sino el espacio que esos elementos encierran. Así, para Wright un edificio debe ser algo más que un local para “meterse adentro”. La obra debe dar la sensación de cobijar.

A este respecto, no deja de ser sintomático que Wright, que fuera tan avaro y sarcástico con sus juicios, haya elogiado la casa del arquitecto E. Catalano en Raleigh, Carolina del Norte, señalando su complacencia porque alguien, al menos, hubiera creado una nueva sensación espacial.

Parangonando a Eupalinos, podríamos decir que las casas de Wright cantan, quizá con música a veces demasiado melodiosa. Sus obras cantan por el dramatismo de su plástica, por su dominio de los materiales, por su unidad, y por sus proporciones, cuyo sentido presagiara como un instinto.

Observemos ahora una aparente paradoja: Wright afirmaba que la obra debe ser ordenada. La suya, a primera vista, despierta la impresión del desorden. Y ello, porque su orden no es cartesiano sino más bien un orden que se asemeja al que sugiere la naturaleza y que a menudo resulta extraño para nosotros.

Más adelante analizaremos en detalle cómo han sido construidas algunas de sus obras. Aquí sólo diremos que Wright fue completamente original en las técnicas que empleara, muchas de ellas creadas por él, y que no siempre se mostró muy ortodoxo.

En una construcción íntegramente de madera como la casa Herbert Jacobs I, por ejemplo, para hacer un techo en voladizo que debía cubrir el automóvil, no dudó y para conseguirlo empleó vigas de hierro, involucradas en la estructura de madera.

Conociendo la crítica de Wright ante los edificios modernos, comprenderemos mejor los suyos. Con ese fin recojo seguidamente algunos de sus juicios. Ha dicho:

“Es el sentido del conjunto lo que falta en los edificios modernos”.

“El sentido de ‘cobijar’.”

“El sentido de la tierra (topografía) y del crecimiento.”

“El sentido de los materiales.”

“El sentido del espacio.”

“El sentido de la proporción (un instinto).”

“El sentido del orden.”

“Fines y medios (una técnica).”

Hablando de su obra, Wright decía que cada nuevo plano que diseñaba, tenía su propia gramática y ley de crecimiento. Trataremos de descubrir ahora cuál es esa gramática.

Aparte del ya mencionado empleo de un módulo específico, del sabio uso de los materiales y de un planteo formal bien definido, trataremos de ver de qué otros medios se valió el maestro de Taliesin para lograr su peculiar arquitectura. Al recorrerla en detalle, lo primero que llama la atención es el juego de contrastes y oposiciones de dimensiones espaciales –luz, altura, profundidad, etc.– repitiéndose el empleo de desniveles. En todas sus obras, aun en las más pequeñas, hay un “clímax”, un momento en el que culmina el todo. A ese espacio culminante no se llega simple y llanamente, sino de modo gradual y contrastado. El edificio Johnson es un característico ejemplo de esta modalidad de Wright.

Interesa ver, además, la manera como relacionaba Wright el espacio exterior con el interior. Es excepcional encontrar en sus obras una ventana francamente grande destinada a enmarcar un paisaje. En 1899, al remodelar en Chicago la casa de E. C. Waller, utilizó este tipo de ventana, pero en ninguna de sus casas posteriores se repitió el hecho. Quiso que el exterior de la casa viniera al interior y viceversa, pero no que ese contacto se hiciese en forma categórica, como podría serlo, por ejemplo, una gran puerta corrediza. Por el contrario, trató de que el pasaje se efectuara en forma gradual y progresiva. Para comprender este aspecto de su obra resultará útil observar los dinteles de sus puertas y ventanas.

Nunca encontraremos un paso brusco de transición. Por el contrario, aleros –calados o enrejados– proyectan el dintel, que a su vez es continuación del techo, hacia el exterior hasta confundirlo con el follaje de la vegetación próxima. Otras veces, esas caladuras exteriores se prolongan en el espacio interior, como en la casa Malcon E. Willey, en

Minneapolis. Consiguió así un paso gradual del juego puntillista de la sombra del follaje exterior a la sombra continua del espacio interior. En otras palabras, creó un espacio intermedio que participa de uno y de otro. Claramente se halla aplicada esta idea en el acceso a la Casa de La Cascada, en Taliesin en el desierto, y en la casa Lloyd Lewis en Libertyville.

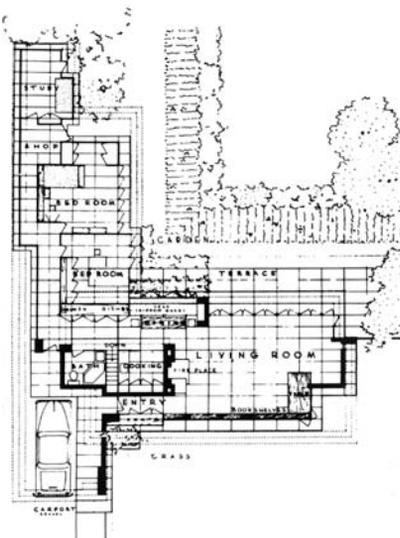
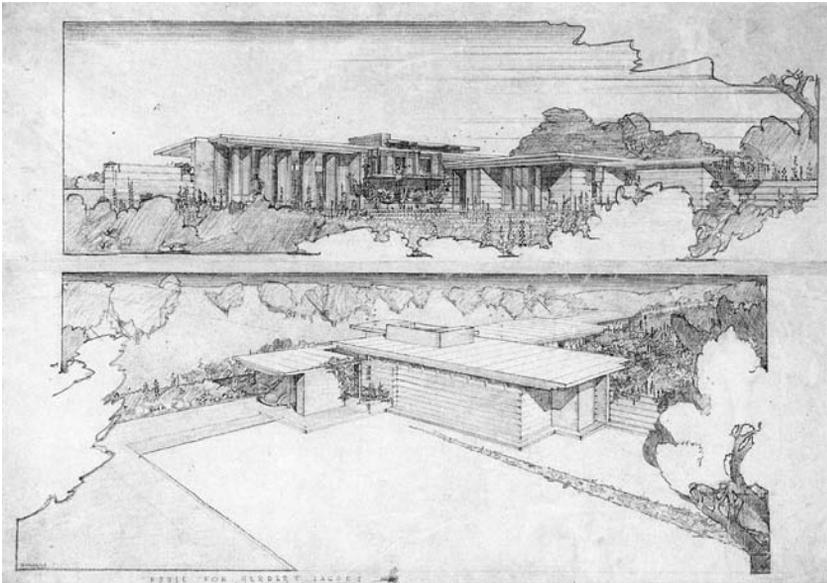
Ahora bien, a pesar de que Wright quiso identificar el espacio interior con el exterior –como él mismo lo señalara– su tratamiento de la ventana fue tal, a veces, que si bien se mantiene la continuidad del piso entre los dos ambientes, la visual al exterior es tratada de modo que el interior no pierde el sentido de cueva que el arquitecto quiso dar a sus casas y que tan bien puntualizara Giedion. Un claro ejemplo de este procedimiento se encuentra en las ventanas de la sala de estar de la casa de Herbert F. Johnson, en Racine, los paños transparentes están separados por pilares de mampostería largos y angostos que sólo permiten visuales paralelas a ellos mismos, interceptando las oblicuas.

Otro rasgo típico de Wright es el empleo de aleros muy salientes que incorporan en sus casas de la primera época una penumbra interior, o, como él lo señaló “una luz suave y difusa que el habitante agradece”. En sus casas del tipo Usonian, de techos planos, estos aleros son la proyección del cielorraso interior al exterior. Cuando entre la pared y el cielorraso se interpone una franja transparente, la parte inferior del alero, iluminada por reflejo, hace que se prolongue el espacio interior hacia afuera. Eliminando el ángulo oscuro que forman las paredes con los techos y proyectando éstos hacia el exterior, Wright consiguió dar a su espacio una apariencia completamente etérea. Véase al respecto la casa Lewis ya mencionada.

En resumen, puede decirse que en el planteo formal de su obra la luz y su instrumento material, la ventana, juegan un papel preponderante. Que toda su plástica del espacio reside en el juego y en la forma en que esos dos elementos se relacionan con el cielorraso, constituye un aserto que él mismo puntualizó: “un buen ejemplo del uso de los materiales y del juego de las relaciones espaciales, son las largas fajas de cielorrasos bajos, extendiéndose hacia el exterior; sobre y más allá de las ventanas, relacionadas con la dirección de algún aspecto del paisaje. Estas largas fajas están frecuentemente aliviadas por los altos cielorrasos que acompañan los techos en pendiente.” Ello, dicho en

relación a la sala de estar de Taliesin. Otra descripción de Wright es sugestiva: “el gran salón de dibujo (Taliesin, Madison) semeja un bosque abstracto, con la luz cayendo del techo entre la trama de las vigas de roble. Su atmósfera es siempre de intensa y tranquila concentración.”

Casa Herbert Jacobs I, Madison, Wisconsin, 1937



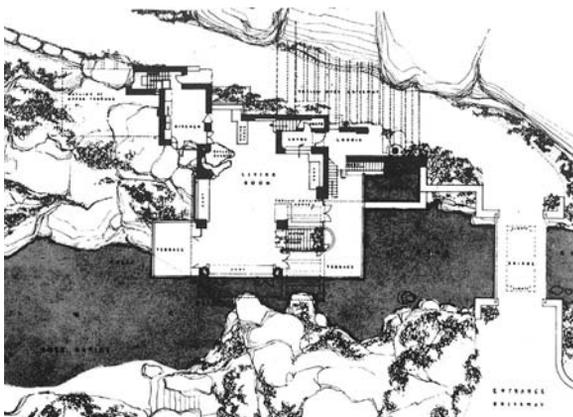
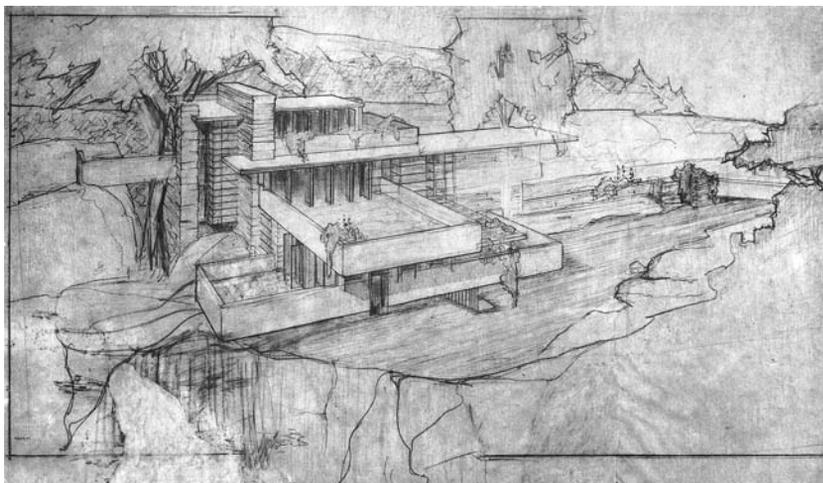
Planta







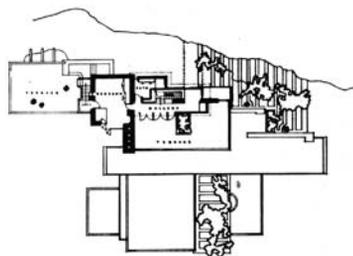
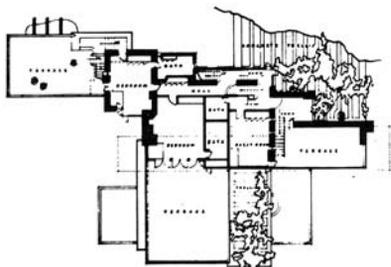
**Casa E. Kaufmann, “Casa de la Cascada”,
Bear Run, Pennsylvania, 1936**

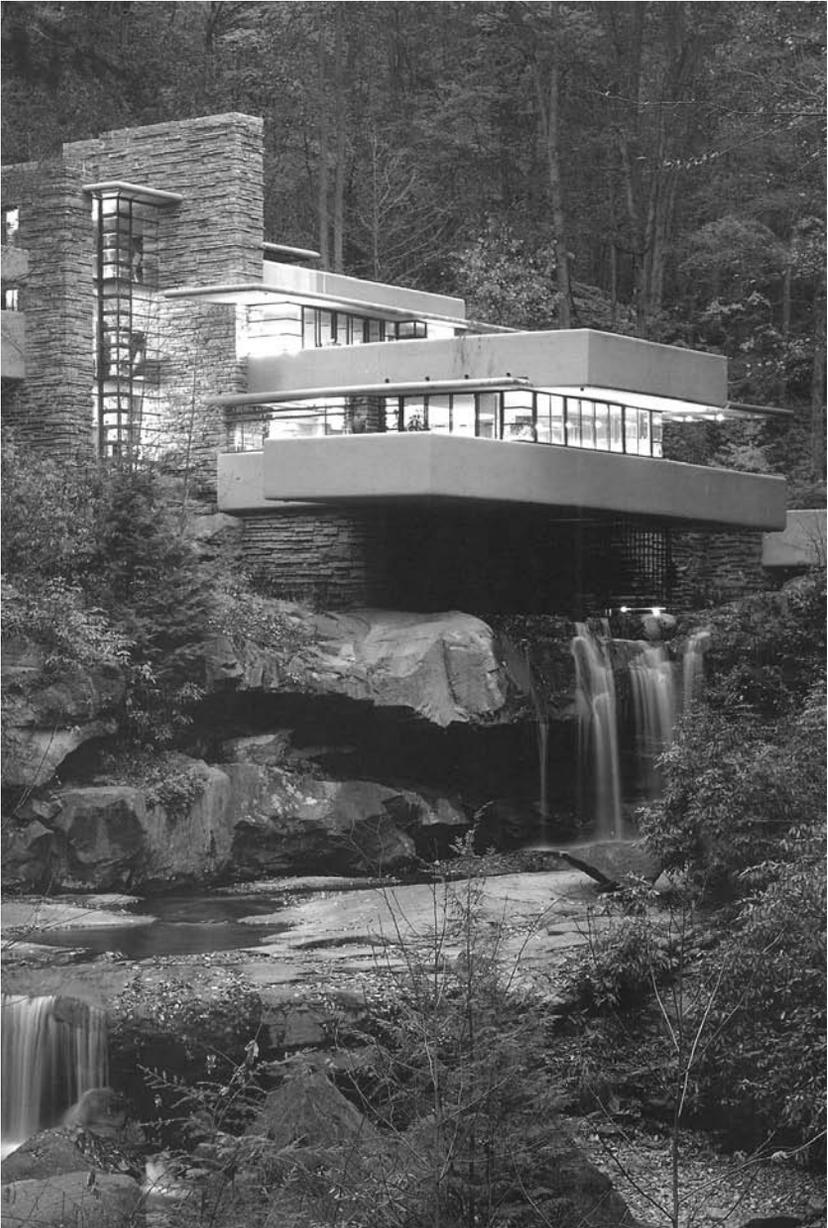


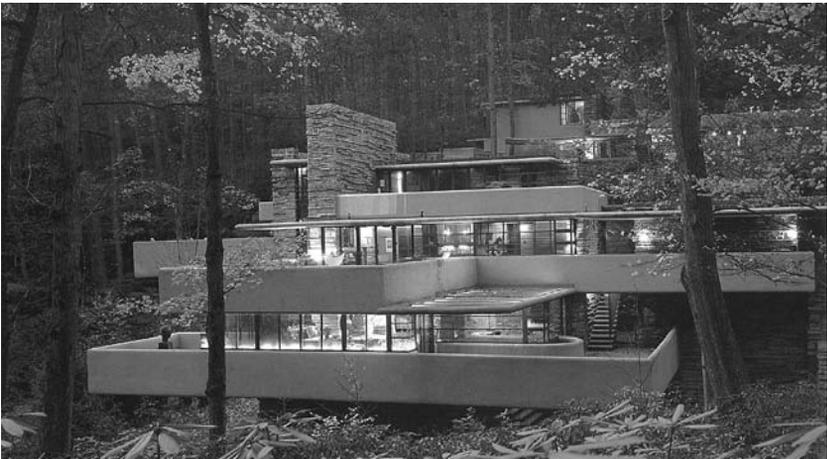
Planta nivel
entrada

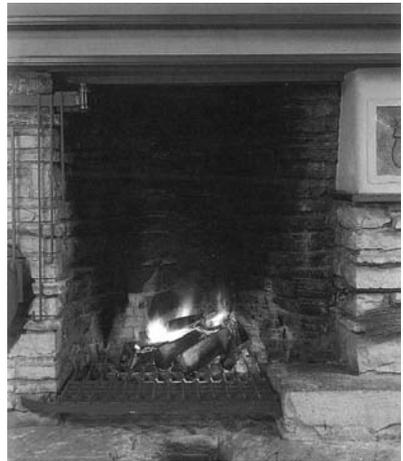
Planta segunda

Planta tercera













El uso de la tierra

“El edificio dignificado como un árbol en medio de la naturaleza.”

Si alguien visitaba Taliesin, en Wisconsin, y quien le acompañaba era un alumno de Wright, antes de anunciarlo al maestro, le conducía hasta una piedra que domina la colina, alrededor de la cual se halla construida Taliesin. Antes de ir a anunciar su visita, ese alumno le advertía:

—El maestro nunca ubica una construcción sobre la colina; sería un crimen expoliar su forma natural. La casa debe abrazar la loma, del mismo modo en que las cejas rodean los ojos. Y le dejaba, contemplando el hermoso paisaje de Wisconsin desde tres ángulos distintos, por sobre los techos de la casa-escuela de Wright, que en efecto contornea la loma como una ceja. Al comprobar la sabiduría de esa lección, el visitante la agradecía en silencio.

Así como se aprecia la genialidad de Wright en su tratamiento del espacio, del mismo modo ese virtuosismo se evidencia en la forma inteligente con que Wright usó el terreno. Forma categórica, precisa y exacta, podemos decir, donde no hay titubeo: la casa está donde debe estar, al medio, a un costado, al frente o al fondo.

Ya se ha visto el uso que hizo del sitio cuando se trataba de una loma. Aparte de Taliesin, otros ejemplos de edificios en lomas son la casa del Profesor Paul R. Hanna, en Palo Alto y el Florida Southern Collage de Lakeland, en Florida. En la primera, la cima de la loma está ocupada por árboles y una pequeña piscina. Este paisaje se divisa desde el patio de entrada, perfectamente enmarcado por la arquitectura. En Lakeland, el punto más alto del terreno está señalado por un estanque circular, y a su alrededor, en planos más bajos, se desarrollan los edificios del colegio.

Cuando se trata de una ladera, un costado de la casa asentará sobre la tierra, hollando lo menos posible el terreno. El plano horizontal de la casa continuará proyectándose en el aire. Esta solución ha sido claramente aplicada en la casa John C. Pew, frente al lago Mendota.

Cuando el terreno es plano y reducido, la casa está prácticamente “arrinconada” dejando el resto del espacio integrado, sobre el que abrirá la casa, gozando de este modo de la buena orientación y de las vistas. Tal, la casa Malcom Willey, en Minneapolis. Si en cambio el terreno disponible es grande y no tiene rasgos topográficos determinantes, la casa se desplegará creando sectores con paisajes diferentes según la orientación, como se verá más adelante. Este partido es el adoptado por Wright en la casa de Herbert F. Johnson en Racine. Si se quiere captar la diferencia de planteos que hay entre una solución “internacional” según la denominara Wright, y las suyas propias, deberá hacerse un paralelo entre la casa H. F. Johnson y la villa Savoye en Poissy, de Le Corbusier. En terrenos similares, podremos ver soluciones opuestas.

Para Wright las obras son una “inspiración del sitio” y es por ello que, refiriéndose a una de ellas, decía que “los efectos que aquí se ven no son efectos superficiales.” Son efectos profundos, resultados de su maestría, de su experiencia y de su dominio de la tierra y de los materiales, en consonancia con las posibilidades y exigencias que le presenta el lugar escenario de la obra. De Taliesin dijo Wright: “es un edificio natural, con amor a la tierra, construido en piedra local” y agregaba: “cualquier edificio moderno desconectado de la tierra carece de época.” Señálase de paso aquí otra constante de importancia en la obra de Wright: la arquitectura en estrecha relación con el tiempo, con su tiempo, para lograr una plena autenticidad. El sentir de Wright es que edificio y paisaje deben estar integrados, ser uno solo. Sus metáforas reflejan con preferencia ese sentimiento que puede ser resumido, y con palabras suyas, de esta manera: “el edificio dignificado como un árbol en medio de la naturaleza.”

La relación entre un edificio de Wright y la naturaleza es opuesta a la que se establece entre un edificio clásico, la Villa Rotonda de Palladio, por ejemplo, y su ambiente circundante. Esta se yergue como algo artificial en la naturaleza. Las obras del americano, en cambio, quieren ser parte de ella. En aquel caso hay oposición, en éste participación con el paisaje. ¿Puede llamarse romántico a este modo de concebir la arquitectura? A Wright el término le molestaba y prefería que se le dijera “orgánico”.

Cuando se contempla el Museo Solomon R. Guggenheim, construido sobre la 5^{ta}. Avenida de Nueva York, se siente al edificio desintegrado del ambiente. En efecto, parece pedir que se interponga *algo* entre él y el pavimento. Ese algo creo que es, simplemente, naturaleza. No es un edificio feliz en este aspecto, pues no se une al “ambiente de la calle”. El material con que está terminado exteriormente carece de calidad y tampoco logra asociarse con la piedra y el ladrillo de los edificios vecinos. Esa diferencia quizá se mitigaría si se rodeara al museo con alguna vegetación.

Los materiales

“Para mi viejo maestro, todos los materiales eran sólo uno en el que tejía la tela de sus sueños.”

Una frase de Wright llena de significado es: “en la naturaleza de los materiales.” Ha dicho: “ver el ladrillo como ladrillo, la madera como madera.” Para conocer la esencia de su obra hay que analizar el tratamiento y el empleo que les diera. Lo hizo con toda honestidad. En sus manos no hubo materiales pobres ni ricos. Al más humilde lo exaltaba al tocarlo. En alguna parte confesó que observando las canteras de Wisconsin aprendió cómo debía emplearse la piedra en obra y agregaba: “cada material debe tener un tratamiento diferente y sus particularidades de uso correspondientes a su propia naturaleza.” Prefirió siempre utilizar los materiales más naturales: piedra, madera, ladrillo, hormigón y bloques de hormigón. En su *“Autobiografía”* explicaba por qué se decidió a emplear hormigón en la casa Edgar J. Kaufmann: “en mi práctica profesional, por primera vez –en lo que a residencias se refiere– he usado hormigón en la casa de La Cascada. Lo he hecho por considerarlo necesario para la construcción del sistema de voladizos que se proyectan desde la ladera. Paralelamente, por primera vez he empleado allí, aberturas metálicas.”

La elección de materiales en Wright estaba supeditada a su profundo sentimiento del carácter orgánico de su obra que quiso ser, en resumen, algo creciendo de la tierra.

En la obra de Wright el material siempre fue empleado en forma natural, insisto. Nunca se verá revocado, ni la madera pintada, ni la utilización de revestimientos de ninguna especie.

Wright constructor

“Hoy han pasado casi 45 años desde que la torre del molino ‘amateur’ ‘Romeo y Julieta’ ocupara su lugar en la asoleada colina, dominando el valle amado.”

Después de haber leído a Wright y conocido algunas de sus obras, se tiene la impresión de que construyendo era un intuitivo. Si se le hubiera preguntado cuál era su fuente de conocimientos no dudo que de modo categórico hubiera contestado: la naturaleza. De allí su insistencia en las imágenes vegetales: “los tallos de cactus enseñan a cualquier arquitecto o ingeniero que sea suficientemente inteligente y modesto como para pedir enseñanzas”, y agregaba, al pasar, su fresca ironía: “los ingenieros a menudo son tan tontos como los arquitectos.”

Las técnicas constructivas de Wright fueron siempre originales. El hormigón debe ser tratado espacialmente en tres dimensiones y no en forma de viga, losa y columna, pues pensaba que el hierro en tensión había traído una gran liberación. Empleó el hormigón en diversas oportunidades: ya en 1904 y 1906 lo hizo en el edificio Larkin y en el Templo Unitario de Oak Park, Illinois, también en la casa Frederick C. Robie y luego, en forma completamente original en el edificio Johnson. Sus célebres columnas fungiformes, huecas y armadas con mallas de hierro, apoyado sobre bases de bronce, al escapar a las condiciones fijadas por los reglamentos, debieron ser puestas a prueba, construyendo una al efecto: el resultado superó ampliamente las condiciones requeridas.

Su pasión por la unidad lo llevó algunas veces a cometer arbitrariedades constructivas. Una de ellas se produjo cuando cubrió la azotea del edificio Johnson con tubos de pyrex, a los que pasado no mucho tiempo, hubo que reemplazar con otro tipo de vidrio plano. Otro caso en que Wright quiso forzar un material es una pequeña casa erigida en las proximidades de Nueva Orleans. Allí, Wright trató de emplear exclusivamente bloques de hormigón y vigas de madera de 10 x 10 cm de sección. Al usar estas vigas en la estructura del techo plano, la sección fue insuficiente y las vigas flexaron. El error fue subsanado como era típico en Wright,

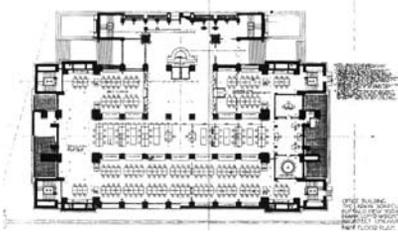
no disimulando la falla, sino acentuando su corrección. En este caso, colocó tensores exteriores para reforzar las vigas.

Visitando sus obras no es extraño encontrarse con fallas técnicas en vías de reparación. No por nada él mismo dijo en una oportunidad: “he descubierto que una vez que una idea se desarrolla más allá de un nivel normal de excelencia, la mano del destino la golpea; los japoneses hacen de este hecho una superstición, y conscientemente dejan en la obra ciertas imperfecciones para apaciguar el celo de los dioses.”

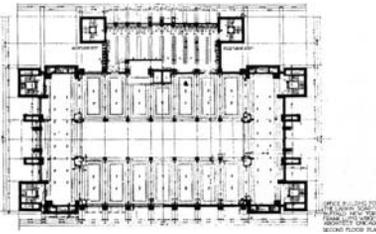
Wright tenía ideas claras y precisas del papel que la industria y la máquina deben jugar en la construcción. Retornando a sus propias palabras: “el artesano no tiene lugar sino como un sobreviviente que debe ser desterrado. La estandarización se ha hecho una necesidad inflexible; es la amiga o la enemiga del arquitecto. El debe elegir. Si debo hacer nuevos edificios debo poseer nuevas técnicas. Debo proyectarlos de tal modo que no sólo sean apropiados a los nuevos materiales, sino también a la máquina que debe hacerlos. La línea recta, la superficie plana, fueron limitaciones hasta que la máquina las hizo posibles.”

Consciente del papel que debe desempeñar la prefabricación en la solución del problema de la vivienda, al resolver algunas de sus casas planteó su construcción con miras a una posible prefabricación. Los paneles de la casa Paul R. Hanna y las paredes de la casa Herbert Jacobs I tienen esa intención.

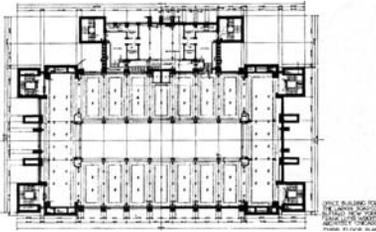
Edificio Administrativo para la Compañía Larkin, Buffalo, Nueva York, 1904



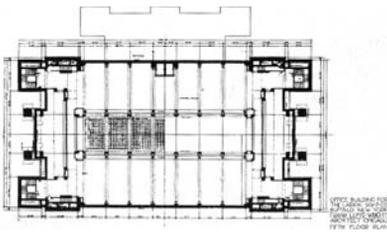
Primera planta



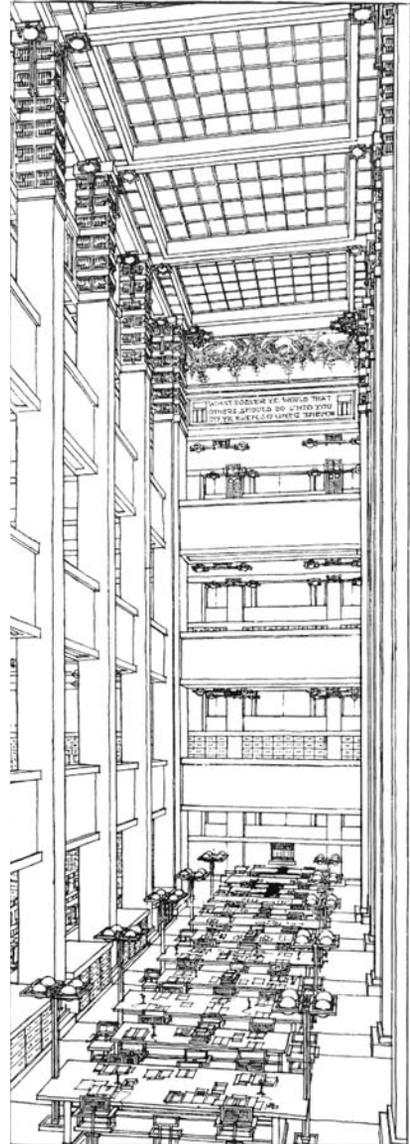
Segunda planta



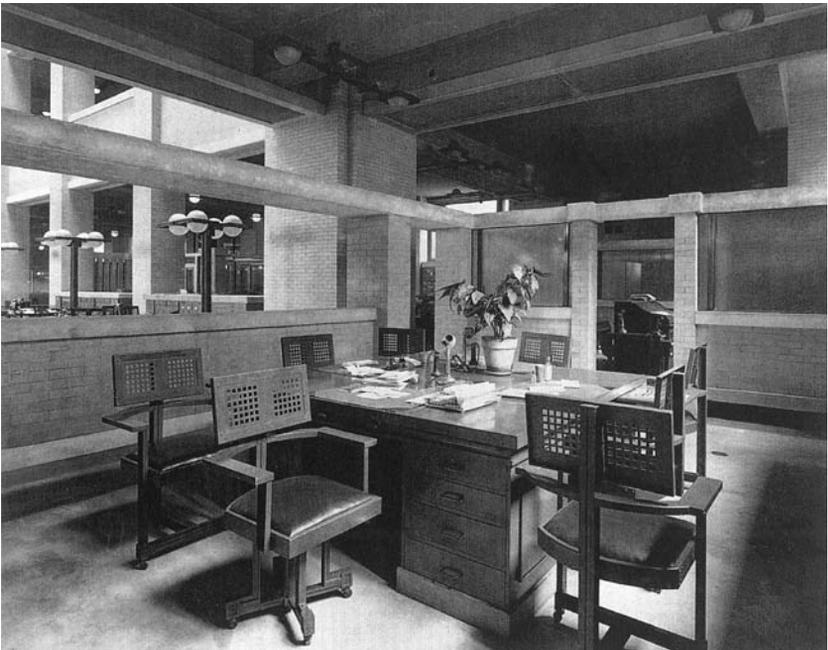
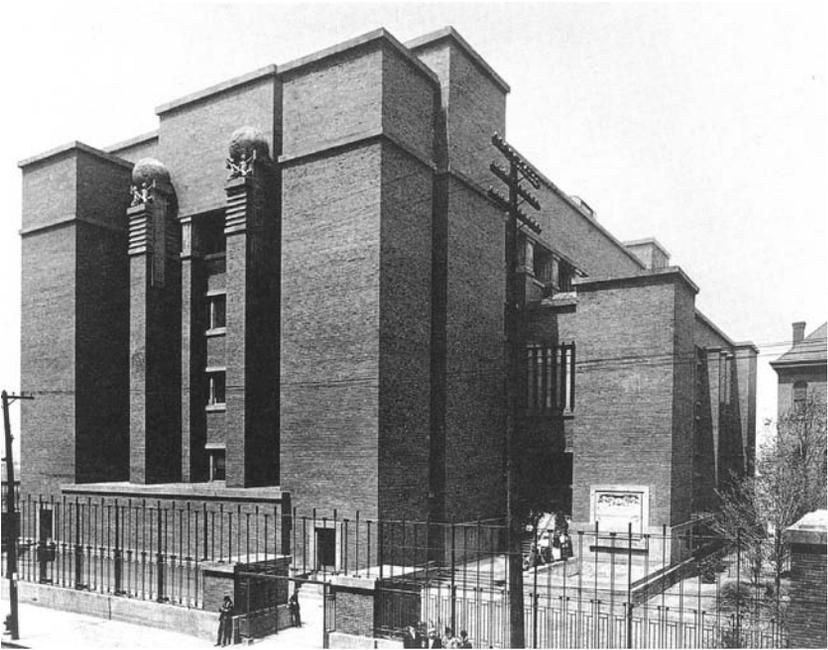
Tercera planta

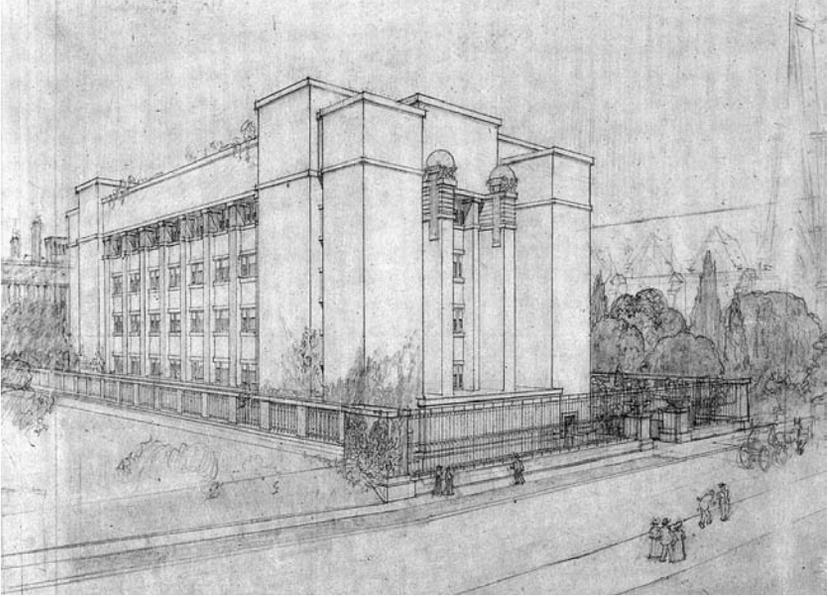


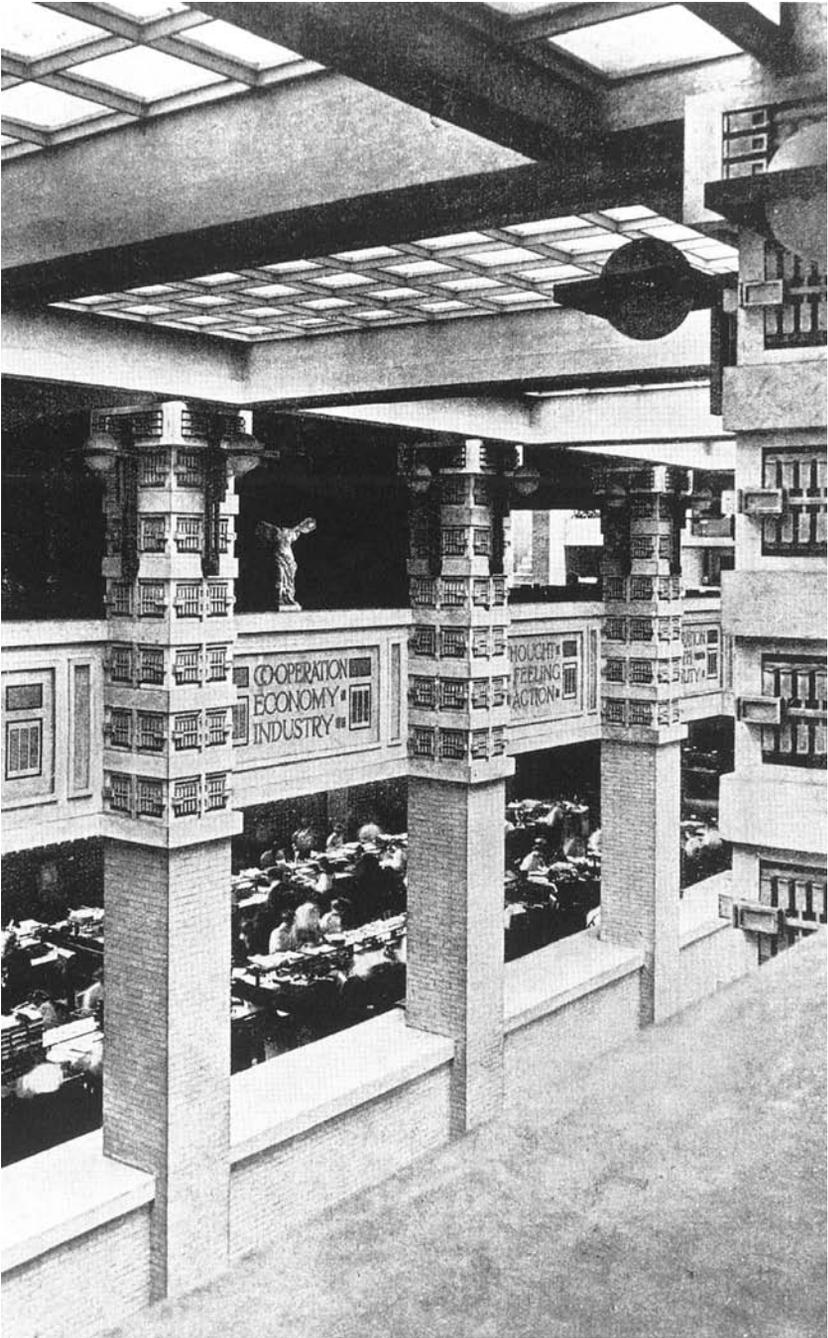
Quinta planta, terrazas



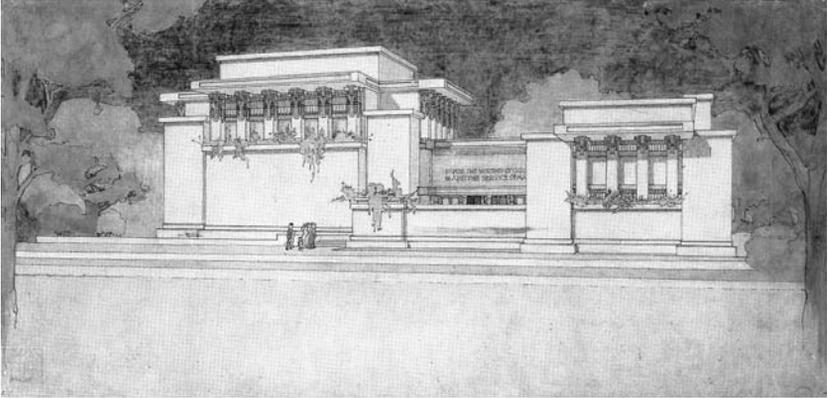
Perspectiva patio central



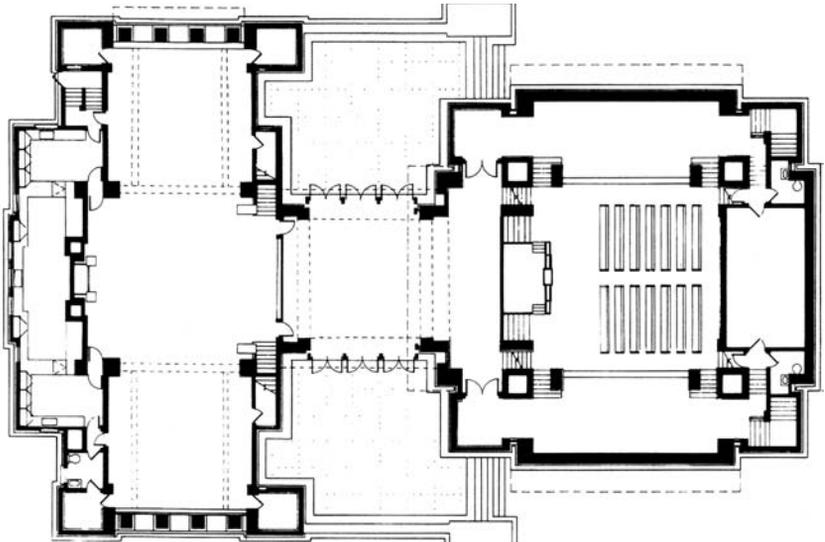




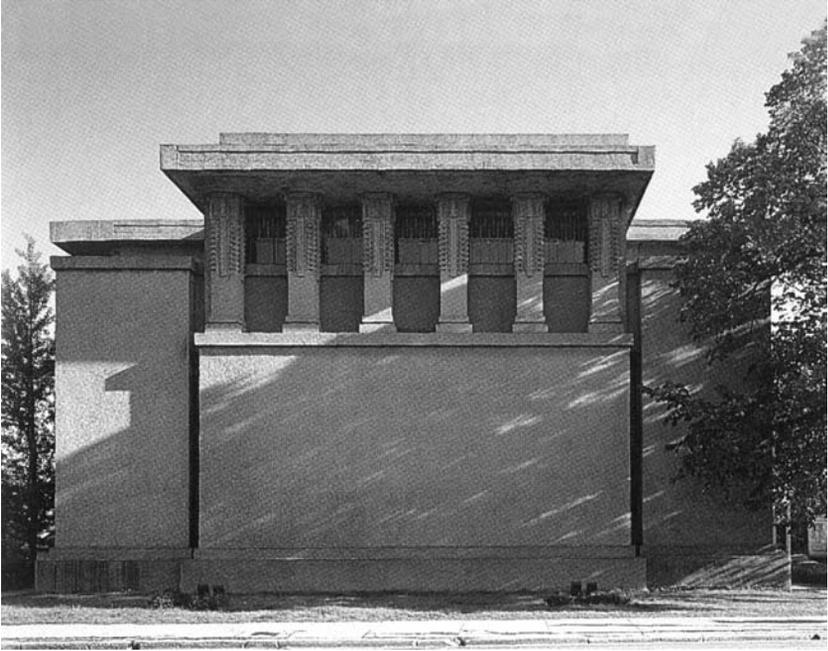
Templo Unitario, Oak Park, Illinois, 1906



Perspectiva



Planta nivel entrada







Módulos y proporciones

“Arquitectura es una trama como lo son los árboles.”

La concepción de una obra de arquitectura, como cualquier obra de arte, logra consistencia y unidad preliminarmente, digamos en una fase “mental” que precede a su estructuración visible en un diseño. Si la obra, en cambio, ha sido simplemente dibujada sobre el papel, será un agregado más o menos coherente, pero carecerá de esa unidad que es fundamental para que sea arquitectura. Todas las obras de Wright tienen y traducen esa unidad, debida a su fuerte mentalidad, pero también al empleo sistemático de un módulo espacial que, actuando sobre el volumen, como la célula de un organismo simple, confiere al todo su unidad y euritmia. Un claro ejemplo del empleo de este tipo de módulo es el edificio Johnson, enteramente regulado por una célula espacial formada por un cuadrado en planta de 6 x 6 m y la altura de la hilada del ladrillo de 8,5 cm.

Los módulos empleados por Wright fueron variados. A través de ellos adviértese la búsqueda de una medida flexible que le diera libertad en la concepción. Cuando su plano no calzaba en aquéllos no tenía inconvenientes en usar media unidad, como lo ha hecho en la casa Herbert Jacobs I.

Los distintos módulos que utilizara Wright van del cuadrado al círculo, pasando por el rectángulo, triángulo, rombo y hexágono, hasta un ángulo de 6° como en la casa Herbert Jacobs II. Con esa unidad dinámica consiguió Wright ordenar en forma estricta todos los elementos de su plano.

Sobre su empleo afirmaba que un sistema de unidades como medida básica asegura la relación armónica de cada parte con el todo, es decir, da la euritmia a la obra. Agregaba: “el hexágono como módulo es otro experimento, ya que estoy convencido que una trama hexagonal tiene más fertilidad y flexibilidad que el cuadrado en lo que concierne al mo-

vimiento humano. El ángulo obtuso se adapta mejor al ir y venir humano que el ángulo recto. En este proyecto –la casa Paul R. Hanna– la corriente y el movimiento de la gente es un hecho característico de la vida como debe ser vivida en él. Sin embargo, el hexágono ha sido tratado en forma conservadora, apareciendo únicamente en el plano y los muebles, que literalmente se elevan del piso y lo benefician.” En otra parte escribió: “Nuevamente el triángulo 1:2 es utilizado, esta vez porque tiene una flexibilidad en el ir y venir del movimiento humano de que carece el rectángulo. La aparente irregularidad de los techos no se verá como tal en la realidad.”

Las viviendas de Wright

“En las casas que construimos todo es nuevo, excepto la ley de la gravedad y la idiosincrasia de los clientes.”

Wright pensaba que la casa –especialmente la de costo reducido– es el problema más difícil, aun para los mejores arquitectos americanos. Y para él, además, el problema más querido. Inició su actividad profesional proyectando casas en Chicago. En las primeras siguió las líneas generales de la época, pero introdujo en ellas simplificaciones. Paulatinamente impuso a sus casas un sello personal quedando bien definidos sus conceptos. En sus planos se puede observar esta renovación: son planos abiertos, que se proyectan extendiéndose sobre el terreno; el espacio fluye entre los ambientes y pisos de las casas; la chimenea es parte integral y forma el núcleo en torno del cual está organizado el conjunto. No ha de creerse que el plano de las casas de Wright aparece esporádicamente y es absolutamente original. No. Como bien lo ha puntualizado Giedion, lo que Wright ha hecho es tomar una serie de elementos populares y anónimos que estaban dispersos; revivirlos, combinarlos y ponerlos en evidencia.

Las casas de Wright se adaptaron siempre a un modo de vida. A través de sus planos puede seguirse perfectamente la modalidad de la vida americana en los últimos 50 años. Aparece el automóvil, primero como elemento de lujo, y luego como instrumento indispensable. El otro cambio que afectó la vida americana ha sido la desaparición paulatina del personal de servicio en las casas de familia. Esta ausencia obligó a concentrar en la dueña de casa una serie de tareas domésticas antes dispersas y a cargo del servicio. El proyecto de la casa ha tenido que adaptarse a estos cambios creando los nuevos espacios necesarios y estableciendo nuevas relaciones entre ellos.

El plano de las primeras casas de Wright es compacto, dentro de una forma más o menos cuadrada. Generalmente la vivienda se desarrolla en dos plantas. Un techo simple cubre toda la casa. En forma progresiva el plano va cambiando. Se hace más abierto. Los espacios son más definidos.

Cada elemento toma más independencia. Esbózase la planta cruciforme; el juego de techos enriquece el exterior y los espacios interiores se proyectan por medio de terrazas hacia el exterior; los aleros van acentuándose. En el año 1901, Wright publicó en revistas el plano ideal de una “casa de la pradera”. En estos proyectos ya estaban definidos los elementos típicos de esta solución: el plano en cruz y un espacio de doble altura que une el piso bajo con el alto. En el año 1908 construyó la casa Isabel Roberts, que responde a los proyectos mencionados, pero siendo mucho más proporcionada. Esta es una de las obras de Wright que jalona su evolución y en ella están en simiente todos aquellos elementos que desarrollaría en adelante en sus casas de la pradera, en un número aproximado a setenta.

Si las casas de 1908 carecen de garaje, tienen dependencias de servicio bien diferenciadas: cocina, lavadero, habitación de servicio y el clásico subsuelo americano que ha sido trasladado a nivel del terreno. En los 30 años siguientes, Wright definió su segundo tipo de casa: la “Usonian”. La caracteriza una mayor simplicidad en la concepción y programa: se desarrollan en un solo plano; su volumen es prismático, todas con un cobertizo cerrado por paredes en dos de sus lados, destinado al automóvil. Las dependencias con instalaciones –baño, cocina, caldera– se concentran alrededor del espacio para cocinar, al que Wright gustaba llamar a veces “el laboratorio”. El techo de la casa “Usonian” es plano, con aleros bien pronunciados. Este tipo de vivienda fue llevado a su perfección cuando Wright construyó en 1943 la casa Herbert Jacobs II, tratada como un espacio único; las habitaciones, colocadas en un balcón, participan del mismo. El área para cocinar ha sido dispuesta en un extremo del estar a cuyo margen aparece un local que denominó “*utilities*” para el desarrollo de las tareas de servicio de la casa.

En las casas de Wright llama la atención lo vivo y activo que es el espacio. En ninguna de sus obras se encontrará una superficie o un lugar muerto. Un ejemplo lo constituyen los pasillos: generalmente la pared de un pasillo es simple, conteniendo las puertas de las habitaciones; la otra, amenizada con armarios, bancos, estantes, o con una ventana continua contra el techo. Otras veces evitaba que las paredes de un pasillo fuesen paralelas, haciendo que una de ellas tuviera entrantes y salientes (Véase la casa Willey en Minneapolis).

Un aspecto interesante de las casas de Wright es la “atmósfera” de las mismas. Giedion lo ha señalado correctamente⁵ cuando dice que Wright dio a sus casas el sentido de “cueva a la que la bestia se retira para aislarse y descansar”. Esto se ve, por ejemplo, en la forma en que plan-

⁵ Siegfried Giedion: op. cit.

tea la entrada a la casa. Nunca se halla al frente y evidenciada. En las casas de Wright hay que buscar la entrada, pues a menudo parecen simuladas o confundidas entre otras aberturas.

La última evolución de sus viviendas ha sido hacia la forma circular y el espacio único. Dos ejemplos de esta nueva modalidad son la casa Jacobs II y la casa de Mr. Friedman, cerca de Nueva York. Concebida en dos niveles, este tipo de casa semeja dos cilindros que se interceptan: en el eje del menor está la escalera de caracol que conduce al piso alto. En este piso se hallan ubicados los dormitorios y un espacio para juegos, que a su vez, como un balcón, participa de la sala de estar de la planta baja. La casa Herbert Jacobs II, ya citada, será analizada más adelante en detalle.

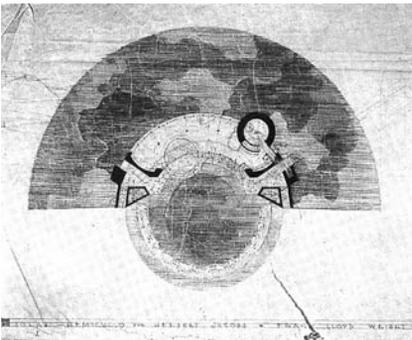
Galerías

Dignas de estudio y análisis son las galerías que conectan distintos cuerpos de edificio en las obras de Wright. Cabe mencionar la de la casa Edgar J. Kaufmann (“Casa de la Cascada”), tratada de modo muy flexible, que acompaña las sinuosidades del terreno. En este caso han sido aprovechadas las formas que brinda el paisaje: el alero de las habitaciones de huéspedes desciende en forma escalonada repitiendo las quebras de una cascada y cubriendo la galería. La losa es sostenida por imperceptibles columnas.

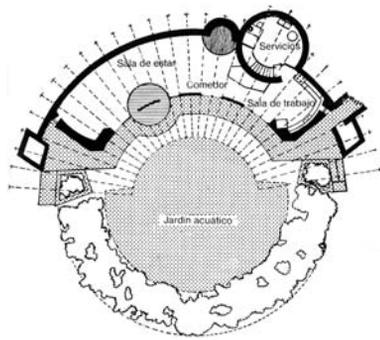
Otro ejemplo interesante es el del “Florida Southern Collage” de Lakeland, en Florida, que conecta todo un grupo de edificios. Aquí la galería no es un techo con endeble columnas a ambos lados. Por el contrario, se convierte en un hecho arquitectónico, lleno de vida. Las columnas son vigorosos pilares, colocados a un solo lado de la galería, que sostienen en voladizo la losa.

Por otra parte, dada su dimensión colosal, forman en perspectiva, hacia un lado del camino, una pared que tiene la virtud de ir mostrándonos al paisaje a medida que avanzamos, en una serie de cuadros que enmarcan los robustos pilares.

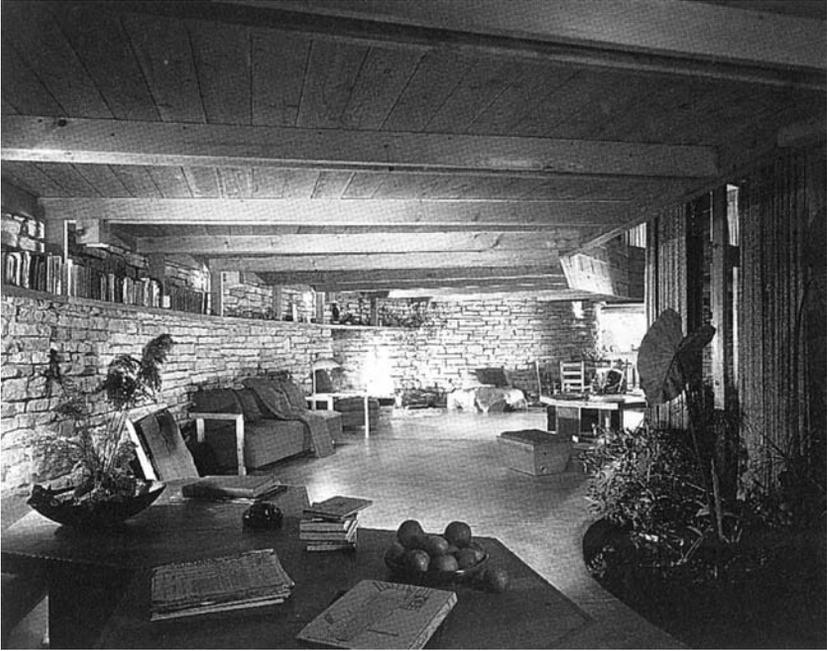
Casa Herbert Jacobs II, Middleton, Wisconsin, 1942



Planta de sitio



Planta



Arquitectura orgánica

“Arquitectura orgánica es la arquitectura de una democracia orgánica.”

Pretender dar una definición de arquitectura orgánica, sería justamente proponer lo opuesto a orgánico; definir algo es en cierto sentido paralizar o estereotipar lo que se pretende definir. Lo orgánico, por el contrario, debe estar permanentemente en estado de crecimiento y, como algo vital, en continua mutación. Arquitectura orgánica es un ideal y como tal inalcanzable, según el mismo Wright lo dijera: “El fin ideal de una arquitectura orgánica nunca es alcanzado. No lo necesita. ¿Qué ideal valedero ha sido alguna vez conseguido?”

Wright en 1940 –la anécdota pertenece a Giedion– dio una conferencia en el Jackson Hall de Boston, para explicar el significado de la arquitectura orgánica. Al final de su larga exposición la concurrencia sólo sacó en limpio que arquitectura orgánica era la arquitectura de Wright.

Pero siendo esa arquitectura tan distinta de la corriente y tan bien definida, debe haber rasgos y características que puedan señalarse y ayudar a entender su naturaleza.

Cuando Wright dice: “Una arquitectura orgánica, la verdadera arquitectura de una democracia” o “Arquitectura orgánica es la arquitectura de una democracia orgánica” o bien, “Arquitectura orgánica es una arquitectura profunda” no nos aclara el carácter esencial de la suya. Pero en su “Autobiografía” y en sus diferentes escritos fija una serie de condiciones que debe reunir la arquitectura orgánica y que dan sentido a sus definiciones aproximativas. En todo lo que ha dicho hay un común denominador y es el carácter de cosa natural que quiere poseer y la relación que debe tener esa arquitectura con la naturaleza. Spengler,⁶ refiriéndose a la condición materna del paisaje afirma que la casa, la vivienda, no es arquitectura, sino un vegetal que crece en el paisaje. Añade que arquitectura es

⁶ O. Spengler: *La Decadencia de Occidente*. Espasa - Calpe. Madrid.

el templo que tiene significado. Creo que en este concepto de Spengler se halla la esencia del pensamiento del maestro de Taliesin. Wright era un paisano, un hombre de la tierra con la terrible paradoja de aspirar a construir algo natural –anhelo demiúrgico– mediante el empleo de elementos producidos industrialmente, es decir, artificialmente. Si Wright hubiera tenido que trabajar con técnicas primitivas y con productos tomados directamente del suelo, habría dejado hermosos ejemplos de arquitectura popular. En síntesis, toda su intención estética es ligar e identificar su obra con el sitio.

Los materiales que utilizó, la forma de unir sus obras con la tierra y la terminología con que designaba las distintas partes de sus edificios, todo en él tendía a exaltar y relacionar su obra con la naturaleza. Si analizáramos esas obras veríamos que se encuentran íntimamente identificadas con el terreno, al extremo que a veces se abre el interrogante en torno a la primacía existencial del paisaje: ¿existía antes el sitio, o trátase de un “producto” adecuado a la casa? Los materiales empleados son siempre los que más atienden a esta naturalidad: piedra, madera, ladrillo, hormigón; no así el hierro, que casi nunca utilizó. No hay, en efecto, edificios de Wright con esqueleto metálico: hubiera sido demasiado artificial.⁷ Wright nunca construyó un edificio con el esqueleto completamente discriminado; no sólo hubiera resultado poco natural sino que también el edificio habría perdido su ligazón con la tierra. Además, piénsese que la mayor parte de su obra se encuentra en el campo, fuera de la ciudad artificial. Cuando construyó en la ciudad sus resultados fueron menos felices. Un ejemplo es el museo Solomon R. Guggenheim en Nueva York.

Frente a la ciudad, Wright fue implacable y la ciudad es lo más artificial que ha hecho el hombre. En cambio canta loas al campo que le franquea la visión más directa a la naturaleza. Su vida, su casa y su escuela están en el campo.

Por ello son innumerables en sus escritos imágenes y comparaciones de la arquitectura como producto de la naturaleza: “...las cosas del piso emergen como las ramas de un árbol”, dice, hablando de “La casa de la cascada”. Y en otra parte: “Ni más ni menos como las fibras del tronco de un árbol, todas las instalaciones y cañerías de ventilaciones van de abajo arriba en sus canalizaciones...” Y en forma terminante en otro lugar agrega: “Una arquitectura orgánica, la verdadera arquitectura de una democracia, que esperamos ver algún día en un ambiente propio con la integridad –en lo que concierne al espíritu humano– de un árbol o de una

⁷ Una excepción es la Sinagoga Beth Sholom en Pennsylvania, en la cual la estructura de la cubierta es metálica.

planta... Ese carácter de los edificios que aquí se muestran es lo que debe interesar a ustedes, sean quienes fueran.”

Si quisiéramos comparar un edificio clásico, por ejemplo el Panteón de Roma, con un producto natural, elegiríamos un cristal, pero para comparar una casa de Wright, sólo un árbol –lo vegetal– se presta para la semejanza.

Creo que si se le hubiera presentado a Wright la casa Farnsworth de Miës van der Rohe y una de esas casas populares, productos de una larga decantación, y se le hubiese pedido sus preferencias, sin duda hubiera elegido la segunda.

Ese carácter natural, de cosa que crece, que quiso dar a su obra y que era opuesto a la naturaleza artificial de lo construido, está señalado en estas palabras suyas: “Está en la naturaleza de cualquier edificio orgánico crecer en su sitio, salir de la tierra a la luz. La tierra misma debe ser mantenida como parte del edificio y así se tendrá primariamente el nuevo ideal de un edificio orgánico. Un edificio dignificado como un árbol en medio de la naturaleza.”

Condición fundamental para que una arquitectura sea orgánica es que los materiales se utilicen honestamente y de acuerdo con su propia naturaleza; Wright insistió constantemente en ello, “...según puedo verlo ahora, no es posible la existencia de una arquitectura orgánica, allí donde es ignorada o mal entendida la naturaleza de los materiales.”

Estos conceptos explican su fundamental oposición a lo que se ha dado en llamar “arquitectura internacional”: uno de sus mayores pecados es que el edificio, en este tipo de arquitectura, se halla sobre pilotes, “desligado de la tierra”; sin embargo, Wright ha construido sobre pilotes, pero lo hizo disimulando el hecho y uniendo el piso alto a la tierra por medio de una rampa generosa. La casa de su hijo David, en Phoenix, Arizona, es un ejemplo.

En sus escritos Wright menciona y nos da referencias sobre arquitectura orgánica en muchas oportunidades. Entre otras cosas decía:

“Integración, o aun la verdadera palabra ‘orgánico’, significa que nada tiene valor salvo que esté naturalmente relacionada con el todo, en la dirección de un fin vital y que sea una verdadera parte de una entidad.”

“Edificio orgánico, igual a un edificio natural o un edificio integral.”

“Las palabras integral, orgánico, principio, son palabras básicas en lo que concierne a nuestro ideal.”

“El sistema de instalaciones complementarias, para evitar cortes y complicaciones, debe ser una parte orgánica de la construcción.”

“Decir *La forma sigue a la función*, no es sino afirmar un hecho. Cuando se dice *Forma y Función son una sola*, sólo entonces se toma un mero hecho dentro del dominio del pensamiento creador. Yo diría que

en esa diferencia de expresar un hecho está la real diferencia entre trabajo orgánico y el del profesado funcionalismo (La gallina y los huevos).”

Resumiendo el pensamiento de Wright, podemos decir que un edificio orgánico debe ser acogedor y dar la sensación de proteger. Tiene que ser fácil aproximarse a él; cuando llueva o nieve siempre habrá un rincón donde protegerse; el edificio debe dar la sensación de haber crecido en el sitio; su plástica debe entretorsejarse con la del ambiente circundante; también podría decirse que el edificio debe tener algo de mimético; debe ser construido con pocos materiales y lo más naturales posibles; debe ser muy simple; sus espacios interiores deben ser una continuación de los exteriores; en él, todo debe suceder en forma “natural”; la simplicidad y el empleo de pocos materiales concurrirán a dar al edificio la unidad y coherencia indispensables a la arquitectura orgánica como toda buena arquitectura; el edificio debe formar un todo indivisible, en el que estarán integradas las diversas partes; en la economía de la obra las instalaciones complementarias tendrán una ubicación no casual sino determinada de acuerdo con un plan; crecerá armónicamente y cada parte irá ocupando el sitio que le corresponde; la obra debe ser fresca y espontánea; sus formas deben ser originales como lo son las flores y las cosas de la naturaleza. Ello lo ha conseguido Wright, merced a su maestría, inspirado en su genialidad y fuerte personalidad. La arquitectura de Wright es una muestra de que la obra debe ser concebida mentalmente como una unidad integral. A la fuerte mentalidad de Wright se agrega el hecho de que en él existe el instinto vital popular que le da su naturaleza paisana, la que otorga a su obra frescura, espontaneidad y rica variedad.

La casa de precio medio

*“Estilo es importante,
in estilo no lo es.”*

A raíz de una casa que construyera en 1937 en Madison, Wisconsin, Wright escribió sobre la misma un artículo de sumo interés, en el que dejó expresada toda una teoría sobre la vivienda. Expuso a través de ella preferencias que pueden recogerse prácticamente como su método de proyectar. La casa era para la familia Jacobs, y la denominó “Usonian I”. Dada su importancia, me permito transcribir aquí gran parte de ese artículo:

“El problema de la casa de precio medio no sólo es el mayor problema arquitectónico de América sino el más difícil para sus mejores arquitectos. En lo que a mí atañe, prefiero resolverlo, para mi satisfacción y la de Usonia, antes que construir cualquier otro edificio en que pueda pensar en este momento, excepción hecha del teatro moderno que hoy requiere el drama legítimo, a menos que se quiera ver al escenario muerto por la pantalla. En nuestro país, el mayor obstáculo que se opone a una solución auténtica del problema de la casa de precio medio es el hecho de que nuestra gente no sabe realmente cómo vivir. Cree que su idiosincrasia son sus gustos, sus prejuicios, sus predilecciones y su ignorancia su virtud, donde no cabe ninguna belleza relacionada con la vida.

“Para ser más específico, una pequeña casa sobre una calle tendrá encanto si no imita la gran casa de la avenida, en la misma forma que el pequeño pueblo de Usonia tendrá su gran atractivo si no pretende imitar la gran ciudad.

“Tengo la seguridad de que cualquier intento de solución de la nueva casa que necesita una cultura autóctona –¡por qué preocuparse por la casa que quiere el ‘buen gusto’ de la ignorancia provinciana!– ha de ser fundamentalmente diferente. Esa casa debe ser un modelo para una vida más sencilla y al mismo tiempo más amable; necesariamente nueva y adecuada al modo de vida en este país en el que hoy vivimos. Esta nece-

sidad de casas de costo medio deberá enfrentar alguna vez no sólo expedientes sino Realidad. ¿Por qué no hacerlo ahora?

“Las casas-expedientes, construidas por millones, que los diarios propagan y el gobierno construye, no hacen eso. Para mí, esas casas son estúpidas tretas, hechas en un estilo u otro, en realidad sin integridad. Estilo es importante. *Un* estilo no lo es. Hay toda una diferencia cuando trabajamos *con* estilo o cuando lo hacemos para *un* estilo.

“He insistido en esto durante 45 años. No obstante todos los esfuerzos realizados para mejorar el producto, el problema de la ‘pequeña casa’ americana es aún un problema candente, ávido y confuso. Pero, ¿de dónde podrá venir algo mejor, si las autoridades no hacen sino perpetuar viejas estupideces? No creo que la casa que se necesita surja de la educación corriente o de los grandes negocios. Tampoco aparecerá gracias a algún vivo experto publicitario o a proyectistas profesionales. Será únicamente una gran dosis de sentido común lo que nos pondrá en camino de cosas mejores en construcción.

“¿Qué es realmente sensible a este tema de una vivienda modesta para nuestro tiempo y espacio? Veamos hasta dónde la casa Herbert Jacobs II en Middleton, Wisconsin, es una casa sensible.

“Esta casa, para un joven periodista, su esposa y su hija, está ya lista. Costó 5.500 dólares, incluyendo el honorario del arquitecto de 450 dólares. La construcción estuvo a cargo de P. B. Grove.

“Para dar a la familia Jacobs los beneficios de las ventajas de la época en que viven, hay que llevar a cabo muchas simplificaciones. Ellos mismos, el señor y la señora Jacobs, deben ver la vida en términos más simplificados. ¿Qué es esencial en su caso, un caso típico? No sólo es menester liberarse de toda complicación innecesaria durante la construcción, sino que es preciso emplear el taller al máximo, eliminando en lo posible el trabajo en la obra que siempre resultará oneroso: es necesario consolidar y simplificar los tres sistemas de instalaciones: calefacción, iluminación e instalaciones sanitarias. Por lo menos tal debe ser nuestra economía si queremos conseguir la sensación espacial y las vistas que deseamos para liberar a quienes habitarán la casa. Será el ideal terminar la construcción mediante una operación en la marcha. El interior y el exterior deben ser completados en una operación: la casa concluida en el interior al ser completada en el exterior. No debe haber techos complejos.

“El modo en que son empleadas las ventanas (hasta el suelo) es el recurso más útil para alcanzar el nuevo y característico sentido del espacio. El sistema de ventanas puede ser preparado en la fábrica y levantado como las paredes. Pero ya no tiene sentido hablar en términos de puertas y ventanas. Las paredes se convierten en un sistema de ventanas que tiene su propio destino en la economía de la obra. El sistema comien-

za como una parte del proyecto, de igual modo que los ojos son parte del rostro. ¿Qué podemos eliminar? Esto:

1. Los techos visibles (en pendiente) son costosos e innecesarios.
2. Dada la forma en que están contruidos los automóviles, el garaje no es necesario. Será suficiente una protección lo bastante amplia para el coche, y paredes en dos de sus costados. Detroit conserva su mentalidad de establo: cree que el automóvil es un caballo que debe ser guardado en el establo.
3. El antiguo basamento, excepción hecha del espacio necesario para la caldera y el combustible, no tiene razón de ser. Es mejor tener una losa de hormigón de 10 cm de espesor apoyando directamente sobre el terreno y calentada a la romana y las paredes descansando directamente sobre ella.
4. Recuadros y molduras en los interiores son innecesarios.
5. No hacen falta radiadores ni artefactos de luz. Calentaremos la casa al modo del 'hipocausto', en o entre los pisos. De los cables eléctricos mismos haremos los artefactos, arrojando la luz hacia el cielorraso o hacia abajo. La luz, salvo algunas lámparas de pie, será indirecta.
6. Los muebles, cuadros y bric-a-brac son innecesarios, ya que las paredes están hechas para incluirlos o ser ellos.
7. Pintura de ninguna clase. La madera se protege mejor a sí misma. Una capa de aceite resinoso natural será suficiente. Sólo el piso de cemento necesita cera.
8. Ninguna yesería.
9. Nada de canaletas ni caños de bajada.

“Para facilitar el planteo de la casa, ¿qué debe o puede ser usado en nuestra nueva construcción? En este caso, cinco materiales: madera, cemento, ladrillo, papel asfáltico y vidrio. Para facilitar la construcción debemos emplear nuestro sistema de unidades horizontales en la construcción (módulo). Debemos igualmente emplear un sistema vertical de unidad que en este caso será la altura de las tablas coincidiendo con las hiladas del ladrillo. A pesar de que resultará casi un material lujoso, las paredes serán de tablas macizas igual en el interior que en el exterior. Habrá tres espesores de tablas con papel asfáltico intermedio. Las tablas irán sujetas por medio de tornillos. Esta 'losa de pared' formada por tablas o algo así como una madera terciada en gran escala, podrá servir de gran coeficiente aislante, a prueba de insectos y prácticamente incombustible. Como el sistema de ventanas, esta pared podrá ser prefabricada en el suelo, con el grado de aislación que se desee, y levantada en su sitio; o de lo contrario construida en el taller y remi-

tida a la obra en secciones. En primer término podrá ser levantado el techo sobre puntales, colocándose luego las paredes debajo, en el sitio correspondiente.

“Para evitar recortes y complicaciones, el sistema de instalaciones debe ser una parte orgánica de la construcción pero independiente de las paredes. Habrá que colocar cristal pulido. Es una de las cosas que existen para contento del proyectista de una casa auténticamente moderna y para hacer feliz a sus ocupantes.

“El techo tiene una estructura formada por tres piezas de 5 x 10 cm de sección colocadas en profundidad y que permiten fácilmente formar los tres rebajos que se ven en el alero, posibilitando a la vez que el techo se proyecte 80 cm De esta forma, se consigue el efecto que daría un techo inclinado sin sus complicaciones. El rebajo intermedio hace posible colocar ventilaciones para airear el entretecho. Ese techo de piezas de 5 x 10 cm, con cielorraso entablonado aislado y cubierto con un buen techado asfáltico, constituye la cima de la casa provocando una sensación de amparo gracias a sus generosos aleros.

“¿Está todo esto a mano? No; está en la mente, mientras concebimos la disposición de los ambientes.

“Ahora, ¿qué debemos considerar esencial? Tenemos un lote en esquina, de un acre⁸ o dos, orientado al sur y al oeste. Tendremos un buen jardín. La casa está proyectada para que envuelva al jardín por dos de sus lados.

“1. Debemos tener una sala de estar tan grande como sea posible, con vistas y en la que el jardín desborde cuanto pueda; un hogar, estantes para libros a la vista, la mesa de comer en una alcoba, bancos y una mesa para el estar concebida como parte del mismo, y una espesa alfombra sobre el piso.

“2. Un espacio adyacente conveniente para cocinar y comer, que no forme parte del estar. Este espacio debe hallarse separado de las paredes exteriores y adentro del área del estar si se desea hacer la tarea doméstica fácil. Este es un nuevo pensamiento en lo que concierne a la cocina —separarla de las paredes exteriores y elevarla, acompañando a la chimenea—; de ese modo, la conexión con el área de comer se hace directamente, sin tener que recurrir a detalles desagradables, ni quitar pared exterior a los locales principales. Una corriente de aire natural se establece hacia arriba en el interior, y no hay posibilidad de que los olores de la comida invadan la casa. Una pequeña escalera lleva al espacio re-

⁸ El acre es equivalente a 40 áreas y 47 centiáreas. Cinco acres son aproximadamente 2 hectáreas.

servado para la caldera, combustible y lavado.⁹ Sin embargo, este basamento podría suprimirse si se desea. El baño y la cocina están contiguos para economizar cañerías.

“3. En este caso (dos dormitorios y un taller que puede convertirse en un tercer dormitorio) el baño único no está conectado a ningún dormitorio a los efectos de la privacidad. Un baño que abre directamente a un dormitorio ocupado por más de una persona, o dos dormitorios dando a un mismo baño no son prácticos. En esta apropiación de espacio, tendremos tanto jardín y terreno como nos lo permita el presupuesto que quede una vez que hayamos simplificado la construcción en la forma indicada.”

⁹ Ideas que más tarde aplicaría en la casa Jacobs II, como puede verse más adelante.

Dos casas o un proceso de simplificación

“Cinco líneas, donde tres son suficientes, resulta siempre una estupidez; nueve libras, donde bastan tres, significa obesidad.”

Wright ha edificado dos casas para una misma familia; una en 1937, la otra 10 años más tarde. Los propietarios son Herbert Jacobs, un periodista de la ciudad de Madison, Wisconsin y su esposa. A la primera de ella se refiere el artículo sobre la casa de precio medio antes reproducido; la segunda está en las afueras de la ciudad de Madison y fue construida en el año 1951.

La primera casa Jacobs es la número uno de la serie de Wright denominada “Usonian”.

Cuando Wright enumeraba las características que debe reunir una casa, afirmaba que ésta tiene que ser tratada como un espacio “único”, en el que habrían de separarse sus partes específicas por medio de muebles o tabiques livianos. Veremos que esta idea se concretó en la casa Jacobs II basada en un plano muy simple. En cambio, el plano de la primera es más complicado: los dormitorios, formando un ala distinta de la del ambiente de estar, obligan a crear un corredor largo y tortuoso para acceder a los mismos. En la segunda, las habitaciones, ubicadas en un balcón que participa del espacio del estar, han pasado a formar parte del volumen único de la casa.

Otro punto digno de notar y que implica un apreciable mejoramiento en relación con la primera vivienda, es el espacio destinado a albergar las tareas domésticas que ordinariamente están a cargo del ama de casa y que por lo tanto forman algo así como el corazón de la vivienda. En la primera casa Jacobs este espacio no existe y esas tareas se realizan en el pequeño subsuelo (el lavado) y en el espacio que existe entre la cocina y la mesa de comer (el planchado). En la segunda, en cambio, esas tareas se desarrollan en un local circular, próximo al lugar en que se cocina, desde donde parte la escalera al balcón, coincidentes ambos sitios con el baño del piso alto. Igualmente, la habitación para almacenaje de comesti-

bles y cosas, tan necesario en la vida de una familia, aparece sólo en la segunda casa. Es también interesante observar cómo se emplea el módulo en ambas viviendas. En la primera es un rectángulo de 0,60 x 1,20 m que en un momento es reducido para adaptarlo al plano. En cambio, en la otra casa, el módulo empleado es un ángulo de 6° con la virtud de ser dinámico, es decir que, dando diferentes medidas, conserva las proporciones. Ello permitió a Wright hacer que todos los elementos de su plano, sin excepción (aberturas, estufa, “utilities”, estanque, etc.), quedaran dimensionados por esa unidad. Es indudable que la armonía dada por el módulo concurre a crear la eutritmia de la obra, o como el mismo Wright lo señalara que “las partes sean simples al ser un elemento armónico dentro de un todo armonioso.”

Otro aspecto que vale la pena considerar en este proceso de síntesis y simplificación es el de la relación de la casa con el terreno; la primera casa en forma de “L” abraza en cierta forma el terreno y da la espalda al viento y fríos del norte. La casa está elevada sobre un pequeño terraplén, necesario para salvar la pequeña pendiente de norte a sur. La casa circular, en cambio, está como “enterrada”; frente a ella el jardín ha sido hundido, prácticamente, y la tierra proveniente de la excavación colocada formando un talud a la espalda de la casa que la abriga y protege de los vientos. Así, la casa da la sensación de hundirse y abrazar la tierra. En esta forma, Wright dio una expresión de su afección de tierra, a su casa un íntimo contacto con el suelo, y al ambiente ese sentido de la cueva que ya mencionamos. Puede decirse que ambas casas Jacobs están constituidas por los mismos elementos, pero sólo en la segunda éstos se integran francamente, alcanzando el conjunto gran unidad y armonía.

En la casa Herbert Jacobs II, a la que se accede por un túnel, el automóvil se halla guardado en un pequeño pabellón ubicado en la entrada del terreno. La puerta de entrada no está discriminada, sino que es la primera de la serie del ventanal que cierra todo el frente sur.

La primera casa está hecha de madera y ladrillo. En el capítulo anterior Wright explicaba sus ideas y el por qué de la técnica empleada. La circular está construida en su exterior con piedra de Wisconsin, tan del agrado de Wright. Las divisiones interiores y estructura del piso, con madera. El balcón se encuentra suspendido de las vigas del techo por medio de hierros redondos. El espacio interior de la sala de estar de ambas casas es muy amable y acogedor. En ambos, la espalda está resguardada por paredes y hay ángulos; la vista puede gozar con amplitud del paisaje desde el interior, que se “continúa” en el exterior gracias a la vidriera que cierra todo un lado del estar. Pero hay una gran diferencia entre ambas salas de estar: la forma circular, el material piedra con su textura viva; las proporciones que da la altura reducida bajo el balcón; el juego de la for-

ma y doble altura que adelanta el balcón al frente del ambiente; la posición de la chimenea, el color de los tres materiales básicos –la piedra amarillenta, el piso de cemento rojo y el color de la madera– sumado esto a la estantería de libros que “matiza” la pared y al juego de los muebles, que parecen proyectar el piso en el espacio, hacen al ambiente de la casa Jacobs II mucho más rico, más vivo y de más colorido, o como diría un inglés, mucho más “cozy”,¹⁰ que el de la casa Jacobs I.

También es digno de notar el juego del jardín hundido, que al seguir el plano y la forma de la sala de estar, parece prolongarla en el exterior. A mi juicio ésta es una de las casas mejor logradas por Wright.

¹⁰ “Cozy”. Vocablo inglés intraducible que significa: confortable, cómodo, hogareño, etc. (N. del E.).

Análisis de algunas obras de Wright

“Todo edificio verdadero en esta tierra nuestra del bravo y hogar del hombre libre, es una cruzada del alma en prueba.”

En 1941 tuve oportunidad de ver por primera vez una obra de Wright. Al llegar ese año a San Francisco, mi conocimiento de su arquitectura era bastante superficial. La revista “*Architectural Forum*” había publicado en 1938 la casa del profesor Paul R. Hanna, en Palo Alto, California, entre otras de sus obras. El plano de esta casa, basado en un módulo hexagonal, hablaba en un lenguaje tan extraño, que me resultaba difícil entenderlo y captarlo en toda su riqueza: debo confesar mi total indiferencia por la labor constructiva de Wright en aquel tiempo. Fue por la insistencia de un joven arquitecto de San Francisco que me decidí a ver la casa de Palo Alto.

El impacto que me produjo fue tal, que desde ese momento mi viaje por los Estados Unidos fue determinado por las obras del genial arquitecto de Taliesin.

Trataré de pasar revista a continuación a algunas de las impresiones arquitectónicas que recogiera durante la visita realizada a sus obras. Y debo advertir que con los edificios de Wright pasa algo similar a lo que sucede con los góticos o hindúes. Con estos tipos de arquitectura se precisa un contacto directo, una vivencia, para poder apreciar la magia del espacio y el valor plástico de todo ese juego de formas, molduras y esculturas tan extraño a nosotros. La fotografía es incapaz de transmitir la relación ambiente circundante-obra de arquitectura, tan fundamental en Wright, como tampoco es capaz de dar una vivencia de lo que es una secuencia de espacios –que van dejando en nosotros diferentes impresiones– en los que el juego de la luz y proporciones son tan importantes.

1. Casa Herbert F. Johnson, Wind Point, Wisconsin, (1937)

La última de las casas del tipo pradera realizada por Wright es la de H. F. Johnson. El plano asemeja una cruz svástica, que Wright llamara “aspas de molino”. Cuatro alas arrancan de un gran hall central, que a su vez se desarrolla alrededor de un núcleo formado por cuatro chimeneas. Esta forma cruciforme del plano tiene la gran virtud de hacer de un espacio chato y único, sin mayor interés, cuatro ambientes distintos con otras tantas vistas completamente diversificadas. El terreno ha quedado zonificado, de acuerdo con la casa. Cada zona tiene su destino especial, su hora del día y época del año, apropiadas para su uso. De estas cuatro zonas, una es la de acceso y corresponde al ala del edificio destinada a los huéspedes y al garaje. Otra, el ala de servicio, forma una terraza que extiende el gran hall. Hay en ella una pérgola con hermosos trabajos de hierro forjado. La tercera corresponde a las habitaciones de los hijos varones. Contiene la piscina y la prolongación de la sala de juegos. La cuarta zona es el desborde de la sala de estar. Hay allí una hermosa terraza desde donde se goza de buenas vistas y de la mejor orientación. El ala que hace de fondo a este espacio exterior es la que corresponde a las habitaciones del dueño de casa y su hija. Sobreelevadas respecto al nivel de la planta baja, estas habitaciones tienen al frente un amplio balcón que crea una galería cubierta en la planta baja.

El gran hall central, de alrededor de 16 x 33 m, está “zonificado” también. Utilizando desniveles, muebles, balcones y en particular el núcleo central de las chimeneas, se han creado en él diferentes ambientes: estar, comedor, música, estudio, etc.

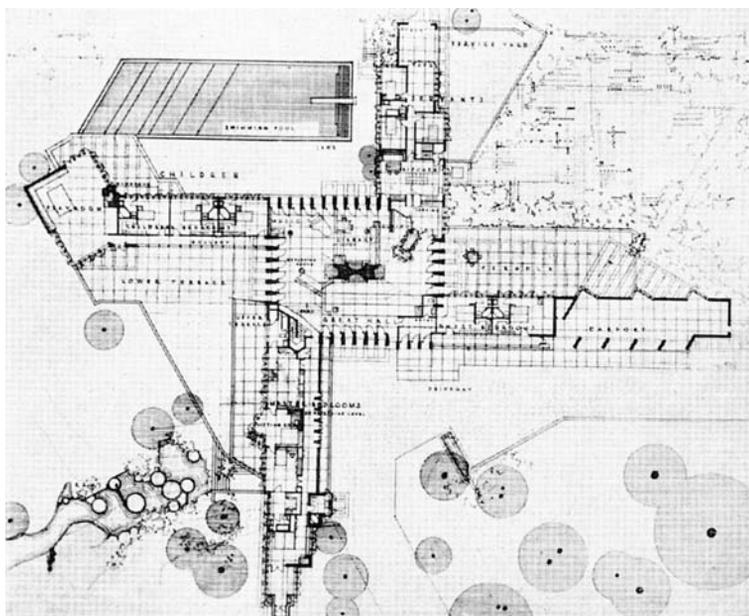
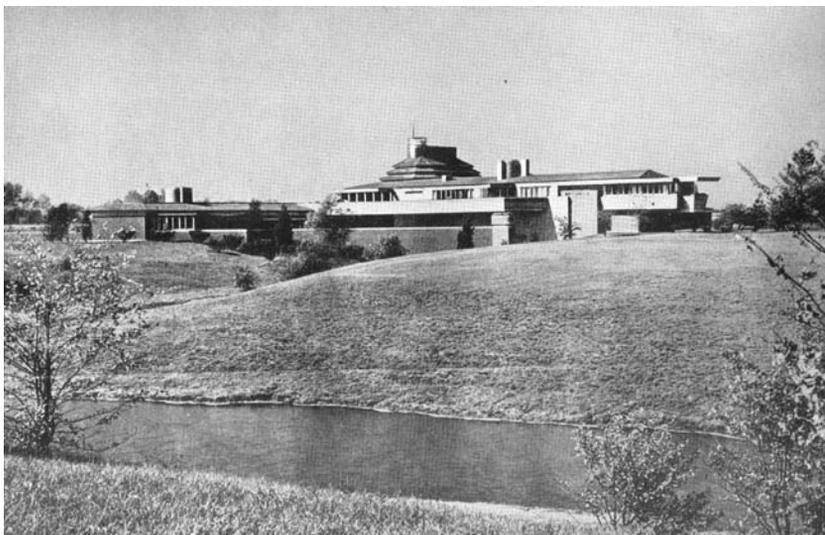
El tratamiento de este gran hall es característico en Wright. Aquí se puede comprobar perfectamente ese carácter de cueva que, según Giedion, Wright quiso dar a sus casas. Si se observan las ventanas de esta sala, se verá que los paños de vidrio, altos pero no muy anchos, están separados por profundos pilares de mampostería, colocados de tal forma que impiden cualquier visual oblicua desde el interior hacia el paisaje. Para mirar afuera hay que enfrentar normalmente las ventanas, pues de lo contrario uno se siente “encerrado” dentro de un muro que lo envuelve.

Hago notar un detalle que no debe extrañarnos en Wright pero que molestaría a un purista: el gran espacio del hall ha sido mordido, si se me permite, por elementos secundarios, como lo son un pequeño vestíbulo de entrada y un “office” cuyo volumen está dentro del hall.

La construcción de esta obra es de la misma jerarquía que la del edificio Johnson en Racine, es decir, ejecución y materiales de primera calidad. El sistema constructivo es el “balloon”, con esqueleto de madera y, en este caso, con revestimiento de ladrillo.

Wright ha dicho de esta obra suya: “El sitio era poco estimulante. La casa trajo encanto al mismo como por arte de magia. El lugar pareció tomar vida”.

Casa Herbert F. Johnson, Wind Point, Wisconsin, 1937



Planta baja







2. Casa del Profesor Paul R. Hanna, Palo Alto, California, (1937)

Conocida comúnmente por la “Casa del Hexágono”, debido al módulo que ordena todos sus elementos, la casa del profesor Hanna está ubicada sobre una pequeña loma. Al verla produce la impresión de un nido de cóndores entre las rocas; concurre a dar esa imagen el juego violento y definido de sus aleros, los planos quebrados del basamento de ladrillo y de las vidrieras, que sumados al color oscuro de los materiales, hacen que la casa se ligue íntimamente con las ramas retorcidas de los árboles y arbustos que la rodean y con el terreno.

La casa respeta la cima de la loma, ocupada por un pequeño estanque, y la abraza por dos lados. Se llega por un camino que asciende bordeando la loma, por lo que la casa queda invisible hasta que nos encontramos en un espacio muy particular: un patio. Este patio se halla limitado por formas dinámicas cuyo cerramiento está compuesto por paredes, techos, cercas, plantas, gradas y paisajes enmarcados. El material es “red-wood” de color oscuro; las formas en planta son irregulares. Al llegar a esa especie de patio de honor cuesta “ubicarse” y comprender lo que nos rodea. Encontrar la puerta de acceso a la casa es difícil; en el lado opuesto al de llegada, el paisaje que remata la loma está enmarcado por una abertura dejada ex profeso en el muro. Unas gradas nos acercan y llevan hacia ese punto, y un sendero nos conduce hasta un pequeño estanque que corona la loma. Desde allí otros caminos permitirán recorrer los exteriores de la casa. Sus interiores son “tabú”, están vedados al visitante a quien, sin embargo, por deferencia a su condición de extranjero se le ha permitido en este caso hacer esa rápida incursión.

La casa está construida como hemos dicho en “red-wood”, el hermoso pino de California que tiene la virtud de ser resistente a la putrefacción. Es de color rojo casi negro. La construcción de las paredes está hecha sobre la base de paneles con miras a una posible prefabricación.

La construcción de la casa con “materiales humildes y nativos” fue un ensayo de prefabricación. Las paredes han sido construidas mediante un ligero esqueleto y paneles muy tenues de madera que asientan sobre una losa de hormigón. Si bien la estructura de las paredes fue pensada para ser ejecutada en el taller, en este caso fue realizada “*in situ*” y a mano, lo que trajo aparejado un pequeño aumento en el costo de la obra. Esta casa marca una etapa bien definida en la obra de Wright, tanto por su plano, basado en el módulo hexagonal de lado –y cuyo empleo figura hasta en el diseño de los muebles– como por el dinamismo y riqueza espacial y su técnica constructiva tan original. Ello, sumado a la calidad arquitectónica de la casa, le otorgan esa preeminencia tan particular. Por esto creemos de interés reproducir aquí algunos conceptos emitidos por

Wright con motivo de la primera publicación de esta obra.

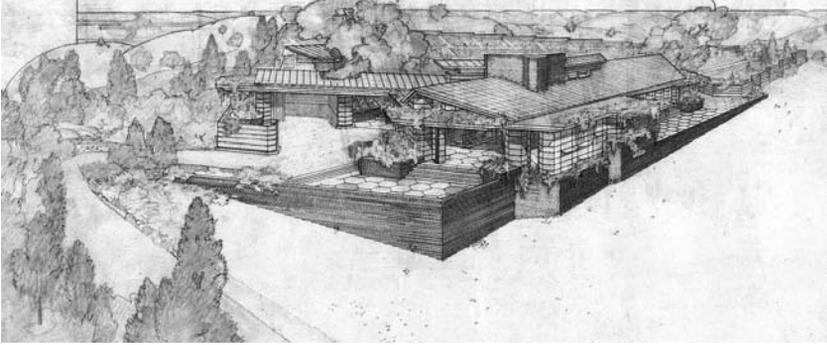
Afirmaba éste que es una necesidad creer que una casa, para ser auténtica y hermosa, debe emplear materiales sintéticos, o que, para lograr el título de “moderna” deba tener esqueleto metálico, o haber sido hecha en la fábrica para ser económica. Sostenía también que el vidrio debía ser usado con liberalidad, ya que de lo contrario la casa sería simplemente una caja de madera debajo de una hoja de cobre. La casa –señalaba en dicha publicación– ha sido construida con un mínimo de material, el necesario para hacerla sustancial y en toda ella no hay un gramo desperdiciado. Por la técnica empleada, agregaba, puede decirse que se trata de una vivienda de madera terciada (plywood) amueblada con el mismo material. Y no extrañe pues, que viera en ella “una nueva dirección hacia el fascinante mundo de la forma, aunque un tanto reprimido en esta primera expresión de la idea, en lo que atañe a la dignidad y el reposo.” Decía Wright, además, que había descubierto que es fácil tomar una unidad definida de cualquier forma geométrica simple y por medio de una técnica moderna adecuada al propósito, ajustada a la escala humana, evolucionar no sólo hacia nuevas apariencias, sino también hacia contribuciones vitales para vivaz domesticidad.

En cuanto al espacio, apuntaba, la casa Hanna ha sido un gran paso adelante en lo que a su modo de limitación se refiere. Esperaba demostrar –hablando de una posible producción en serie de su casa– que la fábrica no puede llevar la casa hacia sí, sino que, por el contrario, la fábrica podrá ir hacia la casa. Entendemos que quiere significar que no son recetas o modelos fijos para copiar lo que hay que buscar, sino el espíritu de las cosas. En manos de personas versadas, en la creación de formas para la vida, su casa Hanna podrá ser así continuamente refrescada por la imaginación, desde dentro de sí misma. Es decir, que la producción en serie no debe ser una repetición mecánica de modelos estereotipados, sino que habrá de producir elementos que permitan crear nuevas formas, adaptadas a las modalidades de cada día y de cada persona. Como dice Wright, “desde adentro”, esto es, respondiendo a necesidades profundas y no al capricho de formas exteriores, impuestas por simples apariencias.

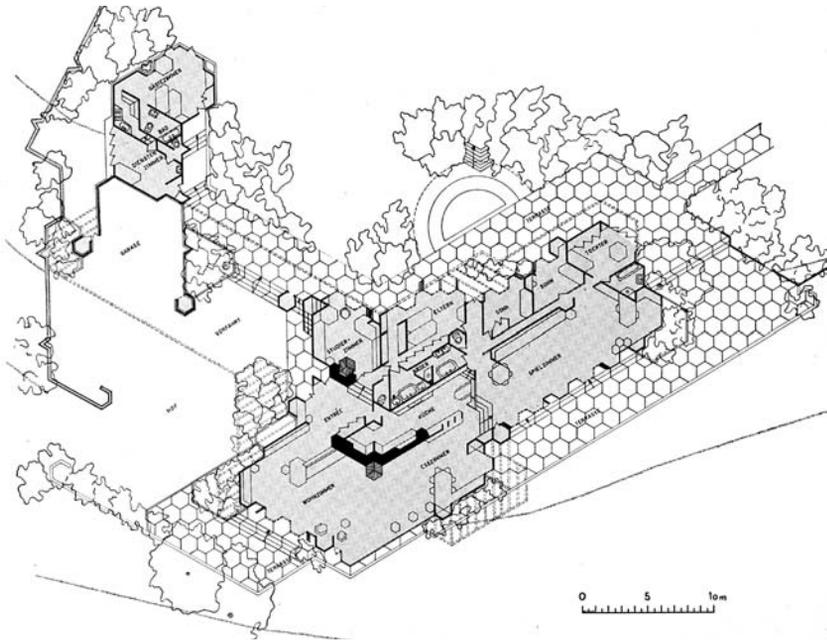
Interesantes, y didácticos si se quiere, son los diálogos que sostiene con los representantes probables de la demanda. De este modo, se dirige a la señora que quiere un techo de pendientes pronunciadas para su casa (Mrs. Gablemore) y a la señora que desea su casa perocada (Mrs. Plasterbuilt) y a la señorita Techoplano: es decir, se trata de clientes que aportan como demanda una imagen meramente formal y no lo que Wright aspira que se pida: carácter, atmósfera de la casa. Por ello aconseja a ese público que decida sobre la calidad y el carácter que quieren que tenga su casa, olvidando que “han estado en el extranjero” y exigien-

do únicamente que se les entregue el carácter y la calidad especificados. Así –afirma– tendrán todo eso con mayor conveniencia y confort que con una arquitectura escapista de vuestra vida de hoy. Y lo tendrán con mucho menos dinero desperdiciado. “Me estoy refiriendo a la arquitectura moderna, Usonian”, y no a esa arquitectura de la Misión Florentina o Colonial. O a esa arquitectura estilo de Museo, al que lo “moderno” parece que va convirtiendo los “clásicos”. La nueva realidad de que hablo está en esta casa, salvo ciertas reservas que fueron necesarias en este momento. Y agregaba que, para hacer realidad el experimento que implica la casa Hanna, fueron indispensables clientes sin miedo al ridículo, y que en el profesor Hanna y su esposa encontró esas personas. En cuanto al constructor de la obra, dice que éste “tomó” las ideas y las concretó correctamente, más teniendo en cuenta las dificultades que representaba esta nueva aventura en conceptos espaciales llevada a cabo con materiales muy ligeros y con métodos enteramente nuevos.

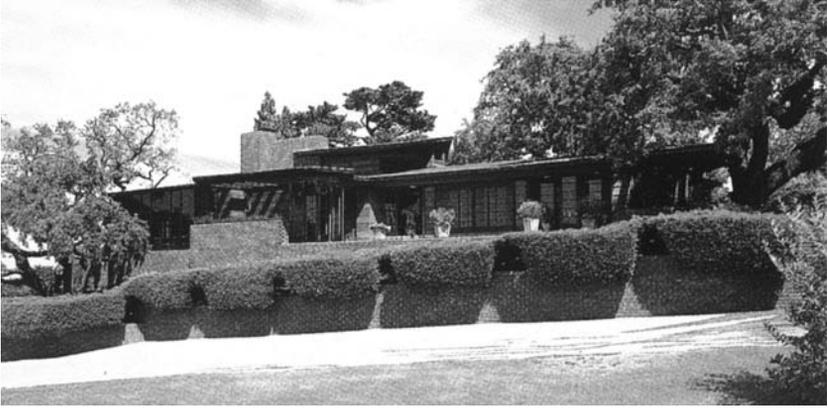
Casa Paul R. Hanna, Palo Alto, California, 1937



Perspectiva



Planta baja





3. Taliesin West, Scottsdale, Arizona, (1938)

El campamento en el que Wright pasaba el invierno con sus alumnos y donde lo hallaría la muerte, es una prueba más de su versatilidad, imaginación y fantasía. Hay allí un complejo de edificios en permanente hacerse. El conjunto se halla emplazado en el desierto de Arizona, próximo a la ciudad de Phoenix. Ya hemos visto, al hablar de la casa Rose Pauson, el juicio que el paisaje del desierto merecía a Wright.

Los materiales básicos empleados en la construcción fueron la piedra del lugar –como hormigón ciclópeo–, madera y lona; el vidrio fue excepcionalmente utilizado.

La atmósfera conseguida con el empleo de la lona como cubierta es muy particular y da a los interiores una calidad poco común. Los ambientes tienen algo de tienda: la luz no entra por aberturas perforadas en un material opaco, sino que parece hallarse ahí, en el ambiente mismo, difusa y uniforme. El conjunto recuerda la tienda de un sheik del desierto.

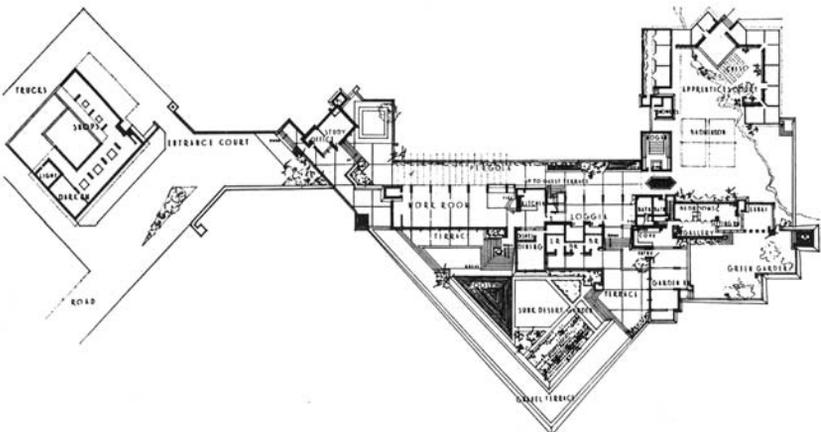
Nos encontramos ante una arquitectura mimética; pues la piedra usada, sus proporciones bajas y alargadas, sus formas de aristas vivas y quebradas y el color agregado, hacen que el todo incorpore el carácter del paisaje y su vegetación de cactus y arbustos secos y retorcidos.

Se observa al edificio asentado sobre los faldones de las sierras que lo respaldan y que bajan hacia la planicie. El enorme desierto se abre frente a Taliesin, que en la inmensidad del paisaje desaparece completamente. Cuando nos aproximamos, cuesta descubrirlo bien “camuflado”. El camino que nos lleva a Taliesin se acerca de frente y por la izquierda. Al llegar, aun en forma más sutil y perfecta que en la casa Pauson, advertimos la maestría con que Wright, en forma insensible y por medio de pisos, pequeños muretes, gradas y algunas plantas, ha ido limitando el enorme espacio del desierto. Así nos aproximamos hasta que inconscientemente nos encontramos debajo de un emparrillado (pérgola) muy bajo; lugar especial, ni cerrado ni abierto, constituye una transición. Desde esa pérgola accedemos a los locales principales que han quedado frente a nosotros.

Taliesin es “una inspiración del sitio”; los colores y las formas, como hemos dicho, bajas y alargadas, las vivas aristas y los planos quebrados, reúnen algo de la plástica de un cactus: las oblicuas vigas de madera de los techos hacen el juego de las espinas. El edificio ha crecido del suelo, con la integridad de un organismo vivo, como diría Wright. Sin embargo, encontramos en Taliesin efectos buscados y hasta decorativos y formas gratuitas. Tras la rápida visita nos parece haber estado en un edificio un tanto escenográfico. No recogemos la impresión de la obra ruda y sobria que permitían imaginar las fotografías en blanco y negro que pre-

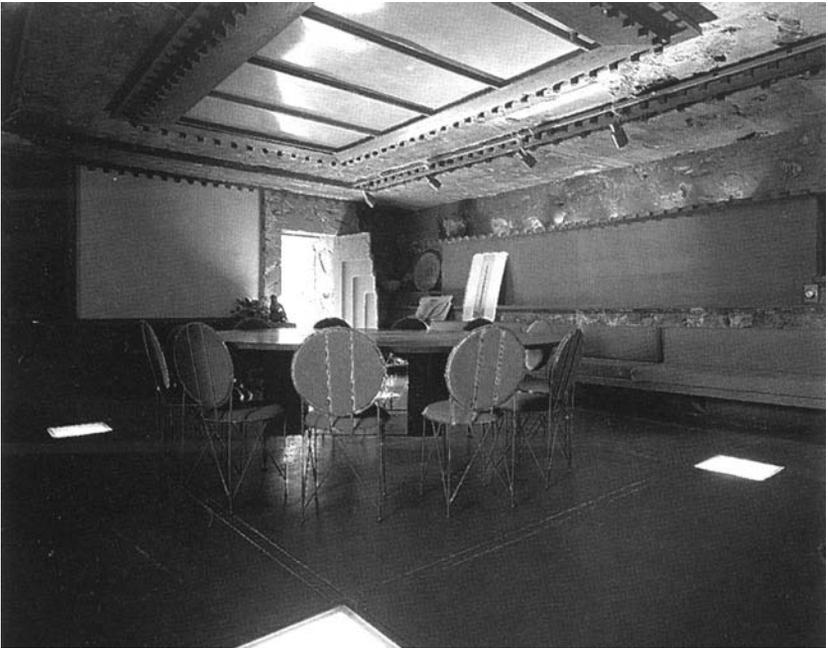
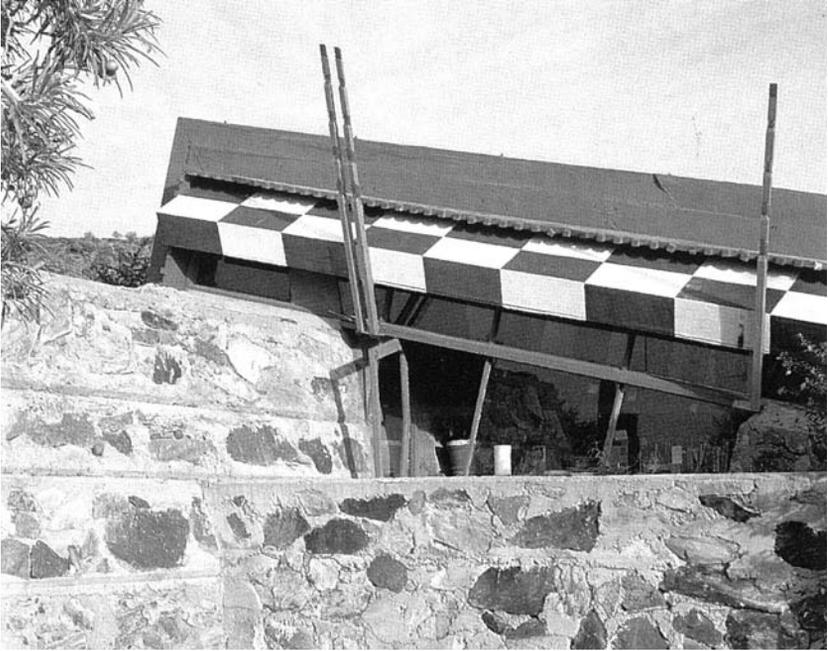
cedieran nuestra llegada. Existen en Taliesin magníficos ambientes: la sala de dibujo, la sala de estar y la “kiva” como Wright solía llamar al pequeño salón de actos. Este se halla en parte en el suelo; es como un cubo, construido con paredes, pisos y techo de hormigón ciclópeo; la luz entra por una serie de ventanas que acompañan un balcón el que a su vez nos conduce de la entrada al fondo del salón, desde donde comenzamos a descender las gradas. En el otro extremo está la tarima y una pequeña escalera que lleva al punto por donde se ha entrado.

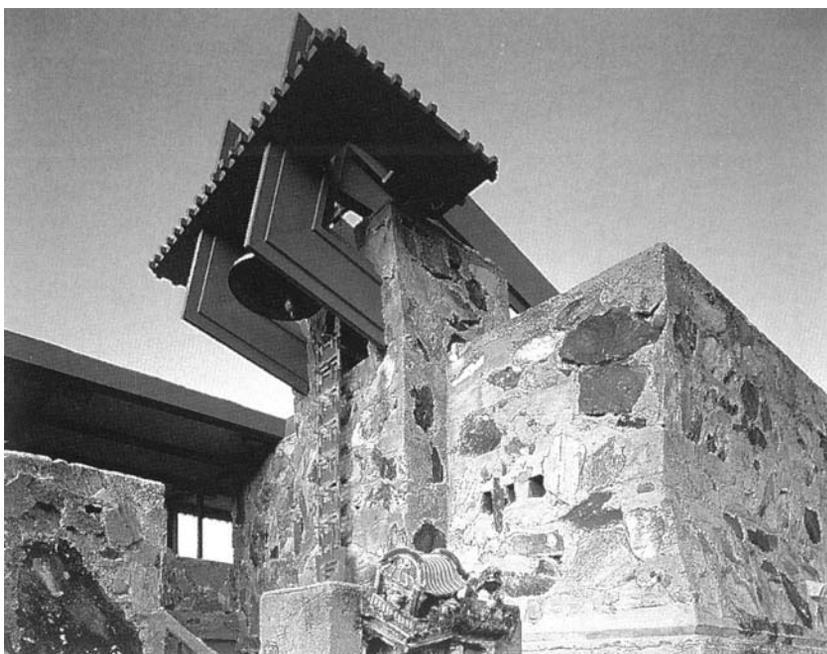
Taliesin West, Scottsdale, Arizona, 1938



Planta de conjunto







4. Casa Rose Pauson, Phoenix, Arizona, (1940)

Phoenix, Arizona, “el sitio más maravilloso de la tierra”, según Wright, es un desierto, respaldado desde un lado por sierras y que se extiende por el otro hasta perderse en el horizonte. Su vegetación la constituyen piedras y cactus. El color rosa es el dominante. La impresión que da el sitio es de inmensidad. Un edificio, para desafiarlo, debe ser sólido como una mastaba egipcia. Tal es la casa Pauson: una mastaba en el desierto; un sólido bloque de piedra y madera.

Se halla ubicada al borde de un punto alto del terreno. Para llegar a ella hay que ascender y a medida que se lo hace, el enorme espacio del desierto se va limitando sutilmente; la casa, como una pantalla, va escondiendo el paisaje, a la vez que parte del mismo es enmarcado por un vano de la casa. Es curiosa la impresión que produce la casa Pauson al visitante. En efecto, cuando ascendemos el terreno y enfrentamos la casa, no entramos en ella, sino que pasamos por debajo y continuamos hasta que un parapeto nos detiene; nos sorprendemos entonces en un balcón, gozando del hermoso paisaje que hasta un momento antes escondía la casa. El parapeto nos obliga a doblar a la derecha, donde encontramos por fin la entrada. El interior cuenta con un espacio de estar de doble altura que se proyecta hacia el desierto por medio de una terraza como la proa de un barco hendiendo el mar.

Desde la sala de estar se gozan las vistas que hemos dejado atrás al aproximarnos y otras que se amplían hacia el horizonte. Una hermosa chimenea hecha en un sólido bloque de piedra, actuando como la columna vertebral de esa débil estructura de madera, constituye la espalda y el “alma” de la casa.

5. Casa Lloyd Lewis, Libertyville, Illinois, (1940)

La casa está ubicada en Libertyville, Illinois, cerca de Chicago. El sitio llano carece de relieves de interés. Hay muchos árboles y un pequeño arroyo que corre al frente de la casa, cuya virtud es deparar al visitante una serie de sensaciones arquitectónicas inesperadas que trataré de reproducir.

La casa se desarrolla a lo largo, en forma frontal al paisaje y a la buena orientación. Tiene tres niveles: al nivel del terreno, el cobertizo para el automóvil y el acceso a la casa, las habitaciones de huéspedes y de servicio, a media altura –nivel del descanso de la escalera– los dormitorios, y en el nivel más alto el estar-comedor, el escritorio y la cocina.

Se llega por entre los troncos verticales y negros de un pequeño bosque. Al fondo, detrás de los árboles, vemos un largo muro, aparentemente sin ventanas, que se interpone entre nosotros y lo que hay detrás como una pantalla. A la derecha de ese muro, una boca negra. Ante ella se detiene el coche que nos conduce y accedemos a la casa. De este espacio, oscuro y bajo, pasamos a lo que Wright llama “loggia”. Esta conduce a la puerta de entrada, pero previamente deja ver hacia la derecha, mientras se la recorre, una serie sucesiva de imágenes del paisaje: el jardín está ordenado de acuerdo con la serie de marcos que los anchos pilares de la “loggia” van formando y la dirección de las visuales.

Ya en el interior de la casa se asciende la escalera y en su descanso aguarda un corredor que conduce a los dormitorios. Al final de la escalera, una puerta de entrada a la sala de estar. Pero al trasponerla aún no se ha llegado: el respaldo de un sofá obliga a desviarse hacia la izquierda, luego otro giro, se bajan dos escalones y al fin se halla la sala de estar que parece suspendida en el aire, flotando entre el ramaje. Tiene un frente vidriado y una amplia terraza que se proyecta sobre el jardín. El lado opuesto, el norte, está protegido por una pared que contiene una enorme chimenea y que otorga una especial intimidad al ambiente.

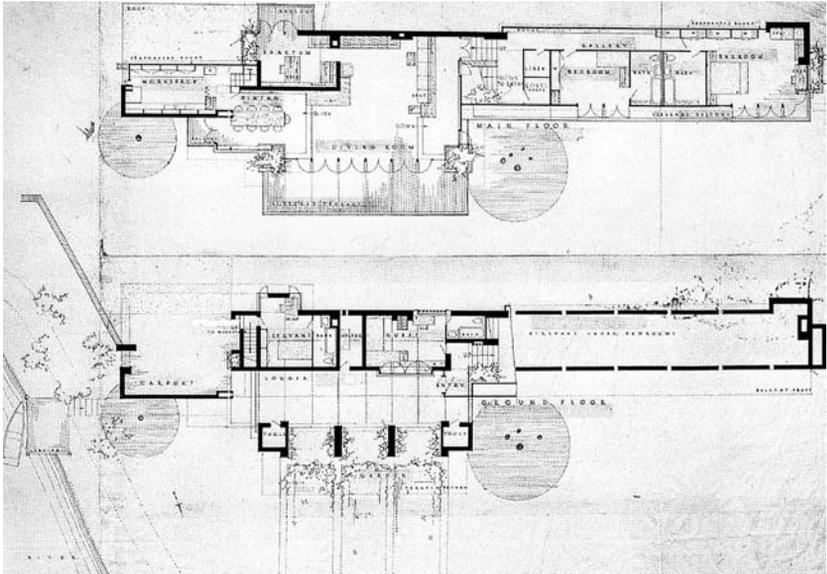
En esta sala de estar podemos analizar claramente la técnica de Wright para modelar el espacio; el cielorraso de madera tiene los extremos bajos y la parte central más alta; la diferencia es salvada por fajas de vidrio que ocupan su perímetro, con excepción del lado del muro, sobre el que apoya el techo. Se produce así la impresión de que el techo flota. Los cielorrasos se continúan hacia el exterior por sobre las superficies vidriadas, sin interrupción alguna de dintel. Los aleros así formados están calados integrando un juego de luz y sombra similar, en cierta manera, al follaje de los árboles que rodean la casa. En esa forma Wright ha logrado crear un espacio “intermedio” entre el interior y el exterior, con una atmósfera que goza de las características de ambos: el espacio interior y

el exterior han quedado ligados por medio de un “pasaje”. Tan especial tratamiento de la ventana señala una de las diferencias fundamentales que existen entre una arquitectura clásica y la orgánica de Wright.

El corredor que conduce a los dormitorios permite observar dos interesantes detalles de la actitud arquitectónica de este artista. En él se ha llegado a anchuras mínimas: 75 cm en su parte más angosta. A los efectos de simplificar y exaltar el juego de líneas horizontales, las puertas de acceso a los dormitorios han sido cortadas directamente en la pared de madera sin interponer ningún marco o moldura, lo que habría interrumpido la unidad de la pared y la continuidad de las líneas horizontales. Exteriormente, la casa es un ejemplo de la estética de Wright: exagerada acentuación de la horizontalidad, dominio de ese ritmo que define como “la línea que ama a la tierra”, trabazón perfecta entre la arquitectura y la naturaleza circundante, juego de grandes planos ininterrumpidos, en los que, si una ventana destruye el efecto buscado se la disimula con un enrejado de ladrillos, como en este caso. Su módulo es un cuadrado de 3 m de lado.

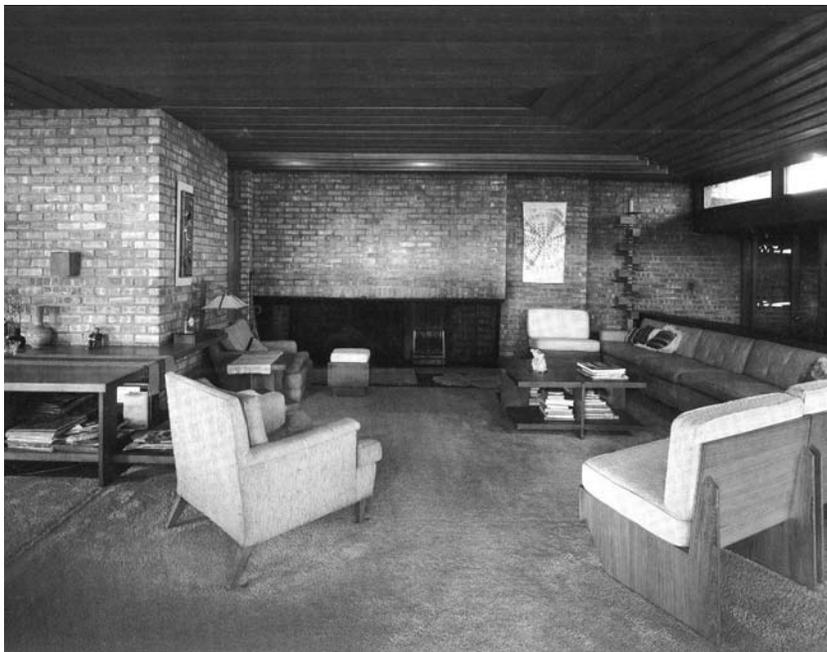
La integración de esta casa con el paisaje es tal que frente a ella cabe preguntarse cuál de esos elementos –la casa o el paisaje– ha sido hecho primero.

Casa Lloyd Lewis, Libertyville, Illinois, 1940



Plantas







6. Casa John C. Pew, Lago Mendota, Shorewood Hills, Wisconsin, (1940)

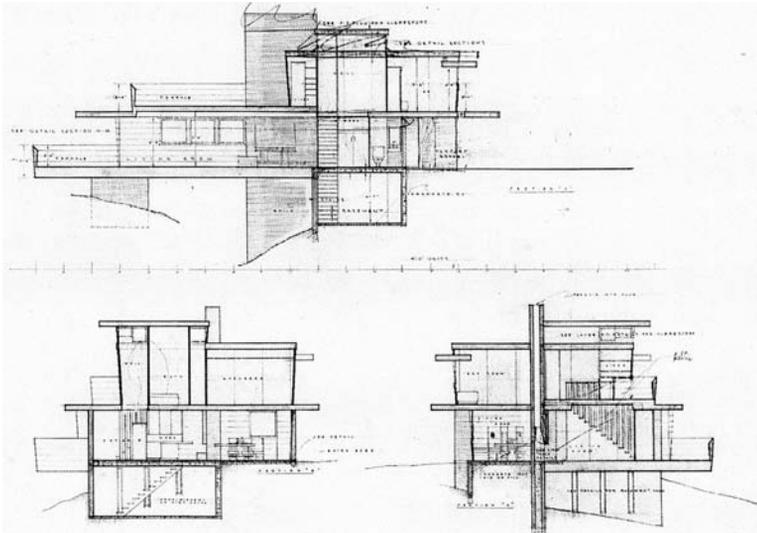
Esta pequeña y simpática casa se levanta sobre la ladera del lago Mendota, el lago de la niñez de Wright.

Asienta sobre la ladera inclinada que desciende hacia el lago. Una vez que la casa ha tomado el nivel y la cantidad de tierra necesarios para el cobertizo del automóvil y el acceso, su plano se extiende horizontalmente sobre el vacío en dirección al lago. Un macizo de piedra soporta la vivienda en el aire; otro núcleo del mismo material contiene la chimenea y hace de eje: a su alrededor se desarrolla la casa construida en piedra de Wisconsin y madera de ciprés.

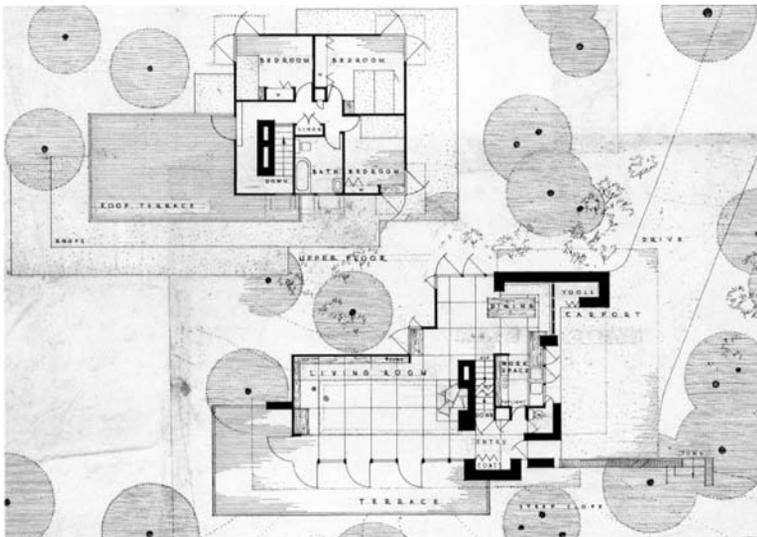
El plano es muy concentrado y eficiente. Interesa notar de qué modo se articula el estar con el lugar para comer, el cual, siendo independiente, participa de aquél en forma íntima y da una gran dimensión visual al ambiente.

La plástica exterior de esta casa es otro ejemplo de la forma en que Wright opone las acentuadas líneas horizontales de la arquitectura a las verticales de los troncos de los árboles que se entrelazan formando una trama especial.

Casa John C. Pew, Lago Mendota, Shorewood Hills,
Wisconsin, 1940



Secciones



Plantas







7. Edificio Johnson, Racine, Wisconsin, (1936/1950)

Si se le hubiera dicho a Wright que el edificio Johnson es el mejor edificio de los Estados Unidos, habría contestado que no es mucho decir. Y habría tenido razón: esta obra es un jalón en la arquitectura contemporánea y para su justa valoración sería menester considerarlo como tal, es decir, como un ejemplo del arte arquitectónico de esta época. Podría dissentirse tal vez con el juego de los volúmenes exteriores, correspondientes a las oficinas del piso alto, o inclusive con la presencia de columnas aparentemente innecesarias en el gran hall de trabajo, mas no ponerse en duda la maestría y originalidad con que ha sido realizado el todo. Este edificio, femenino, según Wright, tiene su antepasado en el edificio para la compañía Larkin de Buffalo –a su vez, masculino– ambos destinados para oficinas de administración. Y salvo el modo de resolver el acceso, puede apreciarse una gran diferencia entre uno y otro. En éste existe un espacio central a cuyo alrededor se hallan ubicados varios pisos de oficinas; en aquél, en cambio, el ambiente único de trabajo en la planta baja es el dominante. En el edificio Johnson, Wright mostró su maestría en el dominio de la creación espacial, mediante el juego de luces, las proporciones y el meditado empleo del color. Si al proyectarlo se propuso crear un ambiente en el que se trabajara con alegría, lo ha conseguido plenamente.

Cuando se llega por primera vez al edificio se impone la expectativa por ver el gran hall de las columnas fungiformes, quizá su parte más conocida. Pero antes de alcanzar ese “clímax”, el visitante debe pasar por una serie de espacios previos que parecieran ir preparándolo para la impresión final.

Trataré de reproducir a continuación las imágenes que recogiera durante la visita realizada a su obra, en 1941.

La ciudad de Racine es una de las tantas ciudades americanas que carecen de interés. Calles de cuadrículada monotonía, de igual modo que sus casas, el color gris es allí el que predomina. ¿Es posible imaginar sobre ese fondo un inmenso rubí? Tal es la primera impresión que se recibe al enfrentar al edificio Johnson, después de haber atravesado parte de la ciudad. Calle de por medio con la fábrica, ocupa una manzana y está dedicado al sector administrativo y de laboratorios de la Compañía Johnson. Su exterior se presenta como un sólido bloque de ladrillo, rodeado de una ancha franja de jardinería. Ninguna abertura perturba la superficie del muro. Sus aristas redondeadas parecen concentrar aún más esa unidad: la entrada, como en el edificio Larkin y la Iglesia Unitaria de Chicago, no está al frente ni hacia la calle, sino detrás. Entramos por un túnel que cruza la manzana y al hacerlo, por contraste con el espacio y la

luz del exterior, nos parece hallarnos en una honda oscuridad cuando descendemos del automóvil. A la izquierda se encuentra el estacionamiento cubierto para los coches y a la derecha la puerta de entrada a la que se accede por unas gradas muy suaves, y cuyo dintel tendrá escasamente 2 m de alto. La imagen que presentan las puertas es el de un plano muy brillante: el cristal, los tubos pyrex, el bronce y la fuerte luz del local contiguo concurren a dar esa impresión de vivaz luminosidad. Al franquear la puerta principal nos encontramos en un hall, excesivamente alto y luminoso. ¿Podría hablarse de un espacio nervioso? La vista desde el hall al salón de las columnas fungiformes está interferida por un puente estratégicamente colocado. Una vez que se nos ha autorizado a visitar el edificio damos un paso más y nos hallamos en el espacio creado por Wright como ideal para el trabajo: estamos en el gran hall del edificio Johnson. Un salón calmo y equilibrado, ni muy alto ni muy bajo, ni muy luminoso ni oscuro. Se siente allí la sensación del equilibrio y a pesar de encontrarse limitado en sus cuatro lados por muros y de tener un balcón en todo su perímetro resulta sutil y casi podría decirse de una palpable inmaterialidad, valiéndose del contrasentido.

Tratamos de entender cómo ha sido logrado ese efecto de liviandad y observamos que no existen ángulos oscuros; que los planos verticales y horizontales no se tocan sino que están separados por medio de una faja luminosa y que las esquinas reciben además un intenso golpe de luz. A estas fajas de luz habrá que agregar la luz cenital que cae por entre los capiteles fungiformes en el centro del local, repitiendo la imagen del sol que se deshace en un bosque para caer a raudales en forma de haces verticales. El juego plástico de estos capiteles, que se ven en contraluz o recordados contra la superficie luminosa de la parte central del local, trae aparejado el recuerdo de los capiteles de otra gran sala hipóstila, la de Karnak, los que en la actualidad, desaparecida la cubierta, producen un juego similar pero que en su origen eran exactamente lo opuesto: iluminados desde abajo por medio de luz reflejada, se destacaban sobre un fondo oscuro.

Al juego de luz se suma el de las columnas que con nuestro movimiento parecen desplazarse. Observando el plano del local, con columnas cada 6 m, se llega a la conclusión de que éstas se hallan ahí no por razones técnicas sino para dar escala. Si tratáramos de imaginar el local sin las columnas el ambiente nos parecería más reducido. Por otra parte las columnas otorgan cierto dinamismo al espacio: nuestros movimientos, como se ha dicho, van acompañados por el movimiento aparente de las mismas.

Sólo dos colores se encuentran en este cálido ambiente: el rojo lacre del ladrillo y del piso de goma y el color arena de las superficies de

hormigón. El tema de la obra es el empleo de tubos pyrex; toda superficie que debe ser traslúcida sin que interese que sea transparente a la vista, es de tubos pyrex. Con este material fue construida la parte superior de las claraboyas del hall de trabajo, con la natural consecuencia de que no mucho tiempo después tuvieron que ser reemplazados por otro tipo de vidrio. De tubos pyrex son también las fajas luminosas horizontales. Sus diámetros son diversos y las juntas están tomadas con una pasta especial.

En el gran hall hay dos macizos verticales de planta circular, que Wright llamaba “*nostrils*” (fosas nasales). En ellos se han instalado todos los elementos verticales relacionados con la vida del local: cañería, ventilaciones, ascensores y escaleras.

A nivel del balcón ya mencionado, se encuentra un pequeño auditorio muy confortable. En el segundo piso están las oficinas principales y en un subsuelo, exactamente debajo del gran hall, los vestuarios del personal. Estos y el balcón comunican por medio de pequeñas escaleras de caracol con el hall. Con posterioridad al año 1941, el edificio ha sido completado con el agregado de otros locales, entre los que se destaca la hermosa torre de laboratorios, aportando un elemento vertical que sin duda ha agregado el ritmo que necesitaba el juego pronunciado de las líneas y volúmenes horizontales del edificio.

Su construcción

Sorprende la precisión con que se construyó esta obra. El edificio ha sido ordenado en planta sobre la base de un módulo cuadrado de 6 m de lado, con la altura de la hilada de ladrillo de 8,5 cm. Estas dos medidas crean un módulo que como una célula ordena todo el espacio y es en parte esa célula la que da al edificio su gran unidad y armonía.

La técnica constructiva es original como en toda obra de Wright. Ni las paredes ni la estructura de hormigón siguen cánones establecidos. Aquéllas están construidas como un sandwich: dos paramentos de ladrillo –ladrillo prensado, muy compacto y regular– con hormigón y 5 cm de corcho en el centro.

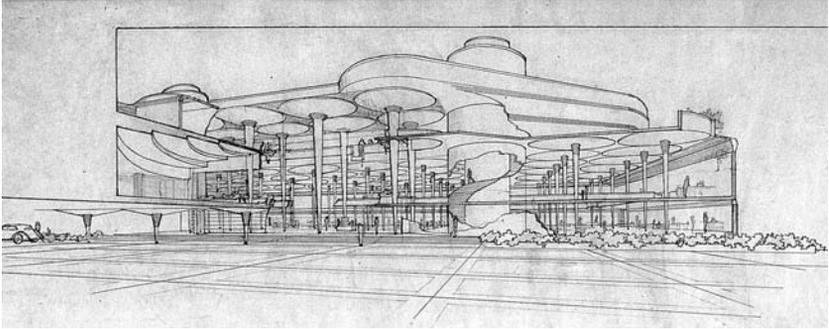
La estructura de hormigón del edificio está dada por las célebres columnas fungiformes. Con ellas, Wright consiguió eliminar el sistema de viga, losa y columna, haciendo de las tres una sola cosa. Las columnas huecas, para dejar pasar por su interior los desagües, tienen un diámetro de 20 cm en la base y se van abriendo a medida que se elevan hasta formar una corola al llegar al techo. Los fustes apoyan sobre bases de bronce que a la vez han sido aprovechadas para colocar los enchufes de luz y teléfono.

La historia de estas columnas es bien conocida: el sistema ideado por Wright no calzaba dentro de los reglamentos municipales y para ser aceptado fue necesaria la construcción de una como modelo de ensayo. El experimento superó ampliamente las exigencias municipales y el sistema fue aprobado. En estas columnas podemos ver algo de lo que Wright consideraba orgánico. El fuste se eleva y llega hasta el techo. Cuando en su camino tiene que soportar otro piso, la columna emite ramas, capiteles. El sistema tiene algo de la imagen de un árbol.

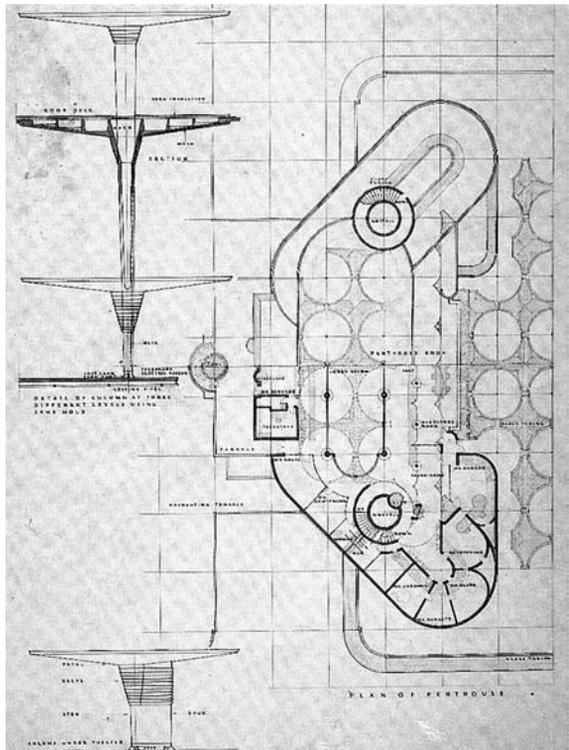
Para evitar las columnas en el estacionamiento de autos, Wright recurrió a una espesa losa que, aliviada por medio de semi cúpulas, forman un casetonado muy especial.

Plásticamente el edificio es simple y armonioso. El volumen del hall hipóstilo, neto y definido, es perturbado en parte, en su vista lateral, por el volumen triangular del cuerpo de oficinas que aparece cabalgando sobre el túnel de entrada; los planos oblicuos formados por ese volumen disturban lo ortogonal del conjunto.

Edificio Johnson, Racine, Wisconsin, 1936/1950

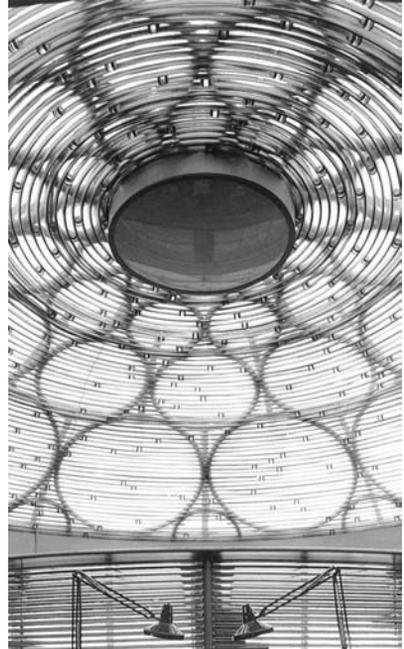


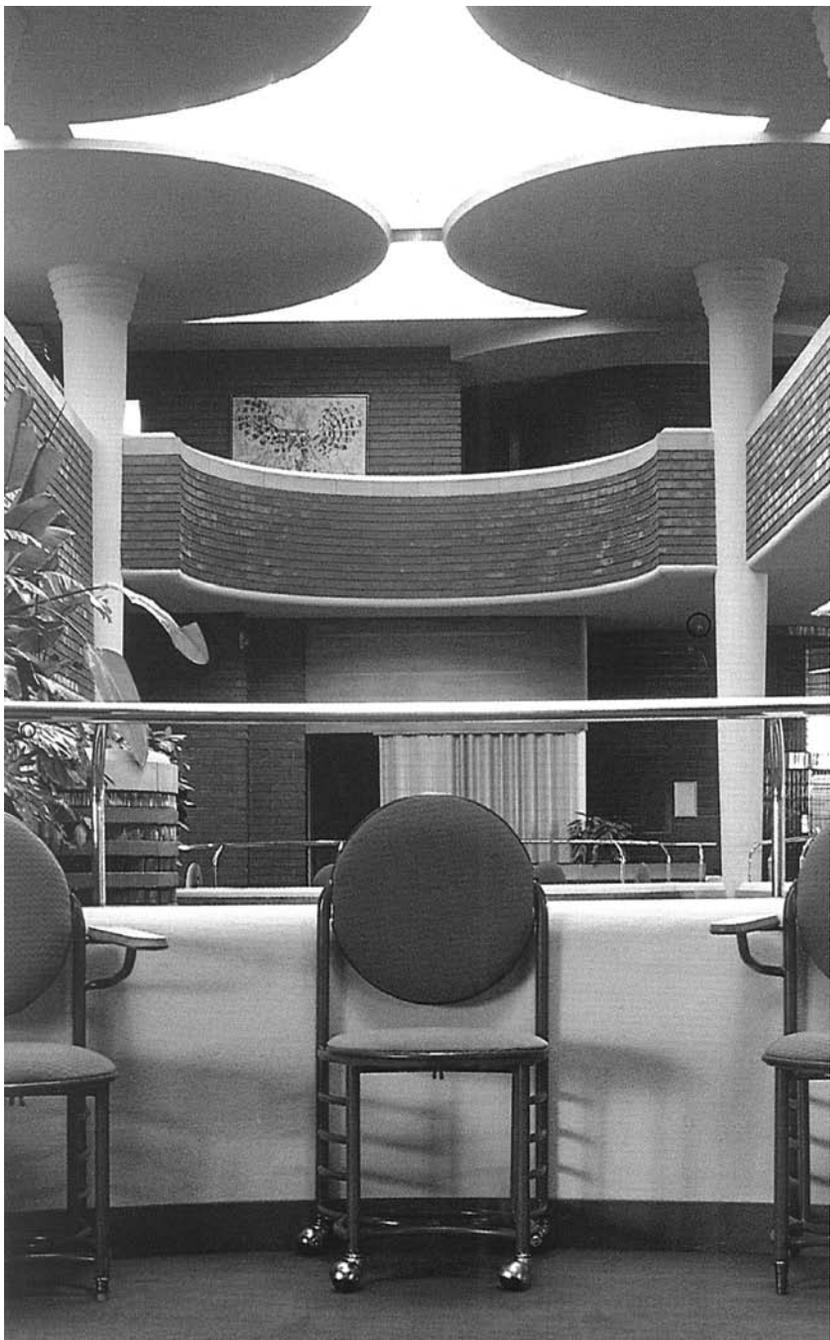
Perspectiva interior



Planta del penthouse
y detalles de columnas







Sus últimas obras

“Cada problema lleva en sí su propia solución.”

La muerte sorprendió a Wright con dos obras importantes a punto de ser concluidas: el Museo Solomon R. Guggenheim en Nueva York y la Sinagoga Beth Sholom en Pennsylvania.

El Museo es uno de sus edificios más difundidos y que mayor polémica ha provocado. Su proyecto se remonta al año 1943 y la realización ha tenido incontables vicisitudes. Por una parte, los Reglamentos de Edificación no estaban preparados para aceptar una obra que escapa por completo de lo corriente. Por otro lado, la construcción en hormigón armado de esa especie de gigantesco caracol no era fácil en un ambiente en el que todavía resulta en cierta medida extraño el empleo de tal material. Desaparecido Wright, faltaba aún detalles por completar, además de su amueblamiento y de la jardinería.

Varias y dispares son las impresiones que deja una visita al Museo. El interés principal de todo el edificio reside en el salón de exposición con su gran espacio central rodeado por una rampa helicoidal que va abriéndose a medida que asciende. El ambiente impresiona por su amplitud, y en el ascenso y descenso de la rampa se participa de un rico y variado juego formal. La exposición de obras artísticas se efectuará a lo largo de esa rampa, en las espinas que se hagan al efecto y que en este momento se hallan en estudio, y en algunos pequeños salones ubicados a su margen. El visitante será conducido por medio de ascensores hasta el final de la rampa, de donde podrá ir descendiendo lentamente y sin esfuerzo mientras contemple las obras expuestas. Sin duda, el aspecto que hoy ofrece es muy diferente del que tendrá esa enorme sala una vez terminada, con el color de su piso, la iluminación eléctrica y la misma exposición, y cuando merced a esos nuevos elementos el conjunto haya sido precisado y realizado.

La galería de exposición está iluminada naturalmente mediante una

gran claraboya central y por una faja de luz reflejada que acompaña la rampa en todo su recorrido. Para conseguir esta iluminación, se ha creado un plano inclinado en el piso, contra la pared, que impide acercarse a ella. Este detalle no permitirá colocar en esa pared obras que exigen proximidad para poder ser debidamente apreciadas. La misma practicidad de la rampa para exponer las obras es ahora discutida por las autoridades del Museo, que se hallan abocadas al estudio de la mejor solución de este problema y de la iluminación artificial de las piezas de exposición.

El Museo ha sido concebido como dos cilindros: uno enorme y otro pequeño que lo acompaña como si fuera satélite y que está ligado con el anterior por fuertes fajas horizontales. En la planta baja, un hall da entrada a ambos cuerpos. El principal está destinado lógicamente a la exposición y el menor a las oficinas del director y personal técnico y de administración del edificio. El espacio que liga a ambos cilindros se encuentra reservado para locales de trabajo y conservación y depósito de las obras de la colección. Las oficinas se desarrollan alrededor de un pequeño vacío formado por sus corredores de acceso. En el subsuelo está ubicado el salón de actos circular que ha sido tratado con suma libertad, con lo que se le ha quitado rigidez, consiguiéndose una rica variedad en la distribución del público y sus visuales. Creo que una vez concluido lucirá como una pequeña joya.

Son las oficinas recién mencionadas las que constituyen la parte menos feliz del Museo. Sacrificadas, apareciendo como resultado casual y no como producto de una sistematización meditada, el tamaño y la forma de estas oficinas, las divisiones y las ventanas circulares, traducen un evidente desdén del proyectista por un aspecto que puede llamarse funcional, para volcar en cambio toda su atención en la visión formal del conjunto.

Con el exterior del Museo sucede todo lo que era de esperar: la 5^{ta}. Avenida es una calle con mucha unidad. Todos sus frentes son de ladrillo o piedra integrando un plano sólo interrumpido por pequeños accidentes que prácticamente pasan inadvertidos. Donde se halla ubicado el Museo, la 5^{ta}. Avenida enfrenta al Central Park. Es fácil imaginar la impresión que produce al público neoyorquino ese "intruso" que ni por su forma, color, textura ni materiales con que está construido se asocia al sobrio ambiente de la famosa arteria. El Museo parece pedir naturaleza; un jardín abundante que cree a su alrededor una zona intermedia que mitigue el contraste de las rígidas y grandes formas vecinas con las suyas pequeñas, suaves y musicales. Es de esperar que con el tiempo, la poca jardinería que lo acompaña sea completada mejorándolo visiblemente.

Otro detalle lamentable es el material empleado para la terminación del exterior de este edificio. Se trata del "cocoon", un plástico muy nuevo y en boga, que tiene la apariencia de una fina película de gutapercha.

Es un material que carece de dramatismo –como la goma, por ejemplo– y que fue aplicado por sugerencia del contratista. Este, incapaz de construir los paramentos verticales en hormigón armado, que en tal caso hubiera quedado aparente, los realizó en hormigón aplicado a soplete, lo que lo condujo a emplear un material como el mencionado.

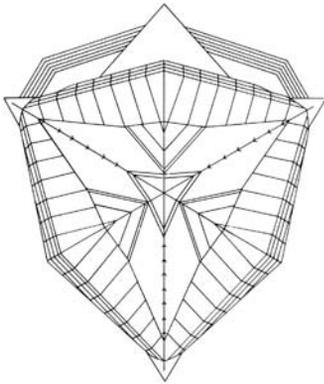
En resumen, en el terminado y detalles del Museo no se encontrarán la unidad y calidad que se admira en obras de la primera época de Wright como sucede por ejemplo con la casa Frederick C. Robie, de 1909 y el Edificio Johnson. Sin duda, lo que lo interesó en este edificio fue en primer lugar el gran espacio con la rampa helicoidal y luego el juego exterior de los volúmenes. Probablemente no sepamos nunca lo que lo llevó a desdeñar otros aspectos. Quizá sus años y su cansancio, o bien, para emplear una frase de Le Corbusier, el hecho de que Wright únicamente haya estado preocupado por juegos de plástica desinteresada.

Pero a pesar de todo lo que se pueda o quiera objetar, el Museo Solomon R. Guggenheim quedará como una de sus obras capitales, como una prueba de la riqueza y fantasía de su mente y como un ejemplo inspirador, para liberarse de prejuicios, que ayudará a abrir nuevos panoramas.

Destinada al culto israelita, la Sinagoga Beth Sholom se halla ubicada en Elkins Park, Pennsylvania. Como el Museo, ha originado largas discusiones con sus virtudes y defectos. La primera impresión que da es la de un enorme tetraedro blanco. En líneas generales su forma nos recuerda la de los barquitos de papel que hacíamos en nuestra infancia. Ese techo piramidal de color lechoso cubre la llave que está ubicada en un piso alto. Al nivel del acceso –la calle– hay un vestíbulo que da entrada a las salas de reunión, a las aulas, y a otras dependencias, y del que a la vez arrancan dos suaves escaleras que conducen a la planta alta. La gran nave, que tiene el piso en forma de una concha de suave curvatura, está cubierta con una enorme pirámide que hace de pared y cubierta. La estructura de la pirámide es metálica, apoyando sobre otra de hormigón. La cubierta está formada por vidrio en el exterior y un material plástico –de color lechoso– en el interior. Es decir, toda la nave aparece como un enorme espacio luminoso, que de noche se ve desde el exterior como una gran pirámide iluminada, efecto que a la vez es exaltado por las luces que en candelabros de siete brazos acentúan las aristas.

En este edificio aún más que en el Museo, se evidencia la falta de unidad y calidad en el detalle y terminado. Consigno para una futura mayor comprensión de la obra que los asientos del público en la Sinagoga y en el salón de actos del Museo van colocados de a pares con un soporte único. Esto –idea de Wright– permite mayor flexibilidad en la distribución y niveles de los ojos del público para conseguir mejores visuales.

Sinagoga Beth Sholom, Elkins Park, Pennsylvania, 1954

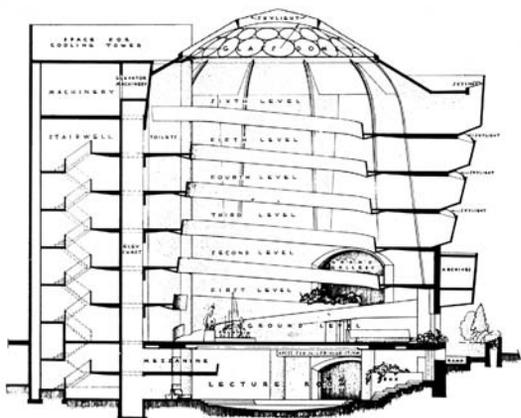
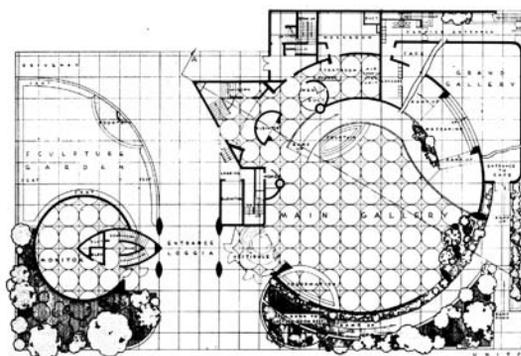
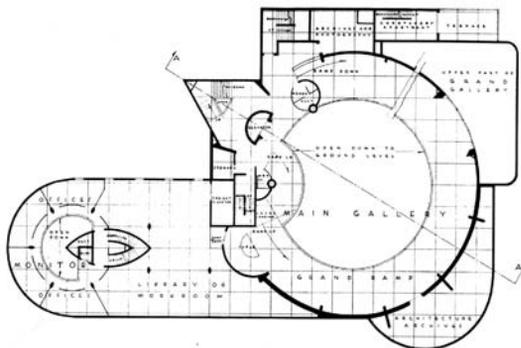


Esquema cubiertas





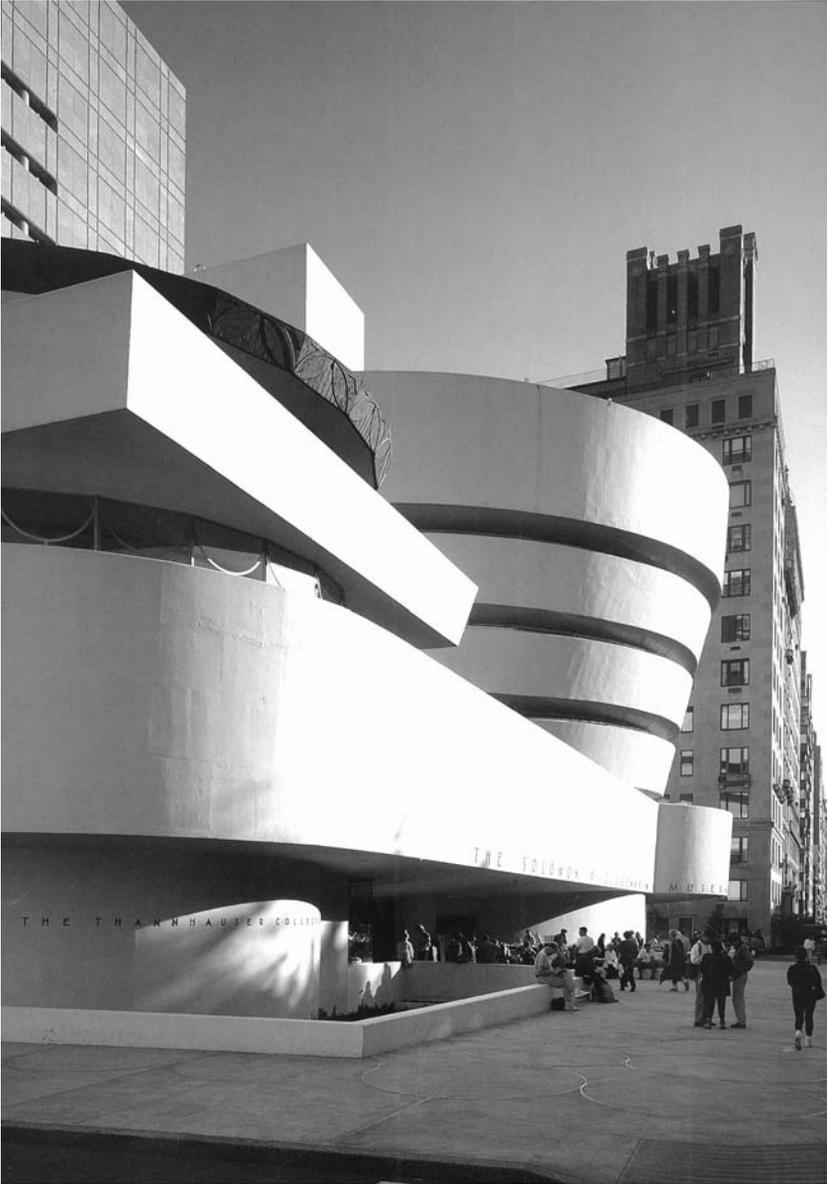
Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 1943-1959



Planta baja

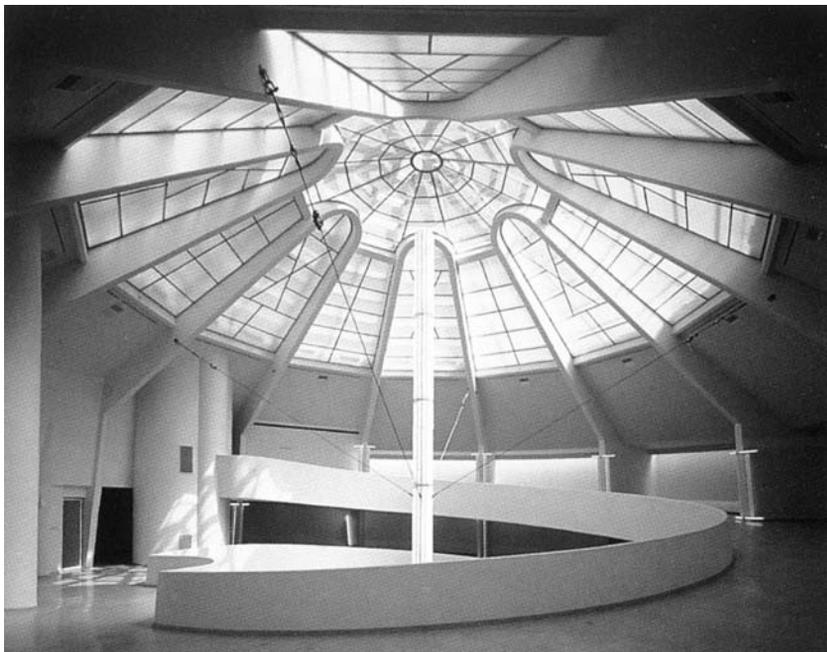
Planta primera

Sección









Una casa prefabricada

“Una casa será más un hogar si a la vez es obra de arte.”

A pesar de la muerte de Wright, sus obras y su nombre siguen siendo objetos de comentarios dentro y fuera de los Estados Unidos. En julio de 1959, a los 3 meses de su fallecimiento, se abrió al público neoyorquino la que debe ser la última de sus obras: una casa prefabricada, levantada en la ciudad de Nueva York, en el barrio denominado Staten Island.

El tema –la casa producida en el taller y prefabricada– fue siempre caro a Wright y en dos oportunidades al menos planteó la construcción de viviendas basadas en sistemas pensados con miras a una posterior prefabricación. Una es la casa Herbert Jacobs I en Madison, y la otra la del Profesor Paul R. Hanna, en Palo Alto, ambas comentadas en este libro.

La casa de la que ahora hablamos no está íntegramente prefabricada. De acuerdo con lo que la práctica ha impuesto, sólo son prefabricadas las paredes y el techo. El resto de la casa –cimientos, muros de mampostería, etc.– ha sido realizado con métodos tradicionales y por contratistas locales. En este caso, las paredes y el techo fueron construidos en la ciudad de Madison y el conjunto de paneles transportado hasta el sitio de la obra perfectamente embalado en camiones. Aclaremos de paso que las dimensiones de los paneles, en la gran mayoría de las casas prefabricadas de Estados Unidos, están dadas por la medida máxima de los camiones que los transportarán.

El plano responde en su lineamiento general al tipo denominado “pradera”, es decir, viviendas extendidas, con techo inclinado, de pendiente suave. La casa se halla colocada al borde de un barranco, lo que ha permitido, aprovechando la pendiente, crear un amplio subsuelo que queda íntimamente ligado al terreno por medio de un sistema de puertas-ventanas. Consta de cuatro dormitorios, baños, estar, cocina y un cobertizo para dos coches. Las paredes, igual en el interior y el exterior se

construyeron en madera de caoba, a fajas anchas y angostas y en dos tonos. Recuerdan las de la casa Herbert Jacobs I.

Según comentarios aparecidos en la prensa, el costo de paredes y techos ascendió a la suma de 18.500 dólares, el transporte –en camiones– a 1.500 dólares y el montaje, obras auxiliares de mampostería y otros elementos complementarios, a 35.000 dólares, lo que da un total de 55.000 dólares para una casa de 337,50 m².

De acuerdo con los mismos comentarios, la Fundación Wright supervisa la venta de las casas prefabricadas, patente Wright, para evitar que los compradores desvirtúen la idea del maestro y asegurar a los clientes que adquirirán “una casa Frank Lloyd Wright”.

Paralelo con Le Corbusier

*“...mi nombre, conjuntamente
con el nombre de otros dos
arquitectos modernos que yo
respeto, Gropius y Le Corbusier.”*

Un análisis de la obra de Wright nos ha de conducir naturalmente a su comparación con la de otros arquitectos contemporáneos. Se habrá advertido que nuestro propósito ha sido incorporarnos a esa obra y observarla en lo posible desde el mismo pensamiento del maestro de Taliesin, a lo largo de una revista que intimara con los detalles –a veces no valorados en toda su importancia– de las viviendas y edificios por él contruidos. Ese criterio es mantenido aquí. Entre esos arquitectos del siglo XX, el nombre de Le Corbusier surge de primera intención, por ser él quien mejor encarna y representa ese modo de la arquitectura de nuestra época que tanto molestara y que provocara tanta crítica de Wright.

Pese al juicio negativo con que Wright enfrentó la arquitectura “internacional”, como él la denominara, existen en sus obras y en sus ideas, en particular en la de sus primeras épocas, una serie de coincidencias con el arquitecto suizo-francés que merecen ser puntualizadas, al menos a título de curiosidad.

Dos edificios de la juventud de Wright, el de las oficinas Larkin (1904) y la Iglesia Unitaria de Illinois (1906), le permitieron exponer una teoría y exaltar aspectos que con el correr del tiempo achacaría a esa arquitectura “internacional” con evidente sentido menospreciativo. En ambos edificios exaltó las formas simples y primarias, los planos de superficies netas y las aristas vivas.

Refiriéndose a la Iglesia Unitaria afirmaba Wright que: “el espacio interior será la forma exterior”, idea que coincide con la de Le Corbusier cuando éste dice “el interior es un exterior”. Veamos ahora el pensamiento de Wright un poco más desarrollado en torno al templo mencionado. Para justificar el empleo de hormigón armado en él, señalaba que se trata de un material más económico debido a que puede usarse un molde repetidas veces y agregaba que en consecuencia el edificio tendría sus

cuatro lados iguales y que “ésto, reducido a términos simples, significa un edificio de planta cuadrada, lo que hará del templo un cubo, una noble forma en mampostería”, razonamiento éste que revela un sentido arquitectónico racionalista. Y añadía aún: “esa forma es imaginativa y feliz, es más radiante con el aura de la superforma. Integridad. Proyectar esa abstracción de elementos naturales en términos puramente geométricos. Este cubo –este cuadrado– es proporción.” Y luego estas palabras: “pero toda línea recta, ella misma una abstracción, y el plano liso por sí mismo, han caracterizado mis edificios desde un comienzo; desde que tuve conciencia de constructor.”

Con referencia al edificio para la compañía Larkin dijo que fue el primer “enfático protestante” en arquitectura. “Un acantilado de ladrillos, hecho en términos de la línea recta y el plano liso; fue una genuina expresión de fuerza aplicada a un propósito en el mismo sentido en que lo son el barco, el avión y el auto”.

En otro momento, Wright expuso su sentir en torno a la relación que debe existir entre nuestra época maquinista y la arquitectura. “También fui consciente de que la única forma para tener éxito, ya fuera como rebelde o como protestante, era haciendo arquitectura genuina y constructiva, afirmación del nuevo Orden de esta Epoca maquinista.”

En 1929 Le Corbusier publicó sus planos del Mundaneum, en los que desarrollaba la idea de un museo en espiral: en 1946, Wright ofrecía una solución semejante con el Museo Solomon R. Guggenheim.

Para comprender mejor la personalidad de ambos maestros bastaría hacer un ligero paralelo entre los juicios que una misma obra clásica suscitó en ambos: San Pedro de Roma, que da lugar a comentarios en un capítulo de la “*Autobiografía*” de Wright, que también encontraremos en “*Hacia una Arquitectura*” de Le Corbusier. Este pondera y exalta la genialidad de Miguel Angel que con la pasión hace de la piedra un drama, así como subraya la originalidad de la concepción de San Pedro, centrado en una plaza: “Todo se elevaba como un bloque único, entero. El ojo abarcaba el conjunto de una vez”. Para Wright, San Pedro no tiene méritos. Su juicio es más bien despectivo y un tanto injusto. Reprochábale que para contrarrestar los empujes que amenazaban la estructura se hubiera recurrido a un encadenado, colocado en el nacimiento de la cúpula, que según Wright apoya sobre los “pilotes” que son las columnas. En realidad, la cúpula de San Pedro no asienta sobre pilotes, sino sobre un tambor macizo con contrafuertes que tienen las columnas empotradas al cuarto en sus ángulos. (Parece ser un error común entre arquitectos creer que las columnas de San Pedro se hallan destacadas del tambor, como en el caso de San Pablo de Londres y el Panteón de París).

Pero Wright fue más lejos: afirmó que Miguel Angel, para explicar

su idea de San Pedro habría dicho que colocaría sobre el Partenón, el Panteón de Roma. En este juicio hay algo incorrecto, ya que en la época de Miguel Ángel el Partenón y todo el arte arquitectónico de Grecia era ignorado o desconocido en Italia. Lo que originó el equívoco es la tradición que informa, como se sabe, que Bramante, para explicar mejor sus ideas sobre San Pedro, llegó a afirmar que colocaría la cúpula del Panteón de Roma sobre las bóvedas de la Basílica de Majencio. Ambos monumentos eran muy familiares a los romanos y la idea expresada resultaba por otra parte sensata y en verdad llevada a la práctica: una comparación de la planta de los tres monumentos a la misma escala lo prueba.

Otra coincidencia se halla en la misma “*Autobiografía*”, uno de cuyos capítulos ha sido llamado por Wright “Aquel que mira y ve” que inmediatamente nos recuerda el célebre “Ojos que no ven” de Le Corbusier. En aquel capítulo, Wright decía entre otras cosas: “El americano en la calle mira y ve el aeroplano volando sobre él... Mira y ve el trasatlántico navegando por el mar, triunfante como cosa soberbia que es. Ve el automóvil, convirtiéndose paulatinamente en la máquina que debe ser.”

Y estas otras reflexiones, tomadas del libro “*Design this day*”, por D. T. Teague:

“Ahora, una silla es una máquina para sentarse.”

“Una casa es una máquina para vivir en ella.”

“El cuerpo humano es una máquina para trabajar por la voluntad.”

“El árbol es una máquina para dar frutos.”

“Una planta es una máquina para dar flores y semillas.”

“Y, según lo he admitido en alguna otra oportunidad, un corazón es una bomba a succión.”

“Todo esto, ¿no os emociona?”

Y en su “*Autobiografía*” decía, con referencia a la “máquina para vivir en ella” que ésta es estéril pero al menos más segura que aquella arquitectura basada en la llaga de los antiguos estilos.

En lo que coincidieron totalmente Wright y Le Corbusier ha sido en el desprecio por todas las instituciones de enseñanza de la arquitectura. Para el primero, las instituciones fueron “enemigas del pensamiento y del trabajo creador”. Ambos aprendieron en el taller bajo la dirección de un maestro, y así enseñaron.

Sus palabras finales

“Conservad a salvo las jóvenes generaciones y legadles viviendas firmes.”

Wright fue, por encima de todo, “maestro”. Como lo hemos hecho hasta ahora, dejemos en lo posible que sea él mismo quien hable. Una vez, a pedido de la revista “*Architectural Forum*”, contestó a la siguiente pregunta: ¿Por qué es tan difícil para otros arquitectos entender la naturaleza de su obra? Su respuesta es una enseñanza. Veámosla:

“Cuando la estructura de una idea ha sido congelada en un efecto puede fácilmente ser transferida. Por lo tanto, en lo que se refiere a arquitectura orgánica, no pueden sus métodos y efectos ser estáticos o estar congelados. Todo en ella debe ser una espontánea reacción de la mente creativa frente a un problema específico en la naturaleza de los materiales. Una nueva estética está buscando sus principios en la naturaleza, con ‘N’ mayúscula.

“Ustedes ven, que por medio de un concentrado pensamiento, la idea tomará vida y será completada eventualmente con la unidad de un organismo vivo. En arquitectura, cada nuevo plano tendrá su propia gramática y ley de crecimiento. Un módulo interno, tanto en planta como en elevación, hace cada detalle proporcionado en nuestros planos, cada parte una inevitable y bien proporcionada parte del todo. Así se llega a una ‘entidad’ y a la atmósfera. Sólo las entidades viven.

“Es esta cosa interior lo que los alumnos (o imitadores) no han captado. ¿Cómo podrían hacerlo? Aquí no hay secretos de un estilo americano en el que cualquier arquitecto puede encontrar una gramática segura que puede emplear en ésta y las siguientes obras. Lo que no comprenden los continuadores de la arquitectura orgánica, es que no es posible transferir la gramática (lenguaje) de un edificio genuino a otro. La ley de crecimiento del edificio Johnson, por ejemplo, es diferente de la de Taliesin del desierto; diferente como un roble difiere de un cactus. Pero ambos son semejantes en su concepto interno y en la consistencia de una gramática. Cada uno es verdad hacia sí mismo.

“¿Qué puedo decir a los arquitectos contemporáneos sino que busquen esa libertad interior –un sentido de ser– que permitirá a cada uno comprender por sí mismo la libertad de su idea? Así comprenderán que la naturaleza intrínseca de su problema lleva consigo su propia solución.

“Debido a esta seguridad interna de ‘fines y medios’ que me es propia en arquitectura, a menudo he sido tildado de ‘arrogante’. Hoy confieso que lo que parece ‘arrogancia’ es solamente una irritación superficial causada por la hipócrita humildad de una profesión que hoy no está más arriba de un sindicato obrero por la autobúsqueda de ‘publicidad’ y por los enemigos de toda integridad, dedicados a demoler nuestra cultura.

“Espero que los edificios que aquí se muestran, elegidos entre muchos de valor similar, servirán para ilustrar los principios básicos que dan a ellos la vitalidad y magia que poseen. Aún tengo esperanza de ver esos principios mejor comprendidos, y por lo tanto sus efectos menos imitados. El trabajo de nadie necesita semejarse al mío. Si entendemos los principios que actúan detrás de los efectos que aquí se ven, con integridad similar, cada uno tendrá su propia forma de construir (su particular arquitectura).

“Mientras tanto, cuidémonos de todos los ismos y especialmente del naturalismo. Por medio del estilo, cuidémonos por sobre todo de UN estilo.”

Síntesis

“Necesitamos algo seguro para edificar sobre ello. Sin duda, ese algo es la Verdad.”

Hacer una síntesis de la vida y de la obra de Wright requiere un gran esfuerzo de imaginación que pueda remontarnos a la ciudad de Chicago de fines del siglo XIX. Chicago es la ciudad a la que llega el joven arquitecto lleno de esperanzas y de confianza en sí mismo y, debemos suponerlo, llevando en su interior un mundo de cosas para expresar. Chicago está en ese momento en su apogeo. Allí se está forjando ese gran país que son los EE.UU. La ciudad es el escenario de un movimiento arquitectónico en plena gestación; se establecen los fundamentos de una arquitectura nueva, basada en el empleo de un esqueleto metálico, del ascensor, de formas simples y con grandes vidrieras; una arquitectura exenta de prejuicios formales y decorativos; en una palabra, una arquitectura original y auténtica.

En los primeros años, la obra de Wright se asemejaba a la de sus maestros, Richardson y Sullivan. Pero no pasaría mucho tiempo sin que su personalidad se definiera y su obra madurase; se hablaría entonces de la “obra de Wright”. 70 años de actividad y una larga vida es lo que hay que juzgar y sintetizar.

La gran lección que dejó Wright es ante todo de orden moral: 70 años de prosecución de un ideal y de esfuerzo perseverante tras una idea; 70 años de lucha contra la incomprensión e iniquidad humanas, contra la adversidad; 70 años que fueron dedicados hasta el último día de su vida a predicar con el ejemplo, con la obra y con la palabra. Su influencia sobrepasó los límites de su país para llegar a ser universal.

A fines del siglo XIX tuvo lugar en la ciudad de Chicago una exposición internacional que llevó a ese ambiente, hasta ese momento incontaminado, la ponzoña del “estilo”. Ponzoña que envenenó y paralizó el movimiento de la arquitectura del rascacielo tan brillantemente iniciado. Wright consiguió sobrevivir heroicamente a la ola “estilística” que carac-

terizó la arquitectura americana desde esa fecha hasta hace pocos años. Para comprender el mérito que significa ese haber “sobrevivido” hay que imaginar la reacción que obras como la casa Frederick C. Robie, erigida en 1909, deben haber producido en un ambiente reaccionario como el de la comunidad americana, donde destacarse puede ser un pecado. La casa, cuya plástica de fuertes líneas horizontales exenta de todo elemento decorativo hoy admiramos, tiene que haber sido en ese momento “revolucionaria”. Toda la vida de Wright está marcada por su lucha contra la incomprensión del público hacia su obra, siempre fuera de lo común. Pese a la crítica adversa y a esa incomprensión, Wright perseveró, triunfando. Esa larga lucha no sólo tuvo lugar en el plano estético de las cosas, sino que fue llevada al plano personal. A ello súmese la adversidad, que en distintas épocas de su vida pareció ensañarse con él y a la que llamara su gran maestra. Los dramas de Taliesin son ejemplos de esa adversidad.

70 años construyendo –creando– implican una labor ciclópea y un gran volumen de trabajo, que pueden representarse por sus obras maestras: el Hotel Imperial de Tokio, las dos Iglesias Unitarias, el Edificio Larkin, el edificio Johnson, el museo Guggenheim y sus numerosas viviendas. Pero es en la casa-habitación donde reside lo trascendental de la obra de Wright. No sólo por lo que ellas significan para la vivienda americana, sino por lo que han aportado a la de todo el mundo. La vivienda, como él lo confesara, fue el tema predilecto de su vida. Si mentalmente pasáramos revista a todas las casas construidas por Wright, desde las primeras, allá por el año 1890, hasta las recientemente terminadas, el panorama sería de tal vastedad, que nos sentiríamos insignificantes y comprenderíamos que juzgamos la obra de un gigante. Wright fue un gigante solitario. El sólo hizo lo que en otra oportunidad y en otra parte hubiera sido la obra de un grupo o de una sociedad: creó un estilo y lo hizo a pesar y contra la opinión de sus iguales y del público.

Una revista panorámica de las viviendas realizadas por Wright admira por su extensión, por su variedad, por su riqueza y por su unidad conceptual. El recuerdo de algunas pocas visitadas llena nuestra mente de imágenes de espacios mágicos, de atmósferas variadas y llenas de color. Espacios en los que uno se siente inmerso y a los que se percibe corporalmente, como una cosa presente y tangible. Espacios en los que se capta el sentido del término sajón “cozy”. Espacios no estancados, sino fluyendo de un ambiente al próximo, de un nivel al inmediato, del interior al exterior. Espacios que tienen la virtud de subyugarnos y hacernos sentir sus palpitaciones: altos, bajos, oscuros, luminosos, oprimidos, abiertos...

Las casas llenas de variedad traducen, sin embargo, una profunda

unidad y coherencia. El espacio interior, con el sentido de cueva, se escapa hacia el exterior, por las hendijas y grietas que son las aberturas. El espacio exterior, el paisaje, en cambio, aparece como un biombo, recortado entre el marco que forman los gruesos bastidores de las puertas-ventanas, y representa la otra pared que limita el ambiente. (Las salas de estar de Wright tienen generalmente una pared de fondo).

Los espacios que creó Wright no son casuales, sino el resultado de una profunda voluntad de forma. Ha desalojado de sus casas la pretensión y la vanidad. Sus viviendas son humildes como corresponde a la casa del hombre, y con sus distintos tipos ha creado “standars” o prototipos, que corresponden al modo de vida imperante en la época en que fueron realizados.

Wright abrió con sus viviendas nuevos senderos. Dejó plantada una nueva simiente, que hoy, después de su muerte, comienza a fructificar. En adelante, cada vez que se busquen soluciones al problema arquitectónico de la época –la vivienda– las casas de Wright estarán presentes para enriquecer nuestras ideas.

Nota biográfica sobre el autor

Eduardo Sacriste nació en Buenos Aires el 17 de abril de 1905. Estudió en la Universidad de Buenos Aires, donde se graduó de arquitecto en 1932. Ese mismo año realiza un viaje de estudios por Europa. Desde su regreso comienza una etapa de actividad privada en el campo de la arquitectura y la enseñanza. Fue profesor de arquitectura e historia en la Universidad Nacional de Tucumán, siendo decano de la misma durante los años 1957-1958. Viajero incansable, ha visitado numerosos países, residiendo en varios de ellos y ejerciendo la docencia: en el Politécnico de Londres durante 1952; en la Universidad de Tulane (Nueva Orleans, U.S.A.) desde 1953 hasta 1956; en el Bengal Engineering College (Calcuta, India) en el año 1956. En el año 1959 fue *Guest Professor* en el "North Caroline State College" (Raleigh, U.S.A.) y *Visiting critic* en la Universidad de Harvard.

Residió en la Argentina, donde fue profesor titular de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y Tucumán.

