

LECCIÓN TERCERA

# LA ARQUITECTURA ORGÁNICA DE FRANK LLOYD WRIGHT

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

## Lección tercera\_La arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright

Wright es la figura más representativa, junto con Aalto, de la *symbiosis*, (en el preciso significado griego de vida en conjunto, de convivencia) entre obra del arquitecto y obra de la Naturaleza. No es casual que ambos arquitectos sean marginales a la ortodoxia moderna. Tampoco se puede asumir de forma simplista la definición de “arquitectura orgánica” como la negación a cualquier relación con un racionalismo extraño, a los sentimientos y a la emoción. Toda la arquitectura de Wright se puede interpretar como una potente metáfora del paisaje, entendido en su concepción plenamente fenomenológica. Apenas desaparecido Wright, en abril del 1959, la revista *Casabella* le dedica buena parte del número de mayo, en ella Enzo Paci pone en conexión el espacio de Wright, extraído en ocasiones de la experiencia de la Naturaleza, con la fenomenología husserliana.<sup>1</sup>

El principio orgánico de la forma configura un espacio que no reclama ser contemplado, sino vivido como lugar y tiempo de la experiencia. Es el “*sentido del interior como realidad*” escribe Bruno Zevi, porque en el espacio creado por Wright continúa “*la vida, los recorridos, el placer visual del hombre*”;<sup>2</sup> es un “espacio dentro del cual se vive (...) que tiene por escala al hombre, que deriva de las necesidades elementales del hombre, que casi crece desde sus actividades”. Un espacio, subraya Zevi, que es “*realidad extremadamente compleja y poliédrica, temporalizada y vivida*”,<sup>3</sup> donde el principio del tiempo no es sólo el movimiento y el camino del hombre en el espacio, sino una temporalización objetiva del espacio en el cual se compenetran el espacio-tiempo einsteiniano y el pensamiento fenomenológico.



Coonley House, 1907-08

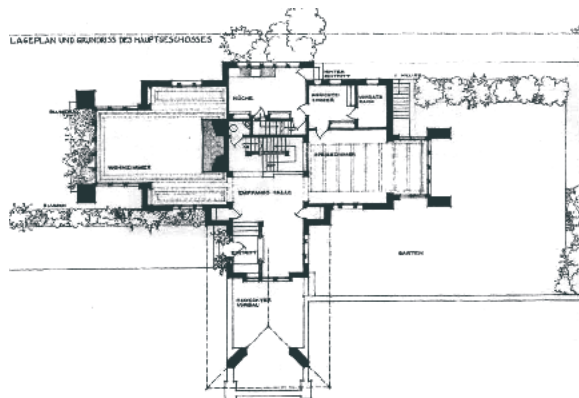
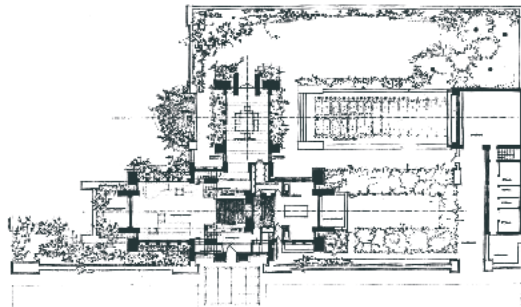
---

1 E. Paci, “Wright e lo ‘spazio visuto’”, en *Casabella*, nº 227, Milano 1959, pág. 24.

2 B. Zevi, *Verso un'architettura organica, saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi, Torino 1945, pág. 96 y 105.

3 B. Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, trad. esp. H. Álvarez, Emecé Editores, S.A., Buenos Aires 1959, págs. 328-329. (*Storia della architettura moderna*, Torino 1954)

De esta forma, la materia se convierte en generatriz del espacio y protagoniza el proceso de crecimiento y mutación orgánica en el cual el hombre se compenetra con la Naturaleza y el mundo, que –como escribe Merleau-Ponty– “es *unidad primordial de todas nuestra experiencias en el horizonte de nuestra vida y término único de todos nuestros proyectos*”.<sup>4</sup> En Wright la experiencia vivida, como lugar fundamental de la existencia, es el principio formativo del espacio, no es la dimensión abstracta de una prefiguración resultante de una forma, sino extensión espacio-temporal en la cual confluyen un conjunto de eventos que al fundirse definen una dimensión arquitectónica en la cual el paisaje se convierte en metáfora evidente.



Plantas de *Prairie Houses*

La obra del arquitecto americano supone un salto en la evolución de la arquitectura, quizá por ello Luigi Meneghetti lo considera como el Cézanne de la nueva arquitectura.<sup>5</sup> Igual que el pintor francés en la pintura, Frank Lloyd Wright influyó en gran parte de los arquitectos de la modernidad de las más diversas tendencias, desde Berlage a Dudok, de Loos a Hoffmann, de Tony Garnier e incluso a Le Corbusier. Persico, en una conferencia, elige la *casa Coonley* de Wright en Riverside en Illinois (1907-08) para definir los elementos figurativos en los que se basa la visión impresionista de Wright. Desde el inicio está presente en la obra de Wright el referente a la Naturaleza y su principio orgánico. En 1900, en un ensayo titulado *A Philosophy of Fine Arts* el arquitecto americano denominaba con el término *conventionalization* la capacidad, propia del artista, de destilar la belleza natural de su esencia “convencional”, a través de un difícil proceso en el que el carácter natural es revelado e intensificado en el lenguaje de la piedra, afirmando que la arquitectura debe ser natural sin llegar a ser naturalista, que debe emular los principios y no las formas.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. esp. J. Cabanes, Altaya 1999, pág. 545. (*Phénoménologie de la perception*, París 1945)

<sup>5</sup> L. Meneghetti, *Architettura e paesaggio*, Unicopli, Milano 2000, pág. 104.

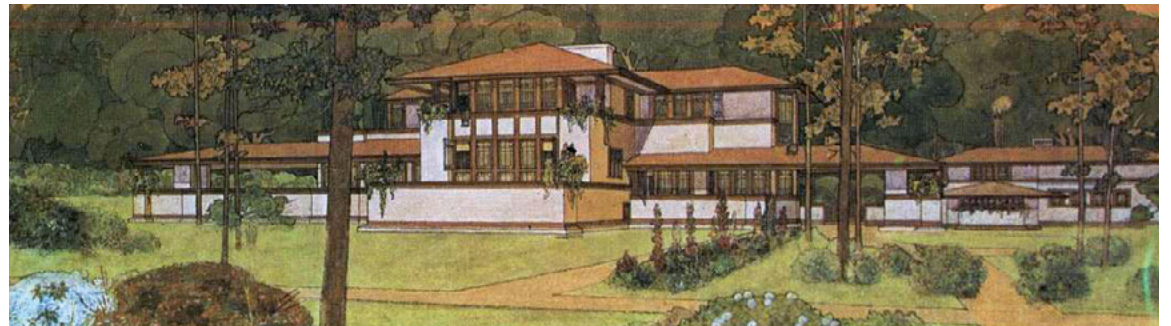
<sup>6</sup> Cfr. F. L. Wright, “A Philosophy of Fine Art”, en *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, Bruce Brooks Pfeiffer, New York 1992, vol. I, págs. 39-44.

Wright asumió y asimiló en su arquitectura las reflexiones teóricas de algunos pensadores contemporáneos suyos: los filósofos H. Bergson y R.W. Emerson, el escultor H. Greenough, el poeta W. Whitman pero, sobre todo, de la obra de su maestro Louis Sullivan, cuya teoría *form follows function* rompía el principio clásico de la forma para sustituirlo con un proceso de desarrollo interno a la naturaleza de la construcción, en la cual vida y forma son un conjunto inseparable. Los principios orgánicos de la arquitectura de Wright, publicados en 1908, explicaban a través de la simplicidad, la singularización de la construcción, la inserción de la arquitectura en el ambiente natural, la inspiración en los colores del contexto, la expresión auténtica de los materiales y la integridad espiritual de la arquitectura, una continuidad con los desarrollos de una visión estética americana, en la que la Naturaleza es el milagroso libro de los libros, la experiencia, única verdadera lectura, libro de la creación, y el paisaje una precisa metáfora estética, como representación de la Naturaleza y forma de la relación humana con el ambiente.<sup>7</sup>



Adams House

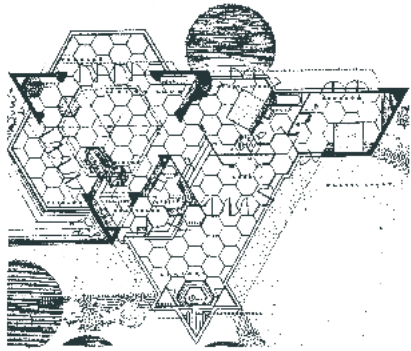
Perspectiva Willits House, 1902



Un paisaje que evoca en Wright una interpretación visual y mental del ambiente natural y cultural a partir de la imagen pastoral de un Wisconsin esencial a su formación, un territorio que no es sólo un lugar donde campos y bosques se unen en dulces colinas y amenos valles, donde el terreno

---

<sup>7</sup> La presentación más clara del pensamiento de Wright se encuentra en el ensayo *In the Cause of Architecture* que fue publicado en mayo de 1914 en "Architectural Record", y donde sostiene los seis principios fundamentales de la arquitectura orgánica. F. L. Wright, "Por la Causa de la Arquitectura", en E. Kaufmann, B. Raeburn, *Frank Lloyd Wright: sus ideas y realizaciones*, trad. esp. R. J. Velzi, Víctor Leru, Buenos Aires 1962, págs. 193-209. (*Frank Lloyd Wright. Writings & Buildings*, New York 1960)



Ralph Jester House. Frank Lloyd Wright, 1938



E. A. Smith House, Frank Lloyd Wright, 1939

sedimentario calcáreo y arenoso define la estratificada topografía, sino que es también el lugar del perfecto equilibrio entre ambiente, hombre y Naturaleza, y en el que la casa rural representa el ideal doméstico, abierto a la Naturaleza y, sin embargo, protegido del mundo exterior, capaz de garantizar la identidad y el resguardo del individuo.

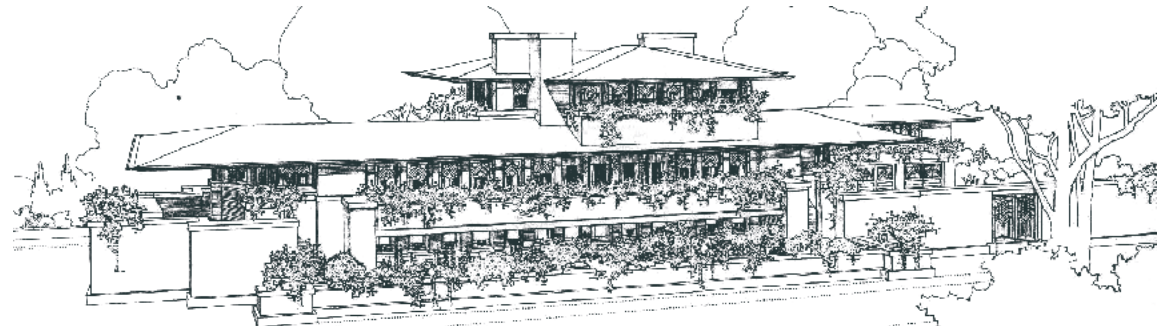
Paisaje, por tanto, como conjunto de elementos morfológicos naturales y culturales que Wright persigue en los proyectos de casas unifamiliares, buscando los sentimientos profundos de bienestar y protección definidos por el concepto de 'Home'. A partir de la celebre horizontalidad de las *Prairie Houses*, que conjugan lo calcáreo del Midwest y las amplias distancias de sus praderas con la búsqueda de un movimiento dinámico expresión de la "vida domestica" y del diálogo establecido con el lugar, los paisajes de Wright no presuponen un desarraigo de los antiguos ideales nacionales (como la armonía con la Naturaleza, la autoexpresión individual, la autonomía del núcleo familiar), sino más que nada hacen evidente la intención de dotarlos de un escenario capaz de hacerlos más funcionales y sugestivos, a través de nuevos medios expresivos y formas dirigidas a representar los valores domésticos como innovaciones en la búsqueda de una continuidad total del desarrollo espacial.

Las *Prairie Houses* se componen como un conjunto interrumpido de cavidades espaciales que parecen converger hacia la masiva chimenea central, y después salir hacia el exterior en una multitud de episodios plásticos y pequeños elementos de estimulación visual. Los frentes cada vez más abiertos de sus casas reflejan la articulación y libre configuración de los complejos espacios interiores, expresión de un *continuum* orgánico en el que se funden el espacio y el movimiento, el objeto y el sujeto, en un único conjunto integrado.

En las *Casas de la Pradera*, Wright desarrolla diversas tipologías de casa unifamiliar a través de la composición de elementos autónomos agregados de formas diversas. Las *Prairie Houses* buscan un diálogo con el entorno en el que se emplazan, como dice Wright: "*la pradera tiene su propia belleza, y nosotros deberemos reconocer y acentuar esta belleza natural. Por esto (...) aleros protectores, bajas terrazas y muros que se extienden para aislar jardines privados*". Fascinado por la cultura japonesa, que conoce en un viaje hecho en 1905, Wright asume la

simplicidad de la estructura de las casas, la relación con el exterior próximo y la decoración natural como parte de la arquitectura. Los aleros de las cubiertas son el elemento que da continuidad entre el interior y el exterior y crea espacios filtro, los jardines y las terrazas pavimentadas son el punto de contacto entre arquitectura y suelo. “*Estaba seguro que una verdadera arquitectura nace de la tierra y que, de un modo u otro, las condiciones industriales locales, la naturaleza de los materiales y el fin para el cual ha sido construida, deben inevitablemente determinar la forma y el carácter*”.<sup>8</sup>

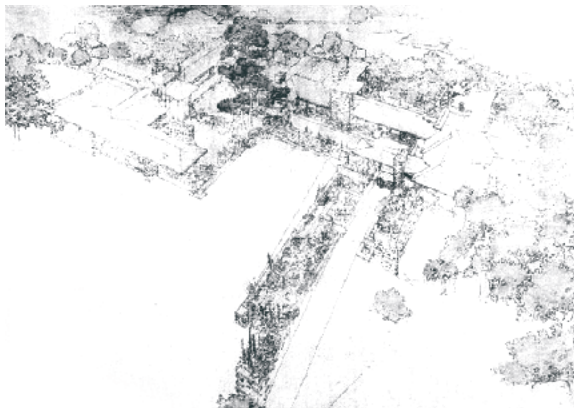
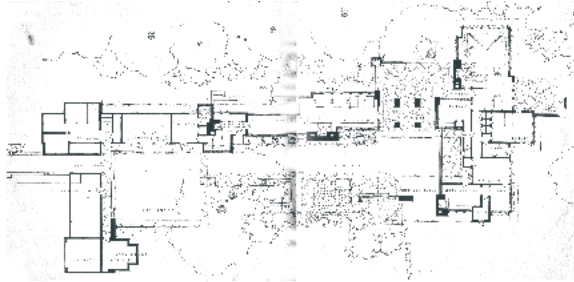
En la *Willits House* (1902), tres de las cuatro alas de su planta cruciforme terminan en espacios ambiguos –un pórtico, la puerta para los coches y una terraza–, elementos que desarrollan la casa en un contexto tenso, buscando la transición entre exterior e interior con una secuencia espacial revelada por la línea sinuosa de los característicos recorridos de las obras de Wright. En la *Darwin D. Martin House* (1904), la extensión de la implantación planimétrica en una unidad independiente, la fragmentación y la perforación del edificio anticipan un desarrollo posterior en la *Robie House* (1906-1909) que se condensa en una cerrada sucesión de estratificaciones horizontales en las que los “techos flotantes”, basamentos y marquesinas protegidas del exterior definen un conjunto de energías plásticas, una expresión vigorosa de la materia-espacio que, subdividido en infinitas partes, se recompone con claridad en una clara unidad.



Planta y perspectiva de la *Robie House*

---

<sup>8</sup> F. L. Wright, *Architettura organica: l'architettura della democrazia*, trad. ital. A. Gatto, G. Veronesi, Muggiani, Milano 1945, pág. 45.



Vista, planta y perspectiva de *Taliesin*

Un edificio orgánico es, según Samonà, “*una totalidad unitaria desde cualquier punto de vista desde el que se mire*”;<sup>9</sup> es un conjunto integrado desde el momento de su concepción inicial, porque, como escribía Wright, nada está completo en sí mismo; cada parte se completa fundiéndose en la más amplia expresión del todo.<sup>10</sup> De esta manera, cada proyecto prefigura intensas y complejas relaciones entre planta y sección, entre conjunto y detalle, en un acto de proyecto no descriptivo, pero instantáneo en su totalidad. Por esto una de las metáforas preferidas del arquitecto al definir su proceso proyectual remite al trabajo del tejedor, que conoce la trama y la medida, el modelo y el peso, los detalles y el conjunto. Una metáfora que evoca también la del campo cultivado entendido como tejido, con una propia cualidad espacial tan sutil como fundamental para distinguirlo de una superficie abstracta bidimensional.

El profundo gusto por la elaboración de las superficies se encuentra en toda la obra de Wright y adquiere, en cada circunstancia, diferentes características expresivas. En Taliesin, la casa estudio de Wright cerca de Spring-Green, renacida una y otra vez de sus cenizas, la gran disponibilidad de madera y piedra local vastamente tratada, que parecía nacer directamente de las laderas de las colinas, lleva al arquitecto a la utilización de formas y materiales expresionistas. La primera “casa natural” no evoca asociaciones de paz doméstica, sino una unión más alta y espiritual, en la que ambiente natural y dimensión existencial, más que cultural, se encuentran estrechamente interrelacionadas con una estructura de crecimiento unida a las exigencias del lugar y de los hombres.

Taliesin muestra la relación que una estructura orgánica tiene con la tierra. Sus terrazas, con las viguetas revestidas de cobre, prolongan al exterior el espacio interior, los patios rodean el ambiente natural, los faldones del techo repiten las pendientes de las colinas y las masas edificadas suben y descienden con el ritmo de las alturas de Wisconsin. La exigencia de integrar la arquitectura en el ambiente tiene una raíz más profunda de la meramente visual y perceptiva; radica en la

---

<sup>9</sup> G. Samonà, “Sull’architettura di Frank Lloyd Wright”, en *Metron: rivista internazionale d’architettura*, n° 41-42, Roma 1951, págs. 35-43.

<sup>10</sup> Cfr. F. L. Wright, *El futuro de la arquitectura*, trad. esp. E. Goligorsky, Poseidon, Buenos Aires 1958. (*The Future of Architecture*, New York 1953)



Casa del Lake Tahoe Summer Colony, Alta California.



Formaciones rocosas del desierto

ley del cambio orgánico por el cual la materia es un proceso dinámico que ininterrumpidamente se reorganiza. “*La mutación es la única característica inmutable del paisaje*” escribía Wright; y para éste la tierra es un proceso como todo lo que existe en el universo; las formas orgánicas comparten por tanto sus propiedades, el flujo, el dinamismo.<sup>11</sup>

Reconociendo la existencia del proceso evolutivo de la creación, la arquitectura orgánica acepta la dimensión del tiempo en todas sus manifestaciones. Taliesin “*despliega un cambio a través del tiempo medido en su expansión en el espacio*” y acepta la acción del tiempo en el proceso de alteración de las superficies. Éstas, patinadas y erosionadas, aparecen más integradas en el contexto, hasta absorber sus características visuales y perceptivas, transfiguradas en un *continuum* ambiental y atmosférico que, como en una veladura, equilibra arquitectura y Naturaleza exaltando su recíproca relación en un dialéctico desvelamiento.

La continuidad ‘materializada’ con la Naturaleza, de la que el edificio forma parte, es una característica de todas las obras del arquitecto americano, expresada con motivos formales a veces distantes y diferentes. La compleja articulación volumétrica de Taliesin subyace en los posteriores proyectos del periodo californiano, por medio de la búsqueda de una interrelación entre interior y exterior diferente, y a través de la configuración de volúmenes compactos perfilados en el espacio sobre el que se densifican nuevas vibraciones expresivas, salidas del tratamiento plástico de los muros. Se trata, como subraya Samonà, de encontrar “*en la materia viva calificaciones que permitan hacer más inmediatas las relaciones de continuidad entre atmósfera y volúmenes contruidos*” infundiendo en las superficies una extraordinaria “vibración”. En la villa *La Miniatura* (1923) en Pasadena, la luz más que penetrar por las paredes, le pertenece, infiltrándose en cada dirección a través de una envoltura luminosa en la que ésta se convierte, como escribe Zevi, en “*materia en diálogo con otras materias*”. Aquí Naturaleza y arquitectura se sienten recíprocamente condicionadas. Junto con la luz, la rica vegetación plantada en un bloque de cemento perforado, se cualifica por “*la vibración de la arquitectura y ésta, en su espesísima red cartilaginosa, extrae*

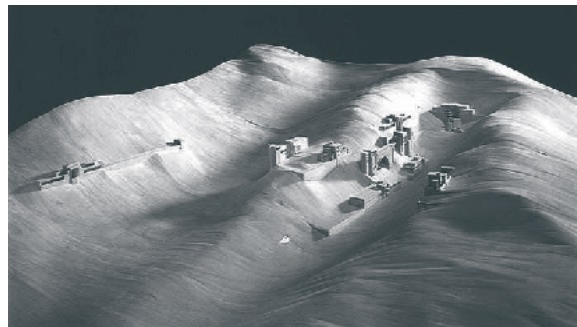
---

<sup>11</sup> Cfr. E. Kaufmann, B. Raeburn, op. cit., pág. 344.





Estudios para el *Doheny Ranch Resort*, 1921-23



Alzado y maqueta del *Doheny Ranch Resort*

*de la Naturaleza una precisa y densa emoción figurativa*".<sup>12</sup>

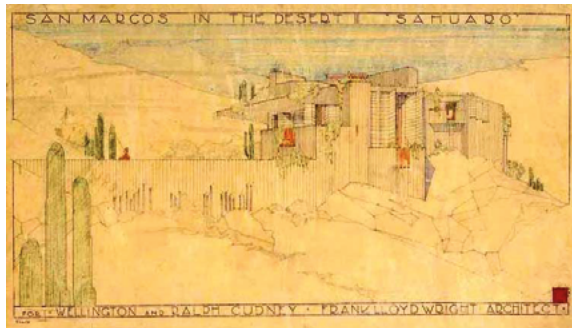
En el proyecto para el *Doheny Ranch Resort* (1921-23) ubicado en los montes de Sierra Madre, en las cercanías de Los Ángeles, la intensa relación con el ambiente boscoso del cañón disuelve la arquitectura en complejas y mágicas agregaciones volumétricas que toman un cierto aura de “restos arqueológicos” disueltos en la Naturaleza. La metáfora del tejido se realiza, en la configuración general propia de los amplios complejos turísticos de los años veinte, con una total integración entre elementos naturales y construidos en un *continuum* territorial que resalta la calidad estética de los escenarios del entorno y evidencia el ‘trabajo’ de la Naturaleza sobre la obra del hombre.



Junto al *Doheny Ranch*, en las villas de la *Lake Tahoe Summer Colony* (1922-24) en la Alta California y en el albergue de *San Marcos in the Desert Resort* (1927-29) cerca de Chandler, Arizona, la adecuación entre la topografía del lugar y las perspectivas lejanas se consigue mediante la implantación de unidades separadas y la diagonalidad asimétrica de los volúmenes que integran la casualidad y la variabilidad como partes del ciclo natural. Una diagonalidad que recorre las siguientes obras como expresión del abandono definitivo de cualquier pretensión simétrica y como voluntad de agredir el espacio y compenetrarlo a través de conformaciones abiertas y flexibles en continuo movimiento. Como ha subrayado T. Riley la brusca aparición, después de 1923, de

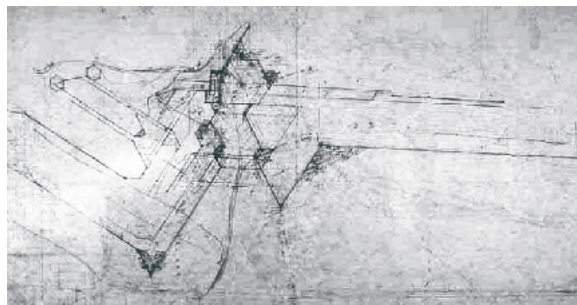
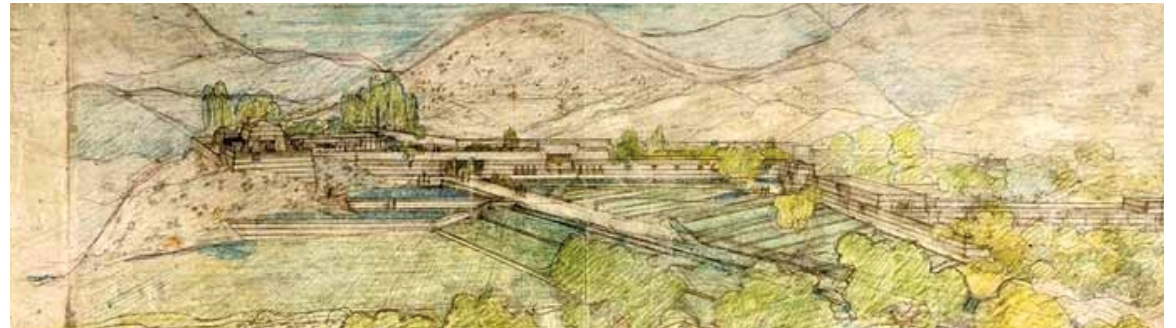
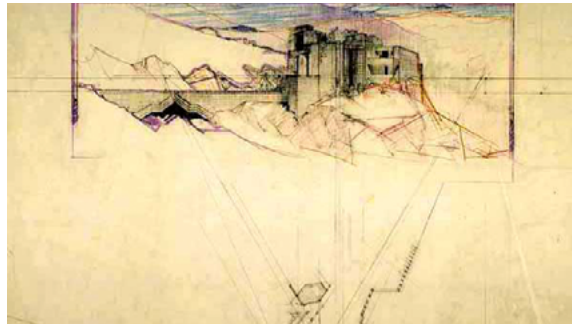
---

<sup>12</sup> G. Samonà, op. cit., págs. 37-38.



numerosos proyectos planteados sobre la diagonal y sobre mallas diferentemente orientadas, derivadas de geometrías no rectilíneas, no se puede explicar sin referencias al desierto. *“Allá afuera en los grandes espacios, una obvia simetría es demasiado invasora, creo: cansa demasiado pronto a los ojos y sofoca a la imaginación. Una obvia simetría a menudo concluye el episodio antes de que comience. Así para mí no se da obvia simetría en ningún edificio, en este gran desierto”*.<sup>13</sup>

El proyecto para el *Johnson Desert Compound and Shrine* (1922-25) en el Death Valley de California, Wright incorporaba en un gran complejo, tanto estructuras preexistentes como construcciones nuevas con ejes múltiples basados en el ángulo recto y en ángulos de treinta y sesenta grados.



Perspectivas y planta del *San Marcos in the Desert Resort*

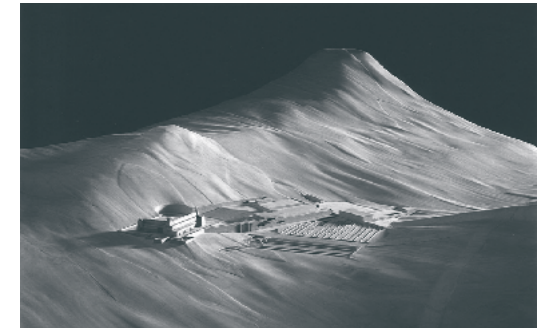
Más allá de la angulosa composición planimétrica, los propios muros están ligeramente inclinados, como en la *Hollyhock House* (1916-21) y en la *Ennis House* (1923-24) de Los Ángeles; sin embargo, en el *Johnson* también las terrazas y las espaldas de apoyo están inclinadas, siendo la imagen de un desmonte. Pero a pesar de que los perfiles inclinados de los proyectos californianos podrían estar atribuidos a una cierta influencia de la arquitectura precolombina, el mismo Wright

<sup>13</sup> *“Là fuori nei grandi spazi, un’ovvia simmetria è troppo invadente, credo; stanca troppo presto gli occhi e soffoca l’immaginazione. Un’ovvia simmetria di solito conclude l’episodio prima che cominci. Così per me non si dà obvia simmetria in nessun edificio, in questo grande deserto”*. T. Riley, *“I paesaggi di Frank Lloyd Wright: uno schema di lavoro”*, en T. Riley, P. Reed, *Frank Lloyd Wright: Architetto 1867-1959*, Electa, Milano 1994, págs 140-157.

subrayaba la relación formal entre la dirección diagonal y la naturaleza del lugar, reproponiendo de manera diversa aquel proceso de “convencionalización” del paisaje sumergido en condensadores paisajistas de gran expresividad.

A diferencia de los fértiles campos del Midwest, el desierto no presenta ningún esquema modular, no sugiere el rítmico movimiento alterno del tejedor. A partir de esta fase diagonal, la arquitectura de Wright entró en zonas a menudo caracterizadas por amplios espacios abiertos y por la falta de esquemas ordenadores preconstituídos. Además, en el calor ardiente de un árido paisaje “*la Naturaleza, condicionada por las duras condiciones climáticas a economizar materiales*” generaba

Fotomontaje de estudio y maqueta del *Johnson Desert Compound and Shrine*

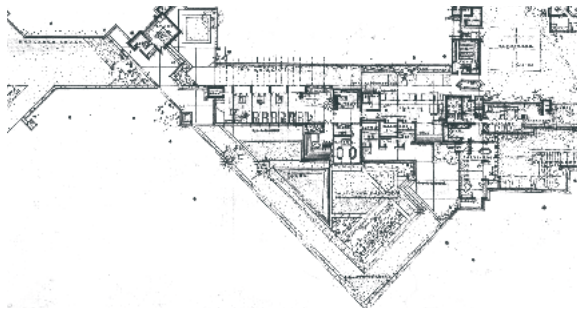


formas desnudas de esencial austeridad; por tanto, Wright volvió a utilizar materiales toscos y técnicas constructivas indígenas buscando inscribirse en un orden secreto de las fuerzas naturales, tal y como ocurrió en el *Ocotillo Desert Camp* (1928-29) en Chandler, Arizona, sede temporal de trabajo durante la redacción del proyecto de *San Marcos in the Desert*. De esta forma, el paisaje nutre las arquitecturas de Wright con caracteres múltiples en los que los aspectos analógicos se superponen y confunden con el tema sustancial de la mutación orgánica que, como repetía el arquitecto, “*es el único principio provechoso y concreto que la humanidad pueda conocer*”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> E. Kaufmann, B. Raeburn, op. cit., pág. 278.

Construyendo *Taliesin West* (1937-38) en el desierto de Scottsdale de Arizona, la pluridireccionalidad oblicua de las masas se difunde en los infinitos horizontes, condensando el espacio en volumetrías cuyas relación directa con el ambiente traduce la más elocuente expresión tomada del desierto. Aquí el uso de las técnicas y materiales locales, como la piedra y la mampostería en las fábricas, y la diagonalidad de los volúmenes no disuelven el edificio en el ambiente, sino ratifican el ambiente en un paisaje construido, modelado por la expresividad y la plasticidad de los volúmenes cargados de materia e interseccionados en oposición uno con otro. Reencontramos, como escribe G. Samonà, “*el espesarse de materia espacializada en volúmenes concisos y nítidamente recortados contra el cielo; (...) sentimos el estado de tensión periférica (...) reencontramos la continuidad del espacio entendido plásticamente por multiplicadas cualificaciones de materia*”.<sup>15</sup> El exterior se configura en una unidad fragmentaria como afirmación instantánea de un crecimiento potencial; el interior “*muestra el hueco concluso por diversa cualificación de la materia (...) en relación sensible a la infinidad de horizonte de alrededor*”.<sup>16</sup>

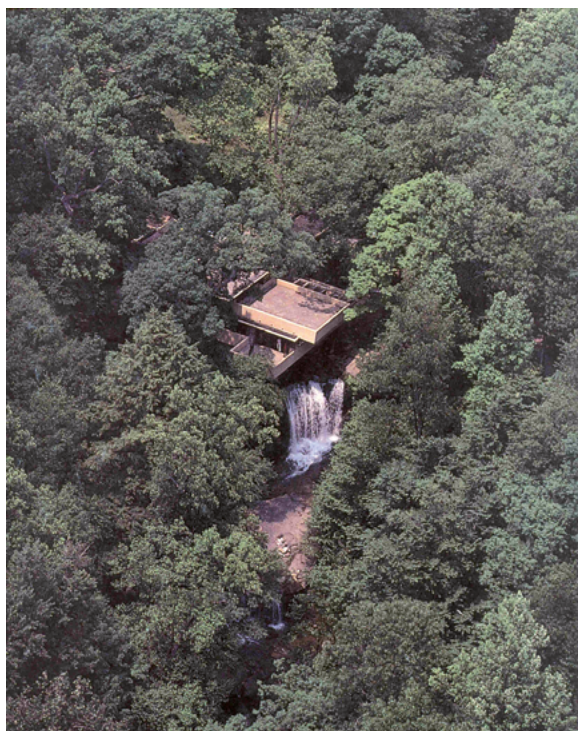
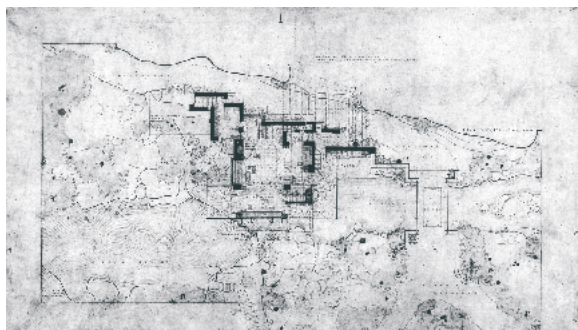


Planta y vista exterior de *Taliesin West*

E. N. Rogers comenta en Casabella: “*En Taliesin, en Wisconsin (...), me había parecido haber entendido gran parte del verdadero Wright: entre otras cosas, el insinuarse de la arquitectura en la naturaleza y de ésta en aquella: una paz perfecta (...)* Llegado a *Taliesin*, en Arizona, he sido envuelto en el drama de las cosas, como si cada cosa, las rocas, las plantas diabólicas del desierto, las piedras volcánicas de la construcción estuviesen allí para mezclarme la sangre y hacerla nueva. Sin embargo ninguna casualidad: lo herrumbroso, lo violáceo, el rosa, el índico de las masas ciclópeas estaban acostados y orientados sobre la superficie desnuda con la sabiduría del que hace mosaicos; hasta la naturaleza, puesta en relación con el paisaje, podía parecer hecha arte tanto que las montañas rocosas, emergentes hasta ochocientos metros de la tierra

<sup>15</sup> “*l’addensarsi di materia spazializzata in volumi concisi e nitidamente stagliati contro il cielo; (...) sentiamo lo stato di tensione periferica (...) ritroviamo la continuità dello spazio inteso plasticamente per moltiplicate qualificazioni di materia*”. G. Samonà, op. cit., págs. 39-40.

<sup>16</sup> “*mostra il cavo concluso per diversa qualificazione della materia (...) in rapporto sensibile all’infinità d’orizzonte intorno*”. G. Samonà, *Ibidem*.



Planta baja y ubicación de la Casa de la Cascada

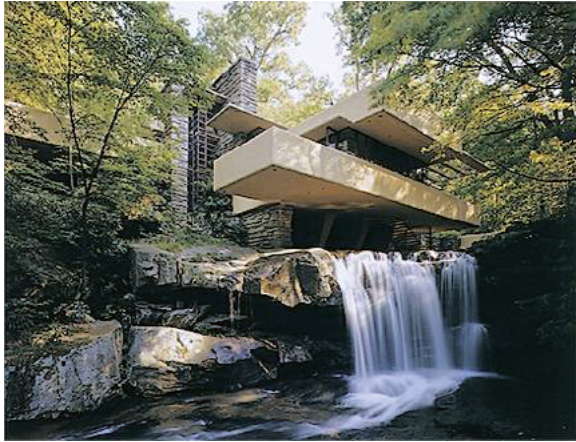
*selvática, eran profundidades de un jardín japonés*".<sup>17</sup>

En Taliesin, Wright construye el "nido para el hombre", un modo de sentirse acogido por un edificio y, además, en continuidad con la Naturaleza de la que el edificio forma parte. Un sentimiento que se reencuentra plenamente expresado en otra de las obras maestras del arquitecto: la *Fallingwater* donde la compenetración entre arquitectura y Naturaleza se convierte en representación emblemática de la relación hombre-mundo e integración total espacio-materia-tiempo.

En la *Casa de la Cascada* (1935-39) en Bear Run, Pennsylvania, aprovechando el dramático potencial estético de una fractura en la roca, Wright proyecta amplias terrazas salientes sobre un torrente, subrayando su dirección con elementos de cemento que exaltan una fuerte direccionalidad. Tras desechar un primer emplazamiento en la orilla más accesible, Wright decide situar la casa justo encima de una de las cascadas del arroyo Bear Run, en una posición que permitiera una mejor orientación hacia el sol pero que exigía la construcción de un puente para pasar al otro lado. En contraste con la pronunciada horizontalidad de la casa hacia el sur, la pared norte de la casa se presenta densa y cerrada, con muros de piedra natural, verticales y sobrepuestos, separados del escarpe por una angosta vía de acceso. *"El recorrido –como lo describe E. Frank– comienza por la orilla opuesta al barranco, al sur, y atraviesa un puentecito sobre el lado este de la casa. La primera impresión es la de una estructura estratificada horizontalmente, paralela al barranco. Pero superando el puente y yendo a lo largo de la fachada este, los elementos horizontales se entrecruzan con los tabiques de piedra que junto con el escarpe (...) comprimen bruscamente el*

---

<sup>17</sup> "A Taliesin, nel Wisconsin (...), mi era parso di aver inteso gran parte del vero di Wright: fra l'altro, l'insinuarsi dell'architettura nella natura e di questa in quella; una pace perfecta (...) Giunto a Taliesin, nell'Arizona, sono stato coinvolto nel dramma delle cose, come se ogni cosa, le rocce, le piante diaboliche del deserto, le pietre vulcaniche Della costruzione fossero lì per rimescolarmi il sangue e farlo nuovo. Eppure nessuna casualità: il ruggine, il violaceo, il rosa, l'indico dei maiz ciclopici erano accostati e orientati sulla superficie nuda con sapienza da mosaicista; perfino la natura, posta in relazione con l'opera, poteva sembrare fatta ad arte tanto che le montagne rocciose, emergente fino a ottocento metro dalla terra selvatica, erano fondali da giardino giapponese". E. N. Rogers, "L'ultimo incontro con Frank Lloyd Wright", en *Casabella*, nº 227, Milano 1959, pág. 3.



*espacio dentro de un estrecho conducto vertical*".<sup>18</sup> Una pérgola superior, filtro entre el espacio exterior comprimido y el espacio interior expandido, crea un ámbito oscuro que encamina al ingreso. "Desde el continuum natural (...) un recorrido conduce a un espacio violentamente comprimido, después a la libertad de la expansión interna; de una estructura abierta prevalentemente horizontal, se pasa a un espacio vertical bastante cerrado y de aquí a la extensa profundidad espacial del interior".<sup>19</sup>

Con estas decisiones Wright trata de hacer sentir intensamente la Naturaleza, por medio de la cercanía, de la presencia de su constante fluir, amplificado por los desniveles de las cascadas y presente en el crecimiento de un bosque recién plantado. La intensa secuencia perceptiva y espacial produce la relación edificio-ambiente exaltando, como en Taliesin West, sus características a través de formas plásticas que realzan las potencialidades del lugar. La construcción utiliza las propiedades dinámicas presentes en el terreno. "Así la densa materia lítica del escarpe, extendida en el edificio para constituir las pilastras de piedra natural, es fragmentada de forma creciente por su progresivo empuje contra el potente flujo espacial canalizado por el barranco. Por el contrario las salientes terrazas de cemento se proyectan en el espacio y lo penetran, empujándolo a las profundidades constructivas, a fin de que en ellas se defina humanamente".<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> "Il percorso comincia dalla sponda opposta del burrone, a sud, e valica un ponticello sul lato est della casa. La prima impressione è quella di una struttura stratificata orizzontalmente, parallela al burrone. Ma superando il ponte e procedendo lungo la facciata est, gli elementi orizzontali si intrecciano ai setti di pietra che insieme alla scarpata (...) comprimono bruscamente lo spazio entro uno stretto condotto verticale". E. Frank, op. cit., pág. 42.

<sup>19</sup> "Dal continuum naturale (...) un percorso conduce –quindi- a uno spazio violentamente compresso, poi alla libertà della espansione interna; da una struttura aperta prevalentemente orizzontale, si passa a uno spazio verticale abbastanza chiuso e da qui all'estesa profondità spaziale dell'interno". E. Frank, *Ibidem*.

<sup>20</sup> "Così la densa materia litica della scarpata, estesa nell'edificio per costituire i pilastra di pietra naturale, viene frammentata in misura crescente dal suo progresivo urto contro il potente flusso spaziale canalizzato nel burrote. Per converso le aggettanti terrazze cementizie si proiettano nello spazio e lo penetrano, spingendolo nelle profondità costruttive, affinché in esse si definisca umanamente". E. Frank, op. cit., pág. 67.



Cataratas Ono, de Hokusai.  
Dibujo de la colección de Frank Lloyd Wright

La casa aparece firmemente anclada al sólido terreno y además es protectora en su interior, como una cueva, parece hablar de un mundo en que el hombre y los procesos naturales, lo artificial y lo natural se encuentran en total armonía. Existe, sin embargo, un paisaje colonizado –con un puente y un sendero– con anterioridad a la construcción de la casa. Ésta lo que hace es reducir las distancias y focalizar las formas, antes dispersas, sobre un pequeño ámbito dentro del cual se produce todo el espectáculo de lo natural a escala reducida, controlable. Wright responde a la Naturaleza haciendo que la casa sea una continuación de la estructura estratificada del monte, bajo el que discurre el arroyo, pero también haciendo que la casa surja como las ramas del tronco de un árbol, como una forma nacida del crecimiento orgánico e insertada en la propia Naturaleza.

Frente a la singularidad del emplazamiento, esta descomposición del volumen del edificio, en una serie de estratos horizontales sujetos por el eje vertical de la chimenea de piedra, es lo contrario de lo que hace Libera en la *casa Malaparte*, como ha señalado María Teresa Muñoz. La presencia entre lo racional-horizontal y lo vertical-emocional, el fuerte contraste de materiales muestra el deseo de explotar al máximo la estrategia formal de la descomposición. No existe una base firme sobre la que se apoya el edificio pero tampoco una cubierta única e identificable como remate superior; la casa se despliega en elementos sucesivos que van creciendo desigualmente, como sucede en los organismos vivos. *Fallingwater* es la imagen momentánea de cada una de sus formas, sus estratos, liberados de su apoyo sobre la tierra. La apropiación de la Naturaleza se produce a través de la inmersión total y literal en ella, una voluntad de participar en sus leyes y una dramatización de los contrastes naturales.

A la casa suspendida en el vacío, elevada, se le superpone otra casa como cueva protegida por la roca y envuelta por la espesa vegetación del bosque. Al dinamismo de sus formas, al movimiento de planos horizontales se superpone una imagen de inmutabilidad ante el fluir constante de la Naturaleza y de suspensión equilibrada de la vida cotidiana. Los huecos, amplias ventanas que se prolongan en las terrazas, permiten una contemplación del paisaje sin obstáculos, proyectando a los habitantes de la casa dentro de él. La *Kaufmann House*, al tratar de evocar los procesos del crecimiento orgánico, adquiere un dramatismo que es más constructivo –la magnitud de sus voladizos– que un sentimiento dramático de lo natural. En ella se produce un contacto con la

Naturaleza, sin distancia, convirtiéndose incluso el arroyo en una piscina privada accesible desde la sala de estar. Lo natural es civilizado y asequible, y la falta de apoyo, el indicio del abismo que se adivina en las vistas de la casa desde abajo. Todo está dentro de las dimensiones de lo artificial y absolutamente controlado por el hombre.

El espacio interior, reducto de la vida doméstica, reproduce –con la horizontalidad de la mampostería, las carpinterías y los muebles, así como con la profusión de piedra, corcho y madera– la textura material existente en el exterior; el propio espacio de cueva, casi subterráneo, que encierra la casa tratará de escapar hacia fuera abrumado por la presencia de lo natural. La interrelación espacio-materia explica una integridad total en un solo proceso dinámico de eventos temporales: la materia, no sólo como materia constructiva sino como energía humana, es natural, se transforma en generatriz del espacio, y el espacio es dimensión de la vida en la cual Naturaleza y hombre se compenetran en un único proceso formativo-evolutivo. La densidad, la atmósfera se puede sentir: “*casi puedes tocar el espacio*” dice Siza.<sup>21</sup> María Teresa Muñoz lo resume de la siguiente manera: “*lo que emerge del potente acto creativo de la Fallingwater, del juego dinámico entre campo ambiental y el espacio interno, es la liberación de las potencialidades humanas, la exaltación de la vida como existencia individual, en la cual el hombre no está ya en el centro del universo, sino que es el eje y la flecha de la evolución, expresión de un proceso orgánico de transformación continua en la cual siente pertenecer al mundo entero*”.<sup>22</sup>

La *Kaufmann House* con su alternancia de estratos llenos y vacíos, empuja hacia fuera el contenido doméstico en busca de una participación más estrecha con la Naturaleza conservando el mito de la cueva, de la protección de la casa frente al mundo exterior, por medio de la textura rústica de los muros de piedra y por la presión de los techos excesivamente bajos. El espacio de la *Fallingwater* se escapa por las hendiduras horizontales hasta difuminarse por la vegetación del entorno. La

---

<sup>21</sup> A. Siza, “Una conversación [con Álvaro Siza]”, en VV.AA., *Alvaro Siza. 1958-2000*, El Croquis Editorial, El Escorial 2000, pág. 241.

<sup>22</sup> M. T. Muñoz, “La casa sobre la naturaleza”, en *Arquitectura*, nº 269, Madrid 1987, pág. 26.





Puente de ingreso, aproximación a la *Fallingwater* e interior

estratificación, la forma descompuesta que da lugar a una cascada de piedra y agua, es el medio de que se sirve Wright para responder al entorno natural.

La *Fallingwater* podría verse como la voluntad de extender a la arquitectura las leyes formativas de lo natural, en este caso las del más pausado crecimiento orgánico. Pero, del mismo modo que el teórico poder expansivo de los voladizos pasa a ser aquí el que produce un acortamiento de las distancias entre arquitectura y Naturaleza, se da también una interesante transmutación: lo horizontal asociado a lo terreno y racional, aparece flotando, mientras que lo vertical, simbólico e idealista, es pétreo e irregular y está fuertemente anclado a la tierra. Para Wright, la forma orgánica se opone a la forma mecánica y todo edificio debería ser una forma orgánica, fuertemente enraizada en el suelo, haciendo surgir el ornamento de su propia forma. Contrariamente a los románticos, Wright no contrapone Naturaleza y civilización, ni identifica ésta con lo urbano; para él, la especulación racional, propia de la Naturaleza intocada, es un valor superior al de la experimentación, propia de la ciudad. En consecuencia, el mito de la Naturaleza no es en Wright un mito idealista, sino un mito que tiene que ver con las organizaciones realistas, en cuanto que tienen más relación con la experiencia humana que con lo idealista de la forma.

La *Casa de la Cascada* se constituye así en un emblema de la representación identidad-infinidad en la que el espacio se convierte en captura del infinito por medio de la organización finita de las formas; no “cualquier cosa que converge y termina en un punto del horizonte, sino cualquier cosa que desde un punto, una línea, se irradia al infinito”;<sup>23</sup> un modo, por tanto, de percibir la Naturaleza, de hacer visible lo invisible, a través de una excepcional metáfora del paisaje en el cual, como subraya Argan, “el punto de vista y el horizonte son ya indistinguibles”.

Cuanto más a fondo penetró Wright en el principio de la mutación orgánica como ley y orden de la Naturaleza, en la cual “cada simple unidad llega a ser parte de una cadena”<sup>24</sup> y lugar de

---

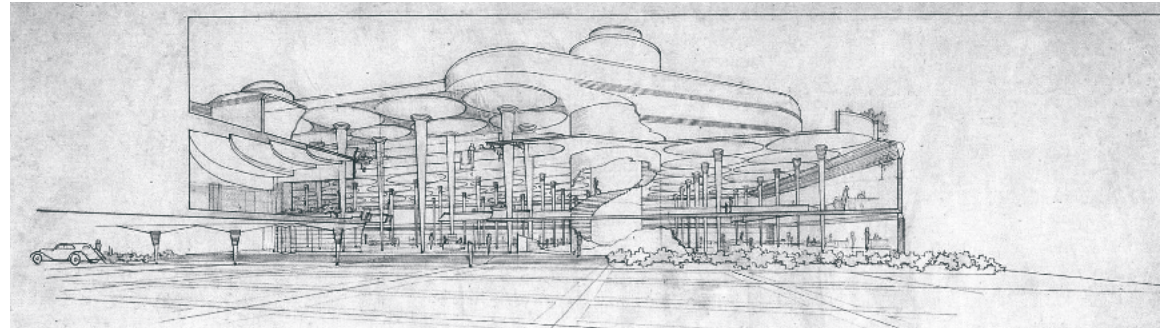
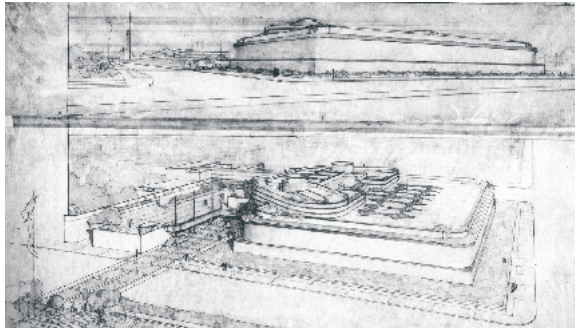
<sup>23</sup> G. C. Argan, “Introduzione a Wright”, en *Metron: rivista internazionale d'architettura*, nº 18, Roma 1947, págs. 11-12.

<sup>24</sup> E. Frank, op. cit., pág. 79.



transmisión de energía vital, tanto más sus estructuras asumieron el carácter de configuraciones abiertas, de flujos espaciales continuos, cuyo movimiento abraza el mundo para llegar a ser parte del espacio infinito. Si en la *Fallingwater* el espacio se genera de la densa materia lítica del escarpe transfigurada en arquitectura, en el *Johnson Wax Building* y en el *Guggenheim Museum* el espacio parece progresivamente liberarse de la materialidad para levitar en una dimensión totalmente fluida, como expresión del crecimiento y del devenir de la vida.

En las oficinas *Johnson* (1936-39) en Racine, Wisconsin, la ilusión del desplazamiento indefinido de materia en la unidad finita de la arquitectura ocurre sin saltos, gradualmente, conforme al



*Johnson Wax Building* en Racine. Exterior, perspectivas e interior

lento fluir de las superficies de la envoltura. Una espacialidad periférica señala el perímetro y al mismo tiempo lo niega, penetrándolo en profundidad con aceleradas tensiones a lo largo de sus superficies. Un movimiento rotatorio parece capturar el espacio exterior absorbiéndolo en el interior, donde una selva de pilastras-hongo circulares “*dan la sensación de condensarse de*

*sustancia material (que) moviéndose como materia fluida, se expande en discos amplísimos (...) Aquí –continúa Samonà– la ilusión de movimiento se aplaca (...) en una infinidad finita de espacio que llena todo el interior, anula cualquier sentido de peso material en el techo, reabsorbe el espacio exterior que fluye como materia luminosa de las superficies curvilíneas retalladas entre disco y disco*".<sup>25</sup> En Racine las formas envolventes hacen fluido y continuo el emerger de los signos, y la metáfora del paisaje asume múltiples connotaciones: desde la curva orgánica, que recuerda formas naturales en elementos estructurales, y desde el *continuum* espacio-temporal a la relación identidad-infinidad, que repropone "aquel ser –en el nido wrightiano- terminado con la arquitectura y sin embargo extendido al espacio natural", participes del flujo transformador del universo del cual el hombre es parte integrante, en el cual "la subjetividad –como escribe Merleau-Ponty– no es la identidad inmóvil en sí", sino es la conciencia abierta de par en par sobre el devenir del mundo.<sup>26</sup>

Si el ser coincide con el existir, el espacio como dimensión de la vida se convierte en una metamorfosis continua, en la cual no existen estabilidades permanentes porque todo está en proceso de flujo en cualquier estadio de su evolución. La espiral como emblema del desarrollo, del crecimiento y expansión hacia lo alto es, por tanto, la expresión inmediata del proceso de la vida, de un alcanzar lo infinito en el transcurso continuo de la existencia. Por esto el *Guggenheim Museum* (1943-59) en Nueva York representa la apoteosis de la filosofía de Wright, el epílogo construido de su pensamiento para el cual "la arquitectura es vida o al menos es la vida misma que asume forma y por eso es el más verdadero registro de la vida".<sup>27</sup>

La espiral como quinta esencia de las formas abiertas, sin principio ni fin, nunca siendo, sino llegando a ser, exalta en su configuración la concreción del espacio según la definición de

---

<sup>25</sup> "danno la sensazione d'avvilupparsi di sostanza materiale (che) mulinando come materia fluida, si espande in dischi amplissimi (...) Qui l'illusione di moto si placa (...) in una infinità finita di spazio che riempie tutto l'invaso, annulla ogni senso di peso materiale nel soffitto, riassorbe lo spazio esterno fluente come materia luminosa dalle superfici curvilinee ritagliate fra disco e disco". G. Samonà, op. cit., pág. 41.

<sup>26</sup> M. Merleau-Ponty, op. cit., pág. 544-545.

<sup>27</sup> E. Kaufmann, B. Raeburn, op. cit., pág. 277.



Spiral Jetty, Robert Smithson. Utah 1970

Wright como una continua evolución: surtidor invisible del cual todos los ritmos brotan y al cual todos deben converger. Más allá del tiempo y del infinito.<sup>28</sup> Y porque la materia se percibe y el espacio se atraviesa, el museo se convierte en una transposición tangible y simbólica del espacio existencial que produce en sí, inmanente, el tiempo humano como dimensión del todo. Recorriendo la rampa, el “viaje” se desarrolla en un único proceso dinámico, en la experiencia de una aventura que transforma la aventura de la vida en el proceso evolutivo, en el cual *“la realidad es continuo cambio de la forma y la forma no es más que una vista instantánea de una transición”*.

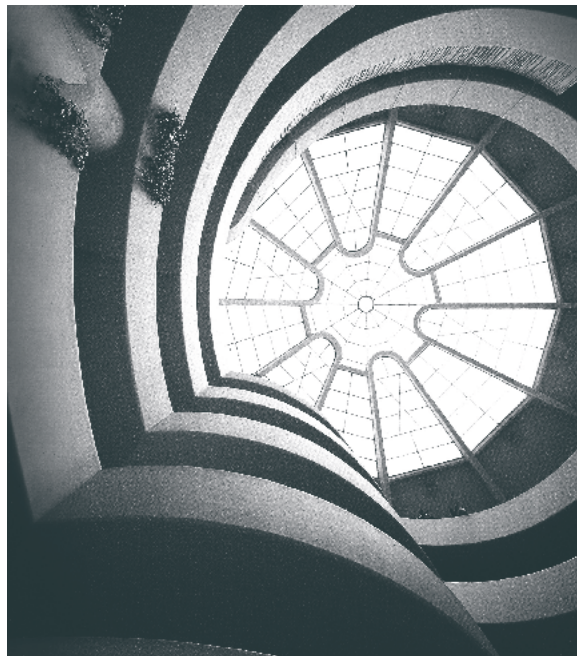
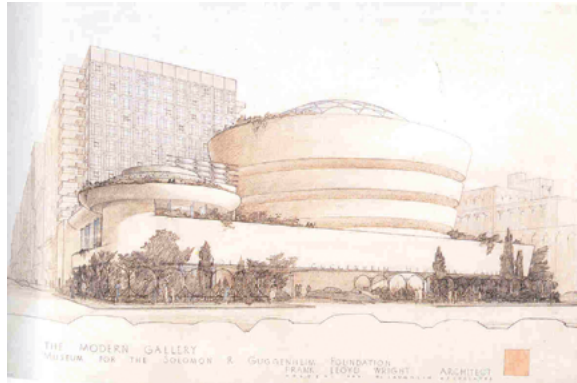
El pensamiento teórico de Wright no se entendería por completo sin las aportaciones realizadas a finales del siglo XIX por el filósofo Henri Bergson. El pensador francés se convierte en el precursor del antipositivismo con una serie de temas que pone en circulación: la vida, el tiempo, la intuición, el yo auténtico oculto. En su ensayo *Materia y Memoria* (1896) sostiene que hay que deslindar el dominio de la conciencia y del espíritu.<sup>29</sup> Si el cerebro, por un lado, anticipa el futuro para la acción presente, el espíritu actualiza, por otro, por medio de la memoria, el pasado sin interés pragmático ninguno y es en la memoria donde se despliega la duración interior, auténtica textura de las cosas.

Bergson dice que la metafísica dispone de un método propio, que llama “la intuición filosófica”, opuesto al “análisis” de la ciencia. El filósofo define la intuición en los siguientes términos: *“llamamos intuición a la simpatía por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable. Al contrario, el análisis es la operación que resuelve el objeto en elementos ya conocidos, es decir, comunes a ese objeto y a otros. Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en función de lo que ella no es. Todo análisis es, entonces, una traducción, un desarrollo por símbolos (...). La metafísica es, pues, la ciencia que pretende*

---

<sup>28</sup> F. L. Wright, *El futuro de la arquitectura*, *Ibidem*.

<sup>29</sup> H. Bergson, *Obras escogidas: Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; Materia y memoria; La evolución creadora; La energía espiritual; Pensamiento y movimiento*, trad. esp. J. A. Míguez, Aguilar, Madrid 1963 (*Matière et Mémoire*, Paris 1896)



Guggenheim Museum, Nueva York. Perspectiva e interior

*prescindir de símbolos*".<sup>30</sup>

La intuición es una combinación de inteligencia e instinto. Si la inteligencia tiene por objeto el estado sólido inorganizado, discontinuo e inmóvil, Bergson define el instinto, como continuación del trabajo de la vida sobre la materia y como memoria de la especie. Pero el instinto no es suficiente, pues para llegar a la intuición se necesita una cierta conciencia, suministrada por la inteligencia.

En su último libro *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1932) expresa los conceptos de "moral cerrada" y "moral abierta",<sup>31</sup> siendo ambas dos manifestaciones complementarias de la vida.<sup>32</sup> La moral abierta es el motor de la evolución y el progreso vital. Si la moral cerrada es impersonal, la abierta descansa en la personalidad de ciertos individuos sobresalientes. "*La generalidad de la una tiende a la universal aceptación de una ley (moral cerrada), la de la otra a la común imitación de un modelo (moral abierta). (...) ¿por qué los grandes hombres de bien han arrastrado tras ellos a las multitudes? No piden nada y, sin embargo, obtienen. No tienen necesidad de exhortar; les basta existir; su existencia es una exhortación. Porque tal es el carácter de esta moral. Mientras que la obligación natural es presión o compulsión, en la moral completa y perfecta hay llamamiento*".<sup>33</sup>

Las "individualidades admirables" que emergen sobre la naturaleza repetitiva se ofrecen como un ejemplo de creación y libertad, Estas personas no se imponen por la presión, sino que suscitan un llamamiento y este llamamiento desencadena una inclinación y una aspiración, que son formas de *emoción*. Por eso se afirma que la emoción está en el origen de la moralidad, ya que la emoción es,

<sup>30</sup> Bergson, cit. en J. Gomá, op. cit., pág. 215.

<sup>31</sup> H. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, trad. esp. J. Salas Ortueta, J. M. Atencia Páez, Tecnos, Madrid 1996. (*Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris 1932)

<sup>32</sup> J. Gomá, op. cit., pág. 218.

<sup>33</sup> H. Bergson, *Las dos fuentes...* op. cit.

lo que produce movimiento, y el movimiento, como el devenir, es la esencia de la duración. Frente a la moral cerrada, que tiende a la conservación y al reposo, la imitación de modelos contribuye al progreso, es “*el entusiasmo de una marcha adelante*”. Ciertas voluntades geniales logran abrir la sociedad, pasar de la solidaridad social mecánica al reino de la libertad y creatividad humanas, produciendo, a consecuencia de esa genialidad vital sin reglas, un salto en la evolución. Con su comportamiento, que trueca la presión por ligereza, la moral rebasa a la ciudad y a la nación. Los hombres así generan el anhelo de una ciudad ideal.<sup>34</sup>

La noción de moral abierta de Bergson no descansa en la presión, la coacción, la amenaza de graves consecuencias, en los elementos negativos del incumplimiento de la prescripción, sino en la exhortación, la inclinación, los elementos positivos del cumplimiento. Todos estos elementos se atribuyen a la emoción producida por ciertas personalidades superiores: imitarlas ensancha y lleva a una instancia más elevada de vitalidad y libertad.

La imitación parece que significa copiar un modelo; como los modelos los ofrece con frecuencia el pasado, se diría que la imitación, como concepto cultural, aparece asociada al culto a la tradición y a la autoridad de los clásicos venerables, sancionando, en suma, un cierto conservadurismo. La filosofía de Bergson resulta especialmente enriquecedora en este extremo particular, ya que, para él, la imitación de estas figuras privilegiadas constituye la única causa y motor reales del progreso y la evolución. Conocer, entender, transmitir y reiterar la obra de un arquitecto admirado no significa plagiar, reproducir, insistir mecánicamente, sino un avance y un salto hacia delante en el curso de la Historia. Los prototipos morales aparecen como novedad con Henry Bergson, cada uno es como una especie nueva y original, una especie de ejemplar único, que participa de la generalidad de la especie y de la exclusividad del individuo.

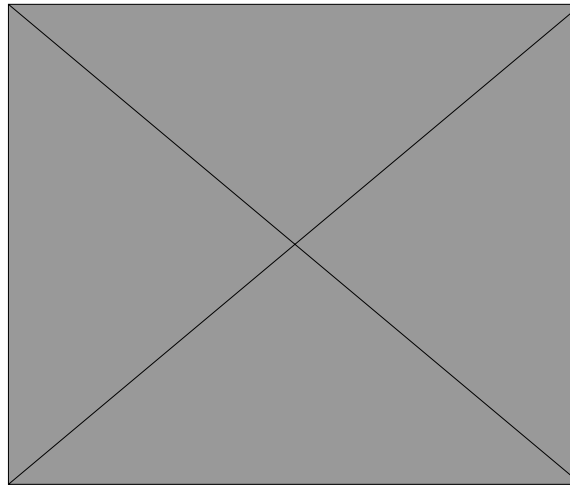
El principio de la evolución interior, expresado por Bergson en su libro *la Evolución creadora* (1907), hasta entonces íntima al sujeto, que discurría en lo secreto de la conciencia, aparece ahora como fundamento y raíz también de lo exterior, en forma de Vida y Evolución. Esta idea

---

<sup>34</sup> J. Gomá, op. cit., pág. 220.

es retomada por E. Frank para ilustrar el *Guggenheim*,<sup>35</sup> siendo pertinente tanto desde el punto de vista morfológico como desde el punto de vista de la síntesis del pensamiento expresado por el arquitecto americano en sus espacios fenomenológicos. Wright, aclara De Sessa, “*concibe la existencia humana como un complejo de eventos insertados en un flujo transformador; por lo que ninguna forma puede ser suficiente de modo definitivo. (...) En este sentido la forma para Wright no puede ser otra que un testimonio, seleccionada en un intervalo del flujo transformador, de precedentes transiciones (...) la reflexión momentánea –el ‘fotograma’ que sintetizando las condiciones de una cierta situación en un momento dado, ofrece la respuesta óptima para aquel momento dado- de un proceso morfogenético permanentemente en evolución*”.<sup>36</sup>

*Play Resort y Sport Club para Huntington Hartford, Hollywood 1947*



<sup>35</sup> Cfr. H. Bergson, *La Evolución creadora*, trad. esp. M. L. Pérez Torres, Espasa Calpe, Madrid 1973 (*L'Évolution créatrice*, Paris 1907)

<sup>36</sup> C. de Sessa, *Capire lo spazio architettonico. Studi di ermeneutica spaziale*, Officina Tre, Roma 1990, págs. 125-126.