

## FRANK LLOYD WRIGHT. EL REGRESO A LA AMÉRICA DE LAS MARAVILLAS

Tras el segundo incendio de Taliesin y el encuentro con Olgivanna Milanoff, Wright reconstruye nuevamente su comunidad de trabajo y aprendizaje iniciando un nuevo período de su obra. La marcha "hacia la frontera" —encarnada esta vez por el desierto de Arizona— y la invención de Broadacre, la utopía urbana que sintetizaría los anhelos de los "usonianos" marcan el rumbo a seguir. Es evidente que este "regreso a la tierra" se nutre de la tradición intelectual que, desde Jefferson en adelante pasando por Channing, Emerson, Thoreau, o el mismo Sullivan, acompañan el proceso de modernización norteamericana. Si bien la referencia a los "*patterns*" decorativos de indígenas americanos en la *Casa Barnsdall* (Los Angeles, 1917-21) confirma el interés de Wright por encontrar un lenguaje enraizado en lo más profundo de América, las alusiones a los atemporales entramados textiles en el uso de los "*textile blocks*" de sus casas *Millard* (Pasadena, 1923), *R. Ll. Jones* (Tulsa, 1929) o la *House on the Mesa* (1931) exhibida en el MOMA en 1932, aunque pertenezcan a la misma matriz ideológica, tienen una consecuencia más esencial: la de llevar al plano espacial los ejercicios reticulares ya avanzados en la época de las casas de la pradera.

Ligera, sometida a la topografía, reducida a la definición de unos frágiles límites que, a modo de corteza de madera ligan las piezas que lo componen, la arquitectura de tablas de madera y lona del *Ocatilla Camp* (1928) en Arizona se transforma en el ensayo previo de *Taliesin West* (1938). Este estudio-refugio de aprendices eremitas traduce las empalizadas de *Ocatilla* en muros de estratos de piedra del lugar - "hormigón del desierto"- que, a modo de ruina arcaica se cubren de cubiertas de efímeras lonas, pérgolas y voladizos de madera para crear sombras y espacios de trabajo. En ambos proyectos aparecen soluciones de plantas basadas en trazados diagonales a 30, 45 y 60 grados, secciones basadas en triángulo 1:2, que pueden seguirse en otros proyectos contemporáneos como la *St. Mark's Tower* (1929). Primitivismo, integración, organicismo, horizontalidad, tensión centro-periferia, multiplicación de ejes visuales basados en la activa utilización de la diagonal —en dialéctica relación con las lógicas geométricas impuestas a través del uso de tramas base— serán las principales características de un Wright cada vez más refinado y complejo, capaz de resolver un volumen de trabajo creciente.

*Broadacre City* —cuya posible imagen es expuesta por primera vez en 1934— da forma a su utopía "usoniana" antiurbanita, cuyas edificaciones se distribuyen en densidades suburbanas a través de un medio paisajístico dotado de potencia energética, servicios mecanizados y transporte privado. En *Broadacre* convergen la idea del damero de Jefferson, la de los diagramas de Howard, la de la ciudad lineal socialista de Miliutin pero fundamentalmente toda la tradición antiurbanita norteamericana, desde Emerson hasta Henry Ford.

Las plantas rotatorias o cruciformes de las *prairie houses* de las clases acomodadas de Chicago de principios de 1900 no resultaban ya adecuadas para el público de clase media de 1930, siendo remplazadas por esquemas de menor superficie, más compactos, configurando plantas en "L" o rectangulares. Proyectadas a partir de 1935, las casas *Rosenbaum, Jacobs, Winckler-Goetsch, Sturges, Pauson, o Pew* –las llamadas "casas usonianas"– sintetizan estructura, cerramientos, instalaciones, forma y decoración en un único sistema constructivo -un montaje- apto para distribuirse en la cuadrícula de *Broadacre*. Paralelamente, desde la *Casa Wiley* (1933), puente entre las "*prairie*" y las "*usonian*", la cocina va evolucionando como "*laboratory*" o "*workspace*", equidistante del comedor y el estar y panóptico desde el que se controla visualmente la casa.

En la casa *Edgar Kauffman* -la "Casa de la Cascada"- (Bear Run, Pennsylvania, 1936-38) se verifican las características enunciadas en un entorno natural privilegiado. A través de la tensión que se establece entre unos elementos verticales significativos -el eje de la chimenea fuertemente anclada a la roca madre, unos pocos muros, y unos frágiles vanos acristalados- y unos planos horizontales -las terrazas en voladizo- se exalta el dinamismo y la sensación de levitación propia de los árboles que la rodean. La cascada, el puente, el acceso, el estrecho espacio situado entre la casa y la montaña, la reducida escala de la entrada, constituyen una larga preparación para la definitiva explosión de la caja en la que las visiones diagonales son dominantes.

Los masivos muros curvos en ladrillo romano del edificio administrativo de la *Johnson Wax* (Racine, Wisconsin, 1936) y sus complementarios lucernarios de tubos vidrio Pyrex disuelven todo diedro que evoque la caja arquitectónica clásica pero no hay, como no lo había tampoco en el edificio *Larkin* -aquel otro templo del trabajo de principios de 1900- relaciones con el exterior. A la reticencia de los muros en el exterior, la sucede una entrada estrecha al edificio, tras la cual sobreviene la luminosa expansión de una sala hipóstila a doble altura. El dispositivo preparado por Wright se compone de una serie de columnas fungiformes, entre cuyos capiteles circulares de remate se derraman efectos lumínicos mediante una membrana doble de vidrio Pyrex. El reinado del *pattern* circular se prolonga en el mobiliario de ese interior y también en la torre de los laboratorios erigida más tarde, pero en ningún momento predomina la modulación como organización previa al objeto, prefabricado, sino que se mantiene profundamente ligada a él.

***Fernando Alvarez Prozorovich***