

La arquitectura moderna y sus creadores

De Frank Lloyd Wright
a Frank Gehry

Martin Filler

Traducción de
Pablo Sauras

Cubierta

Agradecimientos

Introducción

- 1 Louis Sullivan
- 2 Frank Lloyd Wright
- 3 Charles Rennie Mackintosh
- 4 Ludwig Mies van der Rohe
- 5 Le Corbusier
- 6 Alvar Aalto
- 7 Charles y Ray Eames
- 8 Louis Kahn
- 9 Philip Johnson
- 10 Robert Venturi y Denise Scott Brown
- 11 Frank Gehry
- 12 Richard Meier
- 13 Rodolfo Machado y Jorge Silvetti
- 14 Norman Foster
- 15 Renzo Piano
- 16 Daniel Libeskind y David Childs
- 17 Santiago Calatrava

Ilustraciones

Notas

Créditos

Alba Editorial

La arquitectura moderna y sus creadores

De Frank Lloyd Wright a Frank Gehry

Martin Filler

Traducción
Pablo Sauras

ALBA

Fue Robert Silvers quien concibió la idea de este libro hace veinte años, poco después de que yo empezara a escribir para *The New York Review of Books*, la publicación con la que llevo colaborando más tiempo de manera ininterrumpida. A raíz de mis primeros artículos monográficos para la revista dedicados a Ludwig Mies van der Rohe y Louis Sullivan, que aparecieron respectivamente en 1986 y 1987—, Bob consideró la posibilidad de publicar una serie de textos informales y abiertos en los que me iría ocupando de los gigantes de la arquitectura moderna. Se cumplía el centenario de la primera generación de arquitectos adscritos a este movimiento, y, por lo demás, el posmodernismo, que gozaba entonces de una breve hegemonía, estaba proponiendo interpretaciones revisionistas de la modernidad arquitectónica: parecía, pues, el momento propicio para volver a examinar la obra de algunos creadores cuyo prestigio estaba fuera de toda duda. Al principio me centré en figuras históricas analizando una al año, aproximadamente, pero más adelante pasé a ocuparme también de arquitectos vivos.

Bob me dijo en cierta ocasión que muchos de los libros de Edmund Wilson tenían su origen en un conjunto de artículos donde el crítico literario trataba diversos aspectos de un asunto, y que convendría que yo tuviera presente este modelo a medida que fuera escribiendo mi propia serie de ensayos. Para elaborar este libro he actualizado los textos publicados en *The New York Review of Books*, revisado ampliamente muchos de ellos, y desplazado algunos pasajes a otros capítulos. He procurado, sin embargo, conservar el estilo de los artículos originales, que Bob se encargó de corregir en su totalidad.

Aun habiendo publicado más de trescientos artículos antes de empezar a colaborar con *The New York Review of Books*, no estaba en modo alguno preparado para afrontar mis primeras sesiones de corrección con él. Con un rigor dulcificado por su amabilidad, me señaló lo defectuoso de mis argumentos, mi torpeza expresiva y el abuso de la jerga arquitectónica. No me obligó a imitarlo a él o a ningún otro; muy al contrario, me animó, como ningún otro corrector ha hecho nunca, a desarrollando mi propia voz. Habiendo ya logrado avanzar mucho en nuestra tarea, comencé a adoptar sus observaciones, incorporándolas a mi pensamiento.

En vísperas de las elecciones presidenciales estadounidenses de 2004, yo, que rara vez sufro bloqueos creativos, me sentí incapaz de terminar un artículo para *The New York Review of Books* que tenía pendiente desde hacía tiempo, y que giraba en torno a la Zona Cero de Manhattan, *fons et origo* de incontables calamidades que a buen seguro habrían de multiplicarse a raíz de una segunda victoria de George W. Bush. Tras la jornada electoral caí en una depresión que me hizo imposible escribir, pese a que era fácil imaginar la exhortación de Bob: «Tenemos que seguir en nuestros puestos, pase lo que pase». Cuando me llamó para saber cómo iba, me confesé paralizado por el desánimo. En lugar de fingir optimismo, reconoció que había oído lo mismo a no pocos colaboradores de la revista, y que coincidía conmigo en que las cosas andaban muy mal; añadió entre risas que, sin duda, alguien estaba grabando nuestra conversación. Su realismo cáustico relajó el ambiente, y no tardé en reanudar mi trabajo, sin olvidar lo que él suele decir a modo de súplica: «Tenemos la esperanza de recibir pronto un artículo». Me honro de haber colaborado con *The New York Review of Books* en una de las épocas más

nobles de su historia, cuando supo afrontar la grave situación de nuestra república al comienzo de un nuevo milenio con un valor y una firmeza que se echaron vergonzosamente de menos en la mayor parte de los medios escritos estadounidenses. Como muchos otros escritores, debo a Bob el disfrute de la inestimable plataforma de proyección que representa la revista; quiero darle las gracias por ello así como por esta obra, que ha surgido de nuestro esfuerzo común.

El principal artífice del libro que el lector tiene entre las manos es Michael Shae, corrector de la colección *New York Review of Books* y corrector auxiliar de la revista desde hace mucho tiempo. Para mí ha sido un placer inmenso reexaminar y pulir con él los textos aquí reunidos, algunos de los cuales ya se había encargado de revisar antes de que aparecieran publicados en su versión primera. Como conocía bien la profesionalidad insuperable de quienes trabajan en la *Review*, no me sorprendió que Michael resultara ser, como Bob, un corrector extraordinario. Cuando terminé de leer su versión revisada de un capítulo que los dos coincidíamos en que era necesario acortar considerablemente, estaba seguro de que me había enviado la versión original por equivocación: tal era su habilidad que apenas se percibía lo suprimido. Fue alentador observar la amabilidad, diligencia y esmero con que Michael, pese a sus múltiples cometidos en la *Review*, atendió todas mis dudas, ya fueran importantes o triviales: llegué a la conclusión de que, en Estados Unidos, por lo que respecta al mundo editorial, no hay que darlo todo por perdido.

Es loable el apoyo decidido que Rea Hederman, editor de la *Review*, ha prestado al sello editorial *New York Review of Books* y, en particular, a la colección de la que forma parte este libro. Esto es igualmente agradecido a su mujer, Angela Hederman, por el empeño que puso en que mis ensayos se incorporaran a tan prestigiosa colección, que reúne antologías de textos publicados por colaboradores de la revista.

Nunca han dejado de admirarme la dedicación y la generosidad de cuantos trabajan en *The New York Review of Books*; este colaborador aprecia de veras el trabajo que llevan más de veinte años desempeñando en su provecho los correctores de pruebas, verificadores de datos, maquetadores, documentalistas y empleados de producción de la revista.

A lo largo del libro cito, a veces extensamente, a no pocos estudiosos, historiadores, arquitectos y críticos eminentes, entre los que quiero mencionar con especial gratitud a Tim Benton, Rosemarie Haag Bletter, William J. R. Curtis, David G. DeLong, Joan Didion, Norma Evenson, Kurt Forster, Kenneth Frampton, Donald Hoffmann, Ada Louise Huxtable, Charles Jencks, Barbara M. Keller, Cheryl Kent, Michael Kimmelman, Juliet Kinchin, Pat Kirkham, Patricia Cummings Loud, John Neuhart, Marilyn Neuhart, Fritz Neumeyer, Philip Nobel, John Pastier, Franz Schulze, Michael Sorkin, Gavin Stamp, Michael Z. Wise y Wim de Wit. Hugh Eakin, de *The New York Review of Books*, ha tenido un gesto de enorme generosidad al permitirme acceder a información inédita sobre los problemas legales a los que se enfrenta el J. Paul Getty Trust, y de los cuales ha dado cuenta admirablemente en las páginas de *The New York Times*. Nathaniel Bletter me ha sido de enorme ayuda a la hora de armar el índice y con otras cuestiones informáticas.

Tengo una deuda impagable de gratitud con mi mujer, Rosemarie Haag Bletter, que ha influido más que nadie en mi concepción de la arquitectura. En los treinta años que llevamos juntos, la profundidad de su saber, el rigor de sus juicios, su presencia de ánimo, su delicioso sentido del humor y su perspicacia han enriquecido mi vida de manera inconmensurable. De no haber sido por su generosidad intelectual, su estímulo incansable, su lealtad firme y su paciencia inexplicable, jamás habría podido escribir esta obra, que tengo por la más lograda de las mías. Se la dedico con amor, *als Weihegruß*.

meiner Treu'.

Nueva York, 27 de febrero de 200

Si todo relato histórico está destinado a quedarse anticuado antes o después, el proceso ha sido especialmente rápido en el caso de las obras que a lo largo del siglo XX se han ocupado del movimiento moderno en arquitectura. Este hecho pone de manifiesto los cambios revolucionarios que sufrió de manera acelerada la profesión de arquitecto en el siglo y cuarto que siguió a la década de 1880. Fue en esta década cuando comenzó su carrera el primer exponente notable de la arquitectura moderna en Estados Unidos, Louis Sullivan, y nació la primera generación de maestros modernos europeos.

Este libro no es una historia de la arquitectura moderna, sino más bien una serie de ensayos culturales y estéticos sobre ciertas figuras destacadas del arte constructivo del período comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XXI. Tampoco me he propuesto seleccionar a los veintinueve mejores arquitectos, ya que, si bien todos los aquí estudiados han ejercido una influencia importante en su campo, me parece que algunos de ellos no han favorecido precisamente la causa de la arquitectura moderna en su vertiente más intelectualmente elevada y humanamente sensible.

Por lo demás, mi planteamiento está muy lejos de dar por buena la teoría del «gran hombre» o de la poderosa individualidad creadora. Lo cierto es que no comulgo con ella: en los treinta años que llevo ejerciendo la crítica, he llegado a conocer bien cómo funcionan estudios de arquitectura de diverso índole; no ignoro, por tanto, los medios de que se sirven para conseguir encargos, ni las disputas y componendas (internas y externas) que son endémicas en todos los niveles de la profesión. La única característica común que he advertido en los estudios está en el carácter de equipo del proceso del proyecto arquitectónico, sea cual sea la división teórica del trabajo en la organización, y a pesar de la antigua tendencia –cada vez más acusada– a atribuir al cabeza visible de una firma o a los socios principales todo el mérito de lo que constituye necesariamente una empresa colectiva. No obstante, la singularidad de las aportaciones individuales de ciertos arquitectos al arte constructivo justifica que continuemos dedicándoles una atención especial.

No suscribo ninguna filosofía ni teoría general de la arquitectura, si exceptuamos la idea de que los valores de una sociedad se reflejan en los edificios que construye con mayor claridad que en ningún otro objeto físico. Los capítulos de este libro, que tienen su origen en una serie de ensayos redactados a lo largo de veinte años, traducen, tan cabalmente como cualquier producción arquitectónica, las inquietudes propias de la época en que fueron escritos. En el último cuarto del siglo XX, no pocos arquitectos, profesores y teóricos de espíritu vanguardista mostraron un interés, que ahora se nos antoja excesivo, por la historia del estilo: se observaba en ellos no solo una curiosidad renovada por los motivos tradicionales que había desdeñado la ortodoxia del movimiento moderno, sino también una extraña convicción de que se había cerrado definitivamente una etapa histórica para dar paso a otro movimiento, el posmoderno. Aun en aquel tiempo parecía descabellado atribuir tal grado de conciencia a la arquitectura; tanto más cuanto que se veía en los edificios posmodernos la materialización de ciertas teorías imprecisas.

Es cierto que también los primeros adalides del movimiento moderno habían proclamado tras la Primera Guerra Mundial que el arte de la construcción se hallaba inmerso en una crisis: estaba

viviendo, creían, nada menos que el fin de la historia en un sentido literal, una vez alcanzado el ideal de la perfección arquitectónica. Respecto de la arquitectura moderna, se olvidaba (u ocultaba) que las formas radicalmente novedosas de construcción y urbanismo defendidas por sus practicantes no eran sino elementos de un amplio y minucioso proyecto reformador que abarcaba la economía, la política, la espiritualidad y la igualdad social. Lejos de ser un fenómeno monolítico, la nueva arquitectura obedecía a condiciones locales más que al conjunto de principios que los polemistas norteamericanos codificaron bajo el rótulo de «estilo internacional», que no debe confundirse con el movimiento moderno.

La argumentación que esgrimieron los partidarios de la arquitectura posmoderna en la década de 1980 para atribuir ciertos defectos a la arquitectura moderna se basaba en una premisa tan contraria a la realidad histórica que todavía asombra que tantos llegaran a aceptarla de forma acrítica. Los teóricos revisionistas tenían por antiamericanas las malogradas aspiraciones utópicas y universalistas de la arquitectura moderna: el proyecto foráneo de una serie de ideólogos socialistas que se habría infiltrado en las escuelas de arquitectura tras huir de la Europa de Hitler. En realidad, el estilo internacional –la versión caricaturesca de la arquitectura moderna con la que estábamos familiarizados en Estados Unidos– era tan propio de nuestro país como el pastel de manzana. Bautizado, empaquetado y promovido por el Museo de Arte Moderno, era tan políticamente impoluto y estaba tan rígidamente definido que no guardaba más que una semejanza superficial con el movimiento moderno en su irreductible complejidad europea.

En Estados Unidos se consideraba algo ridícula la aspiración de los primeros arquitectos modernos europeos a una arquitectura audaz que impulsara la transformación social a una escala sin precedentes. La expresión misma «estilo internacional» indicaba la preferencia estadounidense por el estilo frente a la sustancia: se invertían así las prioridades del movimiento moderno. Otro dato que venía a contradecir la teoría conspirativa de los posmodernos era la rapidez con que las grandes corporaciones habían aceptado el estilo internacional tras la Segunda Guerra Mundial. No las guiaba, desde luego, ninguna ideología alguna, sino consideraciones estrictamente económicas: la nueva forma de construcción era sencillamente, menos ornamental y, por tanto, mucho más barata y rentable que las anteriores. Hacia 1960, arquitectos faltos de ímpetu creador, e interesados exclusivamente en ganar dinero y hacerse ganar a sus clientes, agotaron rápidamente el potencial expresivo del estilo internacional. Este libro señala una y otra vez lo escandalosamente injusto que resulta equiparar la ruina espiritual de esta corriente arquitectónica con los ideales humanistas de los primeros maestros del movimiento moderno, cuyos planteamientos –no lo negaré– fueron en ocasiones errados, hipócritas, incoherentes e irreales.

Algunos arquitectos estudiados aquí han sido objeto de una extensa literatura, comparable (siquiero sea en cantidad) con la que suscitó en los siglos precedentes cualquiera de sus precursores. Si la gran arquitectura ha propiciado durante siglos (al menos desde la estancia de Bernini en París, en 1665) el surgimiento de un *star system* internacional, en los últimos años, sin embargo, la profesión ha adoptado muchos de los atributos de la cultura popular de la fama. Así, Frank Lloyd Wright, cuya vida se ha escudriñado más que la de ningún otro maestro moderno, no solo ha dado pie a incontables estudios científicos, sino que ha protagonizado novelas, obras de teatro y hasta una ópera. A partir de la década de 1910 transgredió espectacularmente la moral burguesa con una serie de amoríos –algunos trágicos– que lo convirtieron en Estados Unidos en una estrella de la incipiente prensa del corazón. Sin embargo, su invencible confianza en sí mismo le permitió sobreponerse a los reveses much

mejor que algunos de sus más brillantes contemporáneos.

Aún hoy un arquitecto sigue necesitando a un cliente para que un proyecto pueda avanzar más allá del tablero de dibujo. Releyendo estos ensayos como un relato continuo, he comprobado que uno de sus *leitmotivs* –más explícito en unos capítulos que en otros– es el papel decisivo que desempeñan el carácter y el temperamento en la carrera de un arquitecto. No hay duda de que los ciclos de construcción vienen condicionados, entre otros factores, por fuerzas exteriores –la economía, la guerra, el nacionalismo, la inestabilidad política, los desastres naturales– que escapan al control del individuo, pero, en todo caso, los arquitectos, aun los dotados de un mayor talento creativo, disponen de recursos lo bastante eficaces para lidiar con las presiones y hasta imponerse a ellas: así lo indican algunas de las biografías que esbozo en este libro.

Todos los arquitectos de los que me ocupó con detalle son hombres, a excepción de Denise Scott Brown. (La otra mujer cuyo nombre da título a un capítulo, Ray Eames, no era arquitecta.) Que muy pocas mujeres hayan llegado a destacar en la profesión hasta el último cuarto del siglo XX es una realidad tan indiscutible como lamentable. He intentado, sin embargo, mostrar, siguiendo los relatos de los revisionistas que propuso en la década de 1990 la historiografía feminista de la arquitectura, cómo las colaboradoras de varios maestros modernos influyeron decisivamente en la creación de algunas de las obras más conocidas del movimiento. Aquellas mujeres extraordinarias se vieron eclipsadas durante mucho tiempo por el prestigio de los hombres que se beneficiaban de su esfuerzo, nunca debidamente reconocido. (Sin ánimo de disculpar la discriminación sexual que sigue muy extendida en la arquitectura, cuando en otras profesiones viene reduciéndose desde hace tiempo, añadiré que los arquitectos no han tenido tampoco el menor reparo en robarles ideas a sus colegas varones.)

Habiendo conocido personalmente a más de la mitad de los arquitectos estudiados en estos ensayos, puedo afirmar que entre los profesionales más encumbrados abundan (siempre han abundado) los ególatras cuyo divismo no le va a la zaga al de los directores de orquesta ni al de los cirujanos. Pero ¿cabe reprochar a la ínfima proporción de arquitectos que alcanzan fama y riqueza –no digamos reconocimiento crítico– que se consideren ungidos por el destino, después de haber superado una gran cantidad de infortunios que les inflige cruelmente su oficio? Solo los actores soportan condiciones de trabajo parecidas: para conseguir un papel tienen forzosamente que presentarse a una serie de pruebas y sufrir rechazos humillantes; apenas cuenta su experiencia y, por lo demás, el encasillamiento en un cierto tipo de papeles limita sus perspectivas profesionales.

No obstante, los pocos arquitectos en verdad afortunados disfrutaban de tales posibilidades de expresión artística que las obras surgidas de otros ámbitos creativos se nos antojan, a su lado, muy modestas, escasamente duraderas y casi invisibles. Así como los profesionales posteriores a Louis Kahn han aceptado sin más la reafirmación del arquitecto como artista, y de la arquitectura como madre de las artes, algunos pintores y escultores han impugnado esta tesis, de manera muy explícita en el caso de Richard Serra y Frank Stella, cuyas esculturas a gran escala al aire libre se aproximan mucho –lo que resulta revelador– a la arquitectura. La vehemencia con que Serra y Stella han negado la idea misma de que las construcciones de índole práctica puedan asimilarse a sus creaciones (inferiores sin embargo, a mi entender, al trabajo del arquitecto Frank Gehry, rival y compañero de su generación suyo) indica la amenaza que perciben en otra disciplina.

Hace unos años almorcé en casa de uno de los arquitectos de los que me ocupó en este libro, junto con otras doce personas, más o menos, entre las que estaban su mujer, varios colegas suyos y un conservador de museo. En un momento de la comida, el anfitrión, acaso envalentonado por el vino,

volvió hacia mí y me preguntó en voz alta: «¿Cuándo os haréis cargo los críticos de lo que tenemos que soportar los arquitectos?». Mientras todas las miradas se dirigían al único crítico allí presente decidí pasar por alto aquella violación de las leyes fundamentales de la hospitalidad (el arquitecto me llamó por la noche, a instancias de su mujer, para disculparse) y corregir tranquilamente una idea falsa que mucha gente tiene de mi oficio.

Le contesté que nada de lo que había escrito había sido nunca, que yo supiera, la causa de que un arquitecto consiguiese un encargo, ni tampoco de que lo perdiese: mi capacidad para influir en la toma de decisiones era «mínima». Añadí de inmediato que era muy sensible a las penalidades de los arquitectos, y en especial a las que sufren los profesionales con grandes aspiraciones. Con todo, si siquiera las mejores intenciones justifican que una edificación contravenga los famosos principios de Vitrubio: solidez, utilidad y belleza. Es verdad que los criterios con que se definen y juzgan estas cualidades varían tanto como las modas arquitectónicas, y que cada época establece lo que considera el equilibrio ideal entre las tres, pero, en todo caso, jamás he rehuído expresar mi opinión, fuesen cuales fuesen las consecuencias.

Soy consciente de lo mucho que se ha dicho ya sobre algunas de las figuras históricas a las que rinde homenaje aquí. Pero me parece que sus vidas ejercen, pese a haber sido narradas incontables veces, una fascinación inagotable que les presta un aura mítica; por lo demás, nunca acabamos de aprender de ellas. Y es que, a medida que nos familiarizamos con esas historias arquetípicas, vamos comprendiendo cada vez con mayor claridad cuán vulnerables son hasta los más ilustres arquitectos a los vaivenes de la moda, la precariedad de la fama y, ante todo, los caprichos del destino, de los que si siquiera la construcción más sólida creada por el hombre puede resguardar a nadie.

En el último cuarto del siglo xx, en Estados Unidos la arquitectura daba la impresión de encontrarse atrapada entre el rechazo de una modernidad caduca y los productos poco convincentes de una aproximación posmoderna por entonces incipiente. Esta situación incierta podría resumirse así:

Asistimos a un momento trascendental en el que la vida nacional oscila entre la decadencia y el progreso, en una situación de equilibrio que nuestra arquitectura refleja con extraña precisión. No cabe la menor duda de que predominan en número las fuerzas que nos conducen al declive; es discutible, en cambio, que las fuerzas regeneradoras que actualmente las contrarrestan en calidad puedan llegar a vencerlas del todo. Por lo demás, es innegable que la mayor parte de nuestra arquitectura está podrida hasta la médula. Pero también lo es que existe en nuestra sociedad, en el genio de nuestro pueblo, un germen fecundo, y que unos cuantos hombres han sabido verlo.

Este pasaje ofrece otro indicio, aparte de su fraseología algo arcaica, de que fue escrito no cuando tocaba a su fin la hegemonía de la arquitectura moderna, sino un siglo antes, en una época mucho más optimista que la nuestra. Pues ¿quién cree de veras hoy en día, como su autor, Louis Henry Sullivan, que, en lo que atañe a la arquitectura, la voluntad colectiva de una sociedad democrática sea capaz no solo de manifestarse, sino de triunfar sobre la «Idea Feudal» que él censuraba?

A lo largo de su atribulada vida, Sullivan creyó siempre que la arquitectura era el reflejo veraz de los valores de un país. «Uno es como los edificios que construye», escribió en cierta ocasión. Su fe en el triunfo progresivo de la democracia como destino histórico de la era moderna llevaba aparejada la convicción de que la arquitectura podía favorecer esa evolución benéfica: él, apasionado teórico social además de arquitecto revolucionario, se propuso, desde luego, impulsarla.

La época más fecunda de su vida creativa –los veinticinco años comprendidos entre el inicio, en 1883, de su colaboración con el ingeniero judío alemán Dankmar Adler y la conclusión, en 1908, del edificio del National Farmers' Bank, en Owatonna (Minnesota)– coincidió con un extraordinario período de formación de capital en Estados Unidos. A ningún otro arquitecto le inquietaron tanto las consecuencias que el capitalismo irrestricto podía tener para el espíritu democrático. Con el tono aciago de un profeta del Antiguo Testamento, advirtió de que «la insensatez ha usurpado el lugar de la sabiduría en vuestros espíritus. Así os ha traicionado vuestro dólar, como era de esperar». Sin embargo, ningún otro arquitecto norteamericano sirvió de manera tan eficaz al sistema económico vigente: supo, en efecto, dignificar el comportamiento a menudo anárquico del capitalismo elevando sus construcciones más características –los bancos, los edificios de oficinas, los que albergan las bolsas de valores– a la categoría de arte excelso. Esto no siempre lo han visto con buenos ojos los críticos, en especial los que exigen a los arquitectos coherencia entre sus postulados teóricos y sus proyectos. Así, Lewis Mumford, defensor, en líneas generales, de Sullivan, manifestaba sin embargo en el ensayo *Las décadas oscuras* (1931), ciertas reservas respecto a su aportación más influyente a la arquitectura. A propósito de sus rascacielos de oficinas señalaba lo siguiente:

Lo más pernicioso era la idea de que, sobre los cimientos de una necesidad práctica, los rascacielos podían o debían elevarse «orgullosos e imponentes», lo que significaba asignarles una función espiritual. Sin embargo, lo que indicaba la altura de tales edificios era, en realidad, el deseo de centralizar la gestión, o de aumentar los precios de los alquileres, o un afán publicitario de las tres cosas a la vez.

Más de cincuenta años después, David S. Andrew publicaría *Louis Sullivan and the Polemics Modern Architecture* [Louis Sullivan y las polémicas de la arquitectura moderna], donde ponía en tela de juicio la obra del arquitecto, sosteniendo, con afán moralista, que, al diseñar para Ellis Wainwright el incompetente empresario cervecero de St. Louis (Missouri), dos de sus obras más memorables — edificio Wainwright, en 1890-1891, y la tumba Wainwright, en 1892-1893—, Adler y Sullivan estaban otorgando «una prestancia de la que no era digno del todo; su deshonrosa carrera como empresario no parecía justificar el monumento que se le dedicó». Pero ¿acaso Lorenzo y Giuliano Médici se merecían la capilla funeraria que les construyó Miguel Ángel?

La arquitectura de Sullivan fue incapaz, como la de cualquier otro autor, de ennoblecer los aspectos reprobables de las vidas de sus clientes, ni jamás lo pretendió. Pero tampoco llegó a cumplir un objetivo ambicioso que se había propuesto: desarrollar una arquitectura auténticamente estadounidense a partir de ciertos ideales intensamente personales. Su empeño se vio frustrado cuando aún estaba en pleno apogeo creativo, como les sucedería a otros exponentes de los estilos arquitectónicos libres que florecieron en Estados Unidos y en Europa a finales del siglo XIX. Cuando murió Charles Rennie Mackintosh, maestro insuperable de la Escuela de Glasgow e ídolo de la Secesión vienesa, la realidad había rebajado sus ambiciones creativas en igual medida que las de Sullivan, quien, como Mackintosh, había caído en el alcoholismo y en los últimos veinte años de su vida había padecido el subempleo y la indigencia. Bernard Maybeck destacó como genio inconformista del estilo Bay Area (bahía de San Francisco), pero más tarde se convertiría en un mercenario, trabajando para otros arquitectos. Y treinta años antes de su muerte, Josef Hoffman, fundador del Wiener Werkstätte (Taller de Viena), ya estaba acabado como arquitecto en Viena.

No obstante, sería un error interpretar el destino de Sullivan como signo de un trágico fracaso. Según Mumford, «Sullivan [...] marcó el camino hacia la tierra prometida, pero murió justo antes de que la caravana pudiera alcanzarlo». Esto es lo que parece que ocurrió en el primer decenio de la hegemonía de la arquitectura moderna; actualmente, la caravana da la impresión de habernos dejado atrás. En todo caso, el empeño denodado de Sullivan en practicar una arquitectura que estimulara la confianza en uno mismo, fomentara las tendencias populistas y reafirmase su concepción trascendente de la naturaleza, así como la relación entre ésta y el objeto hecho por el hombre, sigue inspirándonos respeto a pesar de las fluctuaciones en la estimación de su obra.

Sullivan ha sido objeto de estudio por dos aspectos concretos de su práctica arquitectónica: sus aportaciones novedosas, tanto teóricas como tangibles, al desarrollo de la forma estructural icónica en Estados Unidos, a saber, el rascacielos, y la invención de un ornamento arquitectónico (basado principalmente en motivos botánicos autóctonos) tan original como los edificios que estaba destinado a enriquecer. Su ensayo de 1896 «The Tall Office Building Artistically Considered» [El edificio de oficinas en altura considerado artísticamente] se ve ahora como el texto fundacional de la arquitectura de rascacielos: llegó a servir de orientación a quienes buscaban un conjunto de criterios sólidos para superar la caja irreducible de cristal y acero de Ludwig Mies van der Rohe, además de como reproche a los excesos estilísticos que prestarían a los rascacielos posmodernos un aspecto mucho más estrafalario y adulterado de lo que habría podido imaginar Sullivan aun en sus momentos de mayor desánimo.

Su fórmula todavía no ha sido superada. Recomendaba una división tripartita —basa, fuste y capiteo— tomada directamente de la tradición clásica (algo que deberían tener presente los críticos que tienen su obra por completamente anticlásica), y tan convencional como la idea de que una obra de teatro del

tener un planteamiento, un nudo y un desenlace. Y prescribía un pronunciado énfasis vertical en la articulación exterior del rascacielos. Aunque Mumford impugnaría más tarde este principio, arguyendo que la construcción, a semejanza de una jaula de acero, de los nuevos edificios en altura expresaba la dimensión horizontal tanto como la vertical, lo cierto es que, conforme los rascacielos iban creciendo en altura, cada vez estaba más claro que se requería una fuerte impresión visual de elevación para evitar que aquellas megaestructuras oprimieran el paisaje urbano circundante. Pero Sullivan comprendió, ante todo, la necesidad de crear un espacio para oficinas indiferenciado y fácilmente adaptable en todos los pisos que formaban el fuste o cuerpo del rascacielos: fue esta innovación constructiva la que le atrajo clientes, y, pese a que varios contemporáneos suyos se valieron de ella, nadie supo enmascarar con tanta pericia como él lo que constituía, a fin de cuentas, una exigencia económica.

Así, su idea de la decoración aplicada como medio para resaltar la naturaleza funcional de un edificio ha merecido la atención de los profesionales que han apreciado su voluntad de superar el lenguaje clásico reemplazando las hojas de acanto y de palma de los arquitectos mediterráneos de Antigüedad por motivos más ligados a la experiencia moderna estadounidense. Estos puntos de referencia bastaron, sin embargo, para convertirle en objeto de polémica en medio de las guerras estilísticas de la década de 1980, época en la que vieron la luz varios libros nada laudatorios sobre su arquitectura, por más que el número de obras publicadas, su aparición simultánea y el sentido general de sus argumentaciones en torno al lugar histórico de Sullivan dieran idea de su carácter revolucionario y de la plena vigencia de su legado.

Es sorprendente que no apareciese ninguna biografía exhaustiva de esta figura capital de la arquitectura moderna en los más de cincuenta años transcurridos entre la publicación de *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture* [Louis Sullivan, profeta de la arquitectura moderna] (1935) de Hugh Morrison, y la de *Louis Sullivan: His Life and Work* [Louis Sullivan: su vida y su obra] (1986), de Robert Twombly. Este último libro se había aguardado con impaciencia, entre otras razones, porque la obra anterior de Twombly, *Frank Lloyd Wright: His Life and His Architecture* [Frank Lloyd Wright: su vida y su arquitectura], era una investigación perspicaz y llena de información útil sobre el hombre que llamaba a Louis Sullivan *lieber Meister* (querido maestro). Sin embargo, costaba creer leyendo la monografía dedicada a Sullivan, que fuese del mismo autor que escribió el libro sobre Wright. Twombly era mucho más benévolo con su biografiado que otros historiadores de finales del siglo XX, pero, por lo demás, sus ideas valiosas –y eran muchas– se extraviaban en tal hojarasca de detalles triviales que a duras penas lograba mantener el interés del especialista, no digamos del profano que buscaba ilustrarse sobre la obra innovadora y la compleja personalidad de Sullivan.

No cabe duda de que la infancia y juventud de Louis Henry Sullivan, nacido en Boston en 1856, son decisivas para entender su trayectoria posterior, aunque solo sea porque él mismo dio mucha importancia a aquella etapa de su vida. La atención especial que dedica a su niñez, y el hecho de que concluya bruscamente el relato de su vida en 1893, en el momento exacto en que su carrera profesional empieza a naufragar, convierten su libro *The Autobiography of an Idea* [La autobiografía de una idea] (publicado en 1924, apenas unos días antes de su muerte) en uno de los textos más extraños y fascinantes en su género de la historia de la literatura norteamericana. Mumford expresa poéticamente la peculiaridad de este libro memorialístico:

Si el autor de memorias al uso no ve en su infancia más que el preludio de su carrera, cabría decir que, para Sullivan, la infancia fue la carrera misma, y que lo que llamamos madurez apenas supuso otra cosa que el desvanecerse del ideal primigenio bajo

Para decirlo de forma más sencilla, Sullivan tenía la personalidad atrofiada, y de ahí que *The Autobiography of an Idea* pueda, en cierto modo, leerse como una historia clínica que se presta mucho a una interpretación psicoanalítica. Twombly sigue hasta cierto punto esta línea al examinar detenidamente los pocos datos conocidos de su vida hasta el momento en que ingresa, con dieciséis años, en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT). Sullivan había descubierto su vocación cinco años antes, y sus padres le habían animado a desarrollarla, hasta el punto de permitirle proseguir su educación en Boston después de que el matrimonio se trasladara a Chicago al año siguiente. En lugar de ofrecer aquí una interpretación convincente de las insólitas relaciones familiares de Sullivan, Twombly se dedica a divagar, aportando información tan detallada como inútil. Su hipótesis más novedosa es que Sullivan era homosexual, aunque no encontramos ningún dato que la corrobore. Existen, de hecho, algunos motivos para suponer que lo era, pero tienen poco que ver con los que aduce Twombly.

En *The Autobiography of an Idea*, Sullivan describe sin tapujos la repulsión que le inspiraba su padre. Que a los sesenta y cinco años, edad a la que escribe el libro, siga hablando con tal virulencia de este sentimiento parece indicar un complejo edípico no resuelto, fenómeno que, según sostiene cierta escuela de pensamiento psicoanalítico, corresponde a menudo al perfil psicológico del varón homosexual «típico» (otros autores tacharían posteriormente la teoría de falaz y acientífica, además de políticamente incorrecta). Por lo demás, Sullivan recuerda lo atraído que se sintió desde muy pronto por los obreros al verlos ocupándose en sus faenas, su devoción obsesiva por una serie de hombres mayores que él y su curiosidad particular por el cuerpo de sus compañeros del gimnasio Lotus Place.

Twombly no llegó a encontrar pruebas directas de actividad homosexual; de hecho, el arquitecto tuvo durante mucho tiempo fama de mujeriego en Chicago, si bien apenas había, según demostró su biógrafo, constancia de que lo fuese. Por otro lado, Sullivan cuenta en *The Autobiography of an Idea* cómo, de muy joven, se enamoró de una prima suya. Se separó de su mujer tras diez años de matrimonio y posteriormente la pareja se divorció; en medio de la amargura de sus últimos años, el arquitecto encontró consuelo en una «sombrerera menuda, fiel, que se teñía el pelo con henna», y por la que sintió un afecto correspondido. Wright recordaría más tarde este episodio amoroso, que por lo demás se ha perdido en las brumas de la historia.

Podría pasarse por alto la hipótesis del homoerotismo que plantea Twombly si no fuera porque, según él, la sexualidad de Sullivan «impregna su obra»; no obstante, «estaba tan reprimida que posiblemente ni él mismo fuera consciente de ella». Valiéndose de términos extraordinariamente simplistas y subjetivos, Twombly contrapone las «formas estructurales “masculinas”» a la «ornamentación “femenina”», y sugiere que «la racionalidad “masculina”, patente en la forma de un edificio, propició el embellecimiento “femenino”». Por lo demás, «en su método de proyecto prevalecían la inspiración y la emotividad –la parte femenina de la dualidad–, y después venía la organización de la masa y los detalles, es decir, el aspecto masculino del proceso».

Esto no es solo caer en lo banal: con su tesis de la dicotomía entre el «hombre cerebral» y la «mujer emotiva», Twombly ni siquiera propone una interpretación demasiado original de la fascinante tensión entre el aspecto estructural y el ornamental en los rascacielos del arquitecto estadounidense. Mumford, paladín de la modernidad arquitectónica, no le entusiasmaban los motivos decorativos exuberantes, que a su entender dañaban la integridad de los diseños de Sullivan; así, en un texto

1931 señalaba que «los edificios de Sullivan, basados a menudo en una idea interesante y novedosa, comenzaron a desintegrarse de forma apenas perceptible; los elementos masculinos y los femeninos de la forma y la sensibilidad se disgregaron». Twombly comete el error de llevar unos pasos más allá ese argumento tan endeble:

Las construcciones de la última etapa de Sullivan no siempre estaban adornadas en exceso, pero sí lo bastante para que el fenómeno no haya pasado inadvertido. Así, visto con cierta perspectiva, llama la atención el edificio de los grandes almacenes Schlesinger & Mayer, construido a finales del siglo XIX y principios del XX, y con el que empezó a imponerse el aspecto femenino-emotivo.

Margaret [su mujer] irrumpió en su vida en 1899, cuando él estaba proyectando el edificio de Schlesinger & Mayer, justo en el momento en que su arquitectura adquiría esa nueva orientación. Puede que intuyera que se estaba dejando dominar por la dimensión femenina de su sensibilidad, y que trataría, en ese caso, de reprimirla practicando el boxeo, actividad típicamente masculina que había redescubierto poco antes.

La cristalización de la tendencia homosexual de Sullivan –si es que ahí radica la clave del asunto– coincide con su matrimonio y con la pérdida del favor popular. Uno tiene la tentación de relacionar su declive con la aparición de Margaret, de culparla, en cierto modo, de que al arquitecto le costara cada vez más conseguir encargos. Es probable, sin embargo, que, en un medio tan masculino como el de la arquitectura, las dudas sobre su virilidad le perjudicasen más que nada de lo que pudiera hacer su mujer. Sus notorias inclinaciones artísticas habrían servido para dar crédito a los rumores de afeminamiento. Con todo, si hubiéramos hablado de ellas, habríamos hablado bien en obviarlas, ya que nada puede probarse [respecto a la sexualidad de Sullivan].

A Twombly, desde luego, no le falta razón en este último punto. En la década de 1980, se sabía que varios miembros muy notables de la profesión en Estados Unidos –entre ellos Philip Johnson, Paul Rudolph y Charles Moore– eran homosexuales, pero a un crítico, no digamos a un espectador lego, le habría sido imposible demostrarlo basándose únicamente en sus obras. ¿Cómo podía detectarse la dimensión «femenino-emotiva» de sus personalidades en una época que había prescindido, en general, de la ornamentación arquitectónica? ¿Fue el hecho de escribir su libro en la década de la arquitectura posmoderna, cuando la decoración aplicada suscitaba un interés renovado, lo que animó a Twombly a especular sobre la presencia de tales inclinaciones en Sullivan?

Felizmente, su torpeza en el tratamiento de esta cuestión se ve compensada por sus juicios rigurosos sobre otras más interesantes, relacionadas con el encumbramiento (pero también, y sobre todo, el declive) profesional del arquitecto. Examina principalmente (pues Sullivan hace mucho hincapié en ella en *The Autobiography of an Idea*) la afirmación de su biografiado de que la Exposición Universal de Chicago (1893), con su fastuosa arquitectura clásica al estilo Beaux-Arts, asestó el golpe de gracia a su carrera. Apenas tres años antes había logrado un éxito deslumbrante con la conclusión del Auditorio de Chicago (véase [Ilustración 1a](#)). El edificio, un gigantesco complejo cultural y comercial, combinaba una concepción técnica extraordinariamente imaginativa con un esquema decorativo muy refinado: nunca se había visto nada parecido en Estados Unidos. Representaba, por lo demás, el desplazamiento de la hegemonía en la arquitectura norteamericana de la Costa Este a la Escuela de Chicago.

Es verdad que el diseño general de la Exposición Universal, del cual se encargó principalmente Daniel Burnham, rival suyo en Chicago, reflejaba la aceptación popular de todo cuanto Sullivan había combatido en arquitectura: la imitación servil de prototipos históricos, el recurso a una retórica vacía y la rigidez conceptual impuesta por la planificación axial y simétrica, que subordina todos los elementos arquitectónicos a un esquema preconcebido. Sullivan recurre al lenguaje de la enfermedad para describir el efecto que produjo la feria en el arte constructivo de Estados Unidos:

Después de vivir el éxtasis colombino¹, Chicago fue decayendo como las demás ciudades, aquejada de la misma enfermedad que

ellas, víctima de la náusea inducida por la sobreexcitación. Mientras tanto se observaban ya signos inconfundibles de que el vir de la Exposición Universal se empezaba a contagiar tras haberse incubado un tiempo entre los arquitectos y la población general, sobre todo entre las personas de mayor predicamento. Hubo un brote violento de clasicismo y renacentismo en el Este luego el mal se fue propagando hacia el Oeste, contaminando todo cuanto tocaba, tanto en su foco como en otros lugares.

Pero en su caída vertiginosa desde la cima del éxito intervinieron otros factores más inmediatos. Poco pronto, los triunfos profesionales no le sirvieron para superar su propio estancamiento personal. Seguía mostrándose puntilloso, retraído y hosco con sus colegas y subordinados. Su socio, Adler, se ocupaba, cosa sensata, de tratar con los clientes, y la distribución misma de sus despachos, en lo alto del edificio del Auditorio, no podía ser más elocuente: el de Adler estaba junto a la zona de recepción, el de Sullivan, en un rincón alejado, detrás de la sala de reuniones. Si uno era el rostro visible del estudio, el otro se replegaba en sí mismo. Al separarse los socios en 1895, a raíz de la depresión económica de 1893 y la subsiguiente caída de la actividad arquitectónica, Sullivan perdió un baluarte eficaz frente al mundo exterior.

Los arquitectos innovadores no han contado nunca con el apoyo de la clase dirigente, pues en arquitectura, profesión notablemente conservadora e inmovilista, los clientes han sido históricamente refractarios al cambio y a correr riesgos. El panorama mejoró un poco para los profesionales con afluencia experimental en la época de la Revolución Industrial, cuando creció la burguesía y, con ella, la clientela de los arquitectos. Pero, en todo caso, el arte de la construcción es aún hoy el único que normalmente tiene necesidad de clientes. En la época moderna, los pequeños encargos residenciales han proporcionado, por lo general, una fuente estable de ingresos al arquitecto de vanguardia, además de servirle para «esbozar» ideas que a menudo realiza posteriormente a una escala mayor. En sus cincuenta años de carrera, Louis Sullivan concibió como mínimo doscientos treinta y ocho proyectos, de los cuales apenas unos pocos eran viviendas; en los setenta y cinco años que duró la suya, Frank Lloyd Wright terminó casi quinientos edificios, en su mayor parte residenciales. Si Sullivan no construyó más casas fue, entre otras razones, porque no se le daba demasiado bien. Tampoco le interesaban especialmente esos trabajos: prefería el prestigio de las grandes construcciones públicas. Así se vio privado de un colchón importante frente a la precariedad económica cuando empezó a faltarle apoyo institucional.

Indudablemente, muchas de sus dificultades se las creó él. Encastillado en sus opiniones, perpetuamente desdeñoso con la autoridad, sentía un desprecio especial por el AIA (Instituto Americano de Arquitectos), fundado en 1857 para impulsar la profesionalización de la arquitectura, que hasta entonces tenía por lo común la consideración de oficio artesanal. Al cabo de una generación el AIA había conseguido, en líneas generales, elevar el estatus de los arquitectos. Sullivan tardó menos tiempo en lograr algo aún más extraordinario: acceder a la categoría de artista. Su hostilidad irracional contra los miembros del instituto llevó a éstos a defender sus flamantes conquistas con un vigor idéntico al que él dedicaba a atacarlos. La profesión era entonces, como hoy, en gran medida endogámica; su forma de proceder aparece descrita así en el libro de Twombly:

Las represalias eran sutiles pero eficaces; bastaba cuchichear un poco en los lugares convenientes. A los miembros del AIA, que eran de la misma clase social que la mayoría de los clientes, no les costaba darle su merecido a Sullivan. Cuanto más respetables eran los clientes, tanto menos dispuestos estaban a entablar relaciones polémicas con arquitectos díscolos.

Es verdad que el AIA publicó *The Autobiography of an Idea*, pero hubo que esperar hasta 1944 para que la asociación profesional de los arquitectos concediera su máxima distinción, la Medalla de Oro, a Sullivan, que llevaba muerto veinte años.

Después de romper con Adler, en 1895, consiguió captar de vez en cuando clientes importantes: hombres de negocios tan audaces como los que encargan sus viviendas a arquitectos «adelantados a su tiempo». El más destacado de ellos fue el financiero rural Carl Kent Bennett, que en 1906 encomendó a Sullivan, cuya carrera atravesaba un momento pésimo, el proyecto del National Farmers' Bank, en Owatonna (Minnesota) (véase Ilustración 1b). Este edificio se considera hoy uno de los grandes hitos arquitectónicos de su tiempo, una obra tanto más notable por su alejamiento de los grandes centros cosmopolitas que atraían el diseño más refinado. Pequeño pero majestuoso, ejemplifica mejor que ninguna otra construcción la confianza de su autor en la eclosión de un movimiento popular capaz de engendrar una nueva arquitectura de índole democrática. Sullivan tenía razón en parte: aun cuando no conseguía trabajo, sus seguidores de la llamada Prairie School (Escuela de la Pradera) se dedicaban a difundir su doctrina igualitaria con los edificios que proyectaban en la zona central del país.

Tiene, sin duda, algo de paradójico que no se le encargara nunca el capitolio de un estado ni el tribunal de un condado, ni siquiera un ayuntamiento. Estando él en activo, se construyeron veintiocho capitolios estatales, de los cuales únicamente dos –el de Nueva York (en Albany), obra de H. H. Richardson y Leopold Eidlitz, que amalgamaron el estilo románico y el renacentista, y el de Connecticut (en Hartford), una aparatosa construcción gótico-victoriana diseñada por Richard M. Upjohn– se apartaron del clasicismo que representaba la cúpula del Capitolio de Washington. Las sedes de los gobiernos locales siguieron, en general, la misma pauta: no es de extrañar, por lo tanto, que el inconformista Sullivan no consiguiera siquiera estos proyectos mucho más modestos.

Sí contribuyó, en cambio, a la transformación que sufrieron las entidades de ahorro y crédito popular del Medio Oeste de Estados Unidos entre 1906 y 1920, cuando los banqueros quisieron presentarse como amigos del granjero. En aquel tiempo desplegó su fuerza imaginativa en beneficio de varias instituciones financieras: llegó a construir ocho bancos en pequeñas poblaciones de Iowa, Minnesota, Ohio y Wisconsin. Se le permitió ofrecer una alternativa vigorosa al tópico arquitectónico sin menoscabo de las cualidades implícitas (seguridad, estabilidad, probidad) que sus clientes deseaban conservar. Por lo demás, estas construcciones demostraban su capacidad para replantearse el mismo problema una y otra vez, con resultados siempre originales y a menudo sorprendentes.

La reacción de los granjeros contra los irreductibles intereses económicos de las grandes ciudades llevó a las entidades a adquirir una orientación cooperativista, que a su vez requería un enfoque arquitectónico original y sugestivo. Se trataba de superar el consabido estilo clásico de los edificios destinados al depósito de fondos, y Sullivan dio con la solución: en tres de sus construcciones más logradas se valió del motivo geométrico –un arco en un cubo– que había empleado en la Tumba Getty (1890) de Chicago, semejante en cierto modo a una caja de caudales, como han observado algunos críticos. Este procedimiento tan sencillo como eficaz prestaba una cualidad monumental a edificios muy pequeños; los hacía majestuosos, pero evitando que intimidasen al espectador. Se impartía de este modo, en el campo de la arquitectura, una lección cívica para una nueva era –un breve, aunque fascinante, período reformista en la historia política y económica de Estados Unidos– en la que los bancos diseñados por Sullivan reflejaban el poder creciente del movimiento progresista en las zonas rurales. William Jordy describía así a los clientes del arquitecto:

Aquellos empresarios individualistas y algo provincianos, pero quizá ilustrados hasta cierto punto, eran, al parecer, más o menos como los clientes de Wright; sin embargo, estos últimos habían conocido, en no pocos casos, el movimiento Arts & Crafts, muy extendido en su época, lo que había sido arduo para ellos, pero posiblemente había contribuido a desbistarlos. También acabaron sometiéndose a este aprendizaje los clientes para los que Sullivan proyectó sus últimos bancos. En cambio, en el caso de quienes le encargaban edificios de oficinas, cabría considerarlos los últimos especímenes de un género de clientes –los victorianos m

audaces y ambiciosos— que buscaban cierta ostentación en los edificios. El diseño retórico de Sullivan parecía cumplir cabalmente sus requisitos: era espléndido, vistoso, moderno y a la vez popular, cualidades que presumiblemente apreciaban.

El historiador de la arquitectura Wim De Wit va aún más allá, al atribuir a los banqueros clientes de Sullivan la voluntad de impulsar el cambio social y la reforma de las instituciones financieras:

Los banqueros comprendieron que podían influir en la vida política y económica, pero que para ello necesitaban contar con el favor de sus clientes. Esto dio origen, en las dos primeras décadas del siglo xx, a una nueva idea del papel social del banquero en consecuencia, del servicio que debía prestar a los clientes. Los edificios de los bancos iban a contribuir de forma notable a reforzar la imagen de las entidades financieras como instituciones indispensables para el bienestar colectivo.

Hay que tener presente lo que señala De Wit para comprender las motivaciones de Sullivan, que él mismo consideraba, en efecto, un agente del progreso político y cultural. Por eso parece particularmente interesante la obtusa la opinión de cierto comentarista desdeñoso sobre los bancos diseñados por el arquitecto: «Su fervor por la democracia americana —decía— no era más que una versión recalentada de Whitman».

Es fácil irritarse con el Sullivan teórico: resulta a veces oscuro, otras reiterativo, y puede pecar de un poco de autocomplaciente. Sin embargo, comparado con las confusas especulaciones filosóficas de Louis Kahn, parece un Montaigne por su claridad y rigor. Por lo demás, rayaba de vez en cuando en lo ridículo, especialmente con su insistencia en ciertas ideas obsesivas, especialmente la de la naturaleza «orgánica» en la arquitectura. Sus analogías biológicas y botánicas tienen cierto valor metafórico, pero parecen, a fin de cuentas, difíciles de conciliar con el carácter ciertamente inorgánico de los objetos creados por el hombre. Es verdad que no cuesta demasiado tachar a William Blake de chiflado y pasar por alto sus ideas sobre arte, por más que puedan encontrarse aquí y allá, en medio del caos deslumbrante de su pensamiento, algunas intuiciones asombrosas: a Sullivan le sucede algo parecido.

El libro revisionista de David S. Andrew *Louis Sullivan and the Polemics of Modern Architecture: The Present Against the Past* [Louis Sullivan y las polémicas de la arquitectura moderna: el presente frente al pasado], publicado en 1985, es fundamentalmente un manifiesto posmoderno, aunque de una mayor sutileza argumentativa de lo que es habitual en tales obras, si exceptuamos la ridícula afirmación de que la reputación extraordinaria de Sullivan, la importancia que se le atribuye, es en gran parte innecesaria, ya que sus «polémicos postulados sobre la arquitectura surgían del desprecio por la historia». Lo cierto es que las amplias teorías de Sullivan en torno a la historia y la arquitectura entrelazaban una y otra en una dialéctica que concordaba con su síntesis del enfoque idealista y utilitario, apoyándose en fuentes tan diversas como Darwin, Nietzsche, Herbert Spencer y los trascendentalistas norteamericanos.

Los conflictos entre el espíritu y la letra de la ley arquitectónica pueden ser engañosos, y quienes exigen una coincidencia estricta entre ambos seguramente no llegarán a comprender el porqué de la importancia de Sullivan. La contradicción entre lo que los arquitectos afirman haber pretendido con su trabajo y lo que en realidad han hecho no debe llevarnos a menospreciar obras de las que hemos disfrutado en nuestra aproximación a ellas. Andrew demuestra una ingenuidad extraordinaria al objetar que «¡lo que estaba haciendo [Sullivan] no cuadraba con los principios de su propia teoría!». Los edificios de Sullivan resultan, en general, convincentes, a diferencia de lo que sucede a menudo con su filosofía, y son la prueba más palmaria de una inteligencia arquitectónica enormemente eficaz.

Andrew sigue el discurso de los polemistas posmodernos al considerar que el movimiento moderno es una quiebra, lamentablemente, el continuum del clasicismo, que aquéllos tienen por la única arquitectura verdadera de la civilización occidental. Así, señala que

un arquitecto, incluso uno «moderno», que se proponga transmitir ciertas ideas sobre las instituciones que albergan los edificios que proyecta se sentirá naturalmente impulsado a expresarlas de una forma universalmente inteligible, es decir, históricamente válida.

Poco importa, al parecer, que los impulsos «naturales» de Sullivan le llevaran a practicar un estilo contrario al precedente clásico; Andrew persiste en su enfoque restrictivo, repitiendo una de las falacias antimodernas preferidas de los revisionistas actuales:

De hecho, en los últimos tiempos hemos visto, entre otros fenómenos chocantes y deplorables, cómo una doctrina estética concebida para un conjunto limitado de actividades humanas –las mercantiles– se celebraba como la única apta para regir el diseño de edificios destinados a albergar toda clase de operaciones, aunque no guardasen relación alguna con el tráfico comercial.

En realidad, Sullivan –que estudió unos seis meses, entre 1874 y 1875, en la École des Beaux-Arts de París– era mucho más diestro que la mayoría de sus contemporáneos formados en el estilo Beaux-Arts, en París u otros lugares, a la hora de inventar formas de construcción sugestivas que sirviesen a las nuevas funciones que asumió la arquitectura en el siglo XIX. A finales del XX, pasada ya la etapa rigorista del movimiento moderno, no pocos entusiastas de la arquitectura pudieron, para alivio suyo, deleitarse con los exponentes más logrados del clasicismo Beaux-Arts sin parecer reaccionarios. Pero ¿es incompatible el placer que procuran tales obras con la facultad de apreciar las construcciones de Sullivan? Para Andrew sí lo es:

La Ópera de París [...] recurre sistemática y escrupulosamente al lenguaje clásico, como corresponde a un edificio público. El Auditorio [de Sullivan], con sus efectos extravagantes, es una criatura de una especie enteramente distinta.

Tras el predominio largamente indiscutido de la arquitectura moderna, se reexaminó exhaustivamente su obra. Entonces parecía probable que los revisionistas terminaran perdonándole los pecados cometidos en nombre de su credo (que a menudo se cita erróneamente) «la forma sigue siempre a la función», aunque solo fuera porque su recurso a una ornamentación florida, nada moderna, volvía a suscitar admiración. Pero lo cierto es que Sullivan parecía causar entre los conservadores de la década de 1980 un malestar semejante al que había ocasionado un siglo antes, al exponer su estimulante visión arquitectónica de una nueva América. A muchos, quizá la mayoría de sus contemporáneos, no les gustó lo que vieron, porque su arquitectura exigía un grado de introspección al que pocos estaban dispuestos a atreverse: esta aversión al examen de uno mismo era tan característica de la vida norteamericana de fines del siglo XX como lo había sido en la llamada Edad Dorada.

La arquitectura dominante a cuyo estilo retrógrado, desarrollado después de la guerra civil, se opusieron Sullivan, y que más tarde se conocería como «Renacimiento Americano» (nombre de connotaciones orwellianas), volvió a gozar de prestigio en la época de Reagan justamente por las mismas cualidades que habían apreciado sus primeros defensores: el impúdico alarde material, el afán de establecer un vínculo simbólico con el poder de los imperios, y su barniz engañoso de referencias convencionales tan autocomplacientes como activas. El Edificio de la Administración de la Exposición Universal de 1893, y la mansión Breakers (1893-95) de Newport (Rhode Island), ambos diseñados por Richard Morris Hunt, y la Academia Naval de Annapolis (1895-1908), en Maryland (donde se concentra el mayor número de edificios de estilo Beaux-Arts), obra de Ernest Flagg, plasmaban una América muy diferente de la que había soñado Sullivan, quien consagró su vida a una arquitectura a la que siempre se opondrán los reaccionarios por las mismas razones por las cuales fue repudiada en el apogeo de la Edad Dorada. A Sullivan, con todo, se le recordará como una figura extraordinaria de la cultura norteamericana mientras las ideas progresistas por las que luchó sigan teniendo sus defensores.

Nuestra visión del arte del pasado obedece a las necesidades del presente. Las oscilaciones en reputación póstuma de los artistas más notables, y el resurgir imprevisto del interés por otros poco conocidos, suelen decir más sobre los revisionistas que sobre los autores cuyas obras se ven revisadas. Esto es especialmente notorio en el arte de la construcción, cuya importante dimensión social y política le ha hecho depender siempre del cambio (más rápido en la época contemporánea que en ningún otro periodo) de las modas, que parecen reñidas, sin embargo, con la lenta ejecución de las obras arquitectónicas, así como con la inmutabilidad y la presencia duradera de los edificios.

No obstante, así como muchos artistas prestigiosos caen en el olvido nada más morir, la admiración por Frank Lloyd Wright y su inmensa aportación a la arquitectura no hizo sino crecer desde su fallecimiento en 1959. Este fenómeno obedecía, entre otros, a un motivo evidente: dado el caos que apenas diez años después de su muerte, se consideraba ya la condición irremediable de la arquitectura contemporánea –tan desgarrada en facciones rivales e incapaz de perseguir un ideal común como la sociedad estadounidense de aquella época–, se abrió paso la idea de que Wright había sido, ante todo, una gran figura unificadora.

Si Ludwig Mies van der Rohe depuró la arquitectura hasta reducirla a los componentes que juzgaba esenciales, si Le Corbusier la repensó más a fondo que ningún otro arquitecto posterior a Palladio, y si Louis Kahn la elevó a un plano superior, confiriéndole una aspiración a lo intemporal que se echaba de menos en las construcciones de su tiempo, Wright, por su parte, puso el mayor empeño en que sus edificios fuesen orgánicos, es decir, en que todos los elementos, hasta el detalle más ínfimo, respondiesen a una concepción única. Rechazó así la exaltación de la discontinuidad, atributo fundamental del arte vanguardista desde el cubismo y el movimiento Dadá, y que halló su expresión arquitectónica en las estructuras dentadas y poliédricas del expresionismo a principios del siglo XX, en la imitación de motivos históricos característica de la arquitectura posmoderna de la década de 1980, y posteriormente en las construcciones fragmentadas y en apariencia inestables de la corriente deconstructivista.

Philip Johnson tenía algo de razón al comentar maliciosamente que Wright fue el mayor arquitecto del siglo XIX: el maestro más notable del arte de la construcción en Estados Unidos en ese siglo fue también, en efecto, el último en llevar a la práctica los postulados de las escuelas que habían impulsado la reforma del diseño arquitectónico en las décadas inmediatamente anteriores a su nacimiento, en 1867; en especial el movimiento Arts and Crafts, el esteticismo de finales de siglo y las diversas corrientes del Art Nouveau. Estas escuelas sostenían que el buen diseño era capaz de ejercer un papel catalizador del progreso social y debía, por lo tanto, ser accesible a todos; repudiaban la ornamentación cuando no estaba concebida como un elemento inseparable del diseño, aspiraban a la obra de arte unitaria o *Gesamtkunstwerk*. Por lo demás, creían necesario que la sociedad llegase a dominar a las máquinas, poniéndolas al servicio de estos fines.

Como señalaba el geógrafo e historiador de la cultura William Cronon en un brillante ensayo publicado con ocasión de la muestra retrospectiva que el Museo de Arte Moderno dedicó a Wright en 1994, el escritor Ralph Waldo Emerson –en particular su idea de la naturaleza como un reflejo de

divino— ejerció una influencia extraordinaria sobre el arquitecto, lo que sitúa a éste, sin duda, y por los avances que parecen muchos de sus planteamientos, entre los seguidores del trascendentalismo norteamericano. Así, por ejemplo, si Wright incorporó a su obra motivos botánicos —el zumaque en la casa Dana (1902-1904), en Springfield (Illinois); la malva real en la casa Barnsdall (1916-1921), en Los Ángeles; y el musgo español en la plantación de Auldbrass (1938-1942), en Yemassee (Carolina del Sur)—, fue con el propósito de integrar sus edificios en la naturaleza en un sentido no solo simbólico, sino también espiritual. Su gusto por emplear en lo posible materiales vernáculos da a muchas de sus construcciones el aspecto de haber surgido naturalmente del terreno, enteramente impregnadas del espíritu de los lugares en que se encuentran.

Ningún otro arquitecto nacido en Estados Unidos es tan conocido por la gente. Raro es el año en que no se publique por lo menos una docena de libros sobre él. Sus edificios son los más visitados entre las obras de la arquitectura moderna en Estados Unidos, y las amenazas que se ciernen sobre su conservación dan pie a debates apasionados. Por lo demás, los estadounidenses siguen identificándose profundamente con Wright, que encarna a la perfección la imagen idílica que tienen de sí mismos: individualistas, amantes de la naturaleza, recelosos de la autoridad y de las influencias foráneas, saludablemente rebeldes, seguros de sí mismos, capaces de superar los contratiempos y de reinventarse continuamente.

Sin embargo, el carácter norteamericano se reflejaba más cabalmente en otras cualidades de Wright: a saber, su actitud abiertamente antiurbana, su defensa tenaz del ideal jeffersoniano de la casa exenta emplazada en una parcela individual, y su empeño apasionado en fomentar la cultura del automóvil. De hecho, su influencia no se percibe tanto en las refinadas construcciones de vanguardia cuanto en las viviendas suburbanas que ya forman parte de la arquitectura popular de Estados Unidos. Unos años antes de su muerte le visitó David Pleydell-Bouverie, arquitecto británico adscrito al movimiento moderno, en Taliesin West, su «campamento del desierto», construido entre 1937 y 1959 en Scottsdale (Arizona). Cuando le preguntó su invitado qué sería de aquel complejo después de morir él, Wright contestó: «Volverá al desierto al que pertenece, pero para entonces ya habré librado al ama de casa americana de la cabaña estilo Cape Cod»².

Taliesin West sigue en pie; la segunda parte del vaticinio, en cambio, se cumplió: al ama de casa americana y a su marido, Wright les dio indirectamente, en sustitución de la casa del tipo Cape Cod, el modelo de estilo rancho. Las casas usonianas (como él mismo denominó a las edificaciones residenciales baratas y producidas en serie que fue diseñando desde mediados de la década de 1930) apenas tuvieron éxito, pero muchos de sus elementos —la construcción baja y alargada, las cubiertas voladas, los revestimientos de madera lacada, las hileras de ventanas estrechas, los interiores de planta libre (sin tabiques), las cocinas pequeñas, los comedores integrados en otros espacios, el empleo de losas de hormigón como basamento, en vez de sótanos, y las cocheras abiertas por los lados, en lugar de los garajes cerrados— llegaron a hacerse populares: los promotores inmobiliarios los aplicaron durante décadas a la construcción de casas prefabricadas en todo el país. Alfred Levitt, de Levitt and Sons, el más famoso de los estudios que se especializaron en proyectos suburbanos después de la Segunda Guerra Mundial, se jactaba de que algunas de sus mejores ideas procedían de Wright. Según Barbara M. Kelly, historiadora de Levittown, «a Wright le parecían una porquería las casas de Levitt, pero éste, sin embargo, le gustaba decir que había sido capaz de producir las casas baratas que aquél había limitado a teorizar».

El talento de Wright para predecir el gusto popular de la posguerra en Estados Unidos que

demostrado con la ciudad Broadacre, el proyecto utópico que comenzó a concebir en 1932, en plena época de la Gran Depresión, y nunca llegó a realizar. En general, este plan de desarrollo rural, caracterizado por la baja densidad, las construcciones de poca altura comunicadas por carreteras, con algún edificio en altura aislado aquí y allá, era comparable a las casas usonianas en su capacidad para anticipar el porvenir.

Al contrario que la vida de la mayoría de los arquitectos, la de Frank Lloyd Wright fue digna no solo de una obra de teatro, sino hasta de una ópera. Así lo demostró *Shining Brow*, compuesta por Daro Hagen a partir de un libreto del poeta irlandés Paul Muldoon y representada por vez primera en 1999 por la Madison Opera de Wisconsin. La misma cualidad teatral está presente en *Frank Lloyd Wright*, biografía publicada por Meryle Secrest en 1993, y primer estudio sobre el arquitecto en utilizar una transcripción en microfichas de la totalidad de los archivos de Wright –cien mil cartas y veintinueve dibujos– promovida por la Fundación Getty. Pese a no ofrecer ninguna revelación sorprendente que se apartase de la idea general que se tiene de la vida y carrera de Wright, el relato de Secrest supera a la biografía denigratoria que publicó Brendan Gill en 1987, *Many Masks* [Muchas máscaras], una obra no siempre bien documentada, escrita en un tono acre, y que destila resentimiento en sus juicios sobre el arquitecto, a quien se describe como un charlatán desaprensivo. No cabe duda de que había en Wright algo de doblez, ni de que era hombre esquivo y manipulador, pero, en todo caso, su talento excepcional queda oscurecido en el libro de Gill, que llegó a conocerlo personalmente y parece decidido a ajustar cuentas con él. Su inquina le impide, sin embargo, comprender el juicio cierto sobre Wright que Lewis Mumford expresó en una sola frase: «Desde el principio hasta el fin vivió como un dios: un ser que actúa, pero sobre el cual es imposible actuar».

El libro *Frank Lloyd Wright: His Life and His Architecture* [Frank Lloyd Wright: su vida y su arquitectura], de Robert Twombly, publicado en 1979, se ocupa de la actividad profesional del arquitecto más extensamente que el de Secrest, pero transita de continuo entre la vida y la obra sin llegar a aclarar del todo de qué forma la una influyó en la otra. Secrest trata la obra casi siempre como una pasada, como un elemento más de su ágil relato biográfico, lastrado únicamente por la atención excesiva que dedica a los antepasados galeses de Wright. Esto no significa que la autora haga mal en indagar en la ascendencia del arquitecto para comprenderlo mejor. Su numerosa familia galesa establecida en Helena Valley (Wisconsin), no se integró en la sociedad estadounidense, y vivía tan aislada como en su país de origen. Cabe atribuir a la influencia del clan materno, *the God Almighty Lloyd Joneses* [los divinos Lloyd Jones], cuyo lema era «La verdad contra el mundo», la doble identidad que Wright tenía de sí mismo: se creía cargado de razón por estar Dios de su parte, y a la vez perpetuamente enfrentado con los hombres. (Lo cierto es que su genio lo reconocieron muchos y muy temprano, y que los supuestos obstáculos con que habría de lidiar más tarde fueron, en no pocos casos, pura fabulación suya).

Para comprender mejor a Wright conviene situarlo en aquel ambiente galés caracterizado por el protestantismo disidente, el culto a la naturaleza y la mitología tribal. Ahí radica la clave para interpretar, por ejemplo, el Unity Temple (1905-1908), la iglesia asombrosamente original que proyectó en Oak Park (Illinois) para una congregación unitarista tan heterodoxa como la secta de la misma denominación a la que pertenecía su familia, o el hecho de que, siendo un niño, ayudara a adornar una capilla rural con hojas, flores silvestres y malas hierbas. Por lo demás, sus talentos verbales y musical son aún más reveladores de sus raíces galesas.

Su numerosa familia contribuyó, por tanto, a forjar su personalidad, pero nadie desempeñó un papel

tan decisivo en su formación como su madre, la ambiciosa y desgraciada Anna Lloyd Jones Wright, las grandes esperanzas que depositó en su hijo, y sus inagotables desvelos permitieron a Wright desarrollar una extraordinaria confianza en sí mismo. (El único hijo de Anna se llamaba originalmente Frank Lincoln Wright en honor del presidente asesinado hacía poco, pero más tarde, en su juventud, adoptaría el apellido de soltera de su madre: una decisión que coincidió más o menos con el divorcio de sus padres.) En sus memorias, *Autobiografía*, un texto a menudo engañoso, pero que revela mucho sobre el personaje, Wright asegura que, aun antes de nacer él, su madre le predestinó a ser arquitecto al decorar el cuarto del niño con grabados de las catedrales inglesas.

Vale la pena detenerse un instante en la figura brumosa del padre, William Cary Wright. Hombre que parece algo casquivano, demostró cierto talento como músico de iglesia, pero fracasó como predicador itinerante; por lo demás, fue eclipsado como padre por la actitud posesiva de Anna con su hijo. Como recordaba el arquitecto en sus memorias:

Algo sucedió entre los padres cuando nació el niño. La extraordinaria dedicación de Anna a su hijo desconcertó al padre.

Él nunca prestó, según parece, demasiada atención al niño.

No hay duda de que Anna seguía amando a su marido como antes, pero ahora amaba algo más, algo que había surgido de pasión y su entusiasmo: una oportunidad de cumplir sus deseos.

Wright solía buscar mujeres fuertes como su madre. Abandonó a su primera esposa —y madre de seis de sus siete hijos—, Catherine Tobin Wright, de carácter apacible, por una mujer de pensamiento independiente, la feminista Mamah Borthwick Cheney, casada con un cliente suyo, además de vecina en Oak Park. Cheney abandonó a su marido, y la pareja adúltera huyó a Europa; posteriormente regresaron a Estados Unidos para construir Taliesin (1911-1959) en Spring Green (Wisconsin), un retiro campestre que Wright tenía en la finca de su madre, en Helena Valley. Unos años más tarde, un criado demente asesinaría allí a Cheney, a los dos hijos de ésta y a otras cuatro personas, y después incendiaría la casa. Esta serie de episodios sirvieron de base al argumento verdiano de la ópera *Shining Brow* (Taliesin es el nombre de un legendario bardo galés, y significa justamente «rostro resplandeciente» o *shining brow*.)

Wright no se había repuesto aún de la conmoción causada por la muerte de Cheney cuando sucumbió al hechizo de una mujer misteriosa y de carácter inestable, Miriam Noel, que le había escrito una emotiva carta de pésame: la tragedia había sido ampliamente aireada por los medios de comunicación. (Desde que huyera con su amante, los escándalos matrimoniales del arquitecto eran asunto predilecto de la prensa popular.) Comenzó así una relación amorosa. Wright publicó en 1917 una breve declaración titulada «Sobre el matrimonio», donde justificaba una vida familiar sin duda poco convencional, pero no tuvo el valor suficiente para divorciarse de su primera mujer, y casarse finalmente con Miriam, hasta después de la muerte de su madre, en 1923. Su flamante mujer resultó ser adicta a la morfina, y al cabo de seis meses se separaron. A lo largo de los seis años siguientes Miriam se dedicó a hostigar sin descanso a Wright y a su nueva amante, Olgivanna Ivánova Lázovic Hinzenberg. Esta bailarina de origen montenegrino, y discípula del místico greco-armenio Gueorgi Ivánovich Giurdhziev, empezó a vivir con el arquitecto a principios de 1925 y no tardó en quedar embarazada.

Miriam Noel Wright persiguió a su marido, interpuso querellas contra él, dio ruedas de prensa para atacarlo, consiguió que lo encarcelaran por violar la ley Mann (se le acusó de conducir a Olgivanna al otro lado de la frontera del estado «con fines inmorales»), y, cuando Olgivanna dio a luz a Iovanna, séptima hija de Wright, la acosó hasta el punto de obligarla a abandonar el hospital con el bebé.

sample content of La arquitectura moderna y sus creadores (Trayectos)

- [download Point of Origin \(Kay Scarpetta, Book 9\) for free](#)
- [download The Sunnier Side and Other Stories pdf, azw \(kindle\), epub](#)
- [The Philosophy of Hegel \(Continental European Philosophy\) pdf](#)
- [click Head First C here](#)

- <http://interactmg.com/ebooks/The-SS--The-Third-Reich-.pdf>
- <http://drmurphreesnewsletters.com/library/The-Future-of-Violence--Robots-and-Germs--Hackers-and-Drones---Confronting-A-New-Age-of-Threat.pdf>
- <http://qolorea.com/library/10-Minute-Toughness--The-Mental-Training-Program-for-Winning-Before-the-Game-Begins.pdf>
- <http://kamallubana.com/?library/The-Kingdom-of-Ohio.pdf>