



Lewis Mumford

El arte en los Estados Unidos

I

1865-1900

1

El arte norteamericano, como producto diferente de una mera derivación colonial, no empezó a vivir en los Estados Unidos hasta después de la Guerra Civil. La obra realizada en arquitectura y pintura durante los treinta años consecutivos a aquella crisis fue comparable, en muchos aspectos, a la que se efectuó antes en literatura, con los ensayos y narraciones de Poe, los poemas de Whitman y Emerson, las novelas de Melville y Hawthorne; pero sólo en años recientes se han apreciado en su justo valor tales manifestaciones de nuestro arte, y las grandes figuras de H. H. Richardson, L. H. Sullivan y F. L. Wright, que sobresalieron en arquitectura, así como las igualmente significativas en pintura de Thomas Eakins y Albert Pinkham Ryder, fueron destacadas de entre la masa de talentos menores y capacidades secundarias donde habían yacido mucho tiempo en la obscuridad. Augusto Rodin, comentando la pintura norteamericana de los siglos XVII y XVIII, no erró al decir: «Los Estados Unidos tuvieron su Renacimiento, pero no se dieron cuenta».

La Guerra Civil, que vio el fin de tantos elementos preciosos de la vieja cultura norteamericana, vio también la desaparición de algunas de sus más endebles y negativas características y, entre otras, la desconfianza del puritano respecto a la imagen. En la atmósfera algo más favorable que rodeó a las artes, avivadas por contactos con París, Düsseldorf y Munich, apareció un grupo de talentos auténticos, que se apiñaron en torno de las dos figuras máximas: Eakins y Ryder. A Ryder se acerca otro pintor imaginativo, un poco mayor que él, Robert Loftin Newman, así como un contemporáneo más popular de Newman, George Fuller, a quien se puede mirar como a un símbolo de un grupo de pintores menos importantes: Tryon, Twachtman y Abbott Thayer. En torno de Eakins se puede agrupar al excelente pintor de paisajes Homer Martin, al decorador ecléctico y experimentalista en vitrales John La Farge, al ilustrador Winslow Homer, y, tal vez sobre todos éstos, a Mary Cassatt, cuyas largas vinculaciones parisienses diéronle la frescura de paleta, de que carecen Ryder y Eakins, sin desmedro del vigor plástico que suele faltar a los norteamericanos, que desde sus comienzos fueron conquistados por el impresionismo. James McNeill Whistler viene a situarse entre Ryder y Eakins, más pobre de imaginación que el uno e incapaz de compensar con su encanto, facilidad y gustos cosmopolitas la austera fuerza del otro; en tanto que John Singer Sargent fue hasta el fin un ilustrador, un periodista, que tuvo la desgracia de elegir un medio permanente, como las paredes de la Biblioteca Nacional y los techos del Museo de Bellas Artes de Boston, para sus composiciones que apenas duraron lo que las noticias cotidianas: su maestría consumada, su efectismo deslumbrador no logran

ocultar la vaciedad esencial de que adolecen las concepciones de Sargent; y lo mejor que puede decirse de sus retratos de caballeros y damas a la moda es que cuadraron a la superficialidad de sus modelos. Esta clasificación de los pintores que echaron los cimientos del arte contemporáneo norteamericano no fue, casi huelga decirlo, la del tiempo en que vivieron; pero, con el transcurso de los años, la importancia predominante de Ryder y de Eakins se torna cada vez más indiscutible. Para que se comprenda su aparición, sus luchas, sus perspectivas y sus obras, conviene decir unas palabras acerca de la carrera de artistas menores que los rodearon, porque las propias figuras solitarias más ilustres deben su gloria no meramente a la soledad, sino a la sociedad.

De la escasa región de las artes decorativas florecieron en Estados Unidos dos formas artísticas genuinamente populares: una fue el retrato; la otra el grabado. La primera encontró su más alta expresión en los cuadros de Copley, a mediados del siglo XVIII: los pintores que le siguieron, como Gilbert Stuart y Trumbull quedaron tan detrás de él como Lawrence y Gainsborough respecto a Hogarth en Inglaterra. La tradición del retrato fue continuada en el siglo XIX por Samuel Morse, que estuvo lejos de ser un artista mediocre, y cuya dedicación a la telegrafía se puede explicar, en parte, por la falta de protección que tuvo como pintor. A mediados del siglo XIX la tradición del retrato casi había

muerto; cuando convaleció después de la Guerra Civil no gravitaba ya sobre su base colonial, deferentemente sumisa a los cánones de Sir Joshua Reynolds y a los ingleses de la forma impecable. Lo que quedó de esta tradición se lo llevó el artesano sobreviviente, aquel pintor ambulante que recorría el país, cargado con telas que habían sido manufacturadas al por mayor en las ciudades, en las cuales, sobre panoramas convencionales, veíanse personajes vestidos a la moda, a quienes por la exigua suma de quince dólares el complaciente artesano colocaba una reproducción de la cabeza del cliente, risueña, embellecida y a menudo completamente inexpresiva.

La otra forma viva de las artes gráficas fue la del grabado y de la litografía, que empezaron a usarse como medios de información gráfica, en días en que las ilustraciones eran desconocidas en los diarios. En la empresa comercial de los señores Currier e Ives, de Nueva York, la litografía había empezado a florecer antes de la Guerra Civil. Sirviéronle de modelo varias colecciones de litografías francesas que representaban paisajes y ciudades de Estados Unidos; imitadas por artistas nacionales llegaron a abarcar una gran variedad de temas, paisajes, escenas de la vida rural, deportes típicos, la vida en el Misisipí, en los barcos balleneros, en los yacimientos de oro, en la pradera. En su mayoría, las litografías de Currier e Ives no tienen más valor que el de ilustraciones documentales; pero, de vez en cuando, por alguna feliz casualidad, se descubre una de positivo mérito estético. Las más interesantes anteceden a la Guerra Civil; posteriormente tórnanse bastas e inertes, perdiendo en vitalidad gráfica a medida que pierden en aprecio popular. Pero la materia interesante que explotaron al principio Currier e Ives les fue

arrebatada por las revistas ilustradas que se fundaron precisamente antes de la Guerra Civil, en especial por Harper's Weekly; y mientras el fotograbado no reemplazó al grabado en madera, desarrollóse una excelente escuela de dibujantes e intérpretes, encabezada por hombres como Timothy Cole, mediante cuyo esfuerzo varios de nuestros artistas menos

significativos fueron más eficazmente conocidos que por obra del suyo propio.

La tradición del retratista ambulante sufrió una metamorfosis en la obra de uno de los últimos representantes del gremio, George Fuller, al paso que la del ilustrador de coloquios culminó en la más madura y competente de Winslow Homer. Con estos dos artistas nos hallamos ante el histórico puente que une la más antigua tradición del arte norteamericano con la que nació durante las Décadas Sombrías³.

Aunque la obra propia de Fuller como pintor pertenece al siglo XVIII, fue contemporáneo de Thoreau y Whitman, pues nació en Deerfield, Massachusetts, en 1822, de una familia de agricultores de Nueva Inglaterra.

¿En qué consisten los cuadros de Fuller? Su obra postrera, figuras, retratos, paisajes, todo evoca la nostalgia de la belleza que obsesionó y atormentó su austera alma puritana. Nada sale del fondo neta y audazmente, antes bien se ve el mundo al través de una niebla penetrante, vaga, tierna, en que las formas son evanescentes y sólo es estable la atmósfera. Todos estos cuadros tienen clave baja; en ningún sentido se pueden llamar coloristas a los mejores pintores de las Décadas Sombrías: el color iba a descubrirse en 1880, a ser aprehendido como cosa en sí y a ser reducido

a fórmulas superficiales en la obra de los impresionistas norteamericanos, ávidos de empuje, vigor y signos análogos de animación, olvidando que un espíritu verdaderamente robusto puede ser alegre y vigoroso, si llega el caso, lo mismo en blanco que en negro.

Algo de serio hubo en el espíritu norteamericano que se apartó de las formas crudas de la realidad y que aparece en la obra de otro hijo de Nueva Inglaterra, Whistler, en sus oscuros nocturnos; y que se revela poco después en Twachtman, que dio a la paleta otoñal de Fuller la ventaja de un baño en Manet. Fuller conocía tan bien como cualquiera el panorama de la vida norteamericana: sus pobres ciudades fabriles, sus establecimientos de exploración en el desierto, el mísero y magro rebrote de los segundos cortes de madera; pero carente de las seguridades de una vida cultivada, no podía mirar todo eso al desnudo. Colocando a distancia la fealdad de la vida contemporánea, Fuller se vio obligado así a poner en el mismo plano todas las realidades robustas y carnosas; la misma figura redondeada de una muchacha no podía ser vista llanamente, porque había en Fuller un toque de la adolescencia sentimental que se encuentra asimismo en Thoreau, el impulso de buscar lo Ideal, no mediante el empleo más rico y pleno de lo que el cuerpo aporta y significa, sino mediante su persistente descorporización. Si los mediums del espiritualista vulgar de 1870 se esforzaban por materializar a los espíritus, los artistas trataban por el contrario de desmaterializar la materia, cosa muy diferente que espiritualizarla, o sea enriquecerla con otro elemento. En su punto más flaco Fuller fue meramente el desdichado contemporáneo del fundador de la «Christian Science».

Aunque el impulso de convertir sus formas sólidas en meras

sugestiones plásticas debilitó la obra de Fuller, logró salvarse de la precisión fotográfica que aborrecía, tanto más cuanto que sus primeros maestros se la habían inculcado hasta el último grado. En sus mejores cuadros Fuller produjo un efecto cálido, tierno, rico; en sus otros momentos, fue un poco vacilante, un poco refractario a entregarse o, como suele decirse, a mostrar la hilacha. El biógrafo que dijo de él que nunca pintó una cabeza brutal marcó el límite de sus calidades y aspiraciones. Sintió el deseo de la Nueva Inglaterra de pureza, de un mundo ideal: de un cuerpo purgado de huesos, nervios, intestinos. El Arte, si no predicaba efectivamente sermones, debía ser la encarnación de una vida pura. Semejante finalidad pudo muy bien parecer fantástica, y la opulenta tosquedad de artistas posteriores, como George Luks, George Bellows, John Sloan y Thomas Benton fue una protesta contra tal absurdo; pero la obra de Fuller no deja de tener cierta relación con la realidad contemporánea, pues un observador escocés, al describir en su país a los norteamericanos, después de una visita que hizo a Estados Unidos de 1867 a 1868, declaró que «una muchacha hermosa, canadiense o norteamericana, se acerca más a la imagen vulgar de un ángel que cualquier otra criatura vista en el mundo de los sueños... A cada paso se ven rostros que sugieren delicadeza y dispepsia». Esa idea especial, esa perversión, si queréis, es ajena a la substancia de nuestra actual pintura de la vida, con sus Amazonas que cabalgan a horcajadas, juegan al tenis, nadan, caminan, conducen automóviles; pero registra un momento de conciencia adolescente a que el norteamericano se ha aferrado. En el espíritu por esencia dulce de George Fuller tal sentimiento resultó ocasionalmente arte.

3

Winslow Homer fue un hombre de calibre diferente. Nacido en 1836, de vieja estirpe neolinglesa, Homer cultivó su arte desde la más temprana mocedad. Unas figuras de muchacho, bosquejadas a lápiz a los once años de edad, le consagraron para la profesión de ilustrador, que siguió hasta el fin de su vida: el movimiento de las figuras, el hábil escorzo de los miembros eran extraordinaria y altamente prometedores. Su educación artística no fue influida por talentos mayores, pues a la sazón Estados Unidos estaba casi privado de modelos de gran arte. Su familia vivía en Cambridge, y el padre de Homer, después de un viaje a París, le llevó una colección completa de

grabados en madera de Julien. A los diecinueve años Homer era aprendiz en un taller de litografía de Boston, y su primer trabajo fue el dibujo de titulares para un álbum de música, encargado por Oliver Ditson. Hizo también una serie de retratos litográficos de todos los senadores del Estado de Massachusetts. Al cumplir veintidós años, alquiló un estudio en Boston para él solo y empezó una serie de dibujos sobre la vida en el Colegio de Harvard.

Áspero y taciturno ermitaño, encerrado en su cottage de la Costa del Maine, en Prout's Neck, cocinándose sus comidas, rechazando a los visitantes, encastillado y seguro en su conducta, era Homer el acabado prototipo de los personajes semivulgares, semiaristocráticos que Edwin Arlington Robinson pintó en «Tilbury Town». El verdadero significado de Homer para el arte norteamericano

no estribó en la calidad de su pintura ni aun en su curiosa integridad personal, sino en la circunstancia de que abarcó la vida que le rodeaba e hizo lo que pudo con ella: la costa, el mar, las caras castigadas por el clima, todas las virtudes domésticas, los heroísmos, las tensiones, las derrotas. Sus visitas a París en 1867 y a Inglaterra en 1881-1882 y a las islas de los trópicos norteamericanos en años posteriores, todas influyeron sobre él; pero ni ellas ni su creciente popularidad en las galerías neoyorquinas lograron conmover su altivo y rígido provincialismo.

Con Homer la ilusión norteamericana alcanzó un período transitorio para luego pasar a la fotografía, señaladamente en sus cuadros. Quedaba para un grupo posterior de artistas, incluso hombres como Glackons y Burchfield, recogerla en el punto en que los ilustradores populares la dejaron en 1870.

4

Pasamos ahora a un talento de orden superior y de más fuerte garra: Thomas Eakins. Nació en Filadelfia en 1844, y después de empezar sus estudios de arte en su ciudad natal, se dirigió a París en 1866 e ingresó en los estudios de Bonnat y Gérôme, tomando al mismo tiempo lecciones del escultor Dumont. Para comprender su arte importa recordar su interés por la escultura y su estudio posterior de anatomía en la Escuela de Medicina de Jefferson; su realismo nada tiene que ver con la fotografía impresionista a la sazón de moda; dimana del concepto de todo objeto como un sólido tridimensional, cuyas superficies han

de entenderse en términos de contenido y función expresables, no interpretados superficialmente como luz y sombra.

El viaje de Eakins por España durante la guerra franco-prusiana le puso en contacto con Velázquez: en verdad Velázquez y Rembrandt influyeron directamente sobre él, estudiando sus grandes retratos; pero aparte de su herencia estética inmediata, Eakins estaba abierto a todas las fuerzas nuevas que obraban en su siglo y poseía curiosidad y paciencia infinitas y un sentido exigente de maestría del que participaban sus técnicos y científicos. El tiempo en que Eakins pintaba, según lo ha indicado admirablemente Mr. Frank Jewett Mather, «era, en un sentido especial, un momento de titubeo. Darwin, Huxlye, Herbert Spencer y Matthew Arnold eran valores nuevos que planteaban problemas urgentes que las personas cultas tenían que afrontar. Todo en el campo de las creencias, y mucho en el de la práctica, había de ser radicalmente reconstruido, con la terrible perspectiva de que sólo era posible la destrucción. No había habido tiempo para repensarlo ni aun para asumir la política derrotista de desentenderse de ello... Su don fue comprender a una generación que trataba sombríamente de encontrarse y que estaba afligida por una búsqueda incierta». Eakins fue, en realidad, el espejo de su tiempo, el objeto reflejado y la expresión estética que trasciende esos términos.

La vida de este hombre fue tranquila y oscura: al parecer no tenía necesidad interior de ostentaciones y compensaciones dramáticas, ni aun subrepticias.

Eakins solía formar parte del grupo que comía los domingos con Walt Whitman en Camden; y, en cierto sentido, su obra implantaba en las artes gráficas los principios que Whitman

promulgó en su prefacio a las «Briznas de Hierba» y desarrolló en sus «Democratic Vistas» en 1871: ciencia, democracia, sencillez en hombres y mujeres, el carácter sagrado del hecho cotidiano, el milagro del objeto más humilde o de la persona más iletrada; Eakins compartía cabalmente estos principios. Si Eakins salvó su arte de las superficialidades del pintor fotográfico, lo salvó también del endeble simbolismo dramático de un Elihu Vedder, de la dulzura adolescente de un Fuller o de la mera ilustración de un Homer: sobre todo, hízole encarar los rudos, brutales y horribles fenómenos de nuestra civilización, decidió que sus valores dimanasen de esas cosas y no fue a buscar sus temas en los símbolos históricos de Europa. Mas en la obra de Eakins no hay falsa idealización del trabajo y del músculo; Eakins respetaba demasiado a los trabajadores para tributarles ese homenaje erróneo. Antes bien, las caras sensibles, intelectualizadas, perspicaces y ansiosas de los estudiosos y científicos de su tiempo predominaban en la galería de Eakins, como que sabía que el más firme y tenaz encuentro con la realidad podía hallarse detrás de una ecuación matemática.

Sólo he conocido a un artista -decía Walt Whitman-, capaz de resistir la tentación de ver lo que piensan que deben ser sus personajes más bien que

lo que son: Tom Eakins. Y hablando otra vez en defensa del retrato ligeramente malicioso que le pintó Eakins, con un toque rubicundo, sano, vivaracho de Franz Hals, manifestó: «Hemos de recordar que la pintura de Eakins es severa, apegada a la naturaleza, no oculta nada y encara tanto lo peor como lo mejor». Esto era precisamente lo que faltaba a la literatura de las Décadas Sombrías, aquello de que carecían las novelas de Howells y James, así como sus manifestaciones inferiores. Pero

ningún grado de refinamiento o de sensibilidad estaba fuera del alcance de Eakins: su retrato de la Señora Gómez, que está en el Metropolitan Museum, o el de Arthur B. Frost en el Museo de Arte de Pennsylvania, expresan todas las fases del trágico drama interior. Eakins tenía singular capacidad para hacer justicia a su sujeto: no sentía la tentación de hacer musculosos a sus pensadores o intelectuales a sus luchadores y remeros: sabía situarlos en su terreno propio y hallar en cada uno su fuerza peculiar.

Una rectitud amarga, una falta de pretensión y de artificio manifiéstase en toda la obra de Thomas Eakins. «Todas las ciencias -decía- se han hecho sencillamente; en matemáticas lo complejo se reduce a lo simple. Así ocurre en pintura. Se reduce el conjunto a sus factores simples; se les fija y se trabaja con ellos, sacándolos del sujeto uno tras de otro. En esto se invertirá mucho tiempo; pero así trabajaban los antiguos maestros». Estas palabras hacen comprender la sagacidad de Whitman al decir: «Eakins no es un pintor; es una fuerza». Trabajando en la obscuridad durante las Décadas Sombrías, aunque bebiendo siempre en las fuentes de la vida contemporánea, Eakins, como su coetáneo el filósofo Charles Peirce⁴ penetra ahora en la cultura norteamericana como un pintor y como una fuerza. Mantúvose al margen de las corrientes de moda: de la paleta de altas tonalidades, de las pinceladas como latigazos que se ven en Homer y Sargent, de los temas refinados y bellos, como en Dewing, Tarbell, Brush o del impresionismo asoleado de Childe Hassam: Eakins menospreció todos estos diversos símbolos del éxito popular.

Jamás se acercó a los colores de un paisaje asoleado de verano más que lo hizo Courbet; en verdad, ateniéndose a lo que indica su colorido, hubiera podido pintar en la Holanda del siglo XVII.

¡Qué importa! Las Décadas Sombrías están hoy tan lejos de nosotros, en cierto sentido, como el siglo XVII, y un mundo construido sobre el lado opaco de la paleta, un mundo de tablas y barro se nos tornó familiar, hace menos de dos décadas, en los cuadros de Picasso, Braque, Derain, Duchamp; ya no nos engañamos creyendo que hay alguna razón fundamental en la selección de colores, basada en algún principio científico. No es la naturaleza sino el espíritu humano lo que fija el valor estético, de cierta escala de color o establece los valores tonales; y si Eakins no

quiso experimentar con la paleta de la escuela del aire libre, eso fue cuestión suya; mientras su salud no se resintió, su manera no se refleja en su arte. Eakins evitó muchos de los escollos que obstruían la ruta del pintor norteamericano de las Décadas Sombrías; demostró que, con mediano talento y mediana tenacidad de propósito, con tal de no preocuparse del aplauso popular y del triunfo inmediato, se podían crear obras de arte, aun en un país materialista que negaba el valor de un arte no autorizado por los negocios de los corredores y de las bolsas. Hoy día Tom Eakins, desde su puesto, desdeña los esfuerzos precipitados de sus contemporáneos que persiguieron metas inferiores.

5

La historia de los Estados Unidos durante el siglo XIX, está poblada por pájaros nocturnos. Casi sería posible dividir las culturas según su modo de contemplar el mundo a la luz cruda del sol del mediodía o en los lóbregos panoramas e indescifrables horizontes de la noche; y el descubrimiento de la noche, de la noche siniestra, de la noche terrible, de la noche misteriosa e indefinidamente poderosa, fue uno de los grandes atributos del movimiento romántico. De noche, los molinos de viento son gigantes, y los cuernos del país de los «elfos» suenan siempre débilmente. Poe invoca la noche, aun en pleno día; lagos tristes y oscuras formas misteriosas pueblan siempre su imaginación; Hawthorne pasó la mayor parte de su juventud en la soledad, y no salía sino ya entrada la noche. Este hábito dejó huella profunda en su imaginación.

Después de la Guerra Civil, las sombras de la noche cayeron también sobre la pintura. En el espíritu de Albert Pinkham Ryder nació un mundo tenebroso, alumbrado por la luna, animado por una belleza que indicaba una realidad hasta entonces inexplorada, más honda que los niveles superficiales del ser. Contrastando con la firme y ruda prosa de Eakins, la imaginación de Ryder era lírica y poética; pero detrás de sus misteriosas sombras, de sus fantasías obsesionantes, se hallaban los objetos familiares de su niñez en Buzzard's Bay, el mar, los barquitos, el claro de luna, las nudosas ramas de encinas enanas

y los pórticos de las grandes mansiones clásicas de County Street, en New Bedford, donde nació el 19 de marzo de 1847. Nadie, excepto Melville, poseyó tan hondo sentido de la belleza e interpretó con tanta maestría el

mar como Ryder; y nadie, ni aun Melville, lo expresó más cabal y con más emotividad.

Las composiciones de Ryder suelen ser muy simples: gradaciones de tono, mera yuxtaposición de luz y sombra sirven en sus telas menores para efectuar intrincados contrapuntos de masas y colores. Tal economía y sencillez sólo pueden lograrse mediante la detenida perfección estudiada de cada detalle minúsculo, mediante un proporcionamiento cada vez más refinado de las masas, mediante un sentido cada vez más delicado de la línea. El método de Ryder recuerda un poco el de un poeta moderno, Robert Frost. Se da en éste igual insistencia lenta en el trabajo, el mismo refinamiento paciente en el detalle, el mismo efecto de sencillez aparente, logrado sólo mediante la subordinación de cada toque separado al efecto total. Semejante intensidad exige una fuerza que jamás logra alcanzar el manipulador de adjetivos audaces y colores vivos, porque agota en el lugar común la emoción que los otros artistas conservan para el momento supremo. Se han dado muchas falsificaciones de los cuadros de Ryder; pero ninguna valió la pena, porque la minuciosa composición y el rico esmalte final de éstos no pueden lograrse de prisa como para justificar la falsificación: cada pincelada es una calumnia. Si Ryder tiene indudablemente cuadros flojos, no los tiene pintados con precipitación.

En su técnica, Ryder era solitario, experimental, en un sentido perverso. Bañaba sus cuadros con barniz, con el fin de aumentar su profundidad y su brillo; solía pintar sobre superficies que no

se habían secado del todo y a su vez pintaba sobre las nuevas; no le preocupaba la permanencia de sus colores; nunca supo, o ignoró deliberadamente los principios elementales que hubiese podido aprender en el estudio de un maestro competente antes de avanzar más allá de la mezcla de los colores en la paleta. En consecuencia, es raro el cuadro de Ryder que no tiene resquebraduras; y la clasificación que hace un crítico contemporáneo de este pintor, llamándole colorista, o en la comparación de su obra con la de los miniaturistas persas son hoy inexplicables, salvo en cuanto se afirma que buena parte del colorido original se perdió, ya por descomposición o por retoques posteriores, si bien aquí y allí quedan cuadros suyos, como el «Perette» de la Tryon Gallery de Northampton, que nos da una vislumbre de este aspecto de Ryder. Jamás terminó sus trabajos. Con frecuencia, recogía un cuadro de las manos de un comprador para terminarlo, y a uno que le dijo que haría detener su entierro en el estudio del pintor para reclamarle su cuadro, respondióle Ryder amablemente: «¡Y aun así no lo recobraría usted hasta que no estuviese acabado!».

Ryder era un divino inocente. Cuando le reprochaban las grietas que ya se advertían en la superficie de sus lienzos, contestaba simplemente que todo lo bello en su origen, como la Venus de Milo, permanecía bello, cualesquiera que fuesen las desfiguraciones que sufriese. Lo mismo ocurría con sus cuadros. ¡Y con su vida! Un reporter de un diario que visitó su

estudio no vio en la habitación sino un hacinamiento de mesas, sillas, baúles, cajas, revistas y diarios viejos, tazas y platos sucios en el suelo con restos de comida, jirones de papel colgando del techo, polvo y telarañas en todas partes. Todo esto estaba a la vista;

pero, ¿qué era lo que valía Ryder? «Tengo dos ventanas en mi taller que dan a un jardín antiguo, cuyos grandes árboles extienden sus ramas cargadas de hojas verdes sobre los alféizares de las ventanas, filtrando una urdimbre de luz y sombra sobre las tablas desnudas del piso. Más allá de la cima de los tejados de las casas vecinas se dilata el firmamento eterno con panorama siempre cambiante de misterio y belleza... No cambiaría estas dos ventanas por un palacio con vista inferior a este viejo jardín de follaje susurrante».

Un hombre así no podía ser seducido por las tendencias vulgares al éxito pecuniario. «El artista -decía Ryder- no precisa sino un techo, una corteza de pan y su caballete, y todo lo demás Dios se lo da en abundancia. Debe vivir para pintar y no pintar para vivir. Puede que no sea un buen amigo; rara vez será rico y sobre la olla se inscribe el epitafio de su arte... El artista no debe sacrificar sus ideales a una propiedad y a un estudio costoso. Un tejado que preserve de la lluvia, una vida frugal, una caja de colores y un sol de Dios filtrándose por claras ventanas mantienen el alma a tono y el cuerpo vigoroso para el trabajo cotidiano».

La vida inquieta de esos cuadros es el reflejo de una intensidad igual, armonizada y prolongada durante muchos años, en el alma del pintor mismo. «¿No han visto -preguntaba- a un gusano arrastrándose sobre una hoja o una ramita y, llegado a su extremo, agitarse en el aire, pugnando por alcanzar algo, algo que siente? Así soy yo. Trato de encontrar algo más allá del lugar en donde pongo los pies». Admirable autocaracterización: sólo resta agregar que ese «algo» lo tocó netamente Ryder en lo mejor de su obra. Todos sus recuerdos literarios son realizados

por la circunstancia de que Ryder a menudo aparejó sus cuadros con poemas, no sin poseer una simple música propia; a pesar de todo esto, sus cuadros nunca fueron meramente ilustrativos o decorativos: fueron revelaciones profundas. Se puede llamar a Ryder el Blake o el Melville o el Emily Dickinson de la pintura norteamericana, definiendo así, según la costumbre, una u otra de las fases de su arte; pero lo cierto es que Ryder fue Ryder y que, como todos los grandes artistas, perteneció a esa rara especie que sólo produce un ejemplar.

Ryder no pidió a la vida nada más que lo que la vida le dio efectivamente. ¿Le pediremos más a su arte? Aunque, como lo ha dicho con acierto Roger Fry, habría sido preferible una técnica más acabada, «la aceptamos, sin embargo, tal como es, como algo único en sus procedimientos; pero como

algo en que el método peculiar se siente que está singularmente ligado con la concepción imaginativa y justificado por la perfección con que la expresa». En el caso de Ryder, la vida, el método, la pintura, todo es uno: si cada uno tiene sus tachas, también tiene sus virtudes, que esta armoniosa y sensitiva personalidad comunicó a todo lo que tocó, a sus amigos no menos que a sus telas.

El que un arte como el de Ryder creciese y sobreviviese en medio del denso materialismo que caracterizó las actividades predominantes de las Décadas Sombrías, constituye una de esas ironías con las que el espíritu se burla siempre de las limitaciones de la carne; pero ello no es más sorprendente, y en verdad más inexplicable, que el surgimiento de los santos de la Cristiandad entre la culminación orgiástica del Imperialismo Romano. Ni tampoco es posible privar por completo a la fuerza brutal dominante de su participación en el fenómeno: su existencia determinó

la necesidad de expresiones compensatorias en otro plano, y la intensidad del uno tiene cierta relación con la crasa exuberancia de la otra. De todos modos, Ryder perteneció al período en el que halló un puerto y un retiro, así como su olvidado contemporáneo Eakins⁵. Como, Eakins, él trascendió sus limitaciones. Melville y Whitman representan los polos antípodas del espíritu norteamericano en literatura; lo mismo ocurre en pintura con Ryder y Eakins. La generación que produjo estos hombres fue crasa, extraviada, bárbara; pero tuvo sus buenos momentos y éstos son nuestro patrimonio duradero.

II

Época contemporánea

1

¿Cómo debemos contemplar el arte de nuestros contemporáneos? La masa de su obra es inabarcable: aun la que descuella sobre la incompetencia o la mediocridad es harto abundante y varia para ser mencionada en detalle. En el esfuerzo por hacer justicia, solamente es posible dar catálogos, y aun así, por mucho que se haga, algún nombre importante quedará fuera de

lista. ¿Limitaremos nuestro campo a la pintura o a la arquitectura? Ni así estaremos seguros de abarcarlo todo. Sería absurdo hablar

de la pintura norteamericana y olvidar los hermosos trabajos de H. Varnum Poor en cerámica o los sutiles y delicados paisajes de Adolph Dehn en litografía. En cuanto a la arquitectura, el riesgo de pasar por alto figuras importantes es todavía mayor. Si concentrásemos toda nuestra atención en los rascacielos de Nueva York, olvidaríamos las severas casas cubistas que Irving Gill construyó en California más de un decenio antes de que el grupo de «De Stijl» lanzara su manifiesto sobre arquitectura moderna, y aunque recordásemos el Hill Auditorium de Ann Arbor, proyectado por Ernest Wilby, uno de los más bellos interiores monumentales que hayamos creado, podríamos ignorar los pequeños malecones campestres, diseñados por Louis Sullivan y su ayudante George Elmslie, malecones que, aunque pertenecen a una manera arquitectónica ya pasada, aquella que se preocupaba por los materiales honestos y por un nuevo sistema de ornamentación, modifican, no obstante, el cuadro rudo de Gopher Prairie que pintó Sinclair Lewis en «Main Street».

No hay remedio: el único modo de tratar con justicia la obra de nuestros artistas contemporáneos es haciendo una rigurosa selección. Si menciono a treinta pintores y arquitectos, podría mencionar lo mismo a sesenta. Será menos ingrato ocuparse de unos cuantos, a quienes se tomará como ejemplos de la masa del arte norteamericano, no del «promedio» o de la mediocridad, sino como indicios de las potencialidades que se hallan en la obra de otros artistas, además de aquellos de que nos ocupamos. La dosis de talento puesta en la pintura, la arquitectura, la escultura y la fotografía se ha multiplicado muchas veces desde 1880, cuando Eakins y Ryder pintaban sus mejores cuadros, Stieglitz se iniciaba en la fotografía y un grupo de arquitectos de Chicago construía

sobre las bases que estableciera Henry Hobson Richardson, uno de los pocos arquitectos grandes del siglo. En este sentido, las artes se hallan actualmente en un estado de prosperidad en Estados Unidos. En punto a patrocinio e interés público se encuentran todavía en la condición un tanto anómala y desgraciada que heredaron del siglo diecinueve, desdeñoso de todo lo no utilitario.

en pintura. Hacia fines del siglo pasado surgió en los alrededores de Filadelfia un grupo de jóvenes que compartía el interés de Thomas Eakins por las realidades que tocaban y experimentaban en el rudo ambiente de la ciudad industrial. La mayoría de esos jóvenes carecía de la apasionada afición científica de Eakins por la forma; y, después de pasar por la Academia, encontraron trabajo como ilustradores en los periódicos de Filadelfia; pero, a semejanza de Norris, Dreiser, Herrick y Sinclair, sus contemporáneos en literatura, se lanzaron a la vida que les rodeaba y se convirtieron en sus comentadores y repórteres. Su interés estético subordinábase en buena parte a sus reacciones humanas, a su indignación o a su piedad; pero, cualesquiera que hayan sido sus deficiencias en pintura, mantuvieronla por lo menos en relación orgánica con la vida y con el pensamiento: visión unilateral de la vida, mundo limitado de pensamiento, quizá; pero su arte no sufrió por falta de sangre y nervio.

Jefe de la escuela de Filadelfia, que incluía a George Lucks, William Glackens y Robert Henri, fue John Sloan. En él se combinaron el vigoroso realismo de Thomas Eakins y la mirada alerta para los incidentes de Homer: captó la rutina hogareña de la vida, trapos que agita el viento, un ferry-boat surcando las aguas, una familia huyendo de una tormenta en la ciudad, el semblante nostálgico de unas ventanas misteriosas, vistas al pasar por la calle. Captó esos detalles corrientes y les infundió energía, humorismo, pasión. Recientemente sufrió la influencia de Renoir; pintó muchos desnudos, y después de una estadía en Méjico volvió al paisaje, pero ninguno de sus cuadros iguala en riqueza de percepción y de sentimiento su obra que representa la vida vulgar.

Hay fases de la obra de George Bellows, de Lucks y de Glackens que complementan la mejor de Sloan, y por lo menos uno de los miembros del grupo, que se llamó en un principio de Los Ocho, Maurice Prendergast, sobrepusó netamente las características de la escuela con su claro, elegante y gallardo impresionismo; pero la obra de Sloan continúa siendo la central. En manos de este pintor la ilustración pasó del comentario pasivo de la realidad a una dinámica social más viva: fue uno de los miembros del vigoroso grupo de artistas, Robert Minor, Art Young, Stuart Davis, Boardman Robinson, H. Glintenkamp, Cornelia Barnes, que entre 1913 y 1917 editaron la revista mensual revolucionaria *Las Masas*, manifestación importante de nuestra conciencia de la vida norteamericana. La implacable crítica, la caricatura sangrienta, el saludable populismo de esos artistas constituyeron un feliz apartamiento de las tibiezas, así del humorismo corriente como de la pintura académica.

Actualmente, ese impulso social lejos de debilitarse se ha robustecido y ha invadido otros campos. La pintura mural, tan a menudo refugio de la aristocrática vacuidad y de la «pose» histórica, ha recuperado con la obra de Boardman Robinson y Thomas Benton algo del rudo vigor del cartel y la contemporaneidad de la litografía. En la serie de sus frescos, Benton se ha propuesto abarcar todo el desarrollo de la vida norteamericana, cuya última fase ha presentado en una sala de la nueva Escuela de Investigación Social: bello talento, indígena, humorista, satírico, movido por el ritmo vivaz de la vida moderna y consciente de su acerbo trabajo y su descanso aun más acerbo, de su duro ambiente metálico, de la inmensa presión espiritual de sus mecanismos y su maquinaria, ha creado una expresión válida.

Igual espíritu se manifiesta actualmente en otro plano, en las litografías de Mabel Dwight, Peggy Bacon y Wanda Gag y ha sido grandemente estimulado por el ejemplo del espíritu social revolucionario mejicano que se expresa en las obras de Orozco y Diego Rivera. En las obras de esos artistas, el aspecto estético de la pintura no se ofrece aislado y el símbolo no está abstraído de su ambiente social para fines de contemplación, lo cual no quiere decir que, tal como ocurre con Daumier, el símbolo y el principio estético falten. Están al servicio de los impulsos y deseos sociales, y conducen no al éxtasis sino a la acción.

3

Al extremo opuesto del arte de los satíricos sociales y de los realistas se halla la pintura que tiene su ascendencia espiritual

————— 72 —————

en la obra de Albert Pinkham Ryder. Ryder perteneció al grupo de artistas ochocentistas en que debe incluirse a Monticelli, a Redon, a Van Gogh, y tal vez, sobre todos, a William Blake, que conscientemente tomó las cosas del mundo externo como símbolos de las emociones y sentimientos que trató de expresar. En cierto sentido, ningún pintor ha hecho más que él; pero el interés por el objeto y el placer de las relaciones ópticas son tan importantes y satisfactorios en sí mismos, que buena porción del arte del siglo diecinueve procuró realizar con el pincel lo que la cámara fotográfica era capaz de hacer con mucha mayor perfección y por su propio derecho, como intérprete del mundo externo en sus aspectos de luz, sombra y textura. La representación del objeto, en vez de la fusión del mundo interno y el externo en un nuevo sistema de relaciones, es decir, la pintura dejó insatisfecho el mundo subjetivo: el contenido interno de ese arte era mediocre.

El punto de vista de Ryder llegó a ser familiar durante los últimos veinte

años en los cuadros de artistas víctimas del engaño de que eliminaban el contenido humano del arte y creaban un mundo de pura estética, como si esto no fuera de interés supremamente humano. El impulso del maestro manifestose con más claridad en el arte de John Marin y George O'Keeffe. El medio pictórico de Marin, la pura acuarela, rápida y económicamente empleada, es precisamente lo opuesto a los esmaltes laboriosos de Ryder; los comienzos de Marin, como mero colorista, lírico y precioso, en sus primeros estudios del Tirol, son también justamente lo contrario de los estudios en tonos castaño-dorados, bastante rutinarios, de almiar y caminos; pero en las aguafuertes y acuarelas de Nueva York que Marin empezó a trabajar en 1911

y en toda una serie de marinas y paisajes que ha pintado desde entonces, el paisaje interior de los sentimientos del artista acentúa o contrapesa el paisaje externo: quebrados o armoniosos, todos esos cuadros están trabajados con claridad, decisión y rapidez nerviosa de reacción. He ahí un mundo: un mundo indígena; no una colección desordenada de vistas, imitaciones, adaptaciones y precedentes, sino un mundo completo. Pero ese mundo no sería el de Marin si no fuese también el nuestro: así como en el sombrío ensueño de un paisaje de Ryder se puede percibir los rasgos subyacentes de Cape Cod, así en las masas quebradas de la costa marina de Marin o en los nítidos modelos de su paisaje montañoso es posible descubrir el Maine o el Nuevo México.

Georgia O'Keeffe ha llevado el símbolo a la par más cerca de la realidad y de la pura abstracción. Es la poetisa de la feminidad en todos sus aspectos: la busca del hombre amado, su acogida, el ensueño de los hijos, la hurañez y decoloración de las emociones cuando ya se ha perdido el hilo erótico, la súbita efulgencia del sentimiento, como si las estrellas hubiesen empezado a florecer, proveniente de la realización sexual del amor, todos estos elementos son temas de su pintura. Por remota que esté la abstracción, no hay siempre sino un paso del símbolo a la realidad: frutas y flores, fruta realista y estupendas y magníficas flores, conchas de almejas y algas marinas, el lago, la montaña y los altos edificios, haces de luz y manchas de negro; todos estos recuerdos del mundo externo son medios con los cuales ella procura expresar objetivamente el contenido del sentimiento, experiencias que serían desnudas y fragmentarias, un dolor, un apetito, un vacío, si quedasen dentro. Miss O'Keeffe ha hecho más que pintar: ha inventado un lenguaje y ha comunicado directa

y castamente en experiencias pintadas aquello para lo cual el lenguaje sólo ofrece obscenidades. Sin pintar un solo desnudo, sin mostrar ni una parte del cuerpo humano, ha encarnado magníficamente la pasión, la vida sexual, la feminidad, como elementos físicos y como estados de alma.

Entre los polos de la crítica social y de los simbolismos individuales de experiencia universal oscila el arte contemporáneo de Estados Unidos. Una conciencia más honda de la vida, una aprehensión crítica del carácter humano y de las instituciones humanas, un intenso placer proveniente de las cosas vistas, sentidas o tocadas, tales son los ingredientes de nuestro arte, en gradación diversa. Mucha obra importante y significativa florece en medio de las dos corrientes tradicionales que he indicado, obra de tendencia más cosmopolita, derivada en último análisis de la influencia de William Morris Hunt, que trasladó la escuela brabanzona a Estados Unidos, de John La Farge, que apreció a Corot y a Delacroix, y del posterior grupo de artistas que hacia 1908 empezó a darnos a conocer el postimpresionismo y el cubismo. Los cuadros de Alfred Maurer, Max Weber, Walter Pach, Baylinson, Dickinson, Kantor, Kuniyoshi y Sterne son ejemplos de esta tendencia. Pero, basta: estoy haciendo un catálogo y, antes de que lo advierta el lector, tendrá ante sus ojos una lista carente de significado e ingrata. Será suficiente que añada que no hemos estado aislados de las corrientes artísticas principales del

resto del mundo. Ya desde 1908 Alfred Stieglitz empezó a exhibir en su galería «291» acuarelas de Cézanne y dibujos de Rodin: siguieron luego el arte negro y las estatuas de Brancusi, y en 1913 la Exposición de Armas de Nueva York reunió en un salón los cuadros y las esculturas revolucionarias del día, así de Europa como de América. Nada hay en el arte moderno, desde el cubismo inicial de Picasso hasta el posterior superrealismo de Lurcat que no tenga su contraparte, asimilación o simple eco, en la obra de nuestros jóvenes. Varios de los mejores de esos cuadros, huelga decirlo, pueden pretender un puesto al lado de la obra de aquellos cuyos temas o cuyos métodos son más nacionales, y que es en este sentido más lozana y original. Pero en los primeros cuadros apacibles de Marsden Hartley, por ejemplo, o en los sutiles e ingeniosos dibujos de Charles Demuth se ve cómo aquellas influencias extranjeras fueron plenamente absorbidas y transmutadas.

La máquina nos ha proporcionado dos fuentes de placer: los grandes monumentos de la ciencia física y de la exacta tecnología, como nuestros

puentes y elevadores de granos, y las interpretaciones del mundo mediante la fotografía. Fue hacia 1880 cuando un joven norteamericano que estudiaba para ingeniero en el Politécnico Real de Berlín, donde le precediera John Roebling, el proyectista del Puente de Brooklyn, se interesó por sus cursos fotográficos y abandonó la profesión que había elegido

por la fotografía. El nombre de ese estudiante era Alfred Stieglitz, y la circunstancia de que llegase a la fotografía por el camino de la ingeniería, más bien que por el de las artes gráficas, hizo que su ejemplo fuera más clásico.

Al temperamento activo del pintor, el fotógrafo ha de contraponer otra virtud humana: la paciencia. En el curso del día el ojo contempla miles de escenas; quizá tres o cuatro sólo reúnen los elementos de experiencia significativa, plenamente organizada, y tal vez uno apenas ofrece todos los requisitos de posición, luz, orientación y perspectiva necesarios para el proceso fotoquímico. Las fotografías norteamericanas de Stieglitz, de principios de siglo, varias de las cuales pueden verse en las páginas de Camera Work pertenecen a los Estados Unidos de los retratos de Eakins, a los Estados Unidos del Puente de Brooklyn: honrados, sensibles, creadores.

Porque la fotografía de Stieglitz no se limita a reproducir la realidad: es una actitud frente a la vida como totalidad, una valuación de las personalidades y las fuerzas que le rodean, un intento de abarcarlas, de captarlas, de comentarlas, de interpretarlas, de prolongar las líneas de su desenvolvimiento. Que la fotografía sea un «arte» o no, no le interesa; y en verdad, ¿a quién interesaría? Si el resultado es interesante, poco importa la nomenclatura. La fotografía es para Stieglitz un elemento principal de la experiencia moderna: significa realidad, significa color, significa luz, significa personalidad humana reaccionando ante todo aspecto del mundo circundante. Sus propios trabajos tienen inmenso ámbito, así en tema como en técnica; realiza en sus placas sutiles profundidades y gradaciones que ningún otro elemento es capaz de lograr. Los rostros de los inmigrantes, las

formas de los ferry-boats, los trenes en los patios de las estaciones, los aeroplanos, las partes del cuerpo humano, las abstracciones de los objetos naturales, el rostro humano y, finalmente, en sus años posteriores, el cielo y las nubes, todo esto se torna elocuente y expresivo en manos de Stieglitz.

Estos son los límites externos de su exploración; pero cada símbolo acarrea en el arte de Stieglitz su propio atractivo, su manera propia, su peculiar relación característica con el mundo en que vive el artista. Otros artistas han aprendido las partes más evidentes de la lección de Stieglitz: su respeto por la máquina, su repugnancia a embellecer sus

efectos, su amor por la curiosa veracidad de la luz, y, a su vez, en ciertos casos, han corregido estudiadamente sus tanteos; pero él descuella sobre sus contemporáneos y sucesores. La obra de Paul Strand y Edward Sheeler se acerca a la de Stieglitz en punto a objetividad, y algunas de las primeras litografías de Strand revelan un sentido clásico de la forma. Contrastando con el fotógrafo europeo, que ha empleado todas las dudosas tretas de la doble posición y del montaje fotográfico, la fotografía norteamericana más calificada respeta completamente el medio. La misión de Stieglitz en fotografía fue semejante a la de Frank Lloyd Wright en arquitectura: demostrar sus múltiples posibilidades. En las fotografías de Stieglitz se ve la *Sachlichkeit* que Roebing fue el primero en expresar vigorosamente en el Puente de Brooklyn. Esta calidad es una de las características distintivas de la civilización moderna: revelándose primero en los trabajos del físico y del ingeniero avanzó paso a paso a los demás compartimientos de la vida. Lo excepcional de Stieglitz estribó en que supo encarnar esa *Sachlichkeit* sin perder su sentido

de las actitudes y emociones humanas que bullían detrás. No logró objetividad desplazando lo humano, sino dando a sus peculiares virtudes funciones e intereses el mismo lugar que dio a las máquinas, a las dínamos y a los aeroplanos. Conseguir la objetividad por restricción es fácil; algo más arduo se lograría por inclusión. El concentrar la atención meramente en los objetos y símbolos mecánicos constituye uno de los principales signos de la impotencia de nuestro esfuerzo actual por restablecer el equilibrio en un mundo que lo ha perdido por obra de las máquinas y de grandes agregados, instituciones, rutinas y hábitos mecánicos. Stieglitz, por su respeto del carácter y la emoción humanos, del sexo y de las grandes crisis de la vida, de lo desconocido, lo indescifrable y lo inconsciente, ha mostrado el camino hacia una objetividad más verdadera y amplia: una *Sachlichkeit* que no disfrazará una repugnancia adolescente frente a la realidad ni un sentimentalismo pudibundo.

El rascacielos ha llegado a ser el símbolo de la moderna arquitectura norteamericana. Hablando en términos más bien sociales que arquitectónicos, es un símbolo que abarca muchas cosas: responde a nuestra predilección por las magnitudes en sí mismas, a nuestra inclinación hacia la cantidad, a nuestro ingenuo placer por «batir records», a nuestro amor por lo grandioso-sentimental y, sobre todo, a la anarquía e incompetencia de nuestro régimen económico capitalista, que deja que nuestras ciudades

se congestionen y se hagan inhabitables en beneficio de los propietarios de bienes raíces o para satisfacer los egoísmos infantiles de nuestros grandes amos de las finanzas.

Pero el rascacielos como forma arquitectónica fue debidamente resuelto en el siglo XIX. Lo mejor de nuestros trabajos actuales en aquella forma es nada más que una tardía aplicación de la solución esencial que John Root estableció en el Monadnock Building de Chicago. Mientras el rascacielos es un notable fenómeno social y económico -paralelo, según indica Spengler de la grandiosidad igualmente insignificativa del Coloso de Rodas- el esencial aporte norteamericano a la arquitectura sobrevino sólo en forma incidental por medio del rascacielos: el uso del acero como esqueleto de toda suerte de edificios. Esto significa, en último análisis, el abandono de las formas y de las estructuras macizas de construcción: significa la creación de una arquitectura de vanos delicadamente ligados más bien que de macizos esculpidos y horadados.

El principal exponente del aporte esencial de Estados Unidos a la arquitectura moderna es Frank Lloyd Wright. Wright nació en 1868 y trabajó en el taller de Adler y Sullivan desde 1888 hasta 1895. Como su gran maestro, Wright fue uno de los pocos arquitectos norteamericanos que, frente al snobismo y al gusto tímido de la burguesía norteamericana, se negó a participar en el eclecticismo y el avivamiento consecutivos a la Exposición Universal de 1893. Siguió buscando una arquitectura orgánica. Wright tomó la casa norteamericana de principios de siglo, con su tejado puntiagudo y sus chimeneas en forma de huso, sus numerosas ventanas de buhardilla y sus extravagantes torres y torrecillas, y derribó esa creación absurda y vacilante. A las casas

que construyó durante los veinte años siguientes en los diversos tributarios de Chicago, las llamó casas de campo. Con sus techados chatos, sus planos fugitivos, su marcada horizontalidad, constituían formas deliberadamente adaptadas al paisaje. Sus posteriores casas californianas, hechas de bloques de concreto vaciado, tenían un diseño completamente distinto: eran adaptaciones a paisaje y género de vida diferentes. Lejos del suelo, hacia el sol, fue el emblema de la obra de Wright. Nadie antes de él había osado derribar tanto la pared de un edificio tradicional, mirada hasta entonces como una división interior y exterior, e introducir tanto vidrio y luz solar. Sus fachadas, en vez de ser muros de material horadados por ventanas, eran más bien ventanas soportadas o unidas entre sí por concreto, acero y ladrillo. Wright ha llevado este principio hasta sus conclusiones lógicas en un proyecto, que todavía está en el papel, de una casa de departamentos en Nueva York, en que la armazón de acero sirve de columna vertebral y las paredes de vidrio son la piel del edificio: pero esto no fue sino la ampliación del principio implicado en la obra que realizó en 1900.

Con Sullivan, Wright mantuvo viva la tradición del experimento de formas. Amplió la gama de materiales con que trabajaba el arquitecto; y en un tiempo en que todos los prácticos afortunados hacían lo posible por revivir el arte manual o por hallar algún modo de imitar, por medio de la maquinaria y de métodos estandarizados los efectos de la obra manual, Wright empleó deliberadamente la máquina y los nuevos productos con que el fabricante enriquecía los materiales del arquitecto. Su discurso en defensa de la máquina, que pronunció en 1903 en la Hull House de Chicago, fue la primera palabra de aliento pronunciada en

favor de aquélla, el primer indicio de que las conquistas que William Morris había procurado alcanzar regresando a la Edad Media, podían lograrse marchando hacia adelante en busca de un nuevo destino. El manifiesto de Le Corbusier en defensa de la máquina se publicó dos decenios después.

Ningún arquitecto norteamericano, ni siquiera Richardson, ha dominado los materiales como Wright ni ha comprendido como él el empleo específico y la belleza de cada clase de aquéllos: acero, cobre, vidrio, concreto, ladrillo, piedra, madera. Es muy posible que el camino hacia la forma coherente, en el futuro inmediato, sea el de la restricción deliberada de materiales y métodos de construcción; pero antes de fijar límites más estrictos importaba que alguno echase una ojeada sobre todo el campo y explorase el ámbito de posibilidades de estructura, función y ornamento. En la colección de soluciones individuales de Frank Lloyd Wright para la casa de campo, el jardín de recreo, el edificio de oficinas, el hotel, la escuela, la casa estandarizada, se pueden aprender cien lecciones importantes; pero más que cualquier expediente técnico concreto, más que sus vastas concepciones de formas nuevas, se halla la influencia de su espíritu generoso y audaz.

Hemos sido tardos en escuchar a Wright en Estados Unidos. Ya en 1910 se publicó un álbum con sus trabajos en Alemania y en Holanda; pero en los últimos años, debido en parte al reflujo de su influencia en Europa, se ha reconocido finalmente el interés y la importancia centrales de su obra. En 1930 dio una serie de conferencias sobre «Arquitectura Moderna» en la Universidad de Princeton, que acaba de publicar en un libro. Cuando nuestros actuales rascacielos sean demolidos, cuando el brutal

imperialismo financiero que representan haya sido reemplazado por un orden económico más humano, el aporte de Wright a la arquitectura norteamericana perdurará siempre como una promesa y una profecía. Wright nos ha enseñado a usar de la máquina y a no dejar que triture nuestra humanidad: sus más rigurosos diseños dejan siempre lugar para la luz del sol, para el aire, para jardines, para recreos infantiles. La verdadera esperanza del país estriba en el hecho de que, habiendo producido tal maestro, puede ser

también capaz de aprender sus enseñanzas.

Sur [Publicaciones periódicas]. Invierno 1931, Año I, Buenos Aires

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

