

moslo), los intelectuales deben ser especialistas en sus campos de acción respectivos, y, en cuanto incumbe a la vida política y sus problemas, deben aceptar ser ciudadanos como los demás.

Ya es tiempo de que pierda el carácter de tema sagrado e intocable la cuestión de los intelectuales, porque considerar a los intelectuales como profetas implica tratarla con ánimo fetichista. Inversamente, el odio por los intelectuales es síntoma siempre inquietante de una mentalidad propicia a la opresión. Una de las manifestaciones decadentes del pensamiento moderno es la creencia en una vocación característica de los intelectuales, fuera de la actividad en que cada uno de ellos es competente y al margen de este

poder crítico del espíritu de que hemos hablado.

En realidad, con el vocablo intelectual se designa un hábito que puede ser un desecho, un uniforme o hasta una librea. Es evidente que la sociedad nos condena a no vivir desnudos; empero, no por ello hemos de hacerla responsable de la importancia que concedamos a nuestro hábito. Nos compete, pues, juzgar los alcances de la *intelligentsia* a la que pertenezcamos y también nos corresponde distinguir entre la intelectualidad —esfera separada de otras esferas— y la inteligencia, cuya posesión no se garantiza con ningún estado social.

Tomado de *Arguments*, París, IV trimestre de 1960.

—Traducción de Raúl Ortiz y Ortiz.

## ARTES PLÁSTICAS

# Joaquín Torres García

## 1. El pintor

Por Sergio BENVENUTO

### I. DE LA NADA AL CLASICISMO

"... en Montevideo no había nada..." — pensaba Torres García, adolescente, antes de su partida hacia Europa. Y podríamos agregar: nada más que una tradición gauchesca moribunda, vacas, positivismo y las guerras civiles de una nacionalidad reciente y mal asentada. El modernismo, esa renovación, todavía no había acontecido.

Una vez en Cataluña —la tierra de sus padres— el joven Torres García pasó por la inevitable academia finisecular; pero luego practicó el impresionismo en una versión próxima a Toulouse Lautrec. Poco más tarde, cuando esas primeras experiencias se le revelaron insuficientes, Torres García hizo el primero de los varios "descubrimientos" de su vida: la cultura clásica.

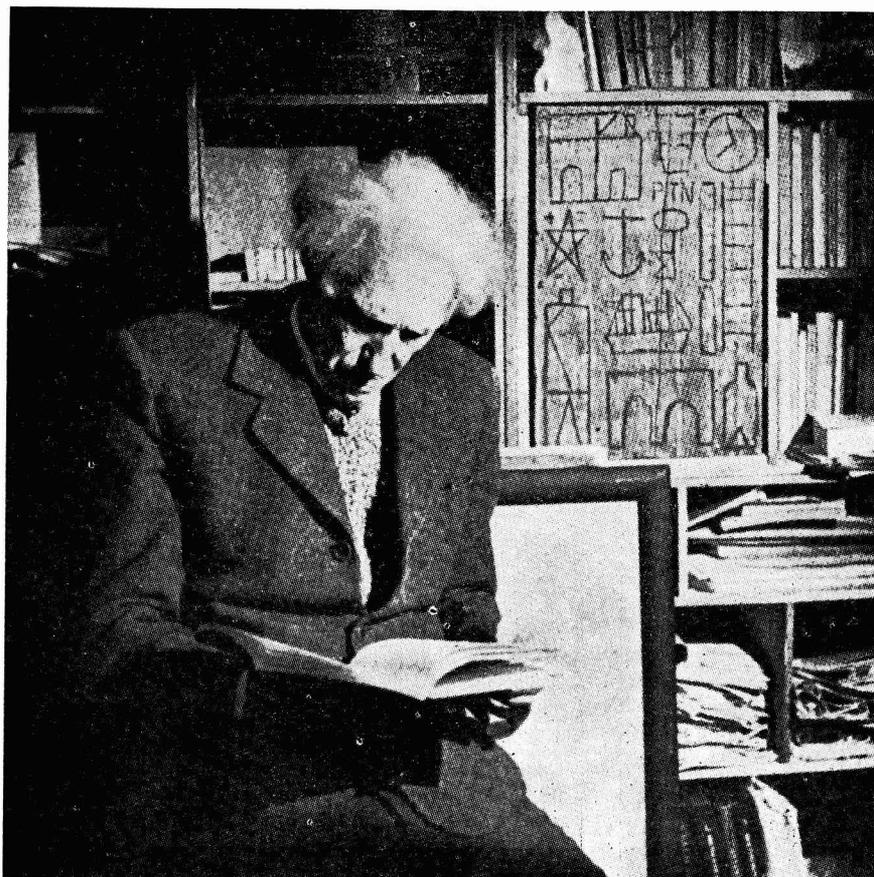
El encuentro con el arte y la tradición clásica (Platón le fascina) le comprometió desde el comienzo de su obra con las más remotas raíces de la cultura occidental. Ya desde 1900, el producto maduro de su encuentro será el "clasicismo mediterráneo", un apasionado ensayo para resucitar el tronco muerto y disgregado de la tradición antigua, insertándola en Cataluña. Torres, hasta casi sus cincuenta años, intentará actualizar y revivir esa tradición. Pintará, escribirá y polemizará, enseñando y trabajando incesantemente para consolidarla. Lo que para otros fue vacía imitación de modelos caducos o apático reconocimiento de los valores clásicos, para Torres no podía ser sino afán y trabajo. Era su modo, en el fondo ya muy europeo, de enfrentar simultáneamente la crisis finisecular y sus productos. Era, entre otras cosas, el repudio y la respuesta al positivismo naturalista, del cual no estaba totalmente liberado ni siquiera el propio impresionismo que, a juicio de Torres, era demasiado invertido y sensual, a la vez que sospechosamente triunfante. La primera ruta de Torres será, es cierto, una evasión nostálgica

ca que si bien tiene el antecedente de Puviv de Chavannes, ya le singulariza entre los grandes pintores europeos coetáneos, quienes sólo conocieron una mediocre enseñanza académica que pronto abandonan por las innovaciones revolucionarias. La diferencia consiste en que Torres va mucho más lejos por el primer camino y remonta el curso de la tradición hasta sus fuentes, porque se descubre esencialmente comprometido en ella. El uruguayo no había nacido en el extremo inferior de la curva de una tradición clásica gastada, cuya decrepitud era patente en la insania de la misma enseñanza académica que pre-

tendía conservarla en vano, anodinamente, por una parte, y por otra en la revuelta crisis cultural de fin de siglo. Por el contrario, había nacido en una aldea silente y había descubierto de un solo golpe, recién llegado de la "nada" montevideana, la deslumbrante fascinación de lo clásico (la misma que, después de todo, le conservó milenariamente vivo en la cultura occidental). Inevitablemente, Torres trataría de rescatar su esencia, que no se resignaba a ver desaparecer. En esas condiciones, este experimento no carecerá de un saldo positivo.

El "clasicismo" de Torres, ya desde entonces, es bien distinto de lo que aún hoy suele denominarse así. En primer lugar, si Torres es consciente de la importancia de una tradición, comprende la necesidad de *refrescarla originalmente* para hacerla vivir; en segundo lugar, preocupado por la esencia y no los caracteres más contingentes del clasicismo, Torres tiende a identificarlo con la noción de armonía y equilibrio, con la *estructura*. Está ya encaminado hacia los "valores formales", que desde un frente opuesto pero convergente, el de los sucesores de Cézanne, más tarde, habría de salirle al encuentro bajo la forma archimoderna, compleja y revolucionaria del cubismo. Dicho en pocas palabras: *Torres es clásico pero no académico*, sabe de la necesidad de eludir a toda costa la copia y el pastiche. Está por eso mucho más cerca de lo moderno de lo que pudiera parecer a primera vista.

Por otra parte el clasicismo de Torres no tenía por fin exclusivo rechazar las innovaciones gratuitas o pueriles, los experimentos y rarezas a veces injustificados de algunos contemporáneos. No era tampoco solamente una manera de fidelidad a la representación real, que se hallaba a la sazón en retroceso. *Era también un repudio a toda forma de subjetivismo sensual o romántico*. Y los impresionistas, bajo una cierta óptica, eran eso. Pintores de la luz y la atmósfera, fueron el bri-



Torres García—"Prototipo del artista de una época crítica"

llante epígono del barroco y el romanticismo. El clasicismo de Torres, en cambio, despejado y estático, mural, arquetípico y sobrio en su paleta, consignaba un firme afán de objetividad. Si ponía un freno a los impulsos irracionales, al sentimiento, a los fantaseos de la imaginación, era igualmente opuesto a los desbordamientos sensoriales de los epígonos realistas.

Todo ese mundo invertebrado, ese subjetivismo subyacente en el lirismo luminoso e informal de los impresionistas produjo la desconfianza y el rechazo del propio Cézanne primero, de Torres luego, y del cubismo más tarde. Por un camino diferente, la idea de *estructura* que dominaba a Torres era un eco indirecto y lejano de Cézanne y un anticipo del formalismo geométrico de los cubistas. El punto de encuentro eran los *valores formales*. Esa convergencia se irá acentuando con el tiempo, pero por ahora la divergencia domina: *si Torres precedió la "revolución" cubista, fue con una "restauración" clásica*.

Su futuro cambio de frente será, por eso mismo, un testimonio de inmenso valor para el arte contemporáneo.

## II. EL DESCUBRIMIENTO DE SÍ MISMO

Alrededor del año 1918, inesperadamente, Torres García renunció al futuro prometedor de su proceral clasicismo mediterráneo (en el cual el nacionalismo catalán veía una forma reivindicadora), para echar por la borda su prédica y su obra anterior. En un admirable testimonio de rigor y autenticidad intelectuales abandonó su pasado y se volcó a la dinámica, al subjetivismo, a la "modernidad". 180 grados nada significan para un buscador de verdad. No será siquiera la última vez que sea capaz de dar un vuelco de gran entidad. Pero la índole auténtica de esos vuelcos está subrayada por una profunda continuidad que subyace en los movimientos sinuosos y contradictorios del itinerario intelectual de Torres. Es siempre el agotamiento (o la maduración) de una etapa lo que genera la siguiente. Por encima del salto a lo nuevo hay una profunda continuidad de lo viejo. Hay siempre elementos esenciales que se transmiten por encima de los vuelcos, que hacen de puente, cuando no de motor del cambio.

En su pintura, las clásicas figuras del período anterior ceden el paso al dinámico movimiento de la ciudad. Con Rafael Barradas se lanza a pintar la ciudad, que hasta entonces había estado al margen de la pintura catalana. La ciudad, el tema moderno por excelencia, era el camino directo hacia lo nuevo. La limpidez cristalina de los arquetipos clásicos se sustituye por el bullicio y el humo de la urbe industrial. Ese cambio temático es más significativo de lo que parece a primera vista. La ciudad era el testimonio, el arquetipo y el símbolo real, concreto y viviente: la modernidad, con todos sus vicios y virtudes. Era el tiempo, la vida y la historia en movimiento, era el principio del desorden. *Era el tema anticlásico por excelencia*.

Ese monstruo multiforme de contornos imprecisos, dentro de los cuales el hombre moderno diluye su vida y perfecciona sobre ella los peores males de la civilización moderna, eso era la ciudad. Si era el recinto de todos los refinamientos de la vida moderna, era también el resu-

midero de todos sus males, multiplicados por la aglomeración desmesurada, fuera de escala, que el propio habitante no alcanza siquiera a comprender ni a conocer en su funcionamiento. Esa pesadilla se ha acabado por ser de la obsesión de los urbanistas modernos, es el contexto físico de la masificación, del crecimiento canceroso de la vida industrial, del tecnicismo hipertrofiado, es el lugar de la enajenación, de la miseria y la abyección. Es lo más opuesto a lo clásico, por falta de acuerdo entre forma y función; pero es también, simplemente, el mundo y la vida. Y Torres se lanzó a pintarla, *buscando en ella algo permanente, sí, pero entrañablemente radicado en la realidad de todos los días*.

El desplazamiento de su trayectoria anterior responde a un imperativo irrecusable de su pensamiento. En la interioridad de su propia conciencia, este artista maduro de casi cincuenta años se encontró frente a frente con el hombre moderno. Él mismo había eludido su clasicismo que —ahora lo sabía— era demasiado temático y utópicamente universal. El velo se corrió desde dentro. Y en esa admirable rendición de cuentas consigo mismo que Torres testimonia en *El descubrimiento de sí mismo*, contempló florecer el mundo de su propia intimidad, el mundo subjetivo, temporal, tantas veces repudiado antes. El enemigo le había minado desde dentro. Había pretendido excluirlo pero no lo pudo, sin embargo, filtrar. Puesto que había sobrevivido y desbordado los límites trazados por la objetividad ideal del clasicismo, había que reconocerle la victoria. Pero esa victoria no era la derrota de un artista inteligente e incondicional como Torres: era el triunfo. Y sobre todo porque en el corazón de este nuevo descubrimiento, el segundo de su vida, Torres siente que debe conservar la intuición fundamental del período anterior. Hay un puente. Abstruso, incomprensible, pero hay un puente. Torres ha entendido que sólo la maduración de la íntima conciencia, recién descubierta en toda su plenitud, la hace el motor, el único posible, hacia lo universal. Hacia lo universal auténtico. Porque es la única garantía contra el pastiche y el amaneramiento, contra la mentira artística. Esa fuerza incontenible que había echado por tierra casi veinte años de trabajo, veinte años de lucha, era la única capaz de levantar un arte verdadero. El enemigo, purificado en la lucha, se tornó en el aliado principal.

## III. LAS NUEVAS EXPERIENCIAS

Había que revisarlo todo. Todo lo pensado y todo lo pintado. Torres había comprendido primero que los "modernos", absortos en el instante y la novedad, en la primacía desenfadada de lo subjetivo, estaban ante *una puerta cerrada a lo universal*. Pero el clasicismo también; "era nostálgico"; enquistado en un pasado remoto e irrecuperable, ceñido a arquetipos formales e ideales demasiado arraigados tampoco era, en el fondo, auténtica universalidad. Hubo de aprender luego que sólo cuando es un imperativo irrenunciable, el impulso subjetivo se purifica y vale. Recíprocamente, sólo cuando el clasicismo sea el producto de ese mismo impulso, será válido. *Un clasicismo viviente no podía ser sino moderno, esencialmente actual*. He ahí el eje de la

cuestión y del cambio de frente. Había que encontrar un nuevo equilibrio y lograr un arte a la vez clásico y moderno.

Es por eso que Torres, al romper con el clasicismo mediterráneo, no reniega sino de una parte de su verdad anterior. La menos verdadera. El camino había sido errado, pero lo que implícitamente suponía o deseaba ser estaba bien. *El descubrimiento de la tradición no se borrará jamás de su pensamiento*. Por el contrario, puede decirse que la nueva etapa de la "modernidad" estará orientada en la búsqueda del hilo conductor de la tradición, que ha de encontrarse —ahora Torres lo sabe— en el seno mismo de la palpitante modernidad. Pero simultáneamente ha de estar, ha de brotar de la interioridad de la propia conciencia. El camino es distinto, inverso, el fin el mismo. Es en la propia vida que ese filamento de la tradición será encontrable como una arteria vital y oculta o, de lo contrario, seguirá siendo siempre utopía verbal y sucedánea. Una palabra vacía.

¿Acaso buscar un lenguaje nuevo y perfecto para un mundo y una cultura nueva no era mucho más clásico que reiterar modelos clásicos? Y en la marea del arte "moderno" está ocurriendo, mientras tanto, eso mismo. La vertebración del cubismo le ha constituido en un arte "clásico" a su manera, original y nueva, esforzado en ser el lenguaje de su época. Ese invento genial se ha constituido, por otra parte, luego de la Primera Guerra Mundial, en la más perfecta conformación de un lenguaje anti-impresionista que era dable imaginar: un clasicismo anti-sensual y sin tema, liberado de la atmósfera y ceñido al plano y la forma, dado a la progresiva recuperación del color desde una concepción planista, musical. Su concepto fundamental radica en la forma (la estructura para Torres), que es geometría y estilo en el cubismo. Y Torres no podrá permanecer insensible a eso. Por el contrario, se aplicará a indagar en el cubismo y el arte abstracto que surgirá de él, el camino hacia un arte nuevo. Esa indignación había de insumirle una década. Durante ese tiempo viaja y pinta; Estados Unidos, Italia, París finalmente. Recorre todas las experiencias y posibilidades a su alcance. Experimenta todo como pintor, trabajando como pintor, porque verdad y trabajo, para este incansable, son lo mismo. Así el expresionismo, el fauvismo, el cubismo y la abstracción le irán revelando sus secretos y sus posibilidades en el trabajo, en la realización. Hay obras de ese período de radical y a veces jocoso expresionismo, otras se encaminan lentamente hacia el cubismo o la abstracción. Una nueva idea se abre lugar: el *primitivismo*, que más bien valdría llamar elementalismo o esquematismo. Es la búsqueda de los elementos esenciales de una composición, o una figura, o un gesto. Por ese camino irá Torres, al encuentro de un *nuevo clasicismo* que está por detrás de lo clásico, y que encuentra ejemplificado en lo que llamará la tradición universal del arte abstracto; en concreto: la historia del arte menos los ciclos greco-occidentales de cuño clásico.

Torres ha descubierto en la intimidad del clasicismo griego y renacentista, la función esencial que allí tienen la medida y la geometría, que todo lo filtran y estructuran, sobre la cual se engarza la imagen normal de los objetos. A partir

de esa función soportante de la forma y reduciéndose a ella, *Torres concibe un clasicismo limitado a su esencia y liberado de la imagen normal de la realidad*. Podría hablarse de un *clasicismo funcional y no temático*. En vez de interesarse sobre todo en el elemento portado por la forma (la imagen real normal), Torres se interesa por el elemento portante, la forma misma, y por su función estructuradora, por su intrínseca capacidad expresiva, por su inherente posibilidad de significación.

La geometría ocupará así cada vez más un lugar de primera importancia en su obra, y será cada vez más equivalente a la noción de estructura. Será así, rediviva esencia del clasicismo inserta en la modernidad, proyectada a una dimensión universal. *En la medida que el clasicismo se reduce para Torres a su esencia estructural, amplía su alcance, su universalidad se hace polivalente y lo moderno comienza a tener cabida dentro suyo*.

#### IV. LA SÍNTESIS, UN CLASICISMO MODERNO

En 1928 (dice Torres en *Historia de mi vida*) "se inicia otra cosa", algo que tiene el carácter de un nuevo descubrimiento. Dice también que en esos años realizó *la mejor pintura de su vida*. Es en esa época que se producen sus formidables realizaciones cubistas y sus primeras obras abstractas. Sin ceñirse a los elementos externos del cubismo, Torres, sin embargo, se sitúa en el centro de su problemática. Asume con excepcional lucidez los conceptos fundamentales del movimiento, buscando dejar de lado lo accesorio y desentrañar su dimensión permanente. Años más tarde, ya en Montevideo, Torres señalará que llegó por su cuenta a la célebre formulación de Juan Gris, síntesis y definición del cubismo maduro (de la geometría hacia lo real).

Pero Torres emplea una geometría *sui generis*, con contornos de cierta imprecisión espontánea que le dan esa gracia recóndita que será siempre una

de las características más sabrosas de su estilo. Las figuras de los objetos se componen e integran emergiendo de la materia. De una materia siempre manual y concreta, sin preciosismo, sin esa visibilidad ingenieril que constituye la gracia de muy pocos y la desgracia de muchos. Los objetos emergen de esa materia merced a las intersecciones de los planos y líneas, de las superficies de color que parecen desarticulados pero que los sintetizan y, a veces, hasta se diría que los parodian. La situación de Torres en el centro de los conceptos fundamentales del cubismo maduro (es decir, "sintético") radica en eso. Es la superficie, el cilindro o la línea pensada, medida, calculada, la que deviene, por obra y gracia de la intuición operando más allá del cálculo, objeto, plato, botella, cuchillo. Los objetos cotidianos desprovistos de alusiones retóricas, modestos, humildes, brotan de la pintura, reviven en ella, trasmutados, reinventados y descubiertos por ella. Considerados en abstracto (como las propias interrelaciones de unos y otros) los objetos integran sustancialmente el "cuadro objeto" y se enriquecen siendo pintura, poesía del color y la forma, alusión metamorfoseada de la realidad. ¡Qué distancia entre el tema clásico, imbuido y grandioso, y estos humildes objetos sin sentido, sin eco y sin tradición! La pintura, se diría, paga la culpa de tantos siglos de subordinación al tema, reducida ahora voluntariamente a estos míseros, cotidianos objetos. Pero los torna poesía. El pintor prefiere una sombra y una luz y su contraste, un ángulo y un tono sobre otro, al ampuloso sentido temático de otrora. Y con ese despojamiento llega de improviso a donde intentaba en vano llegar el pintor de tema, a la poesía de las cosas.

Este despojamiento de la conciencia que se torna en riqueza, está en consonancia con la buscada humildad de la materia (superficies rugosas, maderas rústicas, telas sin preparar, cartón común). En esas superficies imponderables, incorpóreas y sencillas hay un repu-

dio total de las esquisiteces materiales —sensorialismo redivivo— que para muchos pintores de hoy son el sucedáneo de la verdadera calidad. *Para Torres la materia es el producto, jamás el equivalente de la calidad, que radica en el profundo acuerdo de tonos y formas*.

En Torres hay siempre una armonía basada en la gama asordada de los grises. Grises aparentes, llevan consigo, sin embargo, una fuerza insólita, contenida y profunda, retraída, del elemento cromático. Gusta Torres casi siempre de una pintura que se da sólo en segunda instancia. De un color que no brilla como tal, pero que seduce lentamente y da, al espectador atento, la impresión de madurar, de saturarse ante sus propios ojos. Es ésa su profunda y nueva manera de serenidad clásica. Descubierta progresivamente, "desvelándose", su obra llega a esa fascinación, que es el secreto de la presencia concreta de lo universal.

Esa condición de revelación progresiva que atañe tanto al color como a la forma, participa de una economía del arte que sólo muy pocos saben alcanzar. El rechazo de la gama del arco iris, que el propio cubismo había ido recuperando poco a poco luego de sus "monocromías" iniciales, es un repudio, también, al sensualismo del color. No es que Torres disminuya su importancia, como creen muchos, sino que le hace funcionar, simplemente, subespecie valor. Afirmado como "tono" (es decir como color estructurado, en una primera aproximación a este concepto capital y escurridizo, de Torres), el color se enriquece y vale desproporcionadamente con su aparente falta de intensidad y de pureza.

#### V. EL CONSTRUCTIVISMO

En esta época de París, Torres entra en contacto con los integrantes del grupo abstracto de Mondrian y Van Doesburg. (Con Michel Seuphor fue fundador de la revista *Cercle et Carré*). Y se interesa cada vez más por el "neoplasticismo", el movimiento que luego del cubismo reasume y prosigue el ensayo de independizar totalmente la pintura de su función representativa, constituyendo formas plásticas puras. Este creyente de la "estructura" no podría ser indiferente al experimento absoluto y extremo de Mondrian, que demostró como un teorema las posibilidades estéticas de la forma pura. La "otra cosa" que se inició según el propio Torres en esa época, es en el fondo el haber comprendido a fondo —en la realización y el trabajo— que la forma pura, si vale por sí misma y es el asidero necesario de la expresión artística, abre la perspectiva de un nuevo clasicismo (también necesario). Pero a diferencia de sus compañeros del grupo Mondrian, Torres no considera esa forma suficiente. Es por eso que escandaliza a sus amigos proponiendo un desarrollo heterodoxo del movimiento abstracto. En una conferencia dictada en *Cercle et Carré* proclama la necesidad de integrar cubismo, surrealismo y arte abstracto en un nuevo movimiento. Ese intento aparentemente ecléctico es la postulación, sin embargo, de algo muy conciso: *el arte constructivo universal*.

Este "constructivismo" de Torres difiere por eso esencialmente del neoplasticismo, vinculándose más bien con los



Torres García—"La geometría ocupará un lugar de primera importancia en su obra"

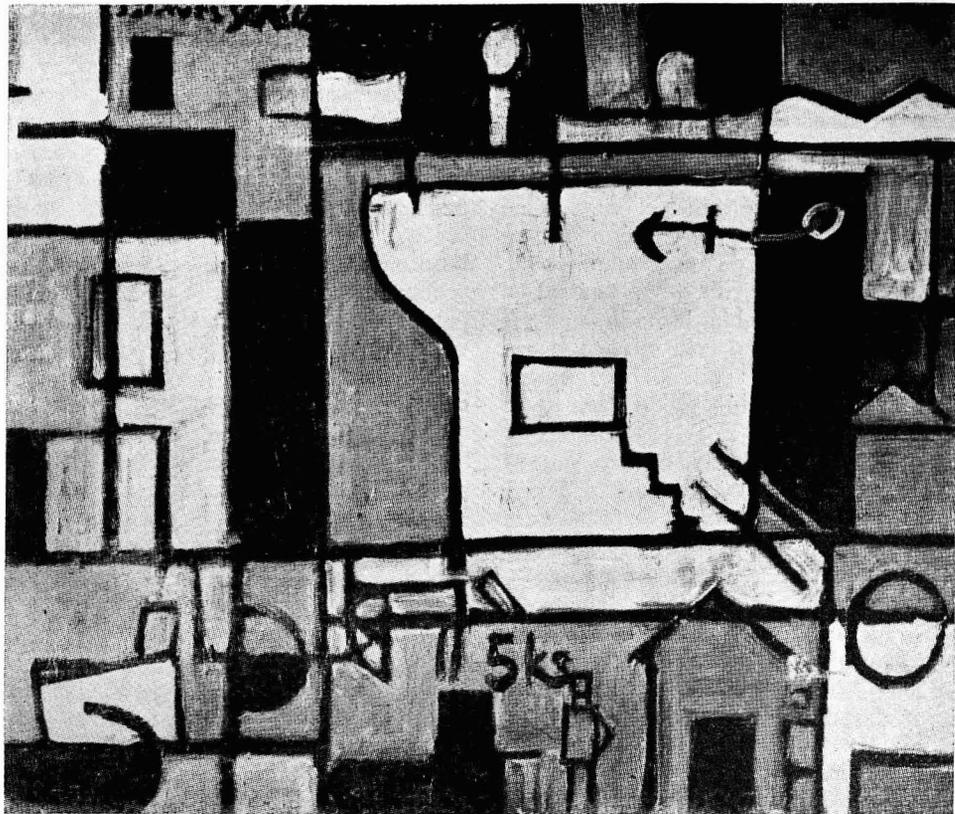
antecedentes cubistas; o, más concretamente, con ciertas implicaciones de esos antecedentes. Las formas y estructuras del constructivismo de Torres se fundan más en los desarrollos que realizaron Mondrian y Van Doesburg, a partir del cubismo de los años 11 y 12, que en sus realizaciones posteriores. Una pintura plana, organizada en base a medidas trazadas ortogonal y horizontalmente, con una retícula de rectángulos pintados con tonos neutros, grises, armónicos, a veces como verdaderas "monocromías". Pero el constructivismo de Torres es un arte abstracto especial que no se resigna a la pérdida de la significación, tan factible para ese "habitante de la ciudad futura" que era Mondrian, según el decir de Torres. La significación retorna, recurrentemente, y no siempre del mismo modo, en la obra de Torres. Es la suya una más profunda comprensión del aporte del cubismo de postguerra que, a diferencia del arte abstracto, vuelve a indagar la representación en una nueva forma de realismo.

En su arte constructivo, son los signos esquemáticos que introduce dentro de los campos de la estructura, los que reincorporan al mundo de la pintura la significación, ajustándola a su ley. Cuidadosamente estructurados, se incluyen en esa composición formada por horizontales y verticales paralelas. Colores simples y primariamente contrastados, rojo, amarillo, azul, blanco y negro, generalmente, llenan la estructura. La línea, por su parte, desempeña una función esencial, subrayando las fronteras de colores diferentes o, independizada de ellos, cortándolos con una superestructura diversa. Pero la estructura se regula invariablemente sobre esas verticales y horizontales que para Torres son siempre la base de la composición y la medida.

Esa retícula es la herencia del neoplasticismo y el cubismo, pero está transubstanciada, enajenada de su función primitiva exclusivamente estructural. Está poblada de pequeñas imágenes que simbolizan elementos esenciales de la vida humana y dan a las obras una originalidad impar en el arte moderno. Las imágenes conceptualizadas, esquemáticas, estructuradas como signos, *pero imágenes, al fin y al cabo, tienen función simbólica*. El arraigo en la realidad, arraigo irrenunciable que se manifiesta a través de esos símbolos, recobra su tributo en el centro de este nuevo clasicismo. Es la ciudad que rebrota, simplificada, dentro de la estructura.

Y llegamos así a la depuración del primer gran aporte original de Torres García, su arte constructivo, ese arte mural que tanto se ha discutido y cuyo alcance trataremos de precisar.

Podrá contestarse la pretensión de verlo como síntesis del arte de nuestro siglo, pero no debe perderse de vista algo esencial. Quienes no lo aceptaron y lo han rechazado o lo rechazan todavía incomprendiblemente, *no podían vislumbrar ni lo han comprendido todavía, que el arte mundial llegaría al "impasse" en que se encuentra hoy y que Torres previó con notable lucidez desde el centro del movimiento abstracto*. Era precisamente ese "impasse" de hoy el que Torres quería evitar hace treinta años. Aún al margen de los resultados concretos de su constructivismo, queda en pie esa lucidez que lo promovió. La reincorporación del sím-



Torres García—"Geometría humanizada"

bolo, la necesidad ineludible de integrar esta nueva cultura naciente en el mundo contemporáneo, la necesidad de humanizarla, que es la obsesión cardinal de lo mejor de todo el pensamiento contemporáneo, está presente en el centro de la obra de Torres. Si Giedion y Le Corbusier invirtieron unos cuantos años en descubrir que un funcionalismo moderno es insuficiente si es incapaz de crear símbolos integradores de la vida moderna, si Mondrian no lo comprendió nunca (o simplificó el problema), Torres ya lo intentaba hacer desde mucho antes en el seno del movimiento abstracto, comprendiendo como nadie que la nítida simplicidad de las contradictorias escuelas del arte contemporáneo era también manifestación de la crisis, de la desintegración de la cultura. Consciente de la deshumanización moderna sabe —la tradición es maestra— que en ella es producto de la anulación de la poesía, la jerarquía, la calidad y el símbolo, por obra de la técnica y la masificación actuales. El recobrar el ánimo de atreverse a pronunciar de nuevo la palabra poesía, como dijera Le Corbusier no hace mucho, a la necesidad de recuperar la significación —la dominación— del mundo de los objetos que nos rodean, como los proclama Le Munford, son, en el fondo, la misma exigencia. Torres García, prototipo de artista de una época crítica, entiende que *la salida es retorno futuro —y por eso moderno— a una cultura donde el arte asuma su función humanizadora*. Su función; la función del arte, simplemente. El propio Munford ha señalado con precisión irrefutable el carácter reaccionario de un formalismo moderno que si es ciego para toda otra fuente que la forma misma, es incapaz de humanizar sus propias creaciones. La naturaleza muerta, los objetos a conquistar, son el plan mínimo de aquella pintura de este medio siglo que ha roto con el naturalismo, queriendo recobrar por sí el significado del mundo. (El arte constructivo, instaurador de símbolos, es un plan máximo.)

La disolución que hoy presenciamos en la difusión mundial de "expresionismo abstracto", la produjo el desencanto de un formalismo anterior también abstracto, también insuficiente. Pero bajo el cambio aparente persiste una misma limitación: la incapacidad de satisfacer al hombre moderno del cual el arte abstracto pretende, sin embargo, ser la expresión.

Déficit de la forma pura, déficit del informalismo total, ambas cosas Torres las eludió magistralmente con su geometría humanizada ("espiritual"). Su trazo riguroso y espontáneo a la vez, su estructura adicionada de símbolos, o trascendida en significación y armonía son el equilibrio desde el cual carece de ambos déficits. *Es por eso que este lúcido, es hoy más que nunca, un clásico*.

## VI. EL NUEVO MUNDO

En 1934, Torres vuelve al Uruguay. Renuncia para siempre a la permanencia en esas capitales del arte moderno que son París y Barcelona, para llegar a esta ribera desértica en la que si no había crisis tampoco había 'nada', sobre todo en pintura. El renunciamento a un destino europeo más universal, precisamente cuando Torres se encontraba en plena madurez, y cuando el largo itinerario parecía concluido, se debió sobre todo a la voluntad de instaurar en esta tierra una nueva cultura. Allá era imposible. La tradición europea estaba en crisis, el arte moderno era una vertiente de esa crisis, y el autor del *Clasicismo mediterráneo* no podía ignorar que la enfermedad europea a pesar de ser un saldo de la salud de la gran cultura, era enfermedad. Nuestro pueblerino equilibrio era en cambio el reducido de una ignorancia ambivalente como la salud del pobre; o algo un tanto semejante a la inocencia del primitivo.

Así, paradójicamente, por amor a la tradición, por fidelidad, Torres vino a esta ribera sin pasado de la "ciudad sin nombre".

Torres García, nada debía al Uruguay, como no haya sido el haber llegado a Europa cuarenta años atrás en estado de absoluta precariedad cultural. Es por esa misma conciencia de los nuestros, que da una vuelta en círculo y vuelve aquí. Para iniciar lo suyo era necesario partir de cero. Y nosotros éramos el cero. Vino y predicó, en el desierto que éramos nosotros, la tradición de un arte universal.

En América del Sur y en especial en el Uruguay no había brotado aún esa atronadora actividad, esa eficiencia absorbente y desenfrenada del norte, que Torres había conocido y detectado en su estadía en Nueva York. Torres creyó, por eso, que este nuevo mundo del sur era lo moderno puro, desprovisto de sus males a la vez que de las enfermedades que amenazaban aniquilar la vieja tradición europea. La deshumanización moderna, la enajenación de la máquina en el hormiguero humano, la inculturación del hombre masa, no habían desarrollado todas sus consecuencias, estaban aquí embrionariamente y más bien de reflejo. Todavía se estaba a tiempo. No pensaba tampoco con igual intensidad los residuos inhibitorios de la tradición del humanismo en la enseñanza académica, ni los más recientes del arte contemporáneo.

*América del Sur, la modernidad en estado latente, el nuevo mundo químicamente puro, era la tradición en potencia.* Un mundo que estaba ávido de cultura sin saberlo siquiera, era la tierra propicia para sembrarla, era el lugar indicado para el gran experimento. Y Torres se sentía depositario de una tradición que, en contraste con su desvalidez de uruguayo, se le había revelado en todo su esplendor. Fruto, símbolo de la aldea en su propia indigencia inicial, era el experimento ya realizado de la tradición recuperada. Su vida entera era el testimonio de la fecundidad de la tradición, era el éxito total del experimento a escala individual. ¿Por qué no intentarlo en grande?

¿Torres García no había acaso rastreado penosa e interminablemente, desde su ensayo clasicista hasta el cubismo y el arte abstracto, toda la longitud de esa tradición? Había urgado los dos rostros de la tradición, el pasado y el presente, igualmente reclamado, igualmente fascinado por ambos.

Por ese mundo alucinante y maravilloso en el que las generaciones humanas acumulan milenariamente su trabajo, esa polifacética continuidad de la cultura como una trama ubicua, un hilo inquebrantable y sutil que todo lo une subespecie calidad, aquí era inaccesible. Para Torres pintor sólo quedaba en su memoria la huella perfecta del arte de todos los tiempos, la obra del hombre universal, ese pasado irreversible cuyos secretos le habían revelado cuarenta años de pasión y esfuerzo. Esa calidad a la que había que ser fiel. Él mismo, en su madurez de artista, era el testimonio que marcaba la meta: la calidad y la universalidad necesarias para el nuevo tramo de tradición que quería instaurar. Resumen viviente de esa tradición poseía el secreto, la esencia.

El primer paso fue un ensayo ferviente de americanismo utópico. Buscó la resurrección, el reencuentro de las remotas tradiciones indígenas con su constructivismo. (Un reverso simétrico del anterior clasicismo mediterráneo.) Pero este nuevo clasicismo primitivo y americanista fue pronto abandonado. Predicó entonces una tradición cuyo arraigo y cuya esencia eran sustancialmente europeas. Lo que propuso era, ambiguamente, un injerto y un trasplante. *Pero por eso mismo Torres fue el primer gran testimonio directo que tuvimos de la grandeza de la cultura europea, la primer gran presencia europea entre nosotros.*

En contacto con nuestro medio, Torres se transformó en una suerte de fundador. Y sin que lo percibiéramos bien suscitó la primera experiencia de acción comunitaria, de cultura elaborada en equipo que

haya conocido nuestro medio: el Taller Torres García; una de las más originales experiencias de docencia artística que haya surgido del arte moderno. Enseñó a pintar desde las bases del oficio (y fue entre nosotros el primer maestro de esa pintura "tradicional" en cuyo nombre se le negaba y combatía). Pero con su constructivismo predicó también una concepción del arte y el mundo, del hombre y la vida, del trabajo y la cultura.

Su elocuencia sobria y antirretórica, su tono extrauniversitario, su inquebrantable fe en la trascendencia de la cultura, fue para quienes le vieron vivir enseñando, escribiendo y pintando hasta la muerte, el ejemplo hasta entonces desconocido para nosotros en ese grado, de esa dignidad, de "la fuerza y el honor de ser hombre", como dice Malraux. Y era ése el ejemplo que necesitábamos conocer para iniciarnos en la madurez.

## VII. LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO

El constructivismo fue el plan máximo de Torres García. Un plan ciclópeo que implicaba la reelaboración integral de toda nuestra cultura. Y era, por eso mismo, impracticable. Por eso mismo, también, estaba muy por encima de todos los reparos que se le hicieron (que si no eran válidos por sus fundamentos, lo eran en tanto testimonio de la incapacidad de nuestra cultura para transformarse en la fuente de un arte demasiado maduro, abstracto y simbólico, mural y colectivo).

Pocas veces alguien creyó tanto como el Torres García del "universalismo constructivo" en la potencial capacidad transformadora del arte. No obstante, su fe chocó contra la roca dura. Y aunque el fracaso del gigantesco plan dejó el aporte formidable de su pintura constructivista, eso no le pareció bastante. Lejos de quebrantarle la derrota, le dio fuerzas suficientes para programar una nueva síntesis. *Y así nació la recuperación del objeto.* Un plan mínimo, si se quiere, que, por ser igualmente válido pero más viable, es el gran aporte que nos legó Torres García.

*La "recuperación" señala el camino de una pintura representativa y a la vez abstracta.* Es nada menos que un intento nuevo de incorporar la imagen normal de las cosas al lenguaje del arte contemporáneo sin desvirtuarlo. Por eso no se trata de nada parecido a un salto atrás: es un paso decisivo hacia el futuro, porque busca la universalidad en el reencuentro de la significación visible de los seres reales. Pero si en eso es clásico, es también moderno, porque aspira a que el lenguaje plástico sea el que, en virtud de relaciones concretas de forma y ritmo, recree la imagen de las cosas. Es la intuición de realidad (y no la sensación, el punto de vista, o la proporción) la que se expresa plásticamente y preside la creación de forma. Los objetos reaparecen en la pintura abstracta pensados como cosa plástica, y plásticamente se concretan. La pintura es entonces una interpretación plástica de la realidad; un arte fiel a la esencia de las cosas, pero que prefiere su esquema a su apariencia, constituyendo una especie de *cubismo sin deformación y sin arbitrariedad*. Un "cubismo" *sui generis* que, permaneciendo fiel a la realidad recuperada, es sustancialmente clá-



Torres García—"Interpretación plástica de la realidad"

sico. A diferencia del "clasicismo mediterráneo", temático y formal, este nuevo clasicismo —como el arte constructivo— es *funcional*: radica en el modo de crear.

Pero si la *recuperación* es la síntesis que Torres estuvo rondando desde mucho antes de hacerla su solución definitiva al problema de la pintura contemporánea, murió antes de realizarla. La dejó inconclusa, legando al futuro su realización.

Aunque la *Galería de retratos* no sea estrictamente la *recuperación* de la que habla Torres en su última época, es tal vez el camino que le condujo hacia ella. Sirve, en todo caso, para definirla con más precisión. El autorretrato de un gran pintor, por ejemplo, Torres lo deforma, sí, pero en función de la intuición de realidad originaria que ese mismo retrato le trasmite. Su deformación no es, entonces, caprichosa, es funcional. Así por ejemplo, Velázquez visto por Velázquez es visto de nuevo por Torres, que deforma esa primera imagen para configurar plásticamente la suya propia. En ese ejercicio de doble metamorfosis, una misma intuición de realidad sobrevive dos procesos estilísticos sucesivos y heterogéneos (Velázquez-Torres). Partiendo de una figura ya plásticamente solucionada pero ceñida a una realidad originaria, la forma artística se desliga a la imagen real y crea, en virtud de su intrínseca capacidad expresiva, la presencia y la expresión de lo real en la pintura. (Si el Museo es un confrontamiento de metamorfosis, como dice Malraux, estos retratos son ese confrontamiento en acto, Velázquez y Torres en una misma obra.)

La esencia de esa extraña operación creadora consiste en que el pintor no parte empíricamente de la realidad, y la encuentra, por el contrario, en la interioridad del acto creador. La pintura, en el acto de lograr su propia *realidad concreta*, simboliza la realidad empírica. *Porque la libertad de la función creadora, al estar intencionalmente dirigida a lo real, se transforma automáticamente en un acto revelador, en un descubrimiento de la realidad. Recuperar es crear, y recíprocamente, crear es descubrir. El realismo inmediato y tradicional, Torres los sustituye por un nuevo realismo mediato, en el cual la intermediaria es la pintura.*

Sin deformar a la manera expresionista, sin geometrizar como el cubismo, sin retratar como un realista, como advertía Lourival Gómez Machado no hace mucho, Torres hace todo eso simultáneamente: expresión y geometría, retrato psicológico y lenguaje plástico, deformación expresiva y configuración clásica, suma y síntesis de cuarenta años de estilo.

Quienes creen que el arte contemporáneo se derrumba necesariamente en el hedonismo de la forma y el color, quienes lo conciben sólo como un formalismo o un expresionismo abstracto, quienes ven, en definitiva, la incorporación de América a ese estilo como el fin y la descomposición de su perfil cultural, tienen en Torres García la negativa más rotunda y el más formidable esfuerzo hecho en tierra americana para superar simultáneamente todas esas vertientes destructivas, creando varios caminos para un nuevo humanismo original y "moderno".

El salto hasta Torres, el acceso de nuestras creaciones americanas actuales y fu-

turas al nivel de su calidad, tal vez no lo demos mientras nuestro mundo propio no se eleve a la temperatura de la *creación social*, mientras el artista no se nutra en una madura presencia de cultura circundante, de trabajo y acción. Mientras América Latina no se incorpore y salga de este letargo, de este nivel subdesarrollado de su cultura, mientras no adquiera la plena conciencia de su propio destino, mientras no brote, en suma, nuestra propia tradición, y sigamos consumiendo formas europeas que nos llegan desgastadas.

Pero entre tanto, la figura insular de Torres García, fervorosamente absorto en la utopía de querer instaurar esa tradición, paradójicamente, se convierte en la presencia actual que más puede contribuir a promoverla. La creación, que no

es regla sino excepción en una sociedad no creadora, se cumplió en Torres. Este sembrador de utopía, cuya fe le hizo comprender que la cultura marcha siempre impelida por una utopía fecunda, se las arregló como nadie para implantarla entre nosotros.

El ejemplo de carne y hueso era lo que faltaba. Y Torres, el europeo, nos lo dio a nosotros, sus coterráneos uruguayos.

Por eso fue, es y seguirá siendo el Maestro, cada vez más necesario, cada vez más actual. Es el punto de partida de una tradición que sólo de nosotros dependerá hacer posible y digna; a partir de él, si proseguimos un arte y una cultura mediocres, en la evasión o el esnobismo, seremos inexcusables.

## Joaquín Torres García

### 2. Las ideas

Por Juan José FLÓ

• *Decir en muy pocas páginas lo que Torres dijo y contradijo en veinte libros o folletos a lo largo de más de cuarenta años de teorización, es tarea imposible e insensata, pero inevitable. Con mucha mayor parsimonia he examinado en otro trabajo el pensamiento del pintor, y a pesar de haberme explayado sin limitaciones y de haber recurrido incesantemente a sus propias palabras, confrontando sus opiniones a través de los años, tengo el sentimiento de haber esquematizado y adulterado, a mi pesar, una experiencia que solamente cabe entera en la expresión en la que se comunicó por primera vez. Esta tarea insensata e imposible lo es, entonces, no en razón de su brevedad sino en razón del género al que pertenece. Y hay dos motivos importantes que, para mí, la imponen: uno público y el otro personal: la ignorancia de los supuestamente doctos con respecto a las ideas de Torres García (ignorancia que como suele ocurrir casi siempre engendra desdén por lo ignorado) y la necesidad subjetiva de rever de un vistazo, en conexiones más apretadas y en trazos más enteros, lo que con morosidad analítica me ocupó antes. Si toda exposición del pensamiento de otro es lectura, es pensamiento sobre pensamiento, ¿por qué no intentar una visión esquemática que pretenda dar sólo la cifra del laberinto en vez de sustituir al laberinto mismo?*

#### LA RAZÓN UNIVERSAL

Torres fue teórico incansable, maestro y proferidor de sus doctrinas no solamente en razón de un temperamento que él mismo reconoce, sino, ante todo, porque estaba movido por una experiencia primordial a partir de la cual, antes que el arte, le importaba lo que hace que el arte im-

porte y porque antes que una estética poseyó una metafísica. Una experiencia que radica en el sentido del universo como totalidad y como unidad, y que precede a su problemática de pintor, le exige, para poder anexar al arte, para incautarse de sus opciones de estilo y de su radicación en la historia, un inevitable, constante discurrir. Si Torres fue tan lúcido de los problemas plásticos, y de todos los artistas contemporáneos es quizá el escritor más fecundo, es seguramente porque no pudo resolver aquéllos a puro instinto y debió cernirlos intelectualmente para que dialogaran con su fe.

Y se trata de una experiencia antes que de una doctrina, puesto que es necesario recobrarla del interior de las sucesivas o las simultáneas doctrinas que Torres adopta y que, emparentadas por esa vivencia central, valen fundamentalmente por su capacidad, para expresarla o aludirla.

Es claro que no tiene sentido postular en una frase la fórmula que manifiesta ese fundamento elusivo —y al mismo tiempo omnipresente— de manera más nítida que la que Torres pudo alcanzar; se trataría simplemente de una presuntuosa reducción al absurdo de la fidelidad interpretativa. Lo que es posible, en cambio, es simplificar y elegir entre todas sus afirmaciones aquellos rasgos más constantes y entrañables y constituir con ellos una provisoria definición. Si convenimos en la licitud de tal procedimiento, podemos concluir que la experiencia clave consiste en el descubrimiento de lo *universal* —término preferido por el maestro— o en otras palabras: en el reconocimiento de que el hombre integra un orden, un cosmos, una totalidad armónica que no le es extraña, pues él mismo la contiene dentro suyo. Hay una razón universal que no aparece nunca entendida como un dios personal, y que es la norma, la regla del mundo.

Tal supuesto, presente en muchas filosofías, en casi todas las religiones, parece obvio o pobrísimo al encontrarlo desasido