

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

del fervor con el que Torres lo afirma, pero su misma obviedad, su carencia de la menor originalidad nos muestra el significado que Torres da a su prédica: es la verdad primera que hemos olvidado, que se ha desgastado hasta el punto de que ya no la vivimos con convicción, y solamente, si regresamos a ella hasta sentirla como patrón de nuestra existencia, nos será dada la sabiduría original ante la que toda otra sabiduría es mero oropel.

La vigencia antiquísima de estas ideas determina que, al emprender Torres la tarea de comunicarlas, encuentre muy a mano un vocabulario cargado de connotaciones doctrinarias que desbordan la experiencia primitiva: en gran parte la historia del espíritu humano es la historia de la expresión, de la elaboración de esa experiencia, pero por lo mismo la historia de su transformación. Por eso, desde sus primeros libros, el platonismo aparece como el vehículo preferido de su concepción del mundo y tal elección puede explicarse fácilmente. En primer lugar el encuentro, simultáneo, del arte griego y la filosofía de Platón le revela un mundo de perfección y *sofrosine* estética, próximo al universo de los arquetipos inteligibles que objetivan su experiencia de una armonía universal. Pero a este deslumbramiento hay que agregar, en segundo lugar, algo quizá más importante y que aproxima especialmente la ideología de Torres al platonismo: en éste no solamente encontramos ese orden, esa razón universal, sino que, a diferencia de otros racionalismos modernos al hacer de las ideas el objeto del conocimiento superior, vuelve a la razón homogénea a su objeto, o mejor, vuelve a la razón objeto antes que método o facultad, ser antes que co-

nocer. Así entendido, condice con el desprecio que Torres manifiesta por la razón operatoria, puesto que consiste (como sostienen por ejemplo Festugiere o Goldschmit) en una contemplación de lo racional más que en un racionalismo gnoséológico.

La doble coincidencia del platonismo con las ideas centrales de Torres (una razón universal y también un conocimiento intuitivo o místico de esa razón) determina y justifica que desde *Notes sobre Art*, 1913 (p. 24, 73), y *Diálogos*, 1915 (p. 42), hasta *La recuperación del objeto*, 1952 (pp. 26, 108, 109, 112, 124, 142), abunden los pasajes en los que exalta al filósofo. Pero esta admiración no impide que aflore otra vertiente importante de su pensamiento: la reivindicación de la realidad.

Ya en *Notes sobre Art* (p. 72, 122) encontramos referencias a pensadores de lo concreto, desconfiados de las abstracciones y devotos de la inmediatez de lo psíquico. Y esta dualidad parece justificada por una constitución temperamental inevitable en un artista, y seguramente más todavía en un plástico, que no puede separarse de la concretez. Si bien el platonismo le proporcionó a Torres una filosofía de la razón universal, le amputó por otra parte el mundo de las cosas (las exteriores y las subjetivas) y esa carencia lo empuja inevitablemente hacia otras doctrinas. Cuando se produce la crisis de su estilo mediterráneo, el platonismo, que había predominado en los primeros libros (a los citados habría que agregar *Un ensayo de clasicismo*, 1916), deja el lugar a una reivindicación de lo vital. *El descubrimiento de sí mismo* (1917) y *Hechos* (librito inédito de 1918 o 1919) corresponden a ese momento de metamorfosis

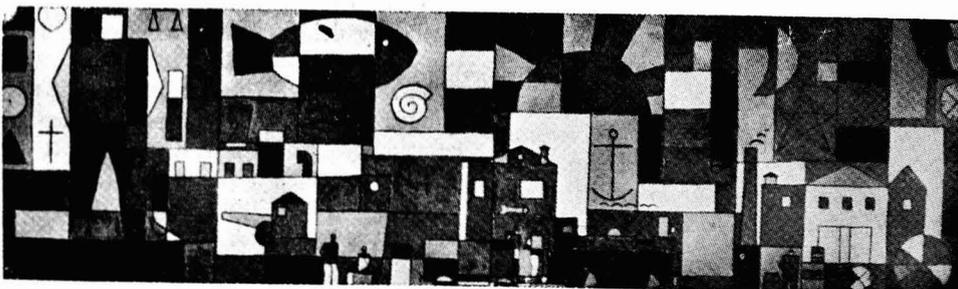
estilística y doctrinaria, especialmente el segundo, en el que postula un absoluto, el del presente de la conciencia, que ya no subsiste si no es disuelta en sus contenidos, contenidos que constituyen la objetividad pura, hechos que podemos afirmar sin duda y que no debemos interpretar si no queremos traicionarlos. Hay aquí coincidencia de lo universal incondicionado y lo subjetivo, que ya no tiene sentido considerar como tal; reducción del orden racional postulado anteriormente al simple hecho indiscutible y suficiente, es decir, un claro antiplatonismo en el que lo concreto, químicamente puro en su calidad de experiencia, usurpa la situación de lo universal.

Pero no en vano este libro, en el que aparece la más original y osada de las especulaciones de Torres, permaneció sin difusión: el platonismo subsistía latente y no tardaría mucho en retornar. Pero cuando vuelve en los escritos montevidianos, aparecerá enriquecido, integrado con lo que el pintor necesitaba para expresar cabalmente su pensamiento. En *Estructura*, 1935 (pp. 149, 150), libro que será recogido casi completamente en *Universalismo constructivo*, 1944, en los textos inéditos anteriormente de este último (pp. 615, 964, 968), en *La recuperación del objeto* (p. 22), encontramos la afirmación de una coincidencia o de un equilibrio de opuestos (vieja idea heraclítica y renacentista), que constituyen con su combate o fusión el orden superior del universo. Lo universal ya no se identifica solamente con lo inteligible, con lo clásico, con el espíritu, sino que reclama a sus contrarios para ser plenamente: reclama a lo real, a la vida, a lo romántico. Su universalismo. Su universalismo se enriquece así con todo lo que su platonismo había rechazado.

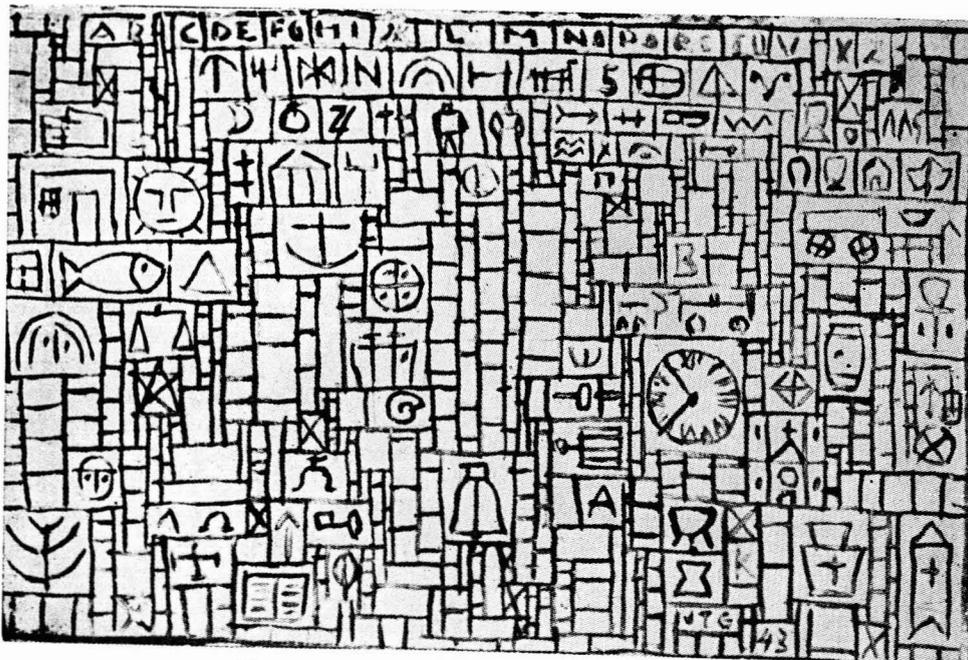
El mismo espíritu comanda las series de términos, generalmente tríadas, que Torres establece como constitutivas de la obra de arte o del orden universal y en las que se complace seguramente por su saber esotérico y ocultista, pero que en último término expresan ese mismo movimiento de superación de su primera y recurrente doctrina platonizante, que perdura y emerge siempre como la manera más didáctica o más enérgica de proclamar su pensamiento.

Todavía hay, sin embargo, otro intento de superación del platonismo. En los últimos textos de *Universalismo constructivo* (pp. 890, 957), en *Lo aparente y lo concreto*, 1947 (fasc. I, p. 45), en *La recuperación del objeto* (p. 124), se esboza de manera insegura la afirmación de que lo universal, lo esencial, lo ideal radican en el mundo, y que el artista conquista esa idealidad de lo real por una unión mística con la realidad misma. Es la teoría que corresponde en el plano especulativo con la tan mentada recuperación del objeto en la pintura, que dirige todos sus esfuerzos en los últimos años de su vida, y en la que esa apetencia de concretez, que mantuvo una dialéctica constante con su platonismo, se integra por fin de la manera más íntima con éste.

Todo este camino que hemos recorrido apresuradamente, este diálogo entre lo real y lo ideal que terminan por confundirse, debe ser vinculado con otra noción clave: la de la identidad entre el universalismo y la concepción del mundo de los



Torres García—"simboliza la realidad"



Torres García—"la revaloración de lo plástico puro"

primitivos y de las grandes culturas arcaicas. En esa identificación en la que Torres insiste innumerables veces, cuando propone esas artes primitivas como ejemplo y paradigma, está implícita la conjunción que se manifiesta y se conquista laboriosamente en otros textos. El platonismo y la mentalidad mítica no son esencialmente ajenos: en ambos se afirma un orden del mundo, una —podemos llamarla así— razón universal. Elíade y Gurdorf han insistido en esta analogía, señalando que la concepción primitiva exorciza al tiempo por el rito y el eterno retorno, imponiendo en el mundo una existencia que no es discernible de la de los arquetipos platónicos. Pero, sin desmedro de esta aproximación que no debemos olvidar, es evidente que perdura una diferencia fundamental, ya que el mundo del primitivo consiste en una transfiguración de la realidad, o en no haber perdido un espontáneo conocimiento de la misma, que no incurre en el dualismo platónico puesto que descubre la norma en la relación ritual con las cosas; la eternidad en el tiempo. La realidad no es degradada y sustituida por otra realidad ideal, sino que es simplemente percibida ritualmente. La distancia que hay entre esa concepción del mundo y el platonismo es justamente la distancia que Torres logra establecer entre su platonismo originario —que nunca termina de ceder el campo— y su pensamiento más maduro y más complejo — que emerge especialmente en los libros de sus últimos veinte años.

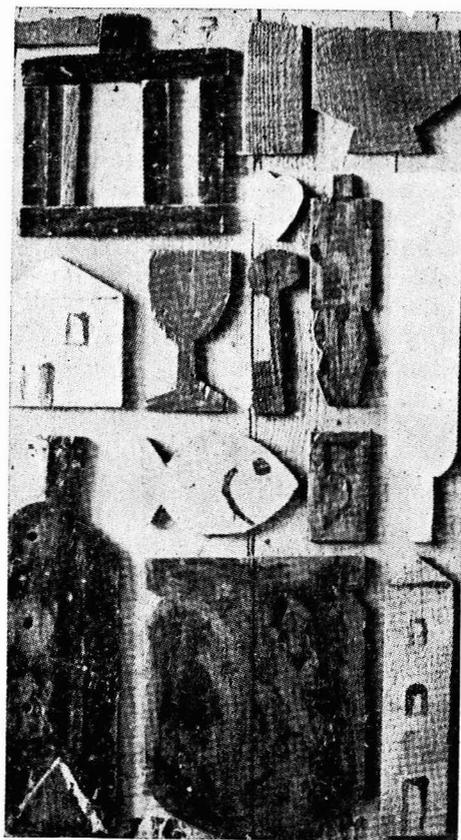
Esto explica, en fin, que el arte monumental y geométrico de los primitivos coincida con el suyo, ya que en su doctrina como en la visión del mundo de aquéllos la razón universal no es opuesta al instinto; el instinto, la intuición, lo inconsciente valen como medios de comunicación con la razón universal. Y tampoco es opuesta a la realidad: de la realidad misma surge para, a su vez, trasmutarla.

#### ARTE Y PINTURA

El platonismo originario de Torres, que debe transfigurarse en el plano de su concepción del mundo, encalla también en la imposibilidad de dar cuenta de las artes plásticas si quiere evitar desestimarlas, como debió hacerlo Platón obligado por su doctrina y no solamente por una equivocada concepción del arte como mimesis. De allí que el mismo proceso, que señalamos antes, de encarnación, de incorporación de lo ideal en lo real, debe incurrir, y de manera más apremiante, en la teoría del arte que Torres elabora.

En los libros del período montevideano, desde *Estructura* (pp. 103, 130), y luego en todos los demás, concibe al arte como la coincidencia efectiva de lo particular, el objeto que es la obra de arte, con lo universal, que es su significado. Es esta presencia de lo universal en la obra la que exige que el artista viva en ese mismo plano: "ser para hacer". Pero Torres va más allá de atribuir un significado al arte; lo universal está, de hecho, realmente allí y no simplemente aludido. El objeto estético es un símbolo, pero al que llama, precisamente para señalar su especial naturaleza, un "símbolo actual", expresión que describe la milagrosa coincidencia de lo real sensible y lo universal.

Cuando Torres afirma que "el artista mezcla espíritu con materia" no está incurriendo en una metáfora de sabor anticuado, sino que acepta literalmente la expresión y carga con las consecuencias teóricas de aceptarla.



Torres García—"Significado universalista"

Así conquistada la esencia del arte, concebido como la realización de lo universal, determinada una definición invariable, se impone como consecuencia ineludible una limitación, que en Torres a veces es olvido de la historia. Lo que habíamos llamado lo universal impone una constante al arte de todos los tiempos: la *estructura*, correspondiente concepto clave de su teoría del arte. Es así que en la medida en que el arte es prácticamente sinónimo de estructura, su tradición se identifica con la tradición del hombre abstracto, de ese hombre movido por la experiencia de un cosmos, y la historia apenas si ingresa para modificar sistemas expresivos, equipos simbólicos, modos de realización de la estructura inabandonable.

No es ocasión de analizar las dificultades que tamaño antihistoricismo impone a la teoría, aunque por lo pronto es inevitable referirse al dualismo de tradiciones que Torres debe acoger. Junto a esa gran tradición universalista de la estructura, hay una pequeña tradición renacentista, la de la pintura próxima a la realidad, a la luz, preocupada por el tema, cargada de sensualidad, y que sin embargo se redime por el tono inefable, por la armonía, el orden que logra imponer a su materia. Este dualismo (que oscila desde un punto en el que solamente es posible aceptar el Arte de la gran tradición para el que reserva justamente el término Arte, hasta otro extremo en que considera a ambos [Pintura y Arte] como igualmente o casi igualmente valiosos) se complica todavía con la inestable y compleja relación que Torres mantiene en sus teorías con las corrientes de la pintura contemporánea, hasta el punto de que todo resumen

de la cuestión está condenado de antemano. Veamos, sin embargo, de orientarnos.

Cuando alrededor de 1929 Torres constituye la teoría del Arte Constructivo Universal, parece que se han aplacado todos los conflictos y todas las vacilaciones. Ha llegado a un arte en el que se cumple con el espíritu de la tradición universalista, con el clasicismo verdadero, más allá de los elementos exteriores con los que había aspirado a hacer un arte clásico en la época mediterránea, aunque ya en ella, por encima de esos elementos externos (el desnudo, el paisaje mediterráneo, la postura rítmica) latía una clara conciencia de los requisitos del muralismo, hasta el punto de que podrá reiterar un pasaje de *Notes sobre Art* veinte años después de escrito, y que los juicios sobre los cuatrocentistas, que en ese mismo libro establece, mantienen una total actualidad. Pero el clasicismo del Arte Constructivo lo arraiga en la tradición eterna, la de la estructura, de la que la tradición mediterránea es solamente un momento, y que lo vincula con los primitivos según la correspondencia entre la concepción del mundo de Torres y la de aquéllos, que vimos más arriba. Realizado en base a una estructura, su naturaleza metafísica se manifiesta en la medida áurea que representa para Torres no el placer intelectualista de un cálculo o de la sensualidad de una proporción agradable, sino que vale en tanto impone a la estructura la unidad de lo múltiple, que es la regla del universo antes que del arte.

Por otra parte el Arte Constructivo aparece como una exigencia del momento complejo del arte contemporáneo y en la famosa conferencia pronunciada en París para el grupo *Cercle et Carré*, Torres lo presenta como una síntesis de lo que hay de positivismo en el neoplasticismo, el cubismo y el surrealismo. Aun sin aceptar totalmente ese planteo es patente que, con el constructivismo, Torres aprovecha la experiencia neoplasticista y cumple al máximo con el respeto por los elementos plásticos considerados en sí mismos, sin contaminación representativa.

Pero el Arte Constructivo no solamente consiste en una estructura plana, obtenida con ortogonales, medida por la sección áurea, sino que su significado universalista se completa por el afán de crear un microcosmos en el que la realidad aparece aludida a través de signos que el maestro no considera figurativos, sino que valen como esquemas, conceptos expresados de una manera geométrica, y que se enlazan y vinculan según las exigencias del contexto estructural y no según el contexto representativo (véanse entre otros pasajes *La Rec. del Obj.*, pp. 120, 149, 150 y 151).

Habría, pues, en el constructivismo la conquista del estilo supremo en el que se conjugan los principios de un arte metafísico, ritual, con la revaloración de lo plástico puro que caracteriza a las escuelas contemporáneas. Sin embargo, Torres insiste en rechazar esas escuelas a medida que se aleja, en el Uruguay, de su contacto directo. La razón fundamental de ese rechazo radica en el carácter profano, subjetivo, desespiritualizado de ese arte, que si bien impone la concreción plástica no es capaz de recuperar las motivaciones extraestéticas que justifican al arte. Pero hay más: cuando Torres Gar-

cia defiende lo *concreto* en la pintura es para hacerlo sinónimo de lo *abstracto*. La forma, el color, los elementos plásticos, en general, deben valer por sí mismos y no por su servidumbre representativa, y de allí lo que llama concreción; pero no tienen una relación con el universo, y en ese sentido son abstractos, recuperan una esencia, han sido retirados de la realidad, abstraídos y traspuestos a un mundo en el que ya no hay día ni noche (*Lo Apar. y lo Conc.*, fas. I, p. 11, entre otros pasajes coincidentes). Esta coincidencia de lo concreto y lo abstracto es lo que no encuentra en el neoplasticismo, que desconoce a la realidad y realiza una estructura desespiritualizada, mental, aplicando una geometría de regla y compás en lugar de la "geometría espiritual", intuitiva que Torres defiende. El cubismo, por su parte, no solamente carece de significación universalista sino que, como lo denuncia con insistencia en *Lo aparente y lo concreto* (fasc. I, pp. 11, 21, 33, 37; III, 20, 31; IV, 16, 20), destruye o distorsiona a la realidad en una deformación que conduce inevitablemente al expresionismo. Así, después de haber asimilado sus enseñanzas, después de haberse puesto también en el espíritu de su época, Torres vuelve al rechazo del cubismo que había manifestado ya en 1913. Porque el cubismo es pintura, pero que mienta a la realidad no para rescatarla pictóricamente sino para desnaturalizarla en una aplicación arbitraria de la geometría que no es legítima, puesto que, para Torres (idea que comparte con Gris), es necesario llegar a la realidad a partir de la geometría y no geometrizar la realidad.

El arte contemporáneo, como la pintura de tradición renacentista, carece de significación metafísica; pero, a diferencia de esta pintura que exalta el mundo de los sentidos, aquél reniega de la realidad (neoplasticismo) o la distorsiona y quebranta (cubismo). Paradójicamente es el respeto por la realidad el que acentúa la distancia que Torres pone entre su arte y el de sus contemporáneos, respeto que no contradice su esfuerzo por realizar un arte concreto y que se adecúa a ese proceso de enriquecimiento del platonismo por la admisión de la realidad que historiamos antes.

Pero este apetito de realidad tiene consecuencias más importantes. No solamente sirve para rechazar a la pintura moderna —por ser pintura, pero también por ignorar lo real o dislocarlo—, sino que lo lleva a realizar esa pintura de la luz de la que tantas otras veces, ceñido estrictamente a su universalismo, abomina enérgicamente. Torres reconoce ser un "pintor de raza", no poder escaparse al sortilegio de la pintura, y su ejercicio permanente de la misma nos indica que no sólo la enseñó en nuestro medio como transacción inevitable ante un ambiente hostil al constructivismo, como lo pretende en alguna ocasión (entre otros pasajes: *500a Conferencia*, pp. 3, 31; *Lo. Ap. y lo Conc.*, fasc. v, p. 61). El realismo de Torres, su vocación de pintor lo obligan a admitir el valor estético puro, desprovisto o casi desprovisto de significación metafísica. Lo obligan a aceptar al "pintor a secas" como lo llama el maestro, a la pintura tantas veces degradada y considerada otra cosa, absoluta-

mente heterogénea con respecto al arte, que de pronto parece revestida de la misma dignidad que éste (por ejemplo en *La Rec. del Obj.*, p. 73 y *Mística de la pintura*, 1947).

Pero esta admisión de la pintura tiene dos grados: se da irreflexivamente como adhesión del pintor a su sensibilidad, que lo hace admirar fascinado a Velázquez, aunque desde su constructivismo deba negarlo, y se da además en un esfuerzo por rescatar a la pintura de su heterogeneidad con respecto a éste, un esfuerzo por cargarla con el sentido del que carece. Es así que aparecen los intentos por realizar una pintura constructiva, síntesis de ambas artes, en la que busca la coincidencia de los valores superiores del muralismo constructivo con la referencia a

ella las significaciones propias de aquél, sino de proseguir a la pintura en su propia naturaleza, dirigida a la realidad, pero de tal manera que alcance el "alma de las cosas", que llegue también a una esencia pero que es esencia de las cosas. Una vez más tenemos que señalar el paralelismo de la teoría estética con la concepción del mundo, en la medida en que ese hallazgo de lo universal a partir de la realidad responde al mismo movimiento, ya tantas veces aludido en estas páginas, que progresa en el sentido de corporizar el platonismo y que culmina en la admisión de la presencia de lo esencial en lo particular. Estamos en la recuperación del objeto, como Torres la llama algunas veces, que es al mismo tiempo recuperación de lo ideal en la pintura.



Torres García—"La realidad no es degradada y sustituida por otra realidad ideal"

lo real, con la presencia del tono, con la creación de un espacio tridimensional abstracto, como el que intenta estatuir en una modalidad largamente teorizada en *Lo aparente y lo concreto*.

Todos esos esfuerzos no parecen haber satisfecho plenamente al maestro. Un camino nuevo aparece contemporáneamente a estos intentos, y termina al fin de su vida por ser aquel en el que puso más fe. Se trata no ya de realizar una pintura lo suficientemente próxima al constructivismo como para que recaigan sobre

Recién en este punto, al final de la odisea especulativa del maestro, parecen aplacadas las contradicciones e integradas las fuerzas opuestas que tironearon infatigablemente durante largos años a sus ideas y a su incansable mano de pintor. Incongruencias, puntos de partida discutibles, opciones que nacen no de razones sino de pasiones, pueden desde luego denunciarse; pero el cuerpo fundamental de la ideología parece, desde la perspectiva de sus últimos atisbos, eminentemente sólido.