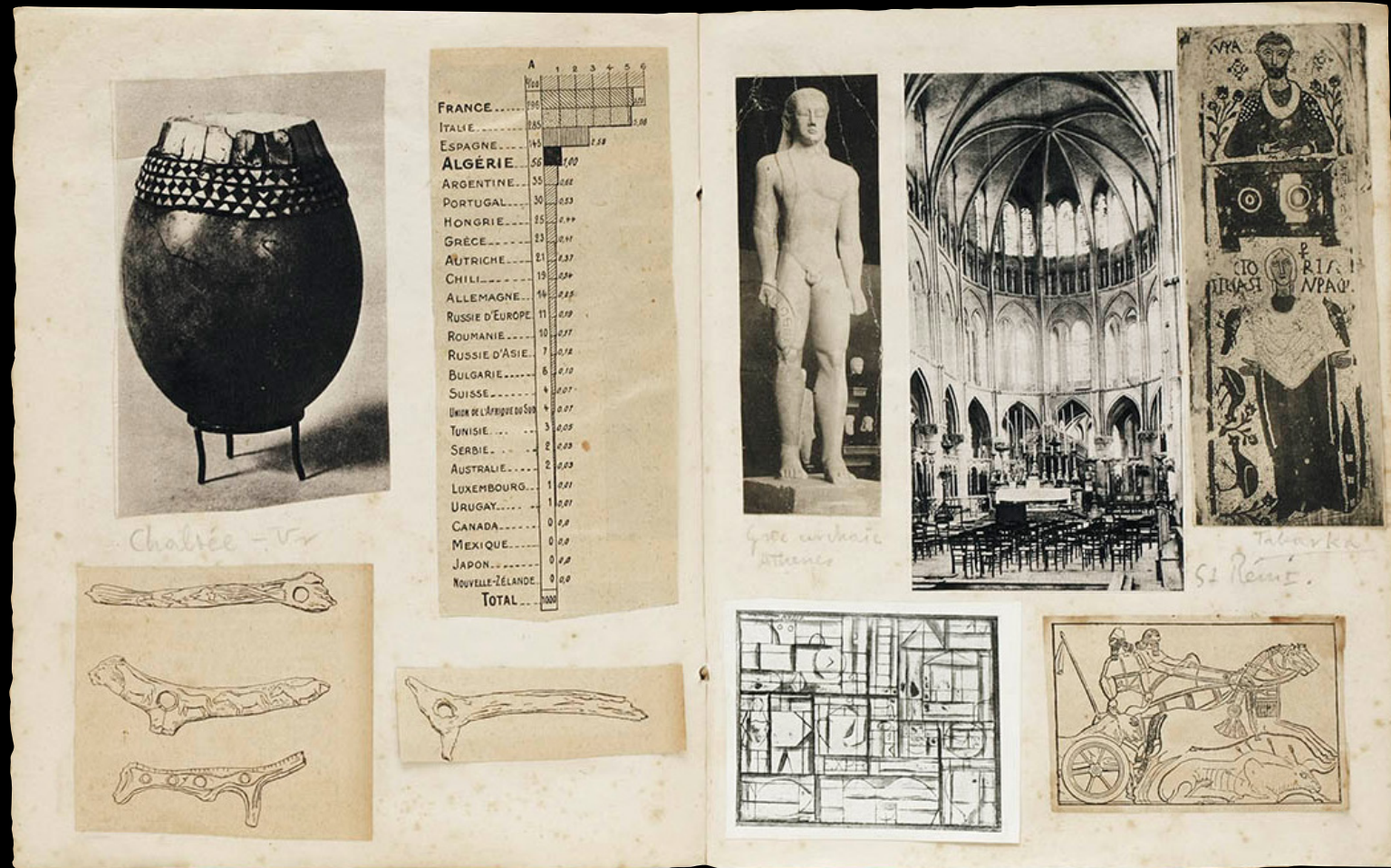


LA REGLA ANÓNIMA: JOAQUÍN TORRES-GARCÍA, IMPULSIÓN ESQUEMÁTICA Y MODERNIDAD ARCÁDICA

Luis Pérez-Oramas



CAT. 146
Joaquín Torres-García,
páginas del álbum *Structures*,
1932, tinta, témpera y papeles
cortados y pegados sobre
papel y cartón, 240 x 190 mm,
Montevideo, Museo Torres-
García, MD-32-1

El gran poeta Goethe dijo, en la última parte del *Fausto*, que la realidad no es sino símbolo. Y nosotros sabemos bien que la forma es solamente una máscara

Joaquín Torres-García, «Raison», 1932

L'equilibri és possible/ però la inquietud/ sempre és present...
silenci i llum/ cercle & carré/ inesgotables constructions...

Albert Ràfols-Casamada, *Policromia o La galeria dels miralls*, 1999

1 Me refiero a las últimas páginas —en verdad, a la última de las páginas— de la *Fenomenología de la percepción*, de Maurice Merleau-Ponty, donde se glosa sobre la libertad como facultad para asumir el presente y sobre la necesidad de una cierta donación para hacer fructificar las escogencias en la vida. Allí puede leerse: «C'est en étant sans restrictions ni réserves ce que je suis à présent que j'ai chance de progresser, c'est en vivant mon temps que je peux comprendre les autres temps, c'est en m'enfonçant dans le présent et dans le monde, en assumant résolument ce que je suis par hasard [...] que je peux aller au-délà» [«Es a base de ser sin restricciones ni reservas lo que actualmente soy que tengo la posibilidad de progresar; es viviendo mi tiempo que puedo comprender los demás tiempos, es ahincándome en el presente y en

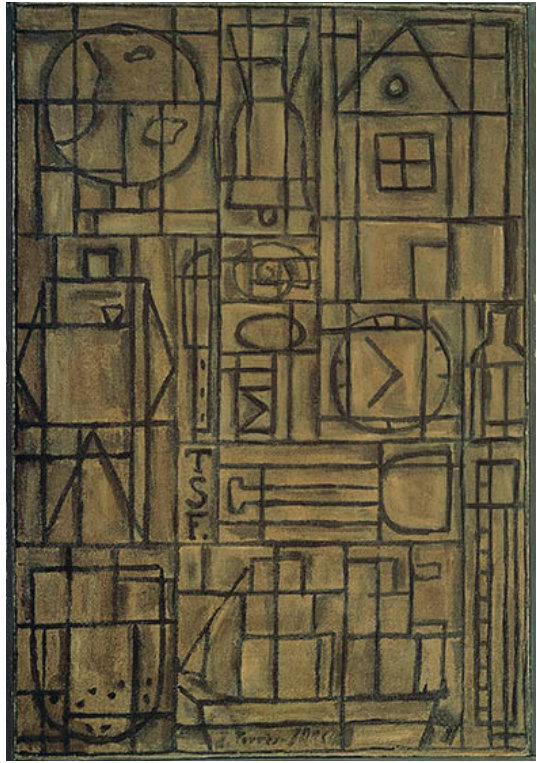
1 Había llegado Joaquín Torres-García (1874-1949) a la madurez de su edad, y estaba en París, *asumiendo resueltamente lo que por azar ya era*¹, un artista ajeno, extraño, extranjero², que había recorrido como quien anda por un territorio escarpado las ilusiones y los espejismos de las vanguardias modernas.

Corría el año 1930. En muy poco tiempo llegaría Adolf Hitler al poder en Alemania; en Francia, bajo la presidencia de Gaston Doumergue, el conservador moderado André Tardieu gobernaba un país en recesión económica y crisis tras el derrumbe de Wall Street, cuyo vendaval de quiebras arrastraría consigo las economías occidentales; seis años más tarde España entraría en una devastadora guerra civil, ahogándose en un *cáliz de sangre*, preludio de la guerra mundial que dividiría las aguas de la historia europea, consagrando el siglo XX como uno de los períodos más violentos de la humanidad.

De ese vasto pozo de sangre humana también bebieron las fuentes de la modernidad, e incluso aquellas del arte moderno. Nadie es ajeno a la historia, pero el grito maquinista de los futuristas, el cinismo epicúreo de los dadaístas, el heroísmo productivo de los constructivistas, la indiferencia moral de los cultores de las formas puras, los fetichistas y nostálgicos de la edad dorada abonaron la tierra de aquel siglo trágico, y todos bebieron del mismo pozo de la angustia³. Y, por ello, sus ilusiones por comenzar de nuevo el mundo con sus formas también pueden leerse como espejismos, cuando se los juzga retrospectivamente según el baremo de aquellas tragedias.

Aquel era el mundo de Torres, llegado a París en 1926, tras breves estadías en Fiesole y Livorno (Italia) y Villefranche-sur-Mer (Francia), localidades modestas, rurales, donde había desembarcado en 1922 proveniente de Nueva York. Era un hombre de cincuenta años y aún no había encontrado su «lenguaje definitivo» como artista, lo que solo sucedería hacia 1929⁴. Todo indica que había vivido intensamente el siglo que llegaba a su primer cuarto de vida, a su trágico primer poniente, como para saber oponerle, si no las reservas de una inteligencia formada a la luz anacrónica de cierta escolástica⁵, al menos sí una intuitiva desconfianza ante lo nuevo.

Torres-García había llegado, pues, a la madurez de su edad y ello le confería, en medio del ruido ya agónico de las últimas vanguardias modernas, en el seno del grupo Cercle et Carré, que él había contribuido a fundar y del cual se separaría



Y añadía: «Cette règle est une chose anonyme, elle n'appartient à personne...»⁷.

En aquel texto, Torres-García abogaba pues por la intuición artística para definir las soluciones plásticas, sin por ello renegar de la posibilidad de acudir a «las ideas puras del entendimiento» en la búsqueda intelectual del orden⁸. Pero sobresalía la afirmación de una certeza según la cual, en materia de arte, el capítulo académico iniciado con las regulaciones matemáticas de la perspectiva clásica en el Renacimiento no era más que una brevísima interrupción en la insondable, secular primacía de aquella regla anónima, que sin pertenecer a nadie en particular, a fuerza de intuición, había hecho posible el repertorio de las formas simbólicas y artísticas hasta entonces conocidas.

Con ello, en aquel escrito, «Vouloir construire», sin declararlo explícitamente, Torres-García se inscribía en una reivindicación de memoria, y se hacía contemporáneo espiritual de los complejos trabajos de *Mnemosyne* que, de Franz Boas a Aby Warburg, de Carl Einstein a Carl Jung, de Walter Benjamin a Ernst Cassirer, por aquellos años, bajo una multiforme arqueología de la memoria de las formas y de su anacrónica recurrencia marcaba una tendencia en sordina, a contrapelo de las vanguardias historicistas, a contrapelo de cierto mesiánico progresismo moderno. Por ello es importante, para entender el legado de Joaquín Torres-García, «ese diestro que, como [Paul] Klee, pintaba con la mano izquierda [...] siempre extemporáneo, retardatario o adelantado»⁹, escuchar con mucha atención la pregunta que se hacía nuestro artista en la conclusión de su primer artículo publicado en *Cercle et Carré*: «Cette règle est une chose anonyme, elle n'appartient à personne. Tout le monde peut l'employer à sa façon, elle doit être la vraie voie de tout homme sincère. Mais, si cette règle a été usitée dans tous les âges, en quoi peut consister son emploi d'une façon moderne?»¹⁰.

Reivindicando entonces una regla anónima e inmemorial, una regla en verdad universal —pues todo el mundo puede emplearla a su manera—, Torres también se preguntaba por la forma moderna de esa regla, por su textura contemporánea, por su lugar presente. Sucede que, a diferencia de otros artistas modernos de América Latina —Armando

FIG. 1
Joaquín Torres-García,
Constructivismo, 1931,
óleo sobre lienzo,
80 x 54,5 cm, Nueva York,
colección particular

el mundo, *asumiendo resueltamente lo que por azar soy [...] que puedo ir más allá*»; Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (París: Gallimard, 1945, pp. 519-520), ed. en español, *Fenomenología de la percepción*, traducción por Jem Cabanes, cedida por Península, Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993, p. 462, cursivas nuestras.

2 Hacemos referencia aquí a la vinculación filológica entre lo extraño y lo extranjero, entre lo que procede de fuera y lo que es ajeno; véase Pierre Fédida, *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, París: PUF, 1995, p. 156.

3 José Bergamín, *El pozo de la angustia. Burla y pasión del hombre invisible*, Ciudad de México: Séneca, 1941, p. 12.

4 Juan Fló, «Torres-García-Nueva York», en *J. Torres-García: New York*, Montevideo: Fundación Torres-García y Hum, 2007, p. 23.

5 Hacia 1895, Torres, artista joven en Cataluña, habiendo entrado en el Cercle Artístic de Sant Lluç, estuvo breve pero intensamente bajo la influencia intelectual del presbítero —luego obispo— y filósofo escolástico Josep Torras i Bages (1846-1916), uno de los fundadores del catalanismo moderno de inspiración cristiana.

6 («Enmarañado e inútilmente prolongado»); Michel Seuphor, *Le Style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle*, París: Seuil, 1965, p. 116.

7 («Cuanto más grande sea el espíritu de síntesis del que diseña, nos dará una imagen construida.

CAT. 90
Joaquín Torres-García,
Dos figuras primitivas, 1930,
óleo sobre madera,
34 x 25 cm, Montevideo,
colección particular, cortesía
de Galería Sur

Los diseños de todos los pueblos primitivos, negros, aztecas..., egipcios, caldeos, etc., son un buen ejemplo. Ese mismo espíritu de síntesis... es el que está llamado a realizar la construcción total de un cuadro, de una escultura y a determinar las proporciones de la arquitectura... Y solo ese espíritu permite que la obra se vea en su totalidad, en un solo orden, en la unidad. Esa regla, a lo largo de los siglos, ¡qué de maravillas ha realizado! ¿Por qué se ha descuidado? [...] «Esa regla es una cosa anónima, no pertenece a nadie»; Joaquín Torres-García, «Vouloir construire», *Cercle et Carré*, n.º 1 (15 de marzo de 1930), p. 2.

8 *Ibid.*

9 Juan Fló, «Torres-García-Nueva York», *op. cit.*, pp. 37-38.

10 («Esa regla es una cosa anónima, no pertenece a nadie. Todo el mundo puede emplearla a su manera, debe ser la verdadera vía de todo hombre sincero. Sin embargo, si esa regla se ha aplicado en todos los siglos, ¿en qué podría consistir su empleo de forma moderna?»); Joaquín Torres-García, «Vouloir construire», *op. cit.*, p. 3, cursivas nuestras.

11 Véase la carta de Joaquín Torres-García a José Enrique Rodó, del 1 de diciembre 1915, en «De Maestro a maestro: la cartas de Torres a Rodó», *El País* (Montevideo) [26 de agosto de 1974], p. 5; fotocopia consultada en Los Ángeles, Getty Research Institute.

12 Juan Fló, «Torres-García-Nueva York», *op. cit.*, p. 23.

Reverón pudiera ser el ejemplo más elocuente—, Torres no dejó nunca de esbozar intencionalmente un proyecto moderno, de manifestar su voluntad moderna. Que lo hiciera a contrapelo de la modernidad, oponiéndole siempre una forma de esquematismo primal, es una paradoja que intentaremos esclarecer en estas líneas. Por ahora sirva la pregunta *torresiana* sobre el empleo moderno de la regla anónima para inscribir también el nombre de Joaquín Torres-García en los archivos, cuán vastos, de la voluntad moderna, del moderno voluntarismo.

Había nacido Joaquín Torres-García en Montevideo, Uruguay, hijo de un padre inmigrante catalán y una madre uruguaya, en 1874. Era con ello cinco años más joven que Henri Matisse (1869-1954) y dos más que Piet Mondrian (1872-1944). Era siete años mayor que Pablo Picasso (1881-1973), cinco que Paul Klee (1879-1940) o Kazimir Malévich (1879-1935), nueve que Theo van Doesburg (1883-1931), doce que Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). Casi contemporáneo de su compatriota José Enrique Rodó (1871-1917), cuyos ideales americanistas y antiutilitarios pueden ponerse en relación con los de Torres en algún momento¹¹, Torres-García contribuyó tanto, desde el pensamiento plástico, a modelar un ideario cultural para la América Hispana como las obras del nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), los mexicanos José Vasconcelos (1882-1959) y Alfonso Reyes (1889-1959) o el peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), todos ellos más jóvenes que el artista uruguayo.

Porque Torres, europeo en América, americano del sur en Europa, forma parte al mismo tiempo de dos modernidades que dejaron de hablarse a inicios del siglo XX, quizás en razón del mismo desasosiego, de las mismas tragedias que evocábamos al iniciar este ensayo. Una es la modernidad de las grandes aglomeraciones urbanas, metropolitanas, que hizo eclosión a inicios del siglo XX —en Barcelona, en Nueva York, en París, solo por citar aquellas urbes donde hizo morada Torres—; otra es la modernidad que proviene de un impulso por alcanzarla en las coordenadas de la América Hispana, cuyas sociedades a menudo sometidas a esquemas feudales padecieron la suerte, pero también la calamidad, de no sufrir el holocausto inconmensurable de la Primera Guerra Mundial, y siguieron por ello determinadas



por una doble temporalidad, hecha de voluntades modernas y de anacronismos fundacionales que aún hoy subsisten en algunas de las naciones latinoamericanas. Y aunque la República Oriental del Uruguay es uno de los más pequeños países del continente americano, ha sido cuna de grandes protagonistas de esa voluntad moderna cuya resonancia puede medirse a nivel, también, continental. Entre ellos, además de Rodó, sobresalen, alrededor de las coordenadas temporales en las que nace Torres, y solo en materia de artes plásticas, tres de entre los más notables artistas temprano-modernos de América: Pedro Figari (1861-1938), Carlos Federico Sáez (1878-1901) y Rafael Barradas (1890-1929) con quien Torres trabaría una amistad determinante para lo que Juan Fló ha llamado su «primera conversión» moderna, hacia 1917¹². Hay que decir, sin embargo, que Torres tuvo la fortuna artística y genética de sobrevivirles y, con esto, acaso también la de pronunciar la última palabra, la de trazar el último signo en las locales diatribas modernas.

Quizás la obra misma de Torres, el pintor, es la respuesta a la pregunta de Torres, el teórico, en aquel artículo de 1930 con el que se inauguraba su brevísimo pasaje por la modernidad parisina. Porque

ya en 1930, Torres-García había producido un cuerpo significativo de obra en el que sobresale una decidida impulsión esquemática, una voluntad por llevar una forma dada hacia su matriz de representación primal: matriz concebida puramente en la imaginación y no en la historia iconográfica de las formas, lo que implica acudir a una versión primitiva de la misma; una primacía de lo sintético, un gusto por resoluciones someras, a veces brutales, incluso burdas: una *sprezzatura* con espíritu de geometría, que no de fineza; una textura agreste, una paleta oscura [cat. 90]. Y entre estas obras, los objetos plásticos de madera a menudo rústicamente contruidos, y un conjunto reducido de cuadros anunciaba ya lo que será su lenguaje definitivo, su primitiva *signatura* pictográfica, en la que sobresaldrá su repertorio a partir del año, inmensamente productivo, de 1931 [fig. 1].

El Torres que apostaba por la intuición universal, quien abogaba por aquella regla anónima alimentada de espíritu sintético cuya regulación veía tras todas las realizaciones simbólicas de los pueblos primitivos, era entonces un moderno arcádico, un moderno capaz de ver —o de aspirar— a una *modernidad primitiva*. Para llegar allí, para poder conciliar aquella teleología moderna con su personal arqueología de las formas, Torres había tenido que despojarse de su bagaje académico, de la pesada carga de simbolismo alambicado en cuyas fuentes bebió para surgir como artista —por cierto central— en la Cataluña de principios del siglo XX. Tuvo Torres-García que penetrar sus temas hasta desmontarlos y encontrar detrás de lo que ellos representaban el *bajo continuo*, a la vez moderno y antiguo, a la vez futurista y arcádico, que contenían, y que nada tenía que ver con las anécdotas, con las historias, con los personajes, sino, simplemente, con las estructuras que, a la vez, subyacen y sobresalen en ellos.

La primera prueba que tuvo que enfrentar, en la Barcelona de los nacientes años del siglo XX, implicó también una decisión entre *modernismo* y otra cosa: el edénico y silvestre *noucentisme* catalán. *Modernismo*, hay que aclarar, se entiende aquí en el sentido catalán, pero también hispanoamericano que abraza, en literatura, la estela neoparnasiana de poetas como Ruben Darío y el también uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910), y se inclina en plástica por



FIG. 2
Joaquín Torres-García,
Sin título, h. 1900, lápiz,
carbocillo y acuarela sobre
papel, 255 x 350 mm,
Colección Leopoldo Pomés

la estética *fin de siècle*, decadentista, en la que pueden reconocerse desde aquel baudeleriano *hombre de las multitudes*, devoto de la «pompe de la vie telle qu'elle s'offre dans les grandes capitales du monde civilisé»¹³, el Constantin Guys (1802-1892) al que Baudelaire dedica su ensayo sobre *El pintor de la vida moderna* o el célebre Théophile Steinlen (1859-1923), cuya influencia Torres reconocerá, hasta el joven Pablo Picasso, sin olvidar sus encarnaciones más conocidas, Édouard Manet (1832-1883) o Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)¹⁴. No cabe duda de que el primer Torres, en la Barcelona de inicios del siglo XX, fue pues un pintor de la vida moderna [fig. 2]. Y no cabe duda de que ya tempranamente abandona esta vocación hacia la representación de la comedia del mundo, y se decide, anticlimáticamente, por el canto de sirenas *noucentista*¹⁵: se dedicará, entonces, por un tiempo, a imaginar la Arcadia mediterránea que glosaban los líderes de un naciente catalanismo moderno: la eternidad natural, el paisaje levantino, las escenas maternas, matinales de un mundo ideal, sereno, de un luminoso sosiego, los frutos, las fuentes, las edades del hombre [fig. 3].

Alguna confusión persiste sobre las influencias y afinidades en este momento de la obra temprana de Torres. El artista uruguayo se acerca al imaginario arcádico, al tiempo que se deslustra del bagaje simbolista. No responden sus escenas de jardines ideales al repertorio *pompier* de la decadencia antigua, estilo Thomas Couture (1815-1879), y tampoco, estrictamente, a pesar de la cercanía iconográfica, a la confesa influencia de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), en quien Torres reconoce haber abrevado por un tiempo. El mismo artista, en

FIG. 3
Joaquín Torres-García,
La llegada (mural de la casa
del barón de Rialp),
1905-1906, óleo sobre lienzo
y tabla, 102 x 135,5 cm,
Madrid, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

13 «*La pompa de la vida*, tal y como se ofrece en las capitales del mundo civilizado»; Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne» (1863), en *Écrits esthétiques* (París: Union générale d'éditions, 1986, p. 385), ed. en español, *El pintor de la vida moderna*, edición por Antonio Piza y Daniel Aragó, traducción por Alicia Saavedra, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba y Caja Murcia, 1995, p. 110.

14 Joaquín Torres-García, *Historia de mi vida*, Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939, p. 108.

15 Véanse Narcís Comadira, «Torres-García en la configuración del Noucentisme», en Emmanuel Guigon et al., *Joaquín Torres-García (1874-1949)*, Barcelona: Museu Picasso, Institut de Cultura de Barcelona, 2003, p. 35; y Tomàs Llorens, «Torres-García: a les seves cruïlles», en *Torres-García: a les seves cruïlles*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011, p. 12.

16 Joaquín Torres-García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 135.



17 *Ibid.*, pp. 173 y ss.

18 Existe un boceto según el cual Torres habría pensado inicialmente articular tres niveles de contenido en su programa iconográfico para cada fresco (simbólico para los frontones, alegórico para las figuras de marco e histórico para la escena central), pero la confrontación de este programa con los frescos realizados indica modificaciones sustanciales en el proceso; véase Joaquín Torres-García, *Mapa iconográfico Sant Jordi*, inédito, fotocopia consultada en Los Ángeles, Getty Research Institute, Research Library, n.º 960087, caja 1, carpeta 1.

19 Véase Joan Sureda, *Torres-García. Pasión clásica*, Madrid: Akal, 1998, p. 168.

20 Véase Juan Fló, «Los frescos del Salón de San Jordi», en *Exposición de los bocetos y dibujos de los frescos del Salón de San Jorge en la Diputación de Barcelona*, Montevideo: Fundación Torres-García, 1974, p. 4.

21 Tomàs Llorens, «Torres-García: a les seves cruïlles», op. cit., p. 22.

su autobiografía, no puede ser más claro, al afirmar que «abandonando ideas más superficiales, después de apoyarse en Puvis de Chavannes, había por fin tomado como modelo el arte griego»¹⁶.

Este modelo coincidía con lo que los propulsores de la mancomunidad cultural catalana, Eugeni d'Ors, Enric Prat de la Riba y Josep Torras i Bagès proponían para su ideario político anticastizo. Quizá fue este el único momento en la vida de Torres en que sus ideas estéticas encontraron un eco político capaz de amplificarlas, lo que se tradujo inmediatamente en la primera y acaso mayor comisión de obra pública en su carrera: los frescos para el Saló de Sant Jordi, en el Palau de la Generalitat de Catalunya, en Barcelona, edificio sede del poder político catalán desde la Edad Media.

La historia de esta comisión, intermitentemente narrada por el mismo Torres en su autobiografía, será la de su primera decepción europea y, ciertamente, uno de los motivos que lo llevarían a considerar su exilio neoyorkino¹⁷. Torres encarna su apego a la iconografía arcádica mediterránea a través de estos murales al fresco, para los cuales viaja primero a Italia y allí se identifica con los primitivos del Renacimiento, muy especialmente con Giotto. Durante un período de seis años trabaja en el programa iconográfico de sus frescos, que reúne alegorías dedicadas a *La Catalunya eterna*, de 1912 [véase cat. 9], *L'edat d'or*

de la humanitat (1915), *Les Arts* (1916), *Lo temporal no és més que símbol*, de 1916 [fig. 4], y *La Catalunya industrial* (no realizado) [véase cat. 12]. Este último boceto permite pensar que Torres pretendía oponer antigüedad y tiempo presente, imaginario ideal e imaginario moderno en su programa, pero es imposible afirmarlo a falta de mayor confirmación documental¹⁸. Lo cierto es que el escándalo, apenas develado el primero de estos frescos, les da la bienvenida: un sector importante del mundo cultural catalán se opone a Torres y denuncia la composición «demasiado sistémica» —incluso D'Ors quien no dejará, sin embargo, de apoyar a Torres— o aún, el carácter «casi diríamos infantil» de las obras¹⁹. Si gracias al apoyo político ofrecido por Prat de la Riba, primer presidente de la Mancomunitat de Catalunya, el escándalo no impedirá la conclusión de tres frescos suplementarios, el fallecimiento del líder político catalanista, en 1917, conllevará la suspensión del contrato; pero incluso no cesará la oposición a Torres hasta 1926, cuando ya en ausencia del pintor, y en plena dictadura de Miguel Primo de Rivera, se censuren sus imágenes «griegas», que terminarán por ser cubiertas. No deja de sorprender, sin embargo, que el pretexto inicial de este rechazo haya sido el evidente despojamiento de los frescos: su antisensualidad, al decir de Juan Fló: su planismo, su «entonación asordinada»²⁰.

Se pudiera interpretar sin embargo esta primera decisión de Torres a favor de la arcadia antigua de los *noucentistas*, la primera a contrapelo de su tiempo, como el signo inicial de cierto espíritu antimoderno: como el inicio del Torres que —según ha afirmado Tomàs Llorens— buscará entender «la modernidad como arcaísmo»²¹. Salvo dos reservas importantes: no es suficiente juzgar «iconográficamente» la relevancia «moderna» de las primeras obras torresianas para sacar conclusiones apuradas; en otras palabras: la apariencia *fin de siècle* (*modernista*) o la escena arcádica (*noucentista*) no son indicios suficientes de una neta oposición, y en cuanto opciones iconográficas tampoco sirven para dirimir la manera cómo Torres se conduce hacia el arte de su tiempo. Sucede, de hecho, que el esquematismo casi monumental de algunas de las figuras «clásicas» en sus frescos, y notablemente en el último de ellos, *Lo temporal no és més que símbol*,

sobre el cual tendremos que detenernos después, es absolutamente «moderno» y puede de hecho vincularse con toda una constelación de artistas fascinados por entonces con cierta impulsión clásica: de Picasso a Mario Sironi y Giorgio de Chirico, de Carlo Carrá a Georges Braque. Quizás la apuesta *noucentista* solo indica que Torres es, desde sus inicios, un moderno antimoderno, un *moderno escolástico* como lo fueron el James Joyce que escribe por aquellos mismos años *El retrato del artista adolescente*, y como lo serían en algún momento T. S. Eliot, Ezra Pound, Jean Cocteau, Max Jacob, Igor Stravinsky, Jacques Maritain o Benedetto Croce.

Esta modernidad antimoderna, esta reserva antimoderna que yace en la intimidad de algunos espíritus cimeros de la modernidad forma parte plena del avatar, y hasta del proyecto moderno. Durante los primeros años del siglo XX maduran en Torres las mismas fuentes clásicas, los mismos «motivos saturnianos» que, cargados de «inquieta extrañeza», harán eclosión en el período de entreguerras en forma de iconografía de la melancolía y de retorno al clasicismo²². Y quizás aún más la modernidad de Torres tiene que ver, fundamentalmente, con una preocupación por las fuentes primeras: de la cultura, ciertamente, y en ello va su afiliación al catalanismo arcádico, pero también de la intuición creativa, por la vía de su formación filosófica clásica y escolástica. Pero *clasicismo* es un término insuficiente: es la connaturalidad con esas fuentes, a la vez espirituales y materiales de su invención creadora lo que hace a Torres un moderno proteico, un moderno crítico que, en el fondo, practica ya, acaso sin haberla leído, la lección de Baudelaire: la búsqueda de una belleza compuesta a la vez por lo invariable y eterno —cuya cantidad apenas se vislumbra— y por lo circunstancial y relativo que será, también a la vez, «la época, la moda, la moral, la pasión»²³, sin por ello olvidar la lección de Tomás de Aquino: que el arte solo «imita» a la naturaleza en su operación, y no en su apariencia²⁴.

El importante capítulo «griego» de la modernidad temprana —al que Torres se une a través de su militancia estética *noucentista*— no ha recibido, acaso, la atención que merece. Torres, en 1907, en Mont d'Or, aquella escuela inspirada en las ideas

de John Dewey en la que se practicaba el método Montessori de «enseñar deleitando»; Torres impartiendo clases en Mon Repòs, su casa concebida y construida en 1914 en las cercanías de Barcelona, también arcádica, griega también, «mitad templo clásico, mitad casa de campo catalana», como él mismo la describe²⁵; Torres, el que acepta la encomienda central de la iconografía *noucentista* que fueron los murales al fresco para el Saló de Sant Jordi en el Palau de la Generalitat... ese Torres compartía una estética y un espíritu que se manifestaba en Europa, de Moscú a Venecia, de Berlín a Londres, independientemente de los acentos locales, haciendo comunidad alrededor de una misma fascinación por lo «griego»:

La moral decimonónica se va relajando y lo *griego* trasciende el campo de la pintura y del arte a las costumbres sociales. La sociedad da fiestas griegas, se viste a lo griego y los amores griegos no solo se han aceptado, después de castigar cruelmente a [Oscar] Wilde, sino que se entregan a ellos gran parte de los intelectuales, artistas, mecenas y líderes de la moda, tanto hombres como mujeres [...] Grecia es una de las peregrinaciones obligadas de artistas y poetas. [Léon] Bakst queda profundamente impresionado en su viaje hacia 1905 y los diseños para los ballets griegos producidos por los Ballets Rusos están impregnados de ese recuerdo. Isadora Duncan resucita en su nueva danza la significación emocional y dionisiaca de la danza clásica...²⁶

Acaso entonces no sea el *noucentisme* catalán más que una de las manifestaciones de esta «moda griega» que amanece con el siglo moderno. Pero no basta con evocar los trajes de Mariano Fortuny (1871-1949) —los velos *Knossos*, los trajes *Delphos* que transparentan la verdad natural del cuerpo femenino y que acaso vestía Manolita Piña de Torres en el único momento de fortuna en la carrera de su marido—, también hay que contar a Igor Stravinsky y a Vaslav Nijinsky, a Erik Satie y al Picasso de *Parade* para entender la extensión y el influjo, por no mencionar la modernidad, también innovadora, de esta pasión griega²⁷. Y los ensayos de Aby Warburg —*Durero y la Antigüedad Italiana* (1905), *Los dioses de la Antigüedad*

²² Véase Jean Clair, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deuxguerres*, París: Gallimard, 1996, pp. 59 y ss.

²³ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, op. cit., p. 78.

²⁴ «Ars imitatur naturam in sua operatione»; véase Umberto Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Boston: Harvard University Press, 1988, p. 165.

²⁵ Joaquín Torres-García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 163.

²⁶ Guillermo de Osma, *Fortuny, Proust y los Ballets Rusos*, Barcelona: Elba, 2010, pp. 47-48.

²⁷ Torres asistirá a la representación de *Parade* en el Liceu de Barcelona, en noviembre de 1917, y publicará un artículo en su defensa; Joaquín Torres-García, «Un ballet rus de Picasso: *Parade*», *La Revista* (Barcelona), n.º 53 (1 de diciembre de 1917), p. 428.

²⁸ Tito Lucrecio Caro, *De Rerum natura*, libro IV, 1371-1389.

²⁹ Véase Joan Sureda, *Torres-García. Pasión clásica*, op. cit., p. 148.

³⁰ «Alles Vergänglicheliche/ ist nur ein Gleichnis», en el canto final, de ocho versos, de la segunda parte de *Fausto*.

³¹ Joan Sureda, *Torres-García. Pasión clásica*, op. cit., pp. 150 y ss. Sintomáticamente Torres procederá a recordar esta frase a partir de un *lapsus*, refiriéndose a ella en diversas ocasiones, incluida su autobiografía, como «la realidad no es más que símbolo»; Joaquín Torres-García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 176.

y el *Renacimiento temprano en el Sur y el Norte de Europa* (1908) y *La emergencia de lo antiguo como ideal estilístico en la pintura del Renacimiento temprano* (1914)— acaso se hacen eco también, de una manera más radical, más profunda, más transformativa y sutil de esta impulsión por la Antigüedad que contribuye a modelar el pensamiento moderno, y que Joaquín Torres-García delineaba, en forma de imágenes serenas y soleadas, por aquellos mismos años, para decirle adiós al *modernismo*, es decir para despedir al siglo XIX y para empezar su laborioso acceso a la modernidad del siglo XX.

II

Las primeras escenas modernas que Torres pintó dan cuenta, también, de sus últimos años en la capital catalana [cat. 18]. Y son casi contemporáneas del último de los frescos de Sant Jordi que Torres pudo completar antes de ver derogado su contrato. Este fresco, que representa a un gigante Pan, a un fauno monumental, a un Gulliver musical levantándose con su instrumento sobre una multitud que danza, o se afana, es una de las más enigmáticas y herméticas imágenes en la obra entera de Torres [fig. 4; cat. 13].

La composición de este fresco se separa drásticamente de la estructura que Torres había seguido en los tres primeros murales: al modelo *rafaelesco* de personajes proporcionados entre sí que enmarcan escenas en el paisaje, al orden racional de los caracteres alegóricos, a la áurea medida arcádica y «parnasiana», sucede este gigante que ocupa todo el campo visual, este flautista sublime, más allá del concepto, pura figura de imaginación que domina con su música un universo de cuerpos confundiendo en la gesticulación, el enfrentamiento, el abrazo. Los personajes que se debaten a los pies de este monstruo musical parecen evocar los versos de Lucrecio, en *De Rerum natura*, dedicados a las víctimas del ensueño: «A la verdad que grandes movimientos/ agitan a las almas de los hombres:/ proyectos vastos forman y ejecutan;/ soñando [...] esclavos son en sueños de los mismos;/ [...] con gran congoja se despiertan muchos,/ y a duras penas vuelven en sí mismos/ con tanta agitación como han tenido»²⁸.

La gigantesca figura puede recordar algunos de los caracteres picassianos de los años veinte y su enorme humanidad es similar —salvo por su solaridad matinal, diurna; por su lirismo— al célebre *Coloso goyesco* (1818-1825), intermitentemente atribuido a Goya o a uno de sus seguidores²⁹ [fig. 5]. Como en la imagen goyesca, una figura monumental domina sobre una multitud desde su soberana indiferencia: allá un monstruo animal, aquí un músico cósmico que determina la melodía y el ritmo de los avatares y oficios humanos. Y como en *El coloso*, el monstruo es aquí un ser antropomorfo, un fauno, un ser arcaico, arcádico, apenas surgido de su animalidad originaria: no debe sorprender, entonces, que entre los varios dibujos preparatorios para este fresco exista un rápido bosquejo en el que, en lugar del gigantesco fauno, Torres había pensado inscribir a un simio musical, a un gorila tocando el contrabajo [fig. 6].

El simio, el fauno: seres primarios, animales que imitan y prefiguran al ser humano. Curiosamente el simio aparece también en la portada de uno de los manuscritos más significativos del período en que Torres sufre su «conversión moderna», titulado *Hechos*, por aquellos mismos años (1922). El fauno, por su parte, es una deidad tutelar arcádica, relativa a la Arcadia pastoral, a los ritmos de la naturaleza que ofrece frutos y promesas en una edad dorada; pero también es un ser oracular, dionisiaco, portador de profecías y futuros en forma de revelaciones y de sueños, como en los versos de Lucrecio. Entre dos figuras de melancolía, a la base de esta escena extraña, puede leerse una inscripción, extraída del *Chorus Mysthicus* del *Fausto* de Goethe: «Lo temporal no es más que símbolo»³⁰ [véase fig. 4]. La frase, que Torres debía conocer por fuentes indirectas —el canónigo Torras i Bagès había hecho de ella una exégesis «tomista» y cristiana; Eugeni d'Ors la había citado en algunas publicaciones *noucentistas*—³¹, fue el motivo de las primeras controversias alzadas alrededor de los murales. Considerada «herética» por algunos de sus oponentes católicos, nos interesa por otras razones: porque indica una vocación torresiana, un gesto fundacional de la estética y el arte de Torres a encarnarse en una temporalidad no progresiva, toda hecha de condensaciones; porque el tiempo, como símbolo, no sería para Torres más que una convención.

Me gustaría evocar aquí, entonces, una afirmación de Maurice Merleau-Ponty:

Les linguistes disent [...] que, puisqu'il n'y a à la rigueur aucun moyen de marquer dans l'histoire la date où, par exemple, le latin cesse et le français commence, il n'y a qu'un seul langage et presque qu'une seule langue en travail continu. Disons plus généralement que la tentative continuée de l'expression fonde une seule histoire, – comme la prise de notre corps sur tout objet possible fonde un seul espace.³²

Así, Torres buscará condensar en una sola temporalidad estilística, en su sola intuición de una sola historia, en la intuición (y en la impulsión por llegar a ella) de esa sola lengua, de esa regla anónima en acción que funda la unidad y la unicidad (lo único) de esa sola historia, todas las fracturas temporales, estilísticas, todas las ilusiones superficiales y formales que encarnan los diversos lenguajes, estilos, obsesiones, automatismos y «truismos» de las vanguardias históricas, y que él confrontará desde su resistencia estoica hacia lo nuevo, oponiéndoles su impulso esquemático, su saber arcádico, pre-histórico.

No otra cosa significa que «lo temporal no es más que símbolo». Es decir, que lo temporal, la diversidad de estilos que vienen a significarse en las fracturas del lenguaje, no es más que la veladura convencional y simbólica de un cuerpo único, incesantemente tentativo, sobre cuya forma moderna Torres se busca a sí mismo, y que constituye un «único lenguaje en trabajo», las formas simbólicas en continua operación, en acción histórica continua, la unidad de la expresión incesante, tentativa, inagotable que funda la posibilidad de una historia universal y, por lo tanto, la posibilidad también de una comunidad en esa historia, así como la proyección de nuestro cuerpo, a imagen del inmenso cuerpo del Pan flautista en el fresco de Torres, funda un solo espacio.

Ese cuerpo gigante (y quizá maltrecho, malhecho) que se erige sobre la variedad prosternada de otros cuerpos y hace de su aliento orgánico y corporal la fuente de una música inesperada, ese Gulliver flautista de Torres-García, prefiguraba, acaso, como símbolo temporal, la utopía de una unidad de estilo, o, más bien y más precisamente, el proyecto



FIG. 4 Joaquín Torres-García, *Lo temporal no es más que símbolo*, 1916, fresco transferido a lienzo montado sobre bastidor fijo, 575 x 331 cm, Barcelona, Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya

FIG. 5 Seguidor de Francisco de Goya y Lucientes, *El coloso*, 1818-1825, óleo sobre lienzo, 116 x 105 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado



FIG. 6 Joaquín Torres-García, *El fauno* (boceto para *Lo temporal no es más que símbolo*), 1916, tinta y lápiz sobre papel, 220 x 158 mm, Barcelona, colección particular



32 [«Los lingüistas dicen [...] que, puesto que no hay en rigor ningún medio de señalar en la historia la fecha en que, por ejemplo, el latín cesa y el francés empieza, no hay más que un único lenguaje en trabajo continuo. Digamos de un modo más general que la tentativa continuada de la expresión funda una sola historia, de la misma manera que la aprehensión de nuestro cuerpo sobre todo objeto posible funda un solo espacio»]; Maurice Merleau-Ponty, *Signes* (París: Gallimard, 1960, p. 87), ed. en español, *Signos*, traducción por Caridad Martínez y Gabriel Oliver, Barcelona: Seix-Barral, 1964, p. 83.

33 Joaquín Torres-García, *Anotaciones sobre arte masónico y esotérico. Mapa sintáctico*, fotocopia consultada en Los Ángeles, Getty Research Institute, Research Library, n.º 960087.

34 Véase Pilar García-Sedas, *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*, prólogo de Joaquín Molas, Barcelona: Parsifal, 2001, p. 61.

35 Para un análisis de estos inicios, que incluyen la distribución reticular de las escenas, véase Mario Gradowczyk, *Torres-García: utopía y transgresión*, Montevideo: Museo Torres-García, 2007, pp. 52 y ss.

utópico de una condensación esquemática, eventualmente totalizante, en la cual la escarpada variedad de los estilos que también incesantemente nos divide, la temporalidad variada y múltiple del símbolo, vendría algún día a unificarse. Como Torres escribía en una anotación no fechada sobre el símbolo: «La ley de unidad es: que lo diverso pare en uno [...], los diversos colores paran en uno por su tonalidad. Estando dentro del tono están en la unidad. Las formas —dentro del plano geométrico— paran en una cosa...»³³.

Por ello este gigante, este monstruo que canta sus verdades mudas, este tiempo-símbolo, este oráculo de futuro, es una figura de inicio en la obra de Joaquín Torres-García. Bastaría escuchar detrás de su melodía, disonante con la serena Arcadia *noucentista*, el ruido de la ciudad que, afuera, despertaba ya a su vértigo moderno, futurista.

III

La representación de ese vértigo moderno se abre paso en la obra de Torres un poco antes de que se produzca su encuentro con el pintor vibracionista (es decir, futurista), y también uruguayo, Rafael Barradas. De acuerdo con el dietario del artista, Barradas le visita en Mon Repòs el 27 de agosto

de 1917³⁴; pero un dibujo interesante por la distribución de las escenas en una estructura ortogonal ya plenamente «torresiano» acompaña en junio de 1917 a uno de sus artículos en *Un Enemigo del Poble*³⁵, mientras un cuadro como *Figura con paisaje de ciudad* se fecha el 20 de junio [cat. 19]. Otras obras como *Composición vibracionista*, de 1918 [cat. 20], en donde la verticalidad mural se funde en un aglomerado proto-cubista, parecen acuñar las consecuencias del encuentro entre el gran pintor vibracionista y Torres³⁶. En todo caso, este lo identifica ya, en un artículo publicado en Montevideo en noviembre de 1917, como un pintor «que busca por su cuenta lo que emociona de la realidad», haciéndose eco de su propio lema, expresado a inicios de 1917: «Hacer nuestro camino solos; ser cada uno de nosotros un camino»³⁷. Sobre Barradas, más allá de calificaciones y de *ismos* atribuibles a su obra, añade Torres: «Yo diré, sencillamente, que es un pintor del tiempo presente...»³⁸.

Nuestro pintor, que hace algunos meses era el pintor de un tiempo no-presente, detenido en su ilusión arcádica, el pintor de una matinalidad metafísica e ideal, descubre el ruido de su tiempo, que en verdad era por entonces ensordecedor. No podía ser Torres indiferente al tenso clima político barcelonés que, con la huelga general de 1917, iría

incubándose hasta explotar en una guerra de clases, violenta y campal, en 1919³⁹. Desde la Semana Trágica en 1909, con sus barricadas, sus muertos, sus incendios, que conllevaría la caída del gobierno español, hasta los estertores de la Primera Guerra Mundial que, a pesar de la neutralidad de España no dejaría de alcanzar a Torres, a Barradas, a la comunidad que recibía exilados y diáspora, se habían sucedido diez años agónicos, y pronto Torres sacaría su propia conclusión, exilándose en Nueva York. En 1918, Torres, siempre dogmático y tajante, le había escrito desde Barcelona a Barradas, quien se había instalado en Madrid: «Cuénteme cosas de ahí [...] De aquí, el vacío, ya no hay nada que pensar...»⁴⁰.

En todo caso fue junto a Barradas, en la hechura de esta amistad que solo interrumpiría el deceso prematuro de este artista en 1929, y también en la hechura de otra amistad epistolar con Guillermo de Torre (1900-1971), poeta y crítico, líder del movimiento literario ultraísta, que Torres vería con transparente claridad la posibilidad de una pintura del tiempo presente. Surgen en sus cuadros barceloneses, justo antes del exilio en Nueva York, algunos signos y figuras que persistirán en su obra hasta el final, independientemente de los cambios de estilo, de la doctrina del Taller Torres-García, del constructivismo, de la Escuela del Sur o del constante, sorpresivo retorno a formas anteriores que caracterizará su obra: son estas las fachadas con ventanas que anticipan la estructura de sus cuadros constructivos, los carruajes con ruedas de eje que se asimilan a signos primitivos, los relojes marcando la hora, las botellas, los tranvías, y la adición sistemática, sobre el campo visual, como en un palimpsesto, de palabras y de cifras.

Fue también durante estos mismos años que Torres inicia, con éxito de crítica y promesa de éxito comercial, la fabricación de sus juguetes. Y es a Barradas a quien se confía al respecto: «Yo vuelvo a animarme a trabajar, después de tanto tiempo de no pintar nada. Los juguetes me arrastran a eso. Porque es lo mismo que lo otro. Al fin creo que habré hallado algo que, a pesar de dar dinero, —si es que lo da— me hará feliz hacerlo. ¡Todo es juguete y pintura!...»⁴¹.

«Porque es lo mismo que lo otro»: la afirmación tajante, aún antes de establecer el comercio de ju-



FIG. 7
Joaquín Torres-García, *Hoy*, h. 1919, collage y ténpera sobre cartón, 52,5 x 37,5 cm, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

guetes bajo la marca *Aladdin* en Nueva York, es suficiente para esclarecer la razón plástica de esta búsqueda en Torres. Los juguetes, a más de una razón de alegría, en aquellos tiempos de tragedia y guerra, de pobreza y escasez, eran «lo mismo que lo otro»: es decir, respondían a la misma razón plástica de la pintura, a la misma investigación formal. ¿Y no sería posible entonces preguntarse por la significación de esta temprana figura de la infancia en la obra de Torres, cuando apenas dejaba atrás la representación arcádica de la infancia del mundo en su obra griega? ¿No serían estos juguetes esquemáticos, someros, transformables, una forma moderna de esa infancia así como la ciudad vibrando, vibrante, y sus ruidos, sus aglomeraciones, sus palimpsestos se había despertado del sueño tras aquella música del gigante fauno en el último de los frescos de la Generalitat?

Importa señalar, en todo caso, que esta afición torresiana por los juguetes es en verdad una indicación temprana del destino —o de la vocación— objetal de la obra de Torres —que sobresaldrá en esculturas, frisos, estelas, muebles, murales—. Los juguetes —figuras de infancia en un artista fascinado por la infancia de las formas— fueron también,

36 Para un análisis de la «convivencia» de estilos «griego» y «vibracionista» en la obra de Torres por estos años, véase Tomàs Llorens, «Torres-García: a les seves cruïlles», *op. cit.*, p. 25.

37 Pilar García-Sedas, *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas*, *op. cit.*, p. 77.

38 *Ibid.*, p. 62.

39 Joan Sureda, *Torres-García. Pasión clásica*, *op. cit.*, p. 154.

40 Carta de Joaquín Torres-García a Rafael Barradas, del 28 de agosto de 1918, en Pilar García-Sedas, *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas*, *op. cit.*, p. 133.

41 Carta de Joaquín Torres-García a Rafael Barradas, del 13 de diciembre de 1918, en *ibid.*, p. 148.

para él, la infancia de su escultura y como tal generarán un repertorio similarmente antropomorfo, sobre el que tendremos que volver en su momento pues en él se manifiesta, como en pocas de sus obras, el esquematismo primal que constituirá su lenguaje, su personalísimo estilo constructivo⁴².

En ese sentido cabe destacar una obra —ella misma un objeto, una *estela* moderna y un *collage* a la vez— emblemáticamente titulada *Hoy*, de hacia 1919 [fig. 7], que parece despedir a Torres de Europa y anunciar su aventura americana: ya está en ella la amalgama de cables de la ciudad atlántica y es, en rigor, una brújula lo que se figura, que marca los puntos cardinales; una pequeña inscripción reza, como un destino próximo, «NY», adjunta a una mínima bandera estadounidense, y en los elementos de *collage* —fragmentos de periódicos y de sobres de correo, billetes de tren y de barco, todos evocativos del desplazamiento y del viaje— se mezclan el inglés, el castellano y el catalán. *Hoy* es la obra torresiana del tiempo presente por excelencia al cerrarse este primer ciclo vital del artista uruguayo con su viaje a América: una imagen redundante sobre el instante presente, su objeto no es otro que el día que corre, el «hombre que pasa» —en palabras de Torres⁴³—; en ella el reloj marca ya la hora, y el calendario debajo de la inscripción que porta el título de la obra indica la fecha de aquel *hoy*: martes, 5 de agosto de 1919.

Tras una escala en París, en mayo de 1920, donde lo recibe Joan Miró (1893-1983) y tiene un encuentro breve y decepcionante con Picasso⁴⁴, Torres desembarca en Nueva York, donde residirá por dos años. El impacto de la ciudad no puede ser más explícito, tal cual lo expresa en su libro *New York. Impresiones de un artista*, una suerte de soliloquio automático y contradictorio consigo mismo, en el que ya se vislumbra el desencanto:

Esto es New York — la ciudad de los siete millones — que aplasta al artista. — Pero New York es New York — única. — Cuando desde Brooklyn Bridge se la contempla, a través de los mil cables que sostienen el formidable puente sobre el East [River] — abajo, la New York primitiva — detrás, eminentes, los altos *skyscrapers* de City Hall y Wall Street — el centro de los *business*, de los negocios, alma de New York — y, abajo, las innumerables naves surcando el río

turbio,— y, a los lados el enorme ensordecedor rodar de los mil vehículos: — autos, camiones, tranvías, carros. — Y, más lejos, otro gigantesco puente, mayor, — con otro piso superpuesto — y, otro, mayor, aun — y otros.— Y, del otro lado — bajo el río — se imaginan los tubos de los subterráneos — transportando millones de personas...⁴⁵

Tal es el tono, descriptivo, acumulante, de la obra de Torres-García en Nueva York. Es un hombre adulto confrontado de nuevo a una juventud desbordante cuyo mensaje no puede ser más claro: no era aquel siglo *modernista* que había representado en sus tempranos días catalanes el verdadero siglo moderno, su verdadero vértigo, sino este de la gran ciudad que lo sacude y lo desafía. Pero tampoco será Nueva York el lugar en donde se haga su voz definitiva: hervidero de encuentros e influencias, en muchas obras prevalece la fascinación de la escena por encima del interés estructural [cat. 31] —en Nueva York Torres descubre lo que es mirar desde la altura y se fascina con esta mirada de pájaro, desde el rascacielos o desde el cielo [fig. 8]. Una serie de *collages*, que el artista conservó en sus archivos, son indicativos de la variedad de su aproximación a la vida neoyorkina: desde los espectáculos de Broadway, para los cuales concibe ilustraciones, hasta la visión total, aérea, de la ciudad [fig. 9], sin dejar de mencionar su irónica aproximación, en paralelo, a la cultura del consumo y a la imagen de vanguardia, como cuando yuxtapone avisos de moda femenina y trajes cubistas.

Las vinculaciones con artistas modernos norteamericanos, tanto en términos de la estructuración de las obras como de sus temas, es obvia: una asimilación tardía de estrategias cubo-dadaístas, que se traducen en la yuxtaposición de planos de color y signos, o la prevalencia del impacto frontal de la escena urbana pueden relacionarse con la obra de otros artistas, activos durante estos años: Stuart Davis (1892-1964), Max Weber (1881-1961), John Marin (1870-1953), Charles Demuth (1883-1935), etcétera [véanse figs. 20-22]. Este interés por la frontalidad de la ciudad, de sus fachadas —que Torres había vislumbrado muy tempranamente al ser testigo de la construcción del *Eixample* barcelonés a inicios del siglo—, le ofrecerá en Nueva York



CAT. 31
Joaquín Torres-García,
Street Scene, 1920-1922,
óleo sobre lienzo,
99,4 x 81,3 cm, Nueva York,
The Museum of Modern Art,
Gift of Morton G. Neumann



FIG. 8
Joaquín Torres-García,
New York Street Scene, 1923,
óleo sobre tabla, 31 x 50 cm,
colección particular

FIG. 9
Joaquín Torres-García,
Collage, 1921-1922, papel
cortado y pegado sobre papel,
260 x 420 mm, Montevideo,
Museo Torres-García

FIG. 10
Joaquín Torres-García,
New York, 1921, óleo sobre
lienzo, 81,5 x 65 cm, Madrid,
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía

el pretexto para algunas de sus mejores obras en estos años [fig. 10]. En ellas, del caótico desorden de la ciudad surge una estructura basada en líneas ortogonales que forman «vanos» en los que se inscriben las diversas figuras de la escena urbana: personajes, tranvías, puentes, ventanas, avisos, inscripciones, tanques, techumbres. Cuando esos compartimentos se despojen de realidad y acojan solo al símbolo, cuando la pintura se haga indiferente a la atmósfera, cuando se explicita esta estructura, sustrayéndola desde el fondo del paisaje, convirtiéndola en retícula organizadora, Torres habrá alcanzado su manera, pero esto no sucederá hasta 1929.

Es cierto que no fueron escasos sus contactos con protagonistas significativos de la escena artística neoyorkina —Walter Pach, Katherine y Dorothea Dreier, Edgar Varèse, Gertrude Vanderbilt Whitney, Joseph Stella, Stuart Davis, Max Weber, Alfred Stieglitz— y aun cuando Torres no dejó de exponer y de producir —y, en menor grado, de ven-

der— sus obras, la estadía neoyorkina se salda por un rápido regreso a Europa, en el que se descubre la decepción, si no el fracaso, de su primer retorno americano. De las grandes galas, para una de las cuales concibió su célebre traje, su mono a *la Rodchenko*, en el que la ciudad se encarna en su cuerpo, nos queda una fotografía de Torres-García encaramado en su cama, disfrazado de «hombre anuncio, reclamo» [fig. 11] y cuya potencia reveladora ha sido explicitada por Juan José Lahuerta:

Contra los que sueñan con un Torres-García frecuentador de las fiestas de los millonarios coleccionistas neoyorkinos, se revela sin más esta triste foto, tomada en el estrecho rincón de un dormitorio decorado con un pobre papel pintado, ocupado por un sencillo armario y, en fin, ¿no lo ven?, en la que Torres aparece subido a una cama sobre cuyo colchón ha tenido la precaución extrema de atravesar una tabla. Extraño pedestal que

nos habla de las miserias del arte, de la distancia tremenda que se abre entre la realidad y sus aspiraciones, entre sus medios y sus fines, de su cómico voluntarismo.⁴⁶

El cuaderno neoyorkino de Torres —y es probable afirmar también que su experiencia en aquel archipiélago humano— se concluye más bien con entonaciones tristes, resignadas:

Soy el pobre hombre – modesto, sufrido, no murmurador. – Estoy bien aquí en Nueva York y en todas partes. – No soy pesimista – pero prefiero pensar que todo irá mal, que todo es frágil. – Prefiero la casa pequeña al palacio – la olla de barro – la mesa de pino – Trabajar, ved ahí mi único gozo en la vida – y no creo que haya otro. – Vivo en paz con mi mujer y mis hijos. – Vivo en paz con mis vecinos – y nada tengo que decir, de bien ni de mal, de esta gran ciudad de Nueva York. – Igual me daría vivir en otro sitio, entre otras gentes. – Porque miro más dentro de mí mismo que fuera. – Gran tiempo he ido perdido, y esto me ha hecho sufrir mucho, pero ahora he dado con el camino. – El mundo real existe dentro de cada uno de nosotros, – no fuera...⁴⁷



FIG. 11
Joaquín Torres-García con su traje pintado con el rótulo «New York», 1921

con maderas rústicas pintadas. Estos objetos sorprenden por su radical esquematismo [cat. 51]. Es con ellos que Torres realmente se despoja del llamado académico a la representación verosímil, y se aproxima a algunas formas arcaicas —estelas, bajorrelieves— con las cuales irá componiendo su propio estilo, su manera. Es desde su rusticidad —así como la mesa de pino y la olla de barro eran figuras de una metonimia en la que la ciudad moderna encontraba su opuesto— que Torres irá filtrando su experiencia de las vanguardias, una a una, en la década de los años veinte.

Es esta la década en la que alcanza Torres su propia voz, su manera definitiva, y en ella el *tiempo condensado*, la unidad de tiempo en la que se sintetizan muchas temporalidades, será la clave de su proceso: pasará Torres por aquel cubismo estilizado, sentirá de nuevo la seducción dadaísta [fig. 11], regresará a la paleta oscura, térrea de sus primeras vistas urbanas, se aproximará al lenguaje de los constructivistas [cat. 53], se imaginará, como Fernand Léger (1881-1955), un mundo de máquinas y procesos en *perpetuum mobile* [cat. 61], regresará al paraíso terrenal y a la figuración de la humanidad

46 Juan José Lahuerta, «Disfraz, madera», en Emmanuel Guigon et al., *Joaquín Torres-García (1874-1949)*, op. cit., pp. 184-186.

47 J. Torres-García: *New York*, op. cit., p. 151.

48 Michel Seuphor, *Le Style et le cri*, op. cit., p. 112. Para una discusión de este momento, véase Pedro da Cruz, *Torres-García and Cercle et Carré: The Creation of Constructive Universalism. Paris 1927-1932*, Ystad: Hansson & Kotte Tryckeri AB, 1994; y Marie-Aline Prat, *Cercle et Carré. Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, París: L'Age d'Homme, 1984.

CAT. 51
Joaquín Torres-García,
Formas sobre fondo blanco,
1924, madera pintada,
31 x 14,3 x 6 cm, Barcelona,
Col·lecció Museu d'Art
Contemporani de Barcelona,
Fundació MACBA



CAT. 84
Joaquín Torres-García,
Formas abstractas, 1929,
óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm,
Montevideo, Museo Nacional
de Artes Visuales



primordial [cat. 83], se hará africano, ibérico y polinesio [cat. 82], mitad neoplasticista [cat. 84], mitad neolítico [cat. 97] y no cesará de conjugar en su obra durante este tiempo, como también más tarde, tales contrarios; regresará al cubismo [cat. 81] y en esa experiencia de la amalgama temporal, del tiempo como símbolo y convención, siempre desde un sabio retardo, irá haciendo su camino, o como él lo diría: irá aproximándose a ser él mismo su propio camino.

Todo esto, que puede parecer una narrativa de progreso, fue en verdad una experiencia de *condensación*: Torres no milita en nada, con nadie. Ni siquiera en el momento álgido que precede a la creación de Cercle et Carré —en medio de aquellas *joutes interminables*, según Seuphor⁴⁸— Torres cae en la tentación del agrupamiento enajenador de su individualidad radical, y ante la insistencia de Van Doesburg que planea sus estrategias de acción contra el *enemigo* surrealista es conocida su respuesta, tajante:

Je ne veux [sic] être ensemble...Alors je me hâte de vous dire que, pour le moment, je veux rester tranquille chez moi et ne m'engager à rien – Après tout, vous tous ne prendrez [sic] grand chose si je reste dehors, ma collaboration n'étant [sic] tout à fait dans votre ligne: vous savez que je ne peux [sic] rester absolument dans l'art complètement abstrait et pur...⁴⁹

Es, en ese sentido, por aquellos años en los que las vanguardias modernas ya habían desmontado el aparato de la representación clásica (que no, por cierto, a esta: solo a su aparataje enunciativo clásico) cuando Torres-García las sometía al filtraje de lo que yo llamaré su *impulsión esquemática*: esto es, resolvía Torres la representación, con todas las aportaciones de las vanguardias, en términos esquemáticos, sin pretender anularla, aniquilarla o trascenderla, aún menos subsumirla en otra cosa o en nada. Empeñado en tocar el esqueleto de las cosas, lo que hace en las cosas su ser cosa, la «cosidad» de las

cosas, que es diferente a su esencia ideal, Torres-García habrá desvestido al simbolismo de su «ismo» para quedarse tan solo con la fuerza esquemática del símbolo.

Este proceso se hace claro en muchos de los cuadros de los años veinte en los que Torres alcanza una primera forma muy propia de solucionar la composición a través de un fondo a menudo distribuido en cuadrantes de color, manchas relativamente geométricas, campos cromáticos en los que se resuelve una estructura totalmente abstracta, pero en la que yace el fantasma de una escena que solo viene a revelar la trama negra de líneas gruesas que, como un dibujo suplementario, se superpone a este fondo [cat. 59]: el esquematismo de este dibujo no puede ser más claro, pero no menos lo es la distribución de campos de color, a menudo someramente brutal, sin transiciones, que lo sostiene. Estas obras, que constituyen todo un sistema en la producción torresiana de la segunda mitad de los años veinte, se hacen eco de modalidades de visión en obra por aquellos años, y no solo en pintura, sino, señaladamente en fotografía —en la obra de Aleksandr Rodchenko (1891-1956) o de László Moholy-Nagy (1895-1946), Umbo (Otto Umberh, 1902-1980) [fig. 12] y otros artistas del entorno de la Bauhaus—. No hace falta una mirada muy perspicaz para comprender que a partir de esta solución —gruesa escritura de líneas organizadoras contra fondos sombríos— encontrará Torres la fuente matricial de la mayor parte de sus obras, que no dejará de frecuentar hasta el final de su vida.

Es tentador preguntarse si la impulsión esquemática de Joaquín Torres-García representa la superficie de su impulsión moderna, es decir, si es una y la misma con esta, o si es más bien una imposición primal, primitiva sobre las formas modernas lo que lo mueve. En todo caso descamina cualquier perspectiva que asuma el legado torresiano desde la oposición binaria entre modernidad y primitivismo: el llamado a lo estructural conlleva siempre en Torres una búsqueda de formas primales, de esquemas primarios —la regla anónima— que se confirma una y otra vez en su obra como «el pensamiento de algo que se repite», para decirlo en términos nitzcheanos⁵⁰. El debate no podrá ser zanjado, como a menudo se ha intentado, oponiendo a



FIG. 12
Umbo (Otto Umberh), *Vista de los almacenes Karstadt de Berlín* (*Blick auf das Berliner Kaufhaus Karstadt*), 1929, impresión de gelatina de plata, 237 x 155 mm, Nueva York, The Museum of Modern Art, Thomas Walther Collection, Gift of Shirley C. Burden, by exchange

las contradicciones de la obra, a su dinámica de *magma* en movimiento, impredecible, las coherencias del pensamiento escrito de Torres, la *escolaridad* de su dogma y su doctrina. Porque lo que el artista escribe —y Torres fue de los más prolíficos escritores de arte en su tiempo— solo manifiesta lo que la conciencia del artista es capaz de objetivar en un momento dado —especialmente si se trata de un pedagogo, como Torres—; pero lo que su conciencia intuye, y más aún aquello de lo que no es consciente, no puede nunca ser escrito.

Lo que no puede ser escrito, o lo que eventualmente solo puede ser *mal-escrito*, puede sin embargo ser mostrado: encarnarse en un objeto visible, hacerse cosa, ser construido⁵¹. Hay en la obra de Torres —en sus construcciones— mucho más de lo que puede ser escrito, porque hay también en ella, manifestándose mudamente, aquella regla anónima que no es de nadie en particular, pero que puede ser de todo hombre sincero en su búsqueda. En su elocuencia puramente ostensible, y ostensiblemente visible, es quizás la obra, en cuanto manifestación de esa regla anónima, precisamente lo

50 Véase Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, París: Allia, 2006, p. 31.

51 Estoy agradecido a André Severo por la idea de lo «mal-escrito», importante en su desempeño como artista y como teórico, y que he incorporado a este trabajo sobre Torres-García; véase su escrito inédito «Notas sobre o (i) mêmore». Sobre las ideas de Severo en conjunto, véase su libro *Deriva de sentidos*, Documento Areal 9, Río de Janeiro: Confraria do Vento, 2012; así como su sitio de Internet, www.andresevero.com/#constelaes/c1khf.

52 La idea de lo *mal-ensamblado* es una referencia frecuente para caracterizar la factura torresiana, su «impaciencia en cuanto al acabado» (Tomàs Llorens, «Raque de la Atlántida», en *Torres-García*, Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1991, p. 31); o su «constructed precariousness» (Mari Carmen Ramírez, «A Constructed Precariousness: Abstraction against the Grain», en *Joaquín Torres-García: Constructing Abstraction with Wood*, op. cit., p. 39).



CAT. 59
Joaquín Torres-García, *Pintura constructiva*, 1928, óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm, Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales

mal-escrito: aquel llamado a la verdad rústica del ser —la mesa de pino, la olla de barro— al que Torres respondía a su regreso de América y que se manifestaba en su resistencia a la seducciones modernas, en su empeño de «traducirlas» a un lenguaje cuya universalidad estaría fundada en un crudo esquematismo.

Habría que articular esta dimensión de lo *mal-escrito* —a menudo en Torres lo *mal-pintado*, lo *mal-ensamblado*⁵²— con lo esquemático en Joaquín Torres-García, con su impulsión hacia un grafismo

primal que, más allá de las caracterizaciones y movimientos vanguardistas que tuvieron lugar durante la vida del artista, sirvió a Torres para perseverar en su apego a lo simbólico en un momento en que los lenguajes de la modernidad lo abandonaban —o al menos postulaban su abandono— y aún más radicalmente para filtrar en un mismo impulso unitario, a la vez, lo primal y lo moderno, haciéndolos, si no sinónimos, al menos cómplices.

Todo y más se ha dicho de la fascinación por lo primitivo que nunca dejó de manifestarse en el

corazón de la modernidad —en sus proyectos, en sus actos— y notablemente de la forma en que Torres-García no cesó de abordarla⁵³. El arsenal historiográfico abunda; también la jurisprudencia estética ha hecho su caso y lo ha cerrado: la modernidad fue posible en cuanto que asumía como referencia mayor —y «redescubría»— las artes primales, las artes de la humanidad originaria⁵⁴. El asunto no ha dejado de ser ética e ideológicamente espinoso y quizás la narrativa según la cual, cansados de civilización, los artistas modernos deciden volver al impulso, al sueño, al *grado cero*, a las fuentes de la intuición, a lo que no puede ser imaginado ni conceptualizado, etcétera, peca de simplismo y esconde sobrevivencias y dinamismos existentes desde antiguo en nuestra cultura. Pero los hechos son resistentes: la casa de Adán en el paraíso está detrás de la moderna casa de vidrio⁵⁵, las deidades africanas sirvieron a Picasso y a otros para encontrar un camino más allá del fin de la representación clásica. Y si esto es así, ¿por qué entonces sería problemático en el caso de Torres la convivencia incesante de lo estructural y lo primal? ¿Por qué insistir en ver ambos conceptos desde una perspectiva binaria, como si fuesen distintos u opuestos; como si lo «estructural» solo pudiese ser «moderno» y no primal? ¿Por qué tanto empeño en afirmar una jerarquía en la que la estructura prevalece sobre lo «primitivo»? ¿Por qué privilegiar lo «abstracto» por encima de lo «simbólico»? ¿Por qué seguir enmarcados en una teleología según la cual primero habría sido lo «simbólico» y luego lo «abstracto» y no representativo, tantas veces denunciada en su falta de fundamentos por las ciencias antropológicas⁵⁶? ¿Por qué empeñarse en separar, como si fueran agua y aceite, la máscara alucinada y la cuadrícula neoplástica que Torres fundió, tantas veces, en una sola obra?⁵⁷ [véase cat. 88].

Dos términos, portadores de confusión, persisten en la interpretación corriente de su obra: abstracción y constructivismo. Por una parte, históricamente, es decir, cronológicamente, el constructivismo es un estilo cancelado por las circunstancias históricas hacia mediados de los años veinte, cuando Torres establece las bases de su lenguaje constructivo, y si alguna vida póstuma tendrá el constructivismo

histórico habrá que esperar hasta los tempranos años cuarenta, precisamente alrededor del Río de la Plata, cuando los impulsores de una abstracción «pura» en Argentina se opondrán violentamente al legado torresiano⁵⁸, y luego en las neovanguardias de los años sesenta, el neoconcretismo brasileño o el minimalismo norteamericano. E incluso cuando Torres establezca las bases dogmáticas de su *universalismo constructivo*, hacia los años cuarenta, nada sugiere una vinculación con el constructivismo, sino más bien un programa de universalismo simbólico basado en la idea de construcción: es la construcción lo que interesa a Torres, al artista tanto como al ideólogo de su arte.

En cuanto a la «abstracción», ya sabemos lo que el mismo Torres opinaba, en su rechazo al arte puro, expresado en su carta a Van Doesburg en diciembre de 1929: «vous savez que je ne peux [sic] rester absolument dans l'art complètement abstrait et pur...»⁵⁹. Sin embargo, el concepto, o la noción, ha servido hasta el cansancio como indicativo de una forma de arte que manifiesta su autonomía con relación a la representación mimética de la realidad. Torres sabía que esta forma de arte no había sido, de ninguna manera, una prerrogativa del siglo XX, y su aproximación a formas simbólicas pre-modernas no hace sino confirmar su necesidad de sustentar esta intuición. Pero es que el concepto mismo de abstracción —cuando es manejado sin mayores protocolos epistemológicos por los historiadores del arte— termina por convertirse en una suerte de *superstición*, en la creencia en algo que no existe, ni puede existir⁶⁰; en el objeto, casi cultural, de una teleología para la cual lo humano está llamado a devenir moderno y en su dimensión artística lo «abstracto» es valor supremo, operador conclusivo. No existe ninguna forma de declinación progresiva de la representación a la abstracción en la producción plástica de Torres y menos aún en su afición a la construcción de objetos plásticos, como sus maderas —obras que produjo desde la década de los años veinte hasta el final de su vida—⁶¹. Sus objetos plásticos no son abstractos, tampoco son imitativos, o no se organizaron en una progresión que iría de la imitación a la abstracción. Lo que en ellos sobresale es su potencia esquemática, y con ello su dimensión «figural».

53 Véanse Margit Rowell, «Torres-García and "Primitivism" in Paris», en Mari Carmen Ramírez, *Joaquín Torres-García: Constructing Abstraction with Wood*, op. cit., p. 119; Marc Domènech Tomás, «Torres-García: Tras la máscara constructiva», en *Torres-García: Tras la máscara constructiva*, Murcia: Centro Cultural Las Claras Caja Murcia, 2008, pp. 7-17; y Tomàs Llorens, «Raque de la Atlántida», op. cit.

54 Algunos textos fundacionales de esto pueden ser: Franz Boas, *Primitive Art* (1927), o Carl Einstein, *Negerplastik* (1915) entre incontables.

55 Véase Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1962.

56 Franz Boas, por ejemplo, ya rechazaba la idea de que el ornamento de tipo geométrico se desarrollara a partir de una representación progresivamente descuidada de un diseño original naturalista o simbólico; Franz Boas, *Primitive Art* (1927), ed. en español, Franz Boas, *El arte primitivo*, traducción por Adrián Reinos, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

57 Para un ejemplo reciente de esta comprensión «binaria» de Torres que privilegia lo abstracto —en este caso en sus maderas— sobre otros elementos constitutivos de su obra, véase Mari Carmen Ramírez, *Joaquín Torres-García: Constructing Abstraction with Wood*, op. cit., especialmente pp. 34 y 41.

58 Sobre este asunto, véase el ensayo de Alexander Alberro en este mismo volumen; véanse también Tomás Maldonado, «Torres-García contra el arte moderno», *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención* (Buenos Aires), n.º 2 (diciembre de 1946); Carmelo Arden Quin, cartas a Joaquín Torres-García, del 15 de noviembre de 1946 y del 30 de marzo de 1947, Montevideo, Archivo del Museo Torres-García, C-46-35 y C-47-30; así como Guido Castillo, «En defensa de la pintura, de un artista y del arte moderno», *Removedor*, n.º 16 (enero-febrero de 1947), p. 2; y de Joaquín Torres-García, «No sean majaderos!...», *Removedor*, n.º 18 (julio-agosto de 1947), p. 2, y «No hubo remedio...», *Removedor*, n.º 19 (septiembre de 1947), pp. 2-3.

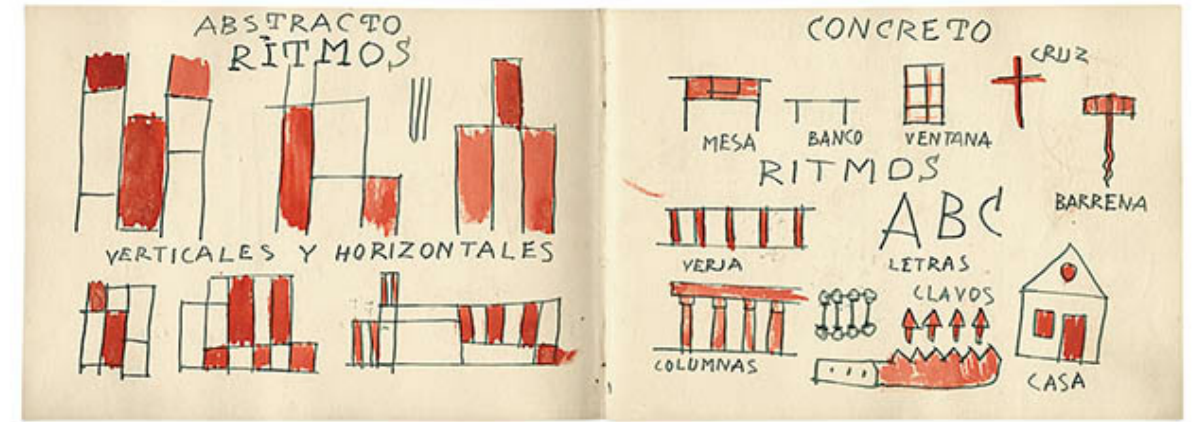
CAT. 150
Joaquín Torres-García,
páginas de su cuaderno
Dibujo escritura, h. 1933,
tinta y acuarela sobre papel,
150 x 410 mm, Montevideo,
Museo Torres-García,
MD-Sd-5



CAT. 72
Joaquín Torres-García,
Hombre abstracto sentado,
1929, madera pintada,
18 x 5 x 5 cm, colección
particular, cortesía de Karim
Hoss

59 [«Sabe que no puedo permanecer en el arte completamente abstracto y puro bajo ningún concepto»]; véase *supra* nota 49.

60 Para un análisis de la noción de abstracción desde una perspectiva contemporánea, véase Hubert Damisch, «Remarks on Abstraction», traducción al inglés por Rosalind Krauss, *October*, n.º 127 (invierno de 2009), pp. 133-154.



Esta noción, y notablemente los análisis ofrecidos por Jean-François Lyotard, en un destacado ensayo de 1974, pueden esclarecer enormemente la aproximación de Torres-García a la representación, precisamente porque Torres parece haber advertido, y puesto en obra, desde muy temprano, que la verdadera distinción en el seno de la representación no es entre lo «abstracto» y lo «figurativo» sino, como señala Lyotard, entre «el espacio del texto y el espacio de la figura», y no como diferencia de estilo o de género, sino como «una separación ontológica»⁶². La idea según la cual la figuración no sería más que una manifestación de lo «figural», entendido esto como lo opuesto a lo textual⁶³ permite comprender la obra de Torres que se fragua durante los años veinte como un repertorio de líneas y letras (o pictogramas y símbolos) en los que los espacios del «texto» y de la «figura» se imbrican mutuamente, alternativamente el uno deteniendo nuestro ojo y el otro sugiriendo una «lectura», un *des-ciframiento*. La obra funciona en ese *entre-lugar* de la lectura, dinámica, como en un friso, como en una estela, y de la estasis visual ante la estructura; y sus figuras operan como *imanes simbólicos*, cohesionándose entre sí y condensando, más que representando, el significado.

Joaquín Torres-García sabía desde su juventud escolástica que la abstracción no es ningún escape de la representación, sino una de sus múltiples manifestaciones. No hablamos aquí, entonces, de la abstracción que sirve como deíctico para señalar estilos y maneras plásticas modernas y no-imitativas; sino de la abstracción como facultad de la

inteligencia para despojarse de la opacidad de lo sensible y analizar la realidad bajo una luz formal más ideal, proporcional al concepto o al signo. Sabía Torres, y ello aflora en sus escritos, que las imágenes pueden ser *impresas* —directamente a través de la percepción sensorial— o *expresas* —producidas por una facultad puramente intelectual—. Es de esta forma de imagen, este «verbo mental», que la escolástica tardía llamará *species expressa*, de la que depende la *intencionalidad*, es decir, la capacidad para representarnos al mundo en condiciones ideales⁶⁴. De allí el repertorio, supremamente claro, con el cual el tardío maestro Joaquín Torres-García hacía visible esta verdad ontológica a sus alumnos en el Taller Torres-García, al oponer a lo abstracto lo concreto (y no lo figurativo) [cat. 150], de manera a enfatizar dos formas distintas de organización estructural, dos opciones posibles para disponer los mismos elementos en el campo visual *figuralmente*. En otras palabras, mediante un uso diferenciado de los mismos elementos formales se podía alcanzar lo abstracto (no mimético) o lo concreto (mimético). Así, Torres pudo permitirse, sin sospecha de contradicción, contribuir al pensamiento neoplástico de Mondrian y Van Doesburg y, al mismo tiempo, su constante aproximación a las formas primales [cat. 72]. En la secreta complicidad de ambos impulsos iría surgiendo su lenguaje definitivo.

El año en que este lenguaje cristaliza, por así decir, es 1929, y se hace visible en una serie consistente de cuatro cuadros en los que desde la misma trama de líneas que constituye el esquema

distributivo del campo visual —la estructura— se desarrollan digresiones pictográficas que terminan por ser singularmente enmarcadas en aquel [véase cat. 104]. La coincidencia cronológica de estas obras con la participación en Cercle et Carré, incluyendo los intercambios con Seuphor, Van Doesburg y Mondrian, entre otros, tal vez ha llevado a enfatizar en exceso la importancia de la trama neoplástica en este modelo compositivo. La distribución de los ritmos lineales quizá se esclarece ante la asimilación del neoplasticismo, pero en rigor precede a este en muchos años, como podía verse en algunas obras del período neoyorkino e incluso en algunas obras de inicios del siglo en las que Torres mostraba su fascinación por las fachadas.

Precisamente la idea de fachada, en cambio, sea quizás más significativa. Es así que en una carta a Guillermo de Torre, fechada en 1931, Torres se libra a una sorprendente descripción de su estilo pictórico por aquel tiempo:

El día que pueda, por medio de fotografías u otra cosa, le haré conocer lo que he hecho últimamente. Es cosa de un estilo que podría llamar cate-dral. Algo muy fuerte, muy maduro [síntesis de toda mi obra], muy justo, en sentido constructivo y, lo que es mejor, algo nuevo porque es lo más antiguo, como dice [Jacques] Liptchitz [sic], pre-historia.⁶⁵

Los términos del programa torresiano no pueden ser expresados más claramente: a la trama hay que añadir la figura, y las figuras se alimentan de una continua obsesión por lo arcaico y por lo antiguo —hasta que la trama misma, neoplástica, se convierte en figura [cat. 74]. El repertorio de objetos plásticos antropomorfos que parecieran provenir de la experiencia de los juguetes tiene en este momento, y para esta realización, una significación mayor: estos pequeños *tótems* modernos, transformables, en los que las partes parecen identificarse con los cuadrantes de la trama constructiva de sus cuadros, como si, emancipándose del plano, haciéndose partes de un cuerpo infinitamente componible, dan al traste con cualquier tentativa por oponer la figuración a lo abstracto: figuras abstractas, abstracciones antropomórfi-

cas. Pero es capital entender que la inmersión neoplasticista coincide también con una inmersión primitivista, y que el ejercicio por entenderlas en sucesión es vano: una vez más es el tiempo-símbolo, condensante, el que prevalece; una temporalidad constituida por varios tiempos, por tiempos opuestos en la que se condensa lo moderno y lo arcaico [cat. 79 y 80].

Como si fuesen hijos de un mismo impulso, frutos de un mismo día, lo moderno y lo arcaico se condensan pues para hacer posible algo: una *bestial claridad* de expresión a pesar de la oscuridad de la materia o de la forma. Los años esenciales de esta rotunda claridad expresiva fueron aquellos finales años veinte y el inicio de los años treinta durante los cuales, siguiendo su impulso al esquematismo, habiéndose desvestido del simbolismo de sus inicios, seguro pues ya de su equipaje simbólico, Torres-García se confronta (es decir, les hace frente, les resiste, como en una antigua *disputatio*) a las vanguardias modernas, al ramillete de modernidades que devendrán canónicas con la altura del siglo XX: ultraísmo, cubismo, dadá, neoplasticismo, etcétera. Son estos los años de sus cuadros y maderas al mismo tiempo estructurales y primales y aquellos en los que, en un manojo de obras, viene a dar con una solución que es a la vez estructural y compositiva, matricial y retórica. Le servirá para mantener una estructura y para variar sus composiciones; le servirá como matriz y como plataforma discursiva: una sólida cuadrícula irregular, a veces tridimensional, en cuyos intersticios se inscriben los signos, los iconos despojados de todo suplemento artificioso, el conjunto limitado pero suficiente de su arsenal esquemático-simbólico.

El *estilo catedral*: el cuadro como fachada o como estela arcaica; el cuadro como piedra labrada, como bajorrelieve; la frontalidad opaca, an-icónica del cuadro sirviendo para el despliegue de los iconos esquemáticos es lo que Torres desarrolla, en dos años de producción abundante, en 1931-1932: ha dejado atrás, al menos en la obra, el laberinto bizantino de la *disputatio* moderna, con sus *ismos* adosados a militancias, movimientos y espejismos ideológicos. A menudo, precisamente una fachada, algo como un edificio o un templo clásico aparece

61 Como parece deducirse de una afirmación como esta: «...the evolution of Torres-García's maderas —from figure-based constructions to plastic objects that are, nevertheless, imbued with meaning...»; Mari Carmen Ramírez, *Joaquín Torres-García: Constructing Abstraction with Wood*, op. cit., p. 46.

62 Véase Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (París: Klincksieck, 1974), ed. en español, *Discurso, figura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, pp. 219 y ss.

63 *Ibid.*, p. 223: «...es legible lo que no detiene al ojo en su carrera», afirma Lyotard, de donde se deduce que todo aquello que lo detiene es figurar, independientemente de su dimensión mimética o no.

64 La noción de *species expressa* procede del repertorio de la filosofía escolástica, que diferencia entre *esse naturae*, *esse intentionale* y *esse cognitum*; véanse Tomás de Aquino, *Summa contra Gentiles*, libro IV, capítulo XI, 1260-1264, y *Opusculum XIV, Sur la nature du verbe de l'intellect*, París: Vrin, 1984, p. 147; también Jean de Saint Thomas, *Cursus Theologicus Thomisticus* (1637), I, cuestión 12; y Jacques Maritain, *Les Degrés du savoir*, París: Desclée de Brouwer, 1963, pp. 136-263, especialmente pp. 200, 221 y ss. y 238, así como el Anexo I («A propos du concept»), pp. 769-819. Para usos no escolásticos acerca del concepto de «intencionalidad», véase Edmund Husserl, *Recherches Logiques*, libro V, capítulo II, París: PUF, 1982, pp. 165 y ss., especialmente p. 168; Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier: Fata Morgana, 1972, pp. 11-16, 70 n. 4; y Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, París: PUF, 1967, pp. 4, 24, 30-31, 57-60, 91-95. Para un contexto filosófico analítico, véase John Searle, *L'intentionnalité*, París: Minuit, 1983, pp. 15-55, 141-171, 194-274; Hilary Putnam, *Représentation et réalité*, París: Gallimard, 1990, pp. 21 y ss., n. 1; y Wilfrid Sellars, «Intentionality and the Mental», en *Concepts, Theories, and the Mind-Body Problem*, vol II, Minnesota: Feigl-Schriren-Maxwell, 1958.

65 Carta de Joaquín Torres-García a Guillermo de Torre, del 8 de noviembre de 1931, Buenos Aires, archivo de Mario Gradowczyk.



CAT. 74
Joaquín Torres-García,
Sin título, 1929, óleo sobre
madera, 24,4 x 8,3 x 2,5 cm,
Washington, D.C., Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution,
Gift of Joseph H. Hirshhorn

CAT. 79 y 80
Joaquín Torres-García,
*Forma de mujer abstracta y
Figura con cabeza inclinada*,
1931, óleo sobre madera,
41 x 13 cm y 41 x 12,5 x 2,5 cm,
familia Maslach

66 Mario Gradowczyk, *Torres-García: utopía y transgresión*, op. cit., p. 234 y ss.; y Pedro da Cruz, *Torres-García and Cercle et Carré*, op. cit., p. 36.

67 «Para nosotros no puede existir sino una sola tradición, la del pensamiento esotérico que lo resume todo...»; Joaquín Torres-García, «Raison» (1932), manuscrito inédito transcrito, Montevideo, Museo Torres-García, LM-32-4.



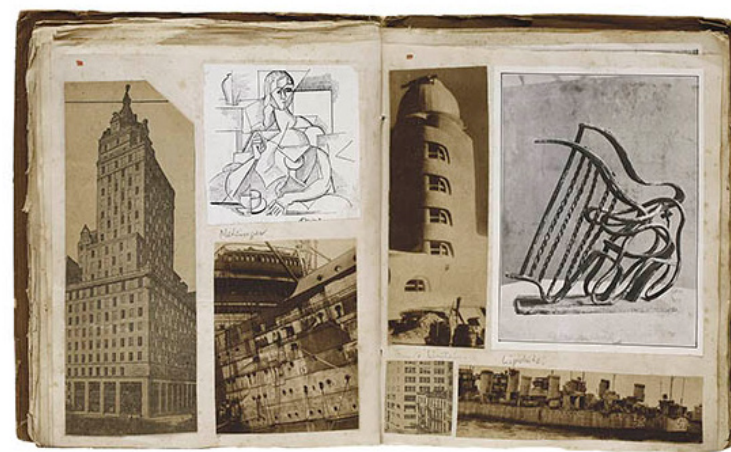
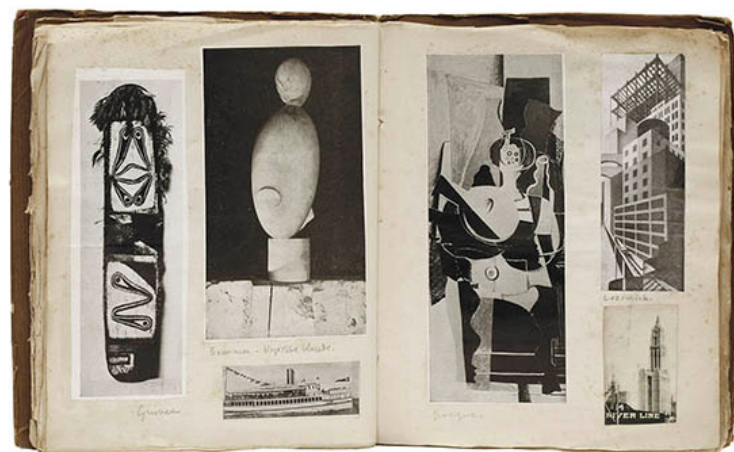
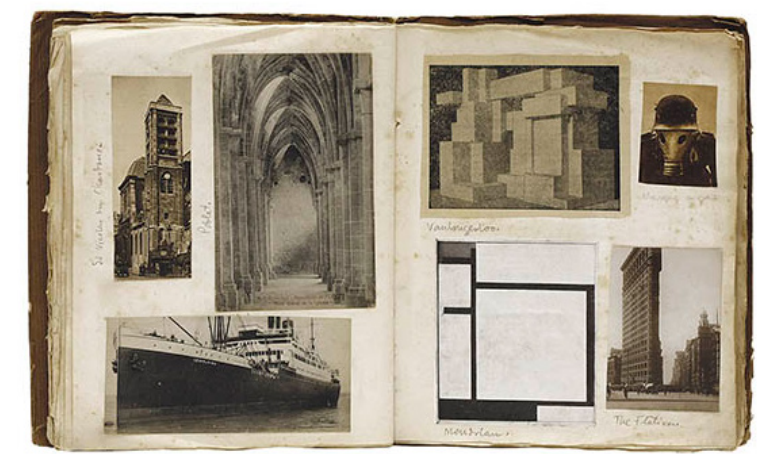
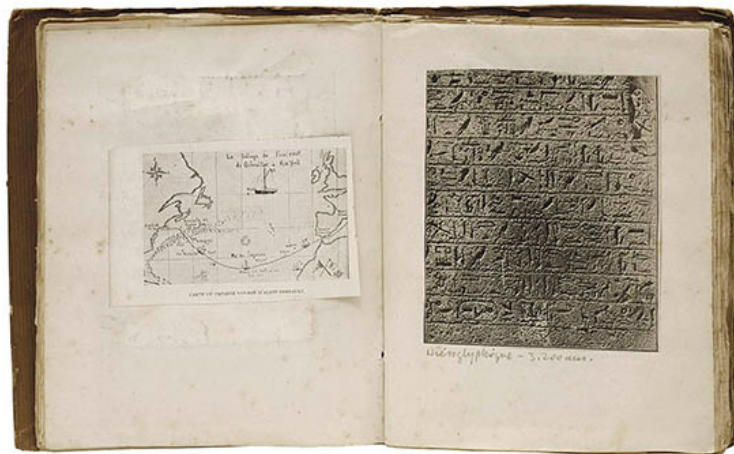
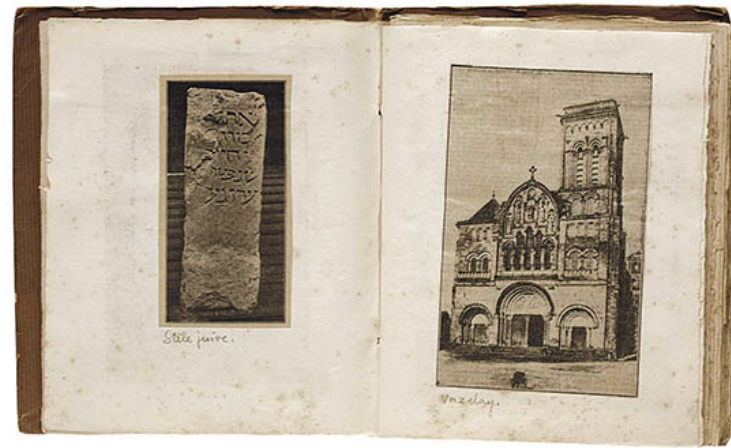
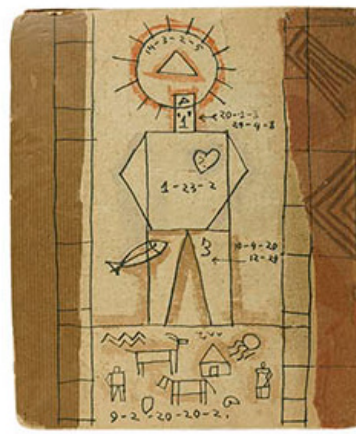
en el centro y en la base del cuadro y, a partir de allí, se desarrollan todas las variaciones posibles en las que retornan algunos signos particularmente emblemáticos: la llave y el ojo de la cerradura, el reloj, el pez, el ancla, el barco —a velas o a vapor—, la escalera, el caracol, el sol, el hombre abstracto con su corazón o su estrella, algunas palabras con valor emblemático: *universus*, montevideo, europa, abstracto, concreto, sur, etcétera.

Este repertorio es revelador de cierta fascinación esotérica en Torres, en la que no hace más que coincidir con otros artistas moderno-tempranos. En efecto, esta dimensión esotérica, la cual las narrativas modernistas más recientes no han cesado en el empeño de ocultar o de dejar en el olvido bajo el secular imperio de la autonomía de las formas, y cuyos exponentes mayores en América del Sur fueron Torres y Xul Solar (1887-1963), es un elemento constitutivo y fundacional de la modernidad artística europea, de Hilma af Klint (1862-1944) a Vasili Kandinsky (1866-1944) y Malévích. El interés de Torres por contenidos esotéricos, por la numerología,

la astrología y las tradiciones herméticas ha sido objeto frecuente de comentario y estudio⁶⁶. El secretismo y lo cifrado parece haberlo atraído y en alguna correspondencia llega a ser explícito al respecto, como cuando reconoce, en 1932, que los objetivos últimos de su proyecto artístico, ya en vías de transformarse en academia y escuela, coincidirían plenamente con los de la *francmasonería* universal⁶⁷. Pero este interés por la espiritualidad hermética tiene una razón fundamental: la necesidad de comprender lo que la estructura, en la que yace toda potencia de construcción, puede encarnar como símbolo.

Es así que, en 1932, finalizando su estancia parisina, Torres-García compone un libro de *collages* que no ha recibido suficiente atención y que resulta de la mayor relevancia. Más que un estudio de las significaciones simbólicas, y más que un libro —pues no contiene una sola palabra escrita, ni un trazo ejecutado por Torres— es un *atlas* de imágenes, comparable en algunos aspectos al *Atlas Mnemosyne* que Aby Warburg había dejado inconcluso a su fallecimiento en 1929, y que con certeza Torres no podía conocer. El atlas de Torres lleva por título somero *Structures* y es, como el de Warburg, el «texto» puramente visual de una historia del arte sin palabras, idiolectal, personalísimo: se trata de un álbum de *collages* donde se yuxtaponen siguiendo una sintaxis analógica figuras *temporalmente disímiles* pero *estructuralmente familiares*: formas arcaicas, estelas primitivas, inscripciones en piedra, descripciones topográficas, circuitos eléctricos, edificios modernos, fragmentos de textiles africanos, máscaras, cuadros numéricos y estadísticos, mapas antiguos, planos para la construcción de instrumentos musicales, mojones o hitos de señalamiento geográfico con inscripciones históricas, transatlánticos, jeroglíficos, aeroplanos, alfabetos para ciegos, pinturas románicas, etcétera [cat. 146].

Es, en rigor, imposible «descifrar» este atlas. Acaso lo más significativo en él sea la manera como todos estos elementos que se reúnen bajo el concepto genérico de «estructura» son objeto de consonancias y disonancias visuales, algunas particularmente sorprendentes: ¿qué pueden tener que ver una escena de la expulsión del Paraíso



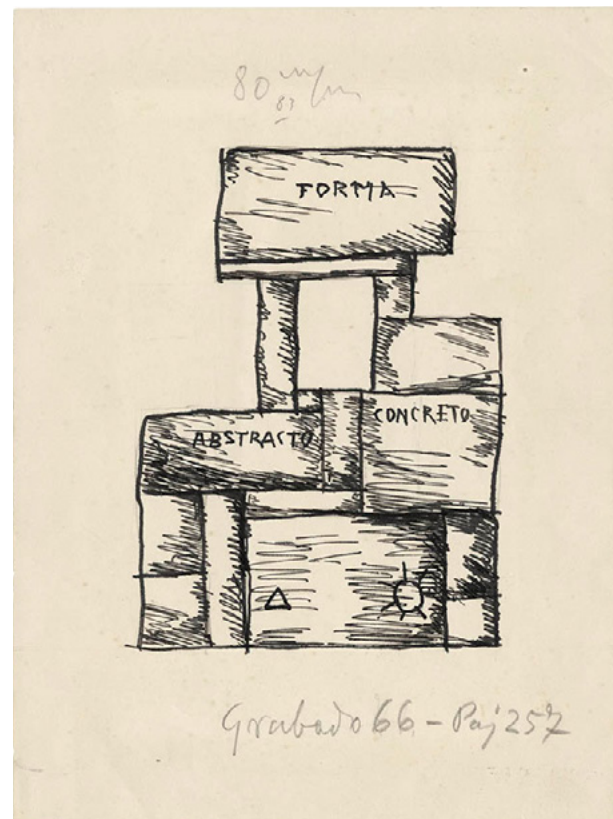
CAT. 146
 Joaquín Torres-García, páginas del álbum *Structures*,
 1932, tinta, témpera y papeles cortados y pegados
 sobre papel y cartón, 240 x 190 mm, Montevideo,
 Museo Torres-García, MD-32-1

pintada por un maestro del primitivo Renacimiento y el mapa de Dantzig? ¿un templo en Camboya y el código alfabético para ciegos? ¿figuras rupestres y el esquema de emisión de antenas telegráficas a través de pilotes? ¿una máscara africana y un circuito eléctrico? Pequeño museo imaginario y portátil, el álbum *Structures* es un diario de *fascinaciones*, más que un repertorio de símbolos, y en él tiene cabida, una vez más, la modernidad como temporalidad condensada, como uno más de los tiempos que nos acosan y nos constituyen, como uno más —y no, por cierto, el último— de nuestros avatares.

V

Torres abandona París en 1932 con la ilusión de instalarse en Madrid. La única certeza que recibe es que Europa, sumida en los efectos de la gran depresión durante aquellos años en que se fragua el segundo gran conflicto mundial, la segunda gran carnicería humana del siglo XX, no tiene mucho más que ofrecerle. En 1934 está de vuelta en el modesto país que había abandonado a los diecisiete años. Ya en su tierra natal, entre 1934 y 1949, año de su fallecimiento, Torres se explayará en la variación incesante de su manera pictórica, de su pictografismo universal, de su constructivismo icónico, como si pintara vitrales opacos, vitrales ciegos, él que había trabajado para Antoni Gaudí (1852-1926) en los vitrales de la catedral de Mallorca, o como si esculpiera estelas primales en las que se esconde el secreto de una civilización primitiva, aún por venir; sin por ello eximirse de retornos al paisaje de su juventud, a los objetos plásticos, a los juguetes o a las extrañas digresiones retratísticas que lo ocupan, acaso en la ansiedad del conflicto que se prepara, en 1939.

A menudo el repertorio pictográfico se hace marcadamente textural, como en las maderas incisas o en cuadros sobre madera, monocromáticos o blancos, en los que sus pictogramas funcionan como «textos pictóricos»: Torres se permite bascular de lo *figural* a lo textual, y viceversa, constantemente. Por una parte sus obras son primalmente estructuras, por otra son estructuralmente escrituras; por una parte la estructura acoge a la es-



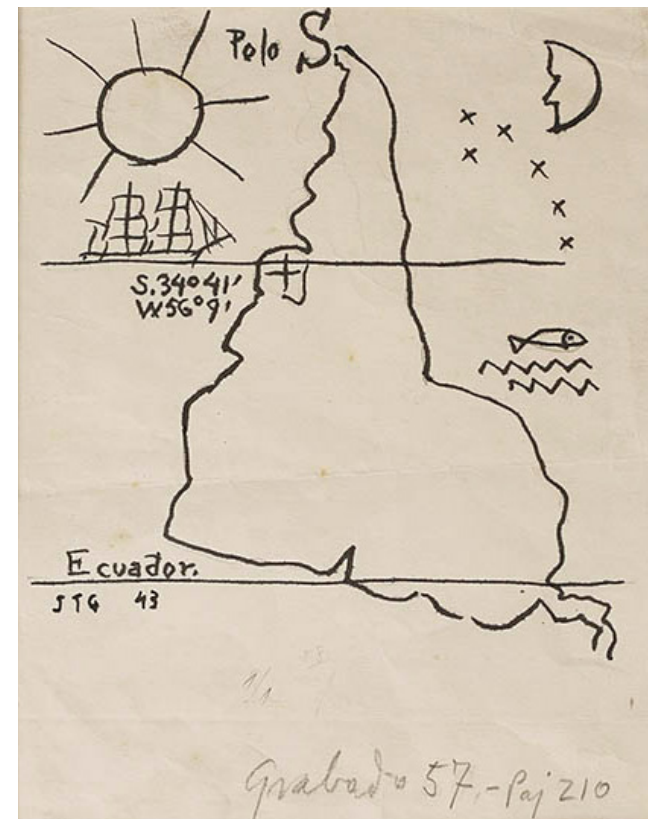
critura de los signos; por otra parte la escritura se manifiesta, también y simplemente, como estructura. Son, pues, las suyas imágenes y símbolos escritos en la textura pictórica o escultórica, a veces literalmente incisos, incluso a fuego, que permiten pensar en el valor de delineamiento, en la dimensión diagramática de su estética.

Este *quiasma* entre *la estructura de la escritura simbólica* y *la escritura de la estructura pictórica* dirigirá mayormente la obra de Torres hasta su fallecimiento en 1949. Las excepciones a la regla son, sin embargo, notables en este artista que parece haber cultivado sin cesar el espíritu de la contradicción. Hubo un período, entre 1935 y 1938, en el que Torres se ocupa en producir cuadros en los que sobresale la ausencia de pictogramas, signos, símbolos o elementos escriturales, casi puramente estructurales. Estas obras constituyen uno de los repertorios más impactantes y consistentes de la abstracción pictórica tardo-moderna en América del Sur [véanse cat. 137 a 145]. A simple vista parecieran una concesión momentánea a la abstracción pura. Hay algo en ellos que sorprende,

CAT. 166
Joaquín Torres-García,
dibujo para *Universalismo constructivo*, 1943, tinta sobre papel, 215 x 160 mm, Montevideo, Museo Torres-García

CAT. 165
Joaquín Torres-García,
América invertida, 1943, tinta sobre papel, 195 x 155 mm, Montevideo, Museo Torres-García

FIG. 13
Ciudad Abierta-Corporación Cultural Amereida, imagen n.º 6 de *Amereida*, 1967, Valparaíso, Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso



68 Agradezco esta observación, y su excelente análisis de pintor, a mi amigo Alejandro Corujeira.

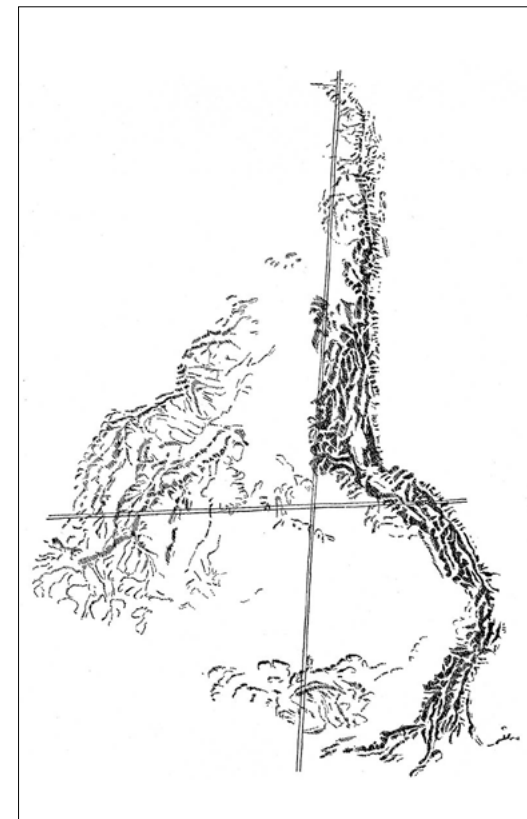
69 En su autobiografía Torres da cuenta de su terror de las sombras, haciéndose eco de un miedo típicamente infantil; Joaquín Torres-García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 31.

70 Véase César Paternosto: *North and South Connected: An Abstraction of the Americas* [cat. exp.], Nueva York: Cecilia de Torres, 1998, p. 13.

71 Joaquín Torres-García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 269.

72 Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit* (París: Gallimard, 1964, p. 92), ed. en español, *El ojo y el espíritu*, traducción por Jorge Romero Brest, Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 1985, p. 70.

y los transforma en obras *protocinéticas*⁶⁸: para «mover» el plano, para dinamizar el campo visual Torres evoca la ilusión de relieve y hace uso de sombras, de las cuales se había despojado en su obra tempranamente⁶⁹. Fragmentos de arquitecturas, algunos de estos cuadros han sido vinculados al interés de Torres por las culturas pre-colombinas, notablemente aquellas del altiplano peruano⁷⁰. Las líneas, la materia oscura y lineal que se encarna en pictogramas y signos en otras obras, las incisiones de la madera aquí representadas en la confluencia de planos grises o sepias y de sombras delinean la pura estructura del cuadro, se identifican o se hacen solo estructura: se hace aquella escritura puramente estructural. ¿Imaginaba Torres en ellos las fundaciones sólidas, físicas, de su ideología americanista? ¿Había llegado a una abstracción finalmente única, propia, en la que ya no quedaba rastro de los tentativos y polémicos ensayos de la época parisina? En todo caso la solidez, la «gravitas» de estos frisos que —«a modo de pared de piedras»⁷¹— no dicen nada más que su propia presencia, que no soportan figuras,



que no sirven para comunicar discurso o cifra a algunos los proyecta como uno de los momentos más altos e inspirados en la trayectoria de Joaquín Torres-García: como en aquella frase de Merleau-Ponty, en estas obras que figuran estructuras inmemoriales estaba ya el porvenir de la pintura⁷² y *anacrónicamente* pueden pertenecer estos cuadros a los años treinta, cuando fueron efectivamente concebidos, o pueden ser obras de cualquier otro momento en la historia de la pintura moderna: han llegado, por fin, a no tener edad.

En rigor la última década en la obra de Torres —dedicado también a establecer su legado a través de la fundación de una escuela— se caracteriza por un gran eclecticismo dentro de su propia historia estilística, permitiéndose todos los retornos y regresiones posibles, hasta concluir pintando, el mismo día de su fallecimiento, una pequeña y emocionante escena arcádica, una maternidad con vuelo de pájaros al estilo esquemático de los años veinte, como si el último día fuese, también, el primero; como si pudiera permitirse la libertad insólita de concluir por sus comienzos [cat. 175].

No deja de ser cierto que en algunas de estas obras últimas sobresale una claridad diagramática, que enfatiza lo *mal-escrito*, lo *mal-pintado*, aquella bestial claridad expresiva, lo *mal-construido*, aquella antimonumental precariedad de factura. Incluso cuando revisita sus formas más convencionales, sus maneras ya superadas, Joaquín Torres-García sobresale en una suerte de desnudez diagramática, como si no hubiese necesidad de suplementos retóricos o pictóricos para llegar a la expresión necesaria.

Esta brutal claridad diagramática aparece notablemente en la trilogía simbólica de *Inti*, *Idea* y *Pachamama*, esculturas en las que las deidades caóticas de una civilización americana se conjugan con la *germinalidad* ideal de la cultura occidental. Aparece también en un dibujo para su libro *Universalismo constructivo* [cat. 166], con sus estelas inscritas con conceptos e ideas, y donde «forma» aparece en lo alto, como una incesante estrella polar, y es el vínculo entre lo «abstracto» y lo «concreto»; o aún en el emblemático dibujo de *La América invertida*, de 1943 [cat. 165], donde el Norte de la utopía se encarna con el Sur geográfico en una prefiguración del destino de su continente y de las voces políticas y poéticas que prevalecerán tras su muerte: «y más que sur/ ¿no es ella nuestro norte/ y su extremo/ cumbre/ aparecida/ a quiénes/ por primera vez la remontaron?»⁷³ [fig. 13].

En todas estas obras la función del esquema responde a la posibilidad de proyectar una forma del espacio sobre categorías posibles del entendimiento⁷⁴. Torres ha llegado al esqueleto de las cosas, a aquello que las hace universales sin dejar por ello de ser cosas, sin transformarlas en ideas puras. Torres no parece estar interesado en ofrecer representaciones del espacio tanto como en proyectar la forma del espacio —cualquiera sea este, en cualquier soporte— sobre ciertas estructuras *figurales*, haciendo uso de herramientas de escritura e inscripción despojadamente diagramáticas. Por ello en su obra la figura nunca se encarna, tanto como se inscribe, en el espacio; por ello no hay atmósfera en su repertorio categóricamente plano, construido. Y la figura se mantiene siempre sintomáticamente a flor de piel, a ras de superficie, como en un *jeroglifo*.

La pregunta, retomando aquella distinción entre lo textual y lo *figural* propuesta por Lyotard, es, acaso, la siguiente: ¿cómo esta figura —estos signos, estas manchas, «mixte schématique de logique de l'air et de mémoire géologique»⁷⁵— conservan o alcanzan su dimensión *figural*? ¿Por qué nuestro ojo se detiene en ellos como si aquello no fuese simplemente un conjunto de cifras a ser *des-cifradas*? La precariedad estructural, la ostentación de la precariedad puede ser parte de la respuesta, en cuanto lo que vemos es, en efecto, a menudo, una escritura elemental, una ruinoso arquitectura, una pintura gruesamente abocetada, las construcciones básicas, casi transitorias en las que la transparencia del signo naufraga en la densidad de la materia⁷⁶. Pero la *precariedad* estaba ya en las formas someras de sus obras de juventud, así como en un sin número de ejemplos de construcción por amalgama en las vanguardias modernas, de Picasso a Kurt Schwitters (1887-1948), de Jean Arp (1886-1966) a Miró⁷⁷: la escogencia de la pobreza de medios forma parte del «edenismo» moderno desde siempre. Me gustaría proponer que la impulsión esquemática de Torres tiene más bien que ver con la idea y la práctica del diagrama, con una dimensión diagramática de la pintura. Y que es, por lo tanto, a través del diagrama que Torres abraza sus ideas, incluso cuando estas son puramente visuales. Que el diagrama es la clave —en él, pero acaso desde siempre, en la multiplicidad abismal y vertiginosa de todos los tiempos condensados en aquella regla anónima— de su apuesta incesante por una abstracción dentro de la representación, por una forma de representación que puede llevar el apelativo de abstracción: «A lo abstracto, debe siempre corresponder como idea de cosa, algo también abstracto. ¿Qué puede ser esto? Tendrá que ser, para ser figurado gráficamente, o bien el nombre escrito de la cosa, o una imagen esquemática lo menos aparentemente real posible: tal como un signo»⁷⁸.

En sus últimas lecciones, Gilles Deleuze se preguntaba qué podía ofrecer la pintura como legado a la filosofía. Y la respuesta que hallaba no era otra que el concepto de diagrama, la noción de diagrama pictórico en la que se articulan —proponía— dos ideas: *caos* y *germen*, en paralelo con la obsesión de Torres por lo primal y lo rudo [cat. 87]. Deleuze argumenta que la dimensión diagramática de la pintura no depende de

⁷³ *Amereida*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2011, 41. *La Amereida* —o Eneida Americana— es un vasto poema polifónico inicialmente concebido por Godofredo lommi (1917-2001) en 1967, y considerado el texto fundacional de la Ciudad Abierta-Corporación Cultural Amereida en Ritoque, Valparaíso, puede leerse como una glosa poética del mapa —y del proyecto— torresiano de la América invertida como Norte, cuya imagen es sometida a comentario y variación constante en aquel texto.

⁷⁴ En su análisis de la compleja articulación de los frescos de Piero della Francesca en Arezzo, Louis Marin ofrece una interpretación de la noción de «esquema» que incluye la idea de una temporalidad no lineal sino estratificada. En este sentido, el «esquema», más que una vía formal para entender un objeto, constituye una categoría espacial e intelectual que opera como una matriz de representación en la que la temporalidad no está sujeta a un momento específico de la historia; véase Louis Marin, *Opacités de la peinture*, París: Usher, 1989, p. 104.

⁷⁵ Pierre Fédida, «Le soufflé indistinct de l'image», en *Le Site de l'étranger*, op. cit., p. 212.

⁷⁶ «Cuanto más humilde es la materia, más surgirá el pensamiento que se habrá inscripto [sic] en esa materia humilde»; Joaquín Torres-García, «Raison» (1932), manuscrito inédito transcrito, Montevideo, Museo Torres-García, LM-32-4.

⁷⁷ Para una contextualización de esta precariedad torresiana en los años de las vanguardias históricas, véase Mari Carmen Ramírez, *Joaquín Torres-García: Constructing Abstraction with Wood*, op. cit., pp. 39-41.

⁷⁸ Joaquín Torres-García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 269.

⁷⁹ Henri Focillon, «Eloge de la main», en *Vie des formes*, París: PUF, 1984, p. 103.

⁸⁰ Martín Adán, «La mano desasida, canto a Machupicchu» (1964), en *Obra poética*, Lima: Edubanco, 1980.

CAT. 87
Joaquín Torres-García,
Máscara con pipa, 1928, óleo
sobre cartón, 35 x 30 cm,
Montevideo, colección
particular, cortesía de Galería
Sur



líneas y colores tanto como de trazos y manchas, y que solo una mano «desencadenada», la «main déliée»⁷⁹, acaso *La mano desasida*, de Martín Adán (1908-1985), puede acometerlos, una mano siempre a punto de padecer una especie de derrumbamiento, al borde siempre de un desequilibrio: «piedra que me representa/ piedra que se está gastando»⁸⁰.

Y añadía: «Para deshacer la semejanza».

Y, en un pensamiento convenientemente torresiano, Deleuze escandía:

Es eso lo que la pintura nos da: la imagen sin semejanza. Si buscáramos una palabra para designar «imagen sin semejanza», [...] yo preguntaría: ¿no se trata de aquello que llamamos «icono»? En efecto, el icono no es la representación, es la presencia. Y sin embargo es imagen. Es la imagen en tanto que presencia, la presencia de la imagen. El

icono, lo icónico, es el peso de la presencia de la imagen. Diría entonces que el diagrama es la instancia a través de la cual deshago la semejanza para producir la imagen presencia.⁸¹

Porque todo puede —y a menudo suele— terminar por los comienzos, me gustaría recordar una carta seminal escrita a Prat de La Riba en 1912, en la que Joaquín Torres-García describía todo lo visto en su viaje a Italia: el *Juicio Final* y las bóvedas de Miguel Angel en la Capilla Sixtina, las *Stanze* de Rafael, las obras de Giotto, Massacio, Taddeo Gaddi, Fra Angélico, Ghirlandaio. Y añadía:

Pero como he dicho mis preferencias no son para todo esto. Me han interesado más, mil veces más, las pequeñas pinturas de las catacumbas, las pompeyanas y los mosaicos romanos [...] Mirando todo aquello yo he tenido una gran alegría pues, aunque no me esté bien decirlo, muchas de las referidas pinturas tienen, tanto en el *procedimiento* como en el *estilo*, mucho de las mías, o, si se quiere, mis pinturas tienen mucho de aquéllas.⁸²

No hay duda de que lo caótico —en la forma— y lo germinal —en el signo, en la cifra— nunca dejaron de fascinar a Joaquín Torres-García, quien no parece haber cesado en su empeño por alcanzar esa utopía en la que la semejanza se deshace, en la que se marca una distancia, así sea mínima, entre representación y semejanza. Es lo abstracto en cuanto no es concreto, y en cuanto sigue sin embargo enraizado en la realidad. Es lo abstracto como instrumento operador de la representación, para dar cuenta de la realidad sin depender de sus mundanas circunstancias: de su edad, de su moda, de su moral, de su pasión.