

TORRES GARCÍA 55
dibujos inéditos


Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 ● 28001 MADRID
TEL. 91 435 59 36 ● info@guillermodeosma.com

In memoriam
Guido Castillo
(1922-2011)
Director responsable de *Removedor*
y compañero de viaje de la aventura creativa de Joaquín Torres García

TORRESGARCÍA

55 dibujos inéditos

Joaquín Torres-García

55 dibujos inéditos

Oriol Galería d'Art. Barcelona
12 de enero – 12 de febrero de 2011

Galería Guillermo de Osma. Madrid
1 de marzo – 15 de abril de 2011

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería

© del texto: Juan Fló

© fotografía: Jordi Balanyá

coordinación: José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

diseño del catálogo: Miriam Sainz de la Maza

impresión del catálogo: Running Producción, S.A.


Guillermo de Osma

GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 5936 Fax +34 91 431 31 75

www.guillermodeosma.com info@guillermodeosma.com

del 1 de marzo al 15 de abril de 2011

JUAN FLÓ
Joaquín Torres García
Enigmas, equívocos, contradicciones



Montevideo, hacia 1934

EN ESTAS PÁGINAS voy a defender la tesis de que los enigmas que plantea la pintura de TG, las contradicciones que encontramos en su pensamiento, y los equívocos en que incurre la crítica sobre su obra, son indicios de una situación que me atrevo a considerar única en el arte del XX. Creo, sin embargo, que ellos son a su vez los que nos pueden proporcionar las claves que permitan ubicar mejor su obra en el contexto del arte moderno y nos revelen la peculiar clarividencia, casi profética, de un pensamiento que ha sido muchas veces leído como ingenuo, inestable y dogmático.

La primera pregunta es cómo es posible que, a fines de siglo, un joven pintor contemporáneo del momento en el que ya el impresionismo ha ganado la partida, en lugar de seguir a sus compañeros para pintar al *plein air*, permanezca leyendo en la biblioteca del Cercle Artístic de Sant Lluch y algunos años después, en la primera década del nuevo siglo, proponga un arte que, tal como aparece definido en un artículo de 1907, no puede dejar de ser visto sino como la propuesta de un espíritu religioso que se plantea recaer en un neoclasicismo que en su ingenuidad cree platonizante. Pero su pensamiento es tan poco platónico que supone que el arte puede acceder al orden esencial, a la verdadera realidad.

Es aquí donde comienzan los malentendidos. Seguramente religioso, pero ni platónico ni neoclásico, Torres es movido en una dirección exactamente opuesta a la del neoclasicismo. Sus pinturas no son neoclásicas, pero no solamente porque su lenguaje -plano, de color atenuado, de dibujo simplísimo- nada tiene que ver con los neoclasicismos del siglo XVIII, sino porque el sentido del mismo es radicalmente opuesto a aquellos. El propio pintor lo dice de manera terminante en 1913 cuando afirma que el impresionismo tiene más en común con el arte que él considera legítimo que lo que el neoclasicismo puede tener en común con su arte. Tampoco es posible mirarlo como un discípulo de Puvis de Chavannes (un neoclásico romántico, valga el oxímoron) a pesar de que en su primer libro lo elogia pero indica también el carácter no puramente pictórico de su obra; ya en su época vanguardista añadirá que: "En medio del torbellino del arte hay algo que se me impuso por encima de lo demás, que si bien, en cierto modo, me ayudó, bien considerado ha sido para mí un obstáculo que con trabajo he logrado vencer. Me refiero a la obra de Puvis de Chavannes. Debía imponerse por cierta relación, más aparente que efectiva, con el arte clásico".

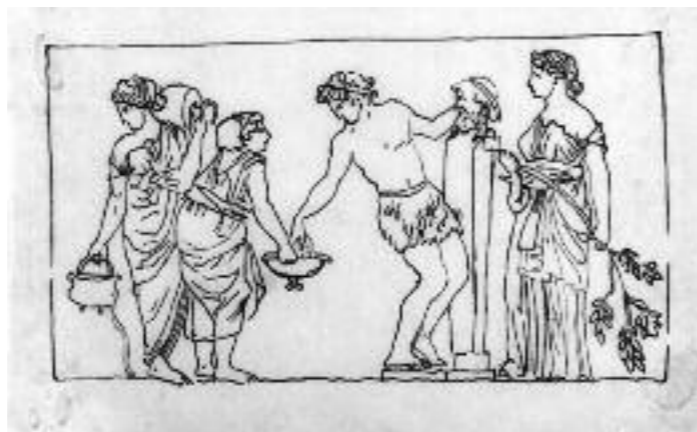
Pero para entender a Torres no alcanza con distanciar su pintura -que llamó *mediterránea*- del neoclasicismo, porque el malentendido principal es creer que pocos años después ocurre una gran ruptura en la que el pintor cambia radicalmente su concepción básica del arte. Por el contrario, si bien es cierto que ocurre una gran ruptura en su lenguaje, su nueva manera sigue y ahonda esa concepción básica que sustenta la totalidad de su obra.

Que para Torres el arte de su primera época es también el primer momento de una concepción que sostuvo durante toda su vida lo prueba de manera terminante un texto de 1914, en plena ejecución de sus frescos de la Generalitat, en el que afirma que la pintura de la prehistoria, y todo el arte arcaico y primitivo de todas las civilizaciones, es superior a la pintura que quiere representar la apariencia.

Pero asumir que para Torres existe esta continuidad, nos enfrenta a otro problema: ¿esa continuidad no es simplemente un espejismo de Torres García, que considera las artes arcaicas y primitivas, hijas del instinto, la intuición y la fe, como análogas al arte clásico hijo de la racionalidad, la medida y el orden? Esto se le ha reprochado más de una vez. Y es cierto que el pintor nunca terminó de elaborar una teoría que pudiese responder a esta pregunta. Ni reconoció que el mundo arcaico y el pensamiento platónico no son congeniales ni que la medida y el equilibrio del arte clásico no son lo mismo que el poder expresivo de las artes primitivas. Esa elusión de Torres en el plano de la teoría se explica por el hecho de que toda su práctica del arte busca realizar la difícil fusión de un sentido religioso del arte -que puede manifestarse también en lo intuitivo, lo inconsciente e incluso lo monstruoso- y, por otra parte, la medida y el orden que sustentan el universo.

Esa tensión está presente en toda su obra, pero lo está de manera explícita en sus cuadros constructivos en los que, si bien encierra los signos primitivos en un enrejado ortogonal medido con el compás áureo, las líneas con las que el pincel traza la retícula consiguen que la imperfección de lo vivo coexista con la racionalidad geométrica. Y la misma

tensión se encuentra ya en su período clásico y es particularmente visible en las obras de la casa Badiella, en las que es notable el trazado de los contornos quebrados con una intención bivalente de geometrización y rusticidad. Es también esa bivalencia la que se manifestará, pocos años después, en la “desprolijidad” de la pincelada con la que aplica el color. Y también juega ese contrapunto en las construcciones de maderas medidas en las que el ordenamiento racional lucha con ese material pobre, esas maderas de desecho (esa pobreza de la que hace un tiempo se burlaba J.J. Lahuerta a la vez que incurría en divertidos errores documentales), a lo cual agrega otro contrapunto análogo en el uso del color, en el que a veces el no color, el negro, pasa a ser el protagonista.



Escena clásica, 1906 (cat. núm. 1)

Pero al haber explicado la continuidad de TG hemos aumentado las dificultades para explicar la legitimidad de su ingreso en la modernidad. Sabemos que mas allá de ese salto sobrevive, y domina, su idea de que el arte tiene un sentido religioso, entendido esto, reitero, como la manera que este tiene de “religarlos” con el orden del universo. Podemos preguntarnos entonces qué extraño lugar ocupa ahora Torres con ese cambio que puede ser mirado como un apartamiento radical de su concepción filosófica esencial, en la medida en que se incorpora a un movimiento que libera al arte de todas las funciones cumplidas en la historia y lo reduce a su propio valor estético. Esta pregunta el pintor no la responde de manera clara porque su problema es cómo intervenir efectivamente en ese momento del arte en el que descubre, con su ojo de pintor, indudables valores que poco antes se negaba a admitir. De ahí que su tema principal en ese momento es el de la relación del arte con su época y, como corolario, el de si es necesario abandonar la pintura *mediterránea*.

Pero es conveniente, para entender a Torres, evocar los argumentos que podría haber utilizado para moverse hacia la vanguardia sin renunciar a sus ideas fundamentales. El primero de todos es el de la admiración por las artes primitivas compartida con los movimientos modernos. La admiración por un arte que no desarrolla el oficio de la representación realista sino el de una construcción que tiene un valor intrínseco. El segundo y esencial argumento es que ese sentido religioso del arte que predica no es el de servir a la religión como decorador del santuario o como ilustrador de los temas eclesiásticos, sino que el sentido propio de su producción y de su recepción específicas es el que lo erige en algo que tiene, en sí mismo, un carácter sagrado. Y lo cierto es que Torres estuvo siempre atento a reconocer la presencia de ese sentido a partir de la calidad de la obra, aunque el autor no fuera consciente del mismo.

Por otra parte su diferencia con el arte del fin del siglo XIX no surgió de su resistencia a un arte autónomo y con valores puramente estéticos, sino que paradójicamente nació de su mala lectura del impresionismo, visto simplemente como un hiperrealismo retiniano, y compartió, de ese modo, la mala defensa que realizaron algunos críticos en nombre de la “verdad” de ese arte. Ello resulta más paradójico todavía porque, luego, su antipatía por el cubismo, cuando él ya está embarcado en su arte *mediterráneo*, radica en la acusación contraria, a saber, en el dislocamiento de la realidad visual que cometía esa escuela y que Torres consideraba antojadizo.

De todos modos esa actitud sólo se explica por una resistencia profunda al mundo moderno y una nostalgia de cierta edad de oro de la cultura humana -que Torres amplía, a través de los milenios, desde la prehistoria hasta el arcaísmo griego-, en la que pensaba que estaban fundidos el carácter sagrado del arte y sus valores específicos ajenos a la imitación realista. Pero si, justamente en el momento del triunfo del impresionismo, Torres, en solitario, pudo emprender ese camino difícil e inoportuno, es porque desde temprano su tema fue reflexionar acerca de qué cosa es verdaderamente el arte. Una reflexión que se exteriorizó siempre de manera dogmática pero que internamente lo ponía todo en cuestión. Asimismo, a pesar de su terquedad, casi siempre supo, en lo fundamental, reconocer sus errores aunque fuese bajo la forma de considerarlos parte del precio que pagaba para, pasando por ellos, alcanzar sus verdades. Y hasta tal punto es así que en el año 14 le reconoce a los impresionistas, a los que antes denostaba, la cualidad de auténticos pintores que les niega a los neoclásicos.

Mientras realizaba los frescos para la Generalitat desarrolla una reflexión que tiene sus semillas en su libro primero

y en algunos otros textos. En *Diàlegs* (1915) -cuyo formato retórico es el de un diálogo en el que el autor discute con su alter ego- el contrapunto de los argumentos permite la libertad de desarrollar persuasivamente tesis contrarias. Ese formato se va a repetir años después en varios textos con variantes ya sea bajo la forma epistolar o como enfrentamiento del pintor consigo mismo, y es el procedimiento más eficaz que Torres encuentra para aclarar su pensamiento y, algunas veces, no para aclararlo sino para construir, con posturas contrapuestas, un arco que se sustenta por la oposición de sus dos mitades.

En este libro la cuestión principal, que es el destino de su pintura *clásica*, queda en cierto modo en suspenso, pero es claro que Torres lo está cuestionando severamente. Hay un pasaje en el que se expresan argumentos muy convincentes y se hace la propuesta de admitir en la pintura la realidad contemporánea, la ciudad, el trabajo, las máquinas. Otro interlocutor le señala al portavoz de aquellas ideas que lo que dice es todo lo contrario de lo que ha sostenido durante muchos años. Y este, que puede identificarse como el más próximo al autor, responde que no se avergüenza de sostener una opinión contraria a la de antes.

En otro momento un alter ego propone, con buenas razones, una salida honorable: no se trata de apartarse de la tradición clásica en su esencia, sino de tener en cuenta la realidad que nos rodea. Así como el músico busca el tono en el diapason, de igual modo el artista debe buscar el tono en el arte clásico, pero siendo libre de inspirarse en la realidad contemporánea pues de otra manera fatalmente caerá en un neoclasicismo.

Creo que, aunque no supiéramos cómo continúa la historia, es posible prever a partir de este libro de TG que se inicia una transformación importante en el pensamiento de su autor. Es efectivamente el comienzo de una transformación que va a durar quizá algo más de un año y que culmina a principios del año 17. Pero así como TG rumia sus ideas afirmadas y reiteradas una y otra vez, y nunca deja de volver a ponerlas a prueba, también tiene una terca resistencia a abandonarlas y no es extraño que en las últimas páginas afirme que es necesario continuar con el desnudo clásico. Todo debe ser despojado de lo accidental y especialmente de lo que caracteriza una época.

Sin embargo unos meses después, en agosto de 1916, en una revista que incluye varias pinturas de ese año un crítico afirma que el pintor está decidido a abandonar el desnudo clásico. Si bien Jardí, inexactamente, transcribe tal cosa como si fueran palabras textuales de Torres, aunque no lo son, lo cierto es que no es posible dudar de la afirmación que hace el crítico ya que los cuadros que están reproducidos en la misma revista no dejan duda de que se ha producido un corte incuestionable en la obra de Torres.

El arte mediterráneo, o clásico, significó para TG una aventura costosísima. Los problemas de subsistencia y de reconocimiento no fueron los únicos precios que debió pagar. Es razonable suponer que a esos costos se sumó una fuerte constricción de su libertad como artista porque no solamente estaba atado a un compromiso duradero con la Generalitat, sino que la reacción negativa ante los frescos ya terminados limitaba todavía más su libertad para seguir pensando y pintando libremente. Como las reacciones negativas ante su obra se hicieron públicas casi desde el comienzo, y ya que es obvio que Torres sentía que su arte era negado desde la incompetencia absoluta, es verosímil pensar que el peor momento para renovar su lenguaje era precisamente aquel, en el que ese lenguaje era rechazado, primero desde la necedad y algo después desde el poder.

El año 16 es un momento muy curioso porque, en medio de sus problemas con la Generalitat y los cambios que se anuncian en su obra, TG realizó algo así como una purificación de su arte mediante la simplicidad extrema. Pero, precisamente, sus obras de ese año tienen mucho interés no porque podamos considerarlas como una aproximación a la vanguardia, sino por lo que significan en cuanto momento de reflexión. Si recordamos que en ese mismo año escribe un nuevo libro, y que cuando lo publica al año siguiente incluye una conferencia memorable que conlleva su ingreso en la vanguardia, no cabe duda que el año 16 fue el tiempo necesario para madurar la decisión de dar ese gran salto. Sin embargo, la obra de esos meses de reflexión no lo anuncia.

TG pinta en ese momento de varias maneras, muchas de las cuales parecen intentos de descubrir una forma de pintar que utilice los recursos más simples. En su autobiografía Torres explica los cuadros de ese período como el resultado de una curiosidad inocente, que encuentra en la realidad fragmentos que suscitan su interés como pintor y en ellos se detiene.

Los cuadros que conozco de ese año (algunos solamente por fotografías en blanco y negro publicadas en la revista ya aludida) muestran algunas novedades, que también van a aparecer en los bocetos para los frescos a realizar: señores importantes con sus chisteras y obreros en pleno trabajo. Son obras que ya documentan el cambio y revelan

el vuelco temático de su obra hacia la modernidad. Pero junto con esto están los cuadros que coinciden con la descripción hecha por el autor en su autobiografía y que son los que acompañan un proceso de reflexión y de investigación aún no terminado. Son naturalezas muertas que recortan un espacio en que los objetos quedan mutilados y dejan de ser cosas para aportar solamente una forma. Hay un retrato simple como los de los sarcófagos de Fayum (retratos que, por otra parte, Torres cita, junto con la obra de Renoir y de Cézanne, en el libro que publicará meses después, como ejemplo de la variedad que puede asumir el arte auténtico). Y también figuran dos obras memorables por su carácter de anticipo significativo: una naturaleza muerta que está medida con el compás áureo -y que desacredita la fábula de que Torres empieza a usar este expediente en París a instancias de un colega- y un paisaje ciudadano absolutamente plano y dominado por formas rectangulares. No es posible no reconocer en ellas antecedentes precoces que muestran en la tan variada producción del artista, y en el tejido complejo de sus teorías, una subyacente continuidad.

Si la primera pregunta que nos hicimos para ordenar el rompecabezas TG era la de cómo aquel joven pintor del 900 pudo escapar al encanto del impresionismo triunfante ya al final del siglo XIX, la pregunta ahora pertinente es la de cómo pudo, apenas cuatro años después de hablar de las *extravagancias* del cubismo, admitir, -Torres reitera la misma palabra- las *extravagancias* de la vanguardia.

El año 17 es el año en que se define la metamorfosis gestada en el 16, el año en el que Torres ensaya diferentes caminos que aparentemente se bifurcan hacia un arte arcaico y un arte moderno pero que en realidad apuntan a reunirlos.

Es oportuno recordar aquí que diez años antes Picasso había pintado *Les Femmes d'Alger* poco después de asistir al Museo del Trocadero y sufrir, ante la máscaras africanas, un impacto emocional -al que sólo se refirió años después- de una naturaleza y de una fuerza que nunca le había producido el arte. Picasso descubrió entonces en el arte tribal algo que era de una naturaleza diferente al deleite estético. Semejante hecho, que podría ser una mera anécdota, es verdaderamente interesante: algunos de los pintores, dueños ahora de su propio arte, pronto descubren que este no solamente es deleite, solaz o disfrute, sino que tiene una zona profunda y que ellos, pese a haberse liberado de las tareas que les hubieran impuesto el rey o la iglesia, no son simples productores de objetos que serán contemplados con placer. Es significativo que Picasso quede marcado por esa dimensión extraestética que aparecerá luego de manera confusa y contradictoria en gran parte de su inmensa obra.

Torres, recorriendo un camino diferente -y en cierto modo opuesto porque él sí parte de ese valor extraestético del arte-, por lo menos a partir del año 14, con su reconocimiento de lo arcaico y lo primitivo, admite que ese sentido del arte no se expresa solamente en el orden, el equilibrio y la armonía y que requiere la fusión de lo racional y lo geométrico con lo expresivo, lo instintivo y lo inconsciente. Y en este nivel incluso el juego y la provocación pueden ser valiosos.

Y, algo más tarde, en el año 17, Torres está en condiciones de aceptar las obras de Picasso que antes calificara de extravagancias y puede admitir que: "En arte más vale el disparate que el academismo. Toda extravagancia, en arte, puede ser reacción, signo de vida".

Ese año significó su incorporación teórica y práctica a la vanguardia. Efectivamente, con la publicación de *El descubrimiento de sí mismo*, Torres da el salto. En particular eso ocurre en su conferencia incluida en ese libro, dictada en Can Dalmau, que -lo que no deja de ser significativo- es sede, en ese momento, de la revista protodadaísta de Picabia.

Esa conferencia no sólo resuelve el diferendo que se discute en *Diàlegs*, en el sentido de que cada época debe tener su arte, sino que exalta la individualidad del artista y lo intima a desligarse del pasado para que busque dentro de sí mismo. Sin embargo se reserva allí, como lo hará siempre, un ancla que lo fija -aunque ella requiera una muy larga cadena- a algunas de sus ideas básicas ya que, si bien en esa indagación en su individualidad el artista es libre y es esa libertad la que le permite expresar algo propio y original, de todas maneras esta libertad está acotada por algo inmodificable.

Así como las letras son limitadas pero con ellas se pueden escribir infinitos mensajes, así también los medios de expresión legítimos permiten siempre expresar lo original y lo nuevo.

En dichas fórmulas aparece la tensión y la búsqueda de un acuerdo entre los opuestos que en este momento combaten dentro de Torres. La búsqueda dentro de sí y no en el pasado no desata al artista de ese pasado, y aunque

Torres acalle la referencia al carácter sagrado del arte, este pasado evoca discretamente ese sentido último que el arte tiene para Torres. Asimismo hay un argumento circunstancial para justificar la contradicción: Torres, en los hechos, admite en ese momento que, así como antes aceptaba el impresionismo como más próximo a su obra que lo que podía ser el neoclasicismo, ahora acepta la extravagancia juguetona, que aparentemente poco tiene que ver con el sentido numinoso del arte, como una aliada en la realización de un arte legítimo aunque quizá desarraigado.

Y hay, por fin, en este artículo, una idea que luego reaparecerá en sus escritos posteriores a lo largo de los años. Se trata de una idea central en el pensamiento de TG porque permite justificar con ella dos pares de convicciones cada uno de los cuales parece internamente contradictorio.

El primer par consiste en que para TG el arte no tiene la tarea de representar o imitar la realidad que conocemos visualmente sino que su tarea es construir un orden visual. Y, por otra parte, también sostiene que debemos partir de la realidad visual y no podemos prescindir de ese punto de partida. El segundo par de convicciones que parecen contradictorias es que el artista es libre, pero, por otro lado, esa libertad está muy limitada porque, si bien el artista no responde a un canon, sí tiene detrás una historia que le proporciona medios de expresión y está condicionado por ellos.

En la conferencia de Can Dalmau estas dos contradicciones son resueltas, aunque sin aludir específicamente a ellas. Torres nos dice que el pintor encuentra su tono original en la percepción del mundo real en la cual, ocasionalmente, un detalle, una fracción de lo visto, le permite el reconocimiento de algo que concuerda con su sensibilidad. Son estas experiencias las que le hacen conocer su propio lenguaje de artista. Pero además, -y esto Torres no lo dice abiertamente pero está supuesto- en una obra, tanto la experiencia como la realización son hijas de la historia de esa práctica.

Como vimos, en ese mismo año TG colabora en *Un enemig del Poble*, en donde publica entre otras cosas un manifiesto (*Art-Evolució*) y un artículo titulado "Plasticisme", así como tres dibujos, uno de los cuales -al igual que la tapa de *El descubrimiento de sí mismo* (de la que hay una variante)- son obras modestas pero precursoras, que anuncian diez años antes su constructivismo de París. En el dibujo mencionado una estructura, aproximadamente ortogonal, ordena de manera plana varias imágenes independientes una de otra, algunas truncadas, y un par de ellas en las que, como un gesto contradictorio y desafiante, dominan las líneas de fuga que la perspectivan.

Su manifiesto ofrece una versión radical de su nueva actitud: el arte debe evolucionar en el tiempo, el artista debe ser el aparato hipersensible capaz de percibir la plasticidad propia de la época y no del lugar puesto que "queremos ser internacionales". Debemos ignorar lo que haremos mañana y debemos abandonarnos a la espontaneidad. Lo único interesante es el propio yo.

No puedo evitar la tentación de comentar el artículo titulado "Plasticisme", no sólo porque marca la consciencia del carácter radical del corte que implica el arte nuevo -corte también radical para el propio Torres-, sino por el hecho de que tiene la notable y subrepticia gracia que le proporciona una lectura hecha en nuestra época: Torres enfrenta a los que critican a los cubistas y a los futuristas negando que lo que estos producen sea pintura. Lo hace mediante una táctica invencible: acepta renunciar a esa denominación y admite que lo que hacen los acusados, dentro de los cuales él mismo se ubica, no es pintura sino *plasticismo*. No deja de tener su gracia verificar que hace noventa años los artistas de la vanguardia podían renunciar a una denominación y admitir un corte radical pero que los del presente difícilmente admitirían esa propuesta y, con toda probabilidad, preferirían apoyar una teoría institucionalista del arte.

La pregunta que se nos impone en este momento es la que indaga en qué quedó, después de esta metamorfosis, el núcleo duro del proyecto de Torres que hemos admitido como la base del pensamiento y de la obra de don Joaquín,



Personaje con disfraz (Rafael Sala), 1921 (cat. núm. 13)

ese núcleo duro que los que llegamos a conocerlo en Montevideo sabemos cuán intacto permanecía en él y hasta qué punto alimentó la utopía magna que trató de impulsar allí.

Mi hipótesis es que el Torres subjetivista de estos años no abandonó su fe en el arte como un modo de relación con lo absoluto y que la exaltación del sujeto individual, que hace en sus escritos de ese momento, no lo lleva a una especie de solipsismo que no se anima a decir su nombre, sino que no es más que un expediente terapéutico con el que enfrenta una situación de la que tiene ya la oscura conciencia de que no tiene salida. Relativamente autocrítico de su arte clásico, relativamente convencido de que el nuevo arte ha recuperado los valores específicos de la pintura pero que es ajeno a los valores esenciales que sustentan y dan sentido a los meros valores estéticos, el artista se encierra en sí mismo y acepta el desafío de hacer el arte de su tiempo y, a la vez, dotarlo del sentido intemporal que tuvieron las artes arcaicas. En un folleto que publica en 1919 incluye unas páginas de un extenso inédito que empieza a redactar ese año y termina en su último año de Nueva York. En esas páginas dice que el artista tiene que seguir hora tras hora el paso del tiempo “visible en els objectes nous, que l’assenyalen”. Pero luego explica que el pintor tiene que fijar ese movimiento, inmovilizarlo. En otras palabras: el tiempo también afecta al arte y le impone condiciones y rasgos definidos por la evolución de la cultura, pero el tiempo no es su dueño sino lo inverso: el arte puede vencerlo.

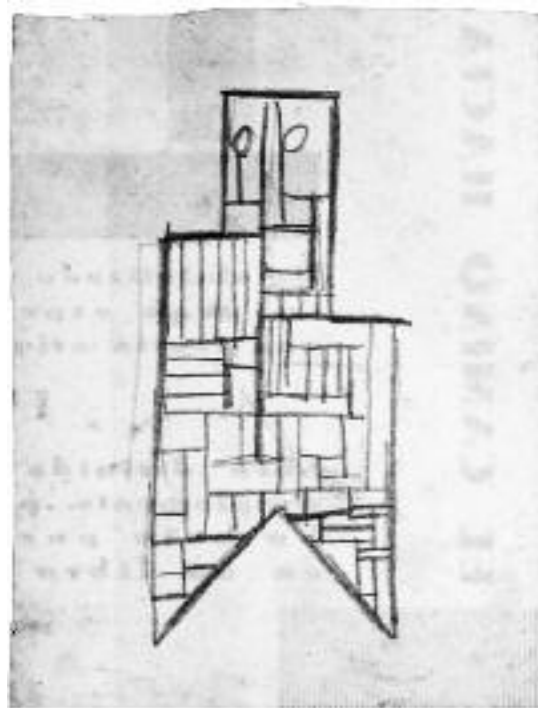
En el momento en el que los artistas han tomado el poder y se sienten dueños del arte, la exaltación del yo que propone Torres lo incluye en ese movimiento. Pero el yo de Torres se vuelve así el reducto y guardián de la concepción religiosa del arte que le hace añorar las artes primitivas. Estrategia seguramente inconsciente pero extraordinariamente eficaz que hace de nuestro pintor un caso único de simultánea militancia -digo militancia, no sólo estima estética- en el arte más remoto dotado de un sentido religioso (que los antropólogos a veces niegan que sea arte porque no fue hecho para disfrutar mirándolo en un museo) y también en el arte moderno que impuso la autonomía y la especificidad del arte y trató de liberarlo de toda dependencia.

“El arte exorcista del tiempo” podría haber sido la consigna de Torres en ese momento. En ella su ingreso en la vanguardia y su exaltación del yo aparecerían aliados con su concepción religiosa del arte como acceso a lo absoluto.

Pocos años antes los futuristas intentaban introducir el movimiento en la pintura y también Duchamp hacía bajar una escalera a su desnudo con análogos arduos. Pero la pintura de TG fue extraordinariamente obediente a la orden opuesta que le dio el autor. Si contemplamos las escenas de Barcelona de esos años hasta su partida a Nueva York vemos que no es el tránsito abigarrado y su dinamismo lo que allí se evoca sino que este ha sido transformado en lo opuesto. Pienso en una muy temprana pintura del 17 que puede ser un caso ejemplar: la caótica acumulación de vehículos, de carteles y viandantes no solamente no sugiere el movimiento sino que esos objetos han sido sutilmente desarmados y con ellos se ha construido una muy extraña estructura, formada por manchas de color -con una fuerte presencia del negro- de formas geometrizadas que provienen de los objetos representados.

Con esa transformación de su pintura y de sus ideas Torres consiguió en este momento -en medio de la creciente irritación y amargura producida por el destrato que sufrió por parte de las autoridades catalanas- un espacio grato de entusiasmos compartidos con su compatriota Barradas. Pero en el año 19, en situación económica apremiante, suspendido definitivamente el encargo de los frescos, vendida su casa de Terrassa, TG decide viajar a Nueva York. Su correspondencia con Barradas testimonia entusiasmo pero también dudas y le confiesa, pocas semanas antes de tomar la decisión de partir, que pasa por una “crisis espiritual de las más hondas que he sufrido”.

El viaje a Nueva York supone para TG ir al centro mismo de la modernidad. La ciudad de Bilbao, que visita poco antes y que es ya una ciudad industrial, le confirma que la moderna industria -él la llama *mecánica*- es la que engendra las formas del arte moderno.



Hombre constructivo, c. 1934 (cat. núm. 34)

Pero su correspondencia muestra que también aquí TG actúa con una clara bivalencia que opone el centro mundial de la sociedad industrial más desarrollada, que debería ser en este momento su Meca, con la sociedad europea y, particularmente, con París, donde el nuevo arte ha nacido. Esa contradicción que TG experimenta es en cierto modo profética: al mismo tiempo que dice que va a Nueva York, su ciudad (“nuestra ciudad” le dice a Barradas, “que no han visto ni los americanos ni nadie”), parte con angustia y con dudas y en su paso por París hace lo posible por encontrar un modo de quedarse allí, pero desiste de ello porque las entrevistas que realiza lo desaniman.

Digo que el sentimiento contradictorio en el momento de partir es profético porque, a su llegada, Torres queda maravillado con el espectáculo que le ofrece la gran ciudad como motivo y estímulo para su arte. Pero pronto esa ciudad que ni siquiera los americanos han visto -como le escribió a Barradas antes de partir- se torna, a los pocos meses de llegado, en una ciudad que los americanos nunca podrán ver, simplemente porque nunca podrán ver el arte.

El conflicto de la partida, disimulado por el entusiasmo que muestran la mayor parte de sus cartas, se reinstaló no mucho después de su llegada, y las dos voces encontradas tienen en el libro que escribió allí un minucioso registro. Ese libro, titulado *New York* y publicado en Montevideo casi noventa años después de escrito, es un texto esencial no solamente para conocer íntimamente a su autor, sino también para acercarse a él, en un momento que va a marcar de manera definitiva su historia posterior. En ese libro TG discute consigo mismo igual que lo hizo en otros libros ya mencionados, y, como en aquellos, utiliza el recurso retórico que hace del autor dos o más personajes. Pero en este -que es más un diario privado que la teatralización de un discurso teórico- podemos controlar, con hechos, la veracidad documental de la lucha interior que mantiene esas partes enfrentadas del autor. Tanto la duración de la estadía como la decisión de la partida aparecen allí expuestas como el momento más dramático de sus dos mitades contrapuestas.

Es muy probable que Torres comprendiera muy pronto que, así como la ciudad le confirmaba que era posible encontrar en la modernidad la fuente legítima de un nuevo arte, esa misma modernidad era en Nueva York radicalmente ajena a los sentidos y los valores que sustentaron siempre su concepción del arte.

Nueva York, *la ciudad affiche*, como la llama en algún momento, que inicialmente lo encandila, no solamente no es el lugar en que puede vivir de la pintura que ella misma, en cuanto realidad visual, es capaz de suscitar sino que, y esto es lo grave, esa sociedad es incompatible no sólo con el arte moderno sino con el arte a secas.

Sin embargo un alter ego lo intima con un argumento muy fuerte:

“...creo que solo aquí, en New York, es posible resolver ese gran problema de arte. – Olvide a Europa, nada de lo que allá hace vibrar a tantos espíritus puede servirle a usted. – Usted va a hacer algo nuevo, porque está en New York. – No tenga otra idea en su mente que esta ciudad. – Su situación, aquí, es esta: un hombre solo (usted) y la ciudad, con sus tantos millones de habitantes. Con los cuales usted no tiene nada que ver. Usted aquí es espectador, no actor!”

Es claro que resolver ese problema no depende de que TG pueda realizar un arte valioso, suscitado por la gran ciudad, sino que exige que la sociedad misma esté en condiciones -o pueda estarlo en el futuro- de reconocer en esa pintura los sentidos y los valores espirituales que para TG son su esencia. Y si es cierto que el arte refleja su época y la realidad material de ese mundo puede ser un estímulo para algún artista, solamente si la sociedad se ve en ese arte es que el arte puede vivir. Si la sociedad americana es algo así como la imagen amplificadora y precursora de la sociedad moderna que terminará por imponerse en el mundo, entonces el arte que puede nacer de ese mundo futuro no puede ser sino “un arte rígido, frío, mecánico, de utilidad práctica. Por esto aquí no veo otro arte posible que lo que aquí llaman el arte comercial (ya ni el arte aplicado), ese pseudo arte del anuncio, que grita a voces en beneficio de los mercaderes. O yo me equivoco, o los modernos artistas se han hecho ilusión con respecto a este país; y también nosotros”.

La crisis que estas conclusiones producen en Torres, afecta no solamente su confianza en que la sociedad moderna pueda comprender el arte nuevo, sino su confianza en que el arte moderno esté recorriendo la buena senda: a fin de cuentas si el arte refleja su época y esta se halla en su forma más avanzada en la sociedad norteamericana, el inevitable corolario es que el arte moderno no podrá dejar de reflejar sus taras.

“Este arte moderno, a pesar de haber dejado atrás muchas cosas que carecían de valor real, y haberse situado en un terreno firme, es estrecho de concepción y quizás un poco decadente o enfermizo. – Si es esto reflejo de esta nuestra época, demasiado materialista y también demasiado neurótica, no lo sé; pero todo podría ser por dar el arte la nota característica de cada época. – Digo que la concepción del arte moderno es pobre, y no lo digo a bulto, pues he pensado mucho sobre ello. Mirando hacia atrás, puede



Inauguración de *Cercle et Carré*. París, 1930

verse hasta qué punto ha bajado de nivel el ideal humano, y el arte cómo va marcando esa terrible depresión. El arte de cualquier época bien definida, comparado con el nuestro, nos da inmediatamente esta impresión. ¡Cuánto hemos perdido!”

El desánimo ante el arte moderno, que se expresa en la cita anterior, podemos entenderlo como una mirada pesimista sobre el futuro del arte moderno por el cual había apostado unos años atrás con entusiasmo. Creo, por el contrario, que lo que descubre TG es que el arte moderno no puede salvarnos de un futuro del cual él mismo es un anuncio. En Nueva York percibe en pleno desarrollo lo que se va imponer en todo el mundo:

“Quizá esa *material civilization*, es sin duda algo del tiempo presente, porque ya se inició en Europa”.

De ser así la experiencia neoyorquina no es un fracaso personal sino la adquisición de una desesperada o desesperante sabiduría, en la que la decisión de volver a Europa puede ser sentida como una huida que retrasa el reloj de la historia, y en el mejor de los casos dará tiempo para realizar una batalla. Quizá una última batalla.

Creo que esta conclusión es la que nos permite interpretar una frase enigmática que Torres introduce en una larga carta dirigida a su amigo Llongueras, a quien le dice en vísperas de su regreso a Europa:

“¡Oh amigo Llongueras, qué de cosas le diría! Guardo un secreto terrible, y lo he de callar. Tengo todo un libro escrito y allí está todo”.

No creo imposible descifrar el secreto. Descartado todo contenido íntimo, alcanza con revisar los manuscritos de TG de sus años de Nueva York, los principales de los cuales son, además de su libro sobre Nueva York, su inédito *Hechos*, comenzado en Barcelona en el 19. En esos manuscritos nada aparece mencionado como “un secreto terrible”, pero es obvio que, leída esa expresión en el contexto de la carta a Llongueras y en los dos libros escritos en Nueva York, ese secreto es algo que le ha sido revelado acerca del arte en su estadía en la gran ciudad. Tanto su libro titulado *New York* como el inédito *Hechos* permiten resolver el enigma con certeza porque las claves son evidentes: ese terrible secreto tiene que haberle sido revelado en Nueva York, tiene que referirse al arte, en cuanto secreto tiene que ser ignorado y, además, tiene que ser una revelación terrible.

El único candidato que cumple con todas estas exigencias es el descubrimiento de que el arte está en una situación de riesgo mortal, algo que le ha sido revelado por su estancia en Nueva York y que de modo indudable se impondrá inexorablemente. No me cabe duda de que ese terrible secreto no es otro que la convicción de que el arte futuro, como acabamos de ver, no puede ser sino “rígido, frío, mecánico, de utilidad práctica”. Es decir, que es inevitable la muerte del arte.

En las páginas de *Hechos*, que corresponden a los últimos meses de la estadía en Nueva York, Torres ya no habla como un artista de vanguardia, sino que se vuelve todavía más atrás en la historia. En algún pasaje reivindica incluso la simplicidad de las artes populares. Piensa, probablemente, que el arte que subsiste cuando mueren los imperios es el arte simple de los campesinos y de los aldeanos. Su secreto terrible es la muerte del arte, su secreto optimista, bien guardado, que le proporciona la única esperanza es una propuesta utópica que Torres quince años después asumirá, con otras expectativas, ya en Montevideo, en los prolegómenos de la más terrible guerra de la historia: la idea de un arte anónimo y colectivo quizá le pareciera posible después de la catástrofe.

Me atrevo a sugerir que la utopía de un arte con semejantes características ya está planteada como su tarea futura en la carta a Llongueras de fines del 21 en la que habla de una “tarea sobrehumana”.

De ser así, el “secreto terrible” era doble y en cierto sentido contradictorio porque supone en Torres García la convicción de la muerte inevitable del arte y a la vez la posibilidad de una tarea sobrehumana para impedir esa muerte o para lograr la resurrección. Aunque no es saludable fantasear acerca de la coincidencia de factores que determinan su partida de Nueva York, lo cierto es que coinciden dicha preocupación radicalmente pesimista por el futuro del arte y una definición del arte que prefigura el Arte Constructivo que en su forma canónica nace seis años después.

Efectivamente, en dos ocasiones en su período neoyorquino, y de un modo semejante, define las exigencias que deben imponerse a la pintura de hoy: en su libro *New York* sostiene que “un cuadro hoy no puede ser más que una superficie llana como un tablero de damas, diversamente colorido. – Ahora aquí encuentra el artista sus elementos en la geometría...”. Y en *Hechos* lo reitera: “Un cuadro ha de ser como un tablero de damas, es decir, perfectamente plano. En que las formas, en libertad, se combinan en espacios geométricos, dentro de la armonía, siendo el contraste la expresión. Esta pintura, pues, está bien lejos del realismo, y por esto, también, del impresionismo, acercándose por esto, al concepto clásico o antiguo del arte”.

Sin embargo los cuadros pintados en esos dos años, por lo menos los conocidos, nada tienen que ver con esta propuesta, lo que vuelve más tentadora la hipótesis de que aquella está pensada para un contexto futuro.

Los cuadros de Nueva York, si dejamos de lado una veintena de retratos, pintados para sobrevivir, tienen el interés de mostrar dos novedades respecto a lo que produjo en los últimos años de Barcelona. Y ambas tienen que ver con su radicación en Nueva York. Hay algunas pinturas en las cuales es la ciudad la que se le impone al pintor y en esos casos este acepta el envite y pinta cuadros en los que los grandes edificios prefiguran la geometría ortogonal de los constructivos y los carteles estimulan el tratamiento pictórico. En otras, la ciudad sugiere elementos fragmentarios que dan lugar a una reconstrucción pictórica libre y, en algunos casos, TG se ejercita, más de lo que lo había hecho en Barcelona, con las libertades de la vanguardia. Por otra parte, a cuenta de Nueva York hay que atribuirle el uso de recursos ajenos al arte como ocurre con las letras y números estarcidos que usa en una notable serie de acuarelas de tema urbano.

Al retornar a Europa, Torres enfrenta problemas económicos graves y seguramente no tuvo ánimo ni tiempo, en esos primeros años, para continuar registrando sus reflexiones.

Esos años no eran aquellos en los que pudiera entregarse a la que llamó una “empresa sobrehumana”, esa capaz de superar la amenaza agazapada en su “secreto terrible”. El silencio de Torres, empecinado cavilador, que piensa escribiendo, pero que durante esos años, por lo menos hasta poco antes de su radicación en París, no deja prácticamente ningún registro de sus reflexiones, es una señal elocuente. Su propia pintura descansa, no porque no produzca, sino porque su obra no asume nuevos riesgos. Hay cuadros que continúan algunos juegos con perspectivas desde cierta altura, como un tranvía perspectivado desde lo alto (seguramente pintado a partir de un boceto de Nueva York hecho mientras mira desde su ventana en un segundo o tercer piso) en el cual la firma del autor también es paralela a las líneas de fuga.

Asimismo encontramos ejercicios refinadamente pictóricos de un poscubismo que no destripa lo real ni lo deforma, pero que sin embargo consigue un orden complejo.

Y también hay algunos cuadros de inspiración clásica, algunos de ellos simples y geometrizados, en los que consigue inventar un arcaísmo no copiado de lo arcaico. Y paisajes sintéticos de la costa de Villefranche.

En el año 26, hace, sin éxito, una exposición en París de su pintura *mediterránea*. Fracaso que muestra la extraña ingenuidad de TG, que piensa que en el París de esos años esa pintura podía tener un público apropiado. Pero lo cierto es que aprendió de su error, le tomó el pulso al ambiente y con su notable tenacidad redobló la apuesta y se instaló en la ciudad. Había terminado una de sus reclusiones. Supongo que ese tropiezo con su exposición le indicó que su arte de la última década podía encontrar su público y los hechos mostraron que estaba en lo cierto.

En los primeros años de París, antes de su encuentro con Van Doesburg, Torres pinta velozmente y vende gran parte de su obra. Su pintura de esos años, de la que no será fácil construir un catálogo relativamente completo, es muy variada, sumamente atractiva para el aficionado con ojo de pintor. Y su gran producción no la resiente porque Torres pinta cuando realmente quiere hacerlo. La espontaneidad de la factura es una de sus cualidades. La velocidad con la que pinta proviene siempre de las ganas de pintar y el aspecto de boceto, la pobreza material y la espontaneidad de la realización no son resultado del apresuramiento ni de la producción seriada. La excelente pintura de París es una pintura primitiva y sabia, pobre y realizada rápidamente porque nace de un momento, un detalle, una mirada. De ese efecto de ver algo en la realidad que nos da el tono, ese efecto al que yo llamo *diapasón* y del que habló Torres muchas veces sin llamarlo de esa manera.

En París seguramente estuvo adormecido su secreto y su empresa sobrehumana. A fin de cuentas el objetivo magno no podía estar acuciándolo como en Nueva York, en donde esa sociedad se lo estaba planteando cada día. Ahora tiene también un objetivo menos inaccesible y muy próximo, el de defender un arte verdadero, defenderlo del mundo de las

modas, los *marchands*, la ignorancia pretenciosa, pero también defender el arte moderno de las limitaciones de los ismos, en particular una limitación que todos ellos comparten, y de la que Torres se resiente: la carencia de un sentido más profundo que la producción de objetos para admirar.

De su reflexión no tenemos testimonios significativos hasta que en el año 25, en vísperas de su establecimiento en París, o recién llegado allí, comienza a redactar algunos textos que nos enteran de sus ideas durante el período previo a su vínculo con Van Doesburg, Seuphor y Mondrian. En uno de estos inéditos, el primero de esa serie y el más extenso, hay un pasaje en el que reivindica el cubismo (distinguiéndolo del picassismo), y lo considera un clasicismo análogo al de su arte *mediterráneo* (“deux tendance d’art en apparence opposées mais qu’au fond sont la même chose”), al tiempo que señala la casi contemporaneidad de su artículo publicado en *Empori* en 1906 con el nacimiento del cubismo. Es quizá este el ejemplo más notable de su empeño, tantas veces ejercitado, de unificar de alguna manera sus diversas etapas. Pero a su vez comprendemos que, mirado desde la perspectiva desde la cual Torres ve la historia y la naturaleza del arte, esa asimilación de dos lenguajes tan diversos desde sus criterios -que a primera vista parece sofisticada o por lo menos forzada- es legítima. Para TG por encima de los lenguajes lo esencial es que el arte se mantenga unido a un sentido que está por debajo de todos ellos y que debe inspirarlos. El cubismo y en general el abandono de la ilustración, del tema, de la anécdota, todo eso que se da en la pintura del siglo XX vuelve a darle a la pintura su sentido profundo. Es desde ese regreso a sus fuentes originales que Torres encuentra en el nuevo clima del arte moderno europeo la responsabilidad de salvar al arte. Podemos concluir entonces que en este momento aquella “tarea sobrehumana” ha sido postergada y Torres ha vuelto a confiar en el arte moderno de Europa y admite reincorporarse a esa tarea colectiva. Es en esos cinco años de París que Torres realiza una obra inmensa y que, previa o simultánea a su Arte Constructivo, constituye el período más fértil de toda su producción. En ella introduce una multiplicidad de lenguajes que le son propios y veo allí también, antes de su encuentro con Van Doesburg y Mondrian, el cumplimiento de algunas de sus propuestas más radicales de un arte pobre, lo cual recuerda las reflexiones de Nueva York. En su libro *Hechos* decía:

“De ahí, que todo arte verdaderamente puro vaya a un primitivismo, en el que domina la idea a la apariencia, tal como en los dibujos de los hombres primitivos y los niños.

El arte puro es lo opuesto al arte serio, que es el arte del Renacimiento (cuya tradición ha durado hasta el tiempo presente), arte vendido a los ricos, arte de pedrería y lujo.

El verdadero arte es popular. Primitivo, humilde en la materia, simple, profundo y expresivo.”

La producción de esos años es inmensa, y unas humildes hojas manuscritas, que son el catálogo de tan sólo algunas de sus obras, suman más de 400 óleos.

Su encuentro con el neoplasticismo reaviva en Torres la contradicción de Nueva York entre su pánico ante un arte del futuro que representaba para él la muerte del arte y el optimismo con el que Mondrian celebra esa modernidad tanto en la ciencia o la industria como en el Boogie-Boogie, que en Nueva York, unos años después, bailará con entusiasmo. Fue curiosamente el encuentro de dos utopías estrictamente contradictorias, la de Torres, el dogmático aparente que no dejaba de revisar su pensamiento, y la del sereno Mondrian, con su blindado optimismo modernista. Es entonces cuando Torres define su Arte Constructivo Universal en cierto modo como la alternativa al neoplasticismo pero sin tomar nada de este dado que la totalidad de los elementos que en él se reúnen tienen, como ya vimos, una presencia muy anterior en su obra y en sus ideas.

Ese diálogo entre Torres y el neoplasticismo ya ha sido estudiado desde una perspectiva externa a la que le faltaron algunos documentos pero que muestra los vaivenes de una relación que comienza con Van Doesburg y poco después sigue con Seuphor y Mondrian. Una relación compleja de coincidencia y oposición, de admiración y recelo que culmina con la revista *Cercle et Carré*, y con la exposición del mismo nombre inaugurada un mes después. Torres se desvincula del grupo y de la revista antes de que se publique el tercer y último número.

No es este el lugar de revisar y discutir las lecturas que se han hecho de este episodio. Se trata de un acontecimiento notable -aunque extrañamente ignorado- para entender la ubicación de Torres García en ese grupo y para revelar el sentido de este tramo esencial en su obra y de sus emprendimientos hasta el fin de su vida. Y es un hecho paradigmático que muestra como ningún otro el conflicto interno que esconden sus curiosas rupturas, que son a su vez síntesis unificadoras, y que pautan la historia de este pintor demediado. Un hecho que el propio Torres relata en *Historia de mi vida* y que, inexplicablemente, no ha sido tenido en cuenta, ni en la literatura sobre Torres, ni en la referente a *Cercle et Carré*.

La exposición fue organizada por el grupo formado alrededor de la revista con el propósito de robustecer la escasa atención que se le otorgaba en ese momento en París al arte abstracto, y también con la intención de cortar el paso al surrealismo en pleno ascenso. Torres, fundador de la revista junto con Seuphor, fue el encargado de presentar la exposición y de dar una conferencia el día del *vernissage*. Lo notable del caso es que en esa conferencia inaugural, ante los expositores y el público, se permitió el lujo de incluir al surrealismo entre aquellos movimientos que habían hecho aportes de los que el arte moderno debía necesariamente servirse. Esta afirmación, que allí tuvo que haber sonado como una traición, no es nada extemporánea dentro de la trayectoria del pintor porque, a fin de cuentas, termina por incluir algo que había aceptado en sus textos inéditos y que es consistente con su admiración temprana por el arte primitivo, que ya había propuesto como modelo quince años antes, cuando tal actitud era disonante con su supuesto platonismo y su prédica de la razón y la medida.

Lo cierto es que todos los documentos de estos años muestran un conflicto no resuelto entre su estima de la racionalidad de la propuesta neoplasticista y su rechazo de una aséptica abstracción que amputa de la pintura su relación con la realidad, la cual es, para Torres, el diapason que nos hace descubrirnos como artistas cuando encontramos en ella algo que sentimos congenial. No conozco, sin embargo, cartas o textos que documenten discusiones entre Torres y otros integrantes del grupo reunido alrededor de la revista salvo algunas cartas amistosas de Jean Gorin en las que defiende el purismo neoplasticista.

Por otra parte, sospecho que este conflicto estuvo atenuado por un factor heterogéneo pero ante el que Torres no podía ser indiferente. Me refiero a que Mondrian, el artista por excelencia de una modernidad límpida y aséptica era, a la vez, adepto a la teosofía, doctrina de una imprecisa espiritualidad en la cual, aún en esa forma, Torres podía reconocer algo suyo.

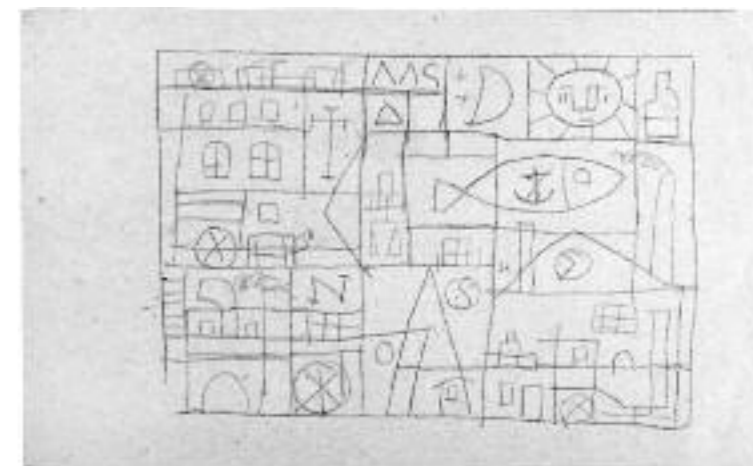
Este encuentro complejo de Torres con el neoplasticismo ha sido falseado en la historia que algunos críticos han hecho del Arte Constructivo. Creo que el neoplasticismo tiene un papel importante pero exactamente opuesto al que cierta historia fácil le ha dado. Ese papel se puede definir brevemente: el Arte Constructivo de Torres fue estimulado por el neoplasticismo en la misma medida en que dicho Arte Constructivo se le opone.

Ninguno de los caracteres propios del neoplasticismo fue tomado por Torres y ninguno de los caracteres propios del Arte Constructivo está en las obras neoplasticistas. El cuadro “plano como un tablero de ajedrez” es un concepto que ya aparece en su época neoyorquina. Ya en dibujos del año 17 distribuye en marcos rectangulares imágenes fracturadas y, por lo menos desde el 27, esa propuesta reaparece modificada bajo la forma de dibujos lineales que son enrejados por una retícula ortogonal que divide la superficie del papel y corta formas esquemáticas precursoras de los signos que aparecen en los constructivos. Incluso, en algunos de esos dibujos, hay relaciones medidas con la proporción áurea, lo que no es extraño puesto que esa proporción aparece ya, como vimos, en un cuadro del año 16.

Las figuras esquemáticas, los signos y el regreso a la prehistoria que ellos comportan son exactamente lo que Mondrian odiaba. Y las cualidades pictóricas que no fuesen el acorde de grandes superficies de colores primarios son exactamente aquello que Mondrian despidió, seguramente con un funeral.

Esos años de París fueron fértiles en obras preconstructivas de extraordinaria calidad y obras que siguió pintando luego con igual nivel y variedad, pero para Torres la verdadera misión residía ahora en su arte constructivo, convencido como estaba de que era ese arte el que recuperaba los valores auténticos y tenía la misión de salvarlos de aquel terrible futuro que Nueva York le había permitido entrever.

Pero la “tarea sobrehumana” no terminaba naturalmente allí ni el “secreto terrible” se había esfumado. Es posible que, en ese momento de entusiasmo en que creía haber encontrado el justo camino, su subconsciente, para evitarle la



Constuctivo con hombre y pez. c. 1937 (cat. núm. 38)

angustia de pensar qué mal podía ese arte convenir al mundo de la máquina y el progreso material que había ya conocido en su forma más exitosa en Nueva York, ese bondadoso subconsciente, digo, le musitara que el futuro estaba muy lejano.

Pero no fue tan así. La gran depresión y el derrumbe del mercado del arte, su traslado a Madrid -en una España ya conmocionada y próxima a su terrible guerra civil en la que no son viables sus proyectos-, llevan a Torres a retornar al Uruguay, país con el que había mantenido vínculos importantes y en el cual muchos sabían de la existencia de ese compatriota. Pero, desde luego que el Uruguay era tierra de infieles.

Muy probablemente Torres supuso -por más que le hubieran explicado que la realidad no era así- que llegaría a algo parecido a aquella ciudad en barbecho en la que había vivido su niñez y parte de su adolescencia, en una zona periférica a la que llegaban desde el interior carretas tiradas por bueyes, y gauchos a caballo, en un país que, además de esa ciudad y otras pequeñas en el interior, no era sino una pradera repleta de ganado. Quizá Torres, en su viaje de retorno a la patria, para darse ánimo soñaba que no había mejor lugar para redimir el arte que esa especie de paraíso pastoril.

Desde luego que el sueño, si lo hubo, se disipó al llegar y el proyecto tuvo quizá que reformarse. El medio artístico era el que puede ser en una ciudad periférica que mira a Europa y cuya clase cultivada tiene las dos limitaciones de ser conservadora y provinciana.

Ni el arte moderno era popular, ni mucho menos podía ser inteligible la llegada de alguien con pasión de profeta que tampoco se limitaba a la tarea de actualizar moderadamente a los más reacios y convivir con los pocos artistas del lugar, que no eran precisamente vanguardistas. Torres, además de lograr muy malas relaciones con gran parte de sus colegas pueblerinos, logró de todos modos remover el ambiente cultural que se jactaba de haber sido la cuna de una pléyade de poetas y hasta de algunos pintores. Su incansable actividad, que fue como nunca la de adoctrinar, sus conferencias públicas y sus charlas radiales, su permanente diálogo y la discusión con los artistas más jóvenes, más informados y más sensibles o talentosos, le dieron una presencia protagónica en un país que no pasaba, ni cultural ni políticamente, por su mejor momento. En pocos años dio quinientas conferencias y muchos se preguntaban cómo era posible que un pintor tuviese tanto qué decir o que pudiera decirlo tantas veces.

Una vez reconocido el terreno, su objetivo consistió en la doble y simultánea tarea de actualizar a su público acerca del arte moderno y la de defender con pasión su concepción del arte, no solamente en lo que atañe a sus valoraciones y a su obra, sino también, y con énfasis de predicador, acerca de la insuficiencia del arte moderno y la necesidad de superarla. Una doble tarea que era posible percibir como contradictoria: admirar primero ese arte para estar en condiciones de poder rechazarlo después.

De todos modos tuvo admiradores fieles y talentosos, algunos desde su llegada, como ocurrió con un joven que empezaba a escribir llamado Juan Carlos Onetti, pero aunque los pintores que lo rodearon no fueron pocos, no eran los discípulos idóneos porque Torres no era un docente sino un predicador, y ¿quién en sus cabales podía admitir que ese señor que hablaba con pasión le exigiera asumir la responsabilidad de acompañarlo en la empresa de salvar el arte?

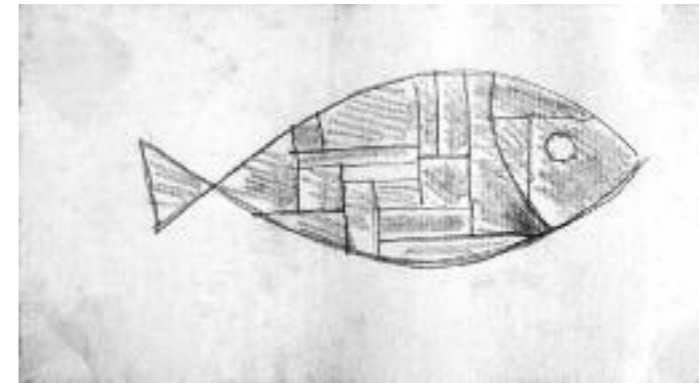
Es posible distinguir en la magna empresa algunas etapas. Un par de años después de su llegada a Montevideo reedita *Cercle et Carré* por su cuenta y, después de algunos números en los que es clara la intención, dominante, de desasnar a sus compatriotas, Torres se lanza a una nueva empresa de la que surge un duradero equívoco. En algún momento, el pintor, que conoce el arte precolombino desde sus años de Nueva York y refresca ese conocimiento en París -en donde pinta algunos cuadros probablemente incitado por la decoración de la cerámica Nazca-, tiene la ocurrencia de acudir a la tradición del arte indoamericano para persuadir y motivar de un modo convincente o seductor a una sociedad que, como la uruguaya, solamente en su carácter de radicada en América puede hablar de un pasado común con mejicanos o peruanos. En tanto que el muralismo mejicano, por ejemplo, explota temáticamente ese pasado que les es histórica y étnicamente propio, en el Uruguay esa tradición no era escasa o débil sino inexistente.

El contexto en el cual esta propuesta aparece lleva a suponer que en gran medida está asociada a una situación dramática de Europa: la guerra civil española y la amenaza de guerra que el nazismo comienza a significar. Ese clima creo que explica una visión pesimista del futuro de Europa y a la vez una utópica esperanza de que América Latina sea la iniciadora de una cultura propia. Torres escribe varios ensayos sobre la coincidencia de su concepción del arte y los antecedentes indoamericanos, y tanto él como sus seguidores pintan cuadros constructivos con referencias indudables

a esas culturas. Años después la crítica latinoamericana, incluyendo la de su país, leyó esos textos y esas obras con un sesgo equivocado, atribuyéndoles una intención latinoamericanista, mientras que, si se es fiel al pensamiento de Torres, se observará que no se trataba de definir una cultura continental sino de vincular los antecedentes de ese continente con un arte que tuviese los sentidos de lo arcaico y lo primitivo. A fin de cuentas, las magníficas artes imperiales de Perú y de México no eran precisamente el modelo más adecuado para promover con él la concepción de Torres, como el propio pintor reconoce en un texto inédito. Aún hoy casi todos los críticos latinoamericanos incurren en una lectura equivocada de su invocación al arte precolombino, como si Torres tratase de dar con ella un perfil nacional o continental al arte latinoamericano, en lugar de entenderlo como la propuesta utópica del regreso en América a un arte con los sentidos y las cualidades que Torres veía en las artes primitivas o arcaicas. Debemos reconocer, sin embargo, que fue el propio pintor quien no midió con justeza lo radicalmente ajena a esa utopía que era la cultura dominante no solamente de su país sino de todo el continente.

En sus últimos años explicó su invocación del arte precolombino “porque podía justificar nuestro Arte Constructivo”, es decir por una razón promocional o pedagógica, pero reconoce también que “nos faltó objetividad”.

En esos últimos años de su vida redujo la dimensión de su proyecto y creó un taller en el que algunos pocos artistas, quizá los más valiosos, fueron discípulos y cómplices de Torres en la gran utopía. Pero la mayor parte de ellos, que mucho aprendieron de lo que el maestro convino en enseñarles, eran inocentes jóvenes de Galilea que siguieron con fidelidad y devoción al maestro y de los cuales solamente unos pocos entendieron plenamente sus evangelios.



Pez constructivo. 1938 (cat. núm. 44)

Los dibujos

La colección de dibujos de Torres García que aquí se exhibe no solamente tiene un intrínseco valor documental por la variedad de épocas y lenguajes, sino que constituye también algo así como un comentario pedagógico que ilumina acerca de las investigaciones del pintor y nos prepara para leer mejor sus cuadros.

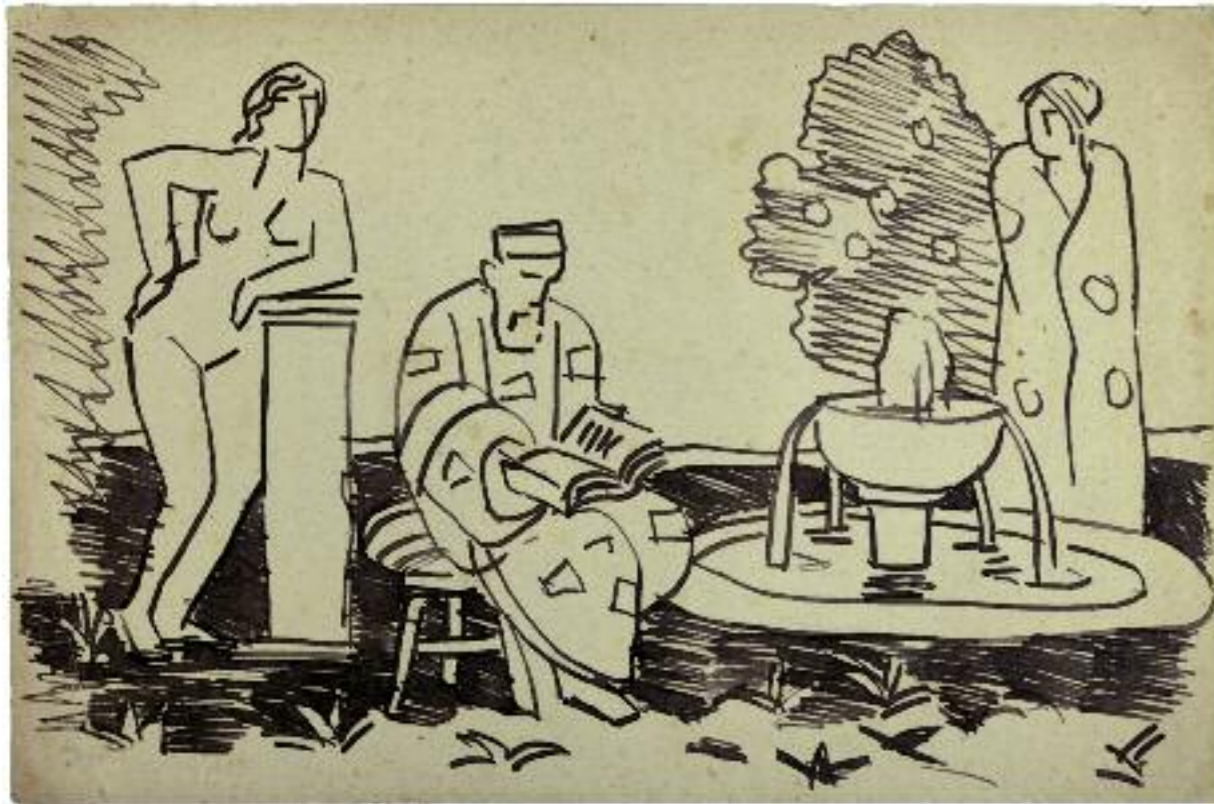
En la obra de Torres, los dibujos, por más modestos y ocasionales que sean, en general son el ensayo o la aplicación de una idea. Y tanto es así que se da el caso notable de que algunos dibujos -uno de ellos publicado en los primeros números de *Un enemigo del Poble*- prefiguran lo que una década después serán sus cuadros constructivos canónicos.

Por otra parte, si existe lo que podemos llamar una “pintura dibujada” esa es la pintura constructiva de Torres, e incluso semejante observación se aplica a la que puede ser llamada como en aquellos años de París, la “pintura-pintura”. En el caso de las obras que Torres llamaba de Arte Constructivo -que no condescienden con la representación y en las que la referencia a la realidad se obtiene mediante diversos signos, que no tienen un número *clausus*- el protagonismo de la forma, del orden y de la proporción son obviamente dominantes.

Tal jerarquía se mantiene en la pintura constructiva, pero en ella la interrelación entre el orden, la medida y el color juega de un modo sutil para el que no hay medida áurea. Es oportuno recordar que Torres siempre se resistió a aplicar el concepto de construcción a la música del color en la medida en que esa asimilación llevaba a reducir la distancia entre la “pintura-pintura” y el Arte Constructivo, dos formas del arte que su doctrina no solo pretende distinguir sino oponer. También aquí Torres vivió el permanente conflicto entre su admiración por las obras de la gran pintura que se produjo desde el Renacimiento y su rechazo a un arte que, según su concepto, había tomado un camino perverso. Esa postura se manifiesta también en el hecho de que lo pictórico, que era muy marcado en los constructivos de sus últimos años en Europa, se vuelve mucho más austero en su época montevideana, en la cual resurge con más fuerza la utopía del retorno a un arte que recupere el sentido de las artes primitivas y arcaicas ●



4. *Figura bajo un árbol*, c. 1910. Acuarela sobre cartulina. 14.1 x 9.1 cm



5. Tres figuras junto a una fuente, c. 1910. Tinta sobre papel. 14.6 x 21.8 cm



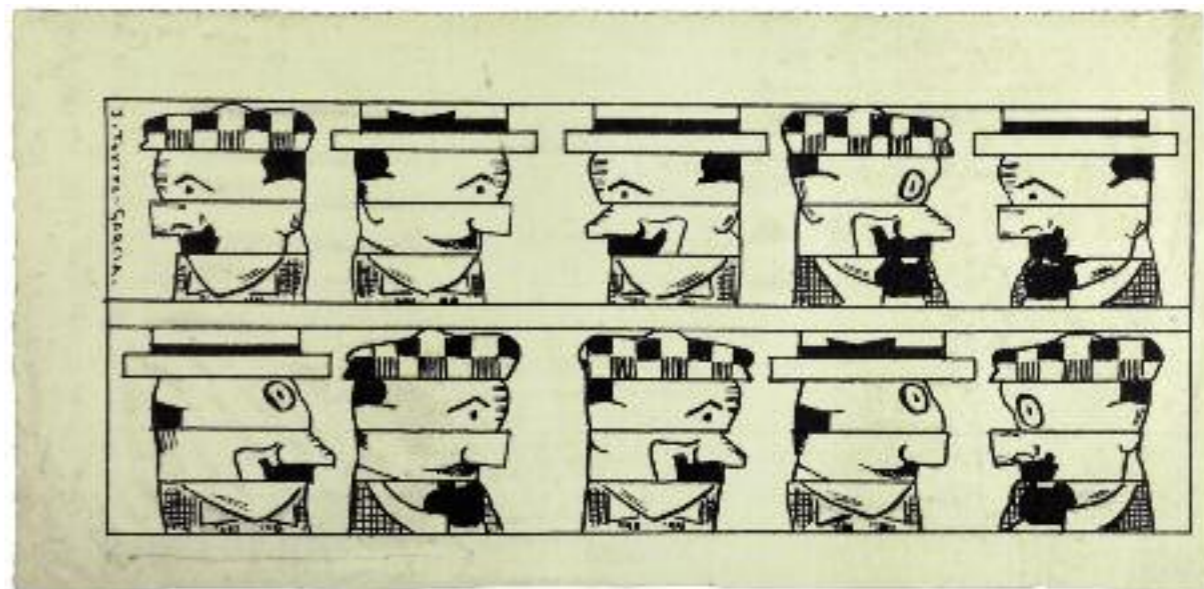
2. Acueducto de Tarragona, 1909. Lápices y pastel sobre papel. 11 x 17.1 cm



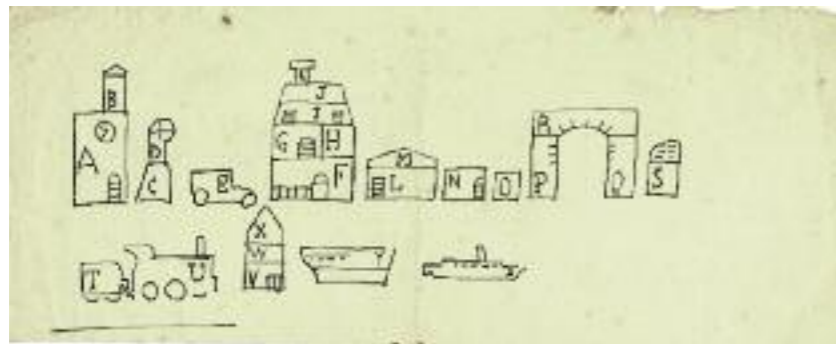
3. Ilustración, 1910. Acuarela sobre papel. 9 x 13.9 cm



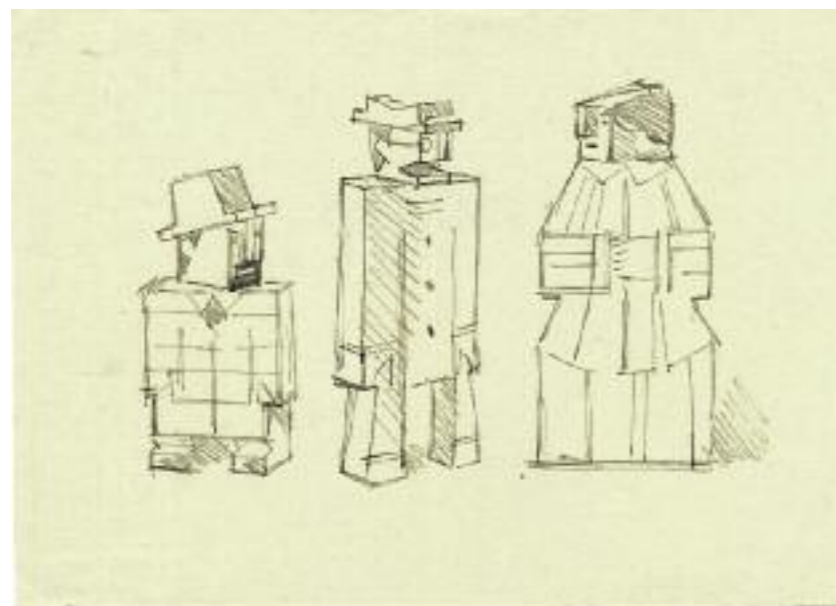
14. Neoyorquino, 1921. Tinta y gouache sobre cartón. 17.5 x 14 cm



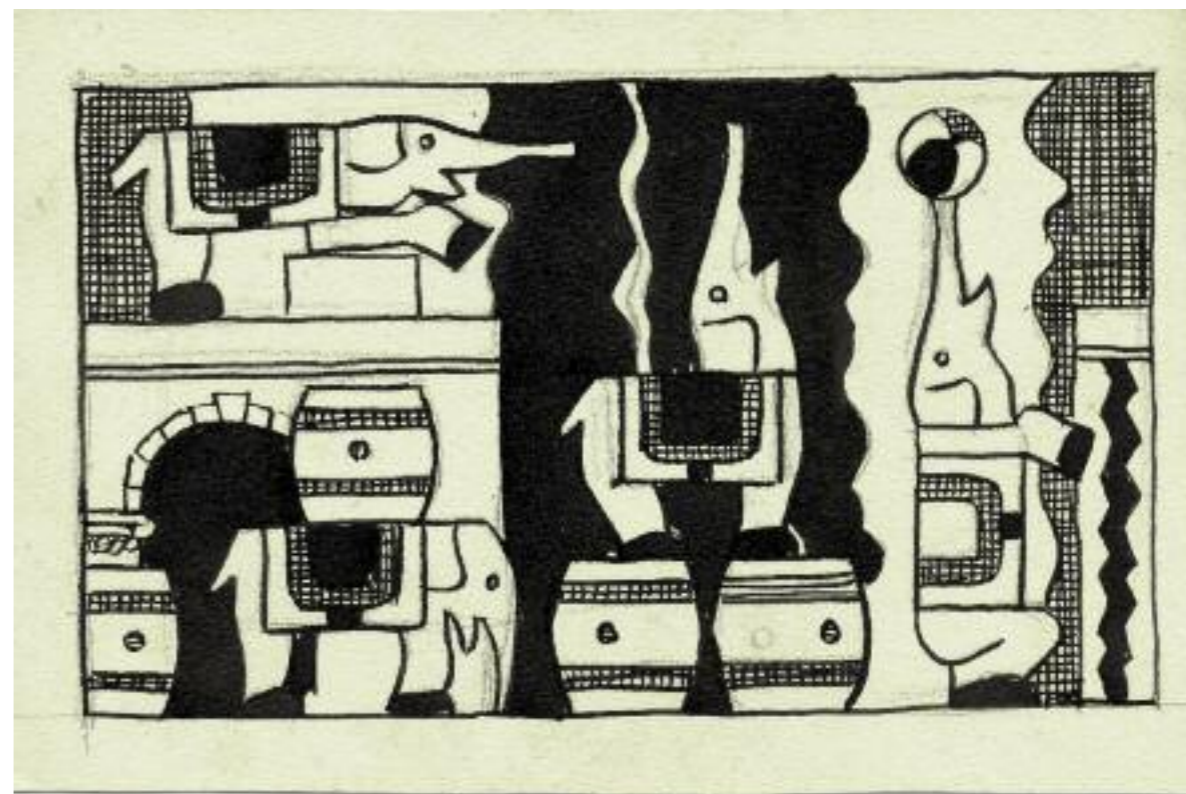
15. Cabezas, 1922. Tinta sobre cartulina. 15.2 x 32 cm



16. Boceto Abecedario Aladdin Toys, c. 1922. Tinta sobre papel. 11 x 27.1 cm



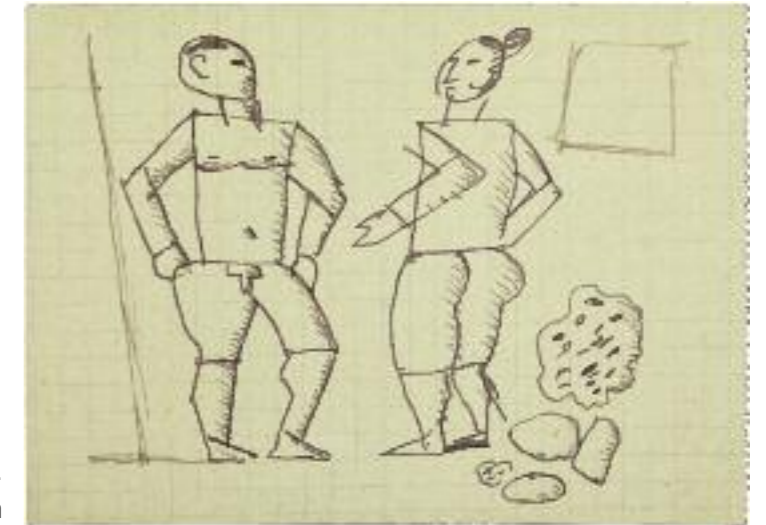
17. Boceto juguetes Aladdin Toys, 1922. Tinta sobre papel. 13.5 x 18.5 cm



18. Elefante Aladdin Toys, 1922. Tinta sobre cartulina. 12.8 x 19.1 cm



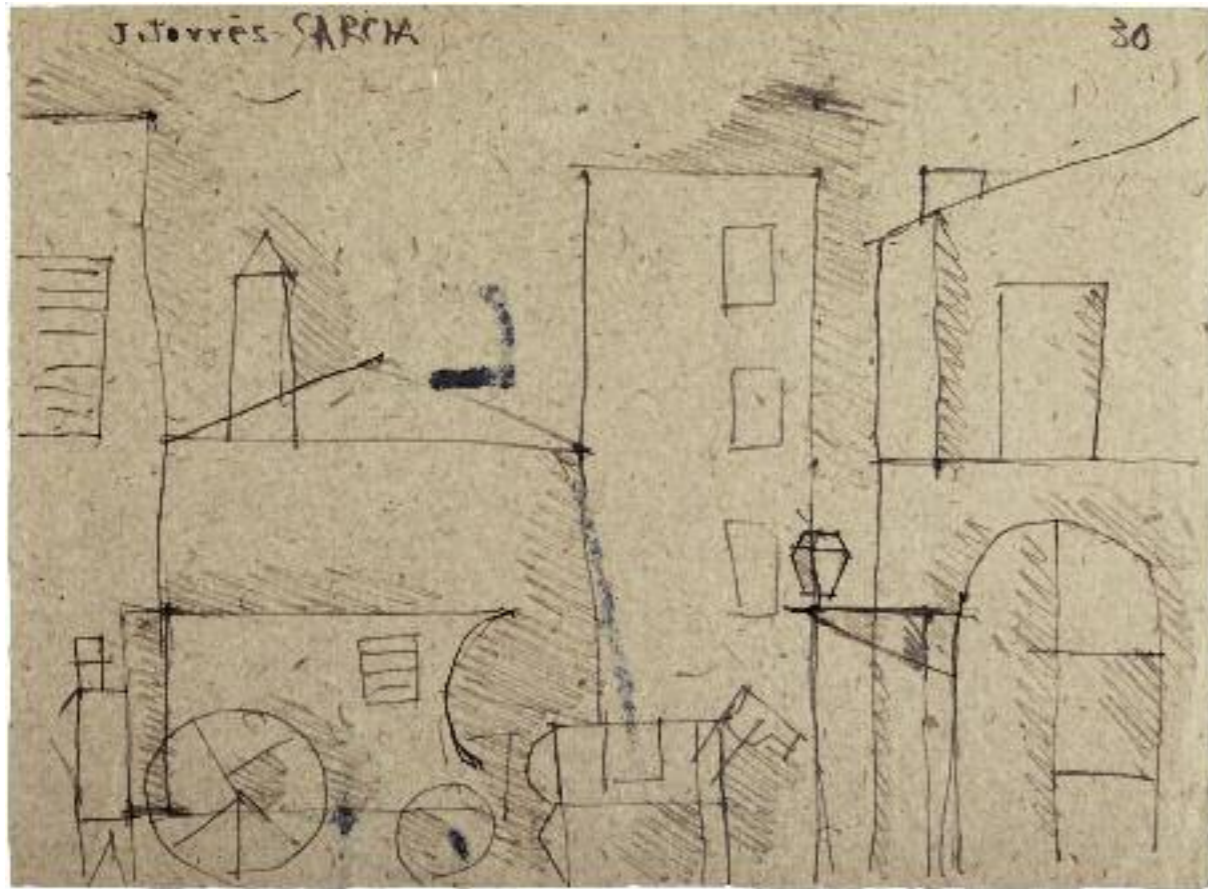
21. **Figura primitiva**, c. 1928. Tinta sobre papel. 21.7 x 16.4 cm



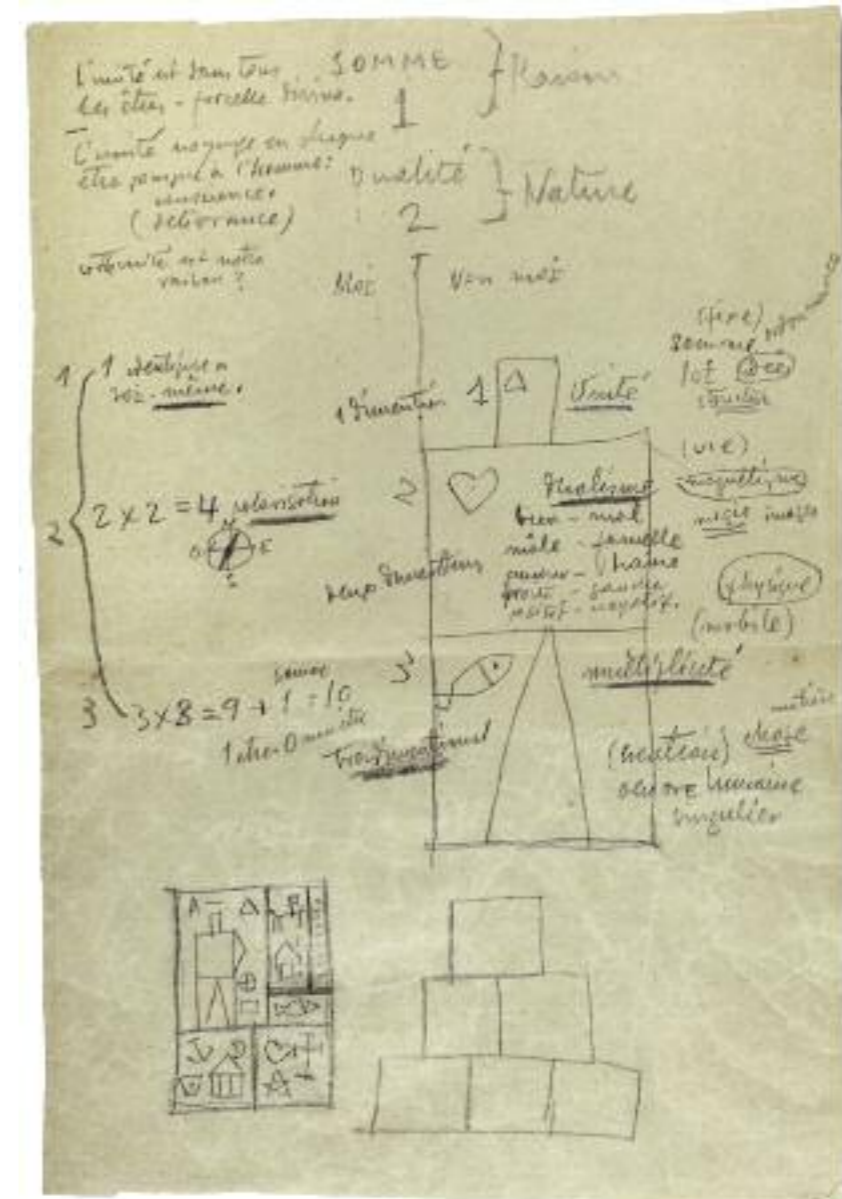
22. **Dos figuras primitivas**, 1928.
Tinta sobre papel. 7.9 x 10.8 cm



23. **Carro con caballos**, c. 1928.
Tinta sobre papel. 14 x 15.2 cm

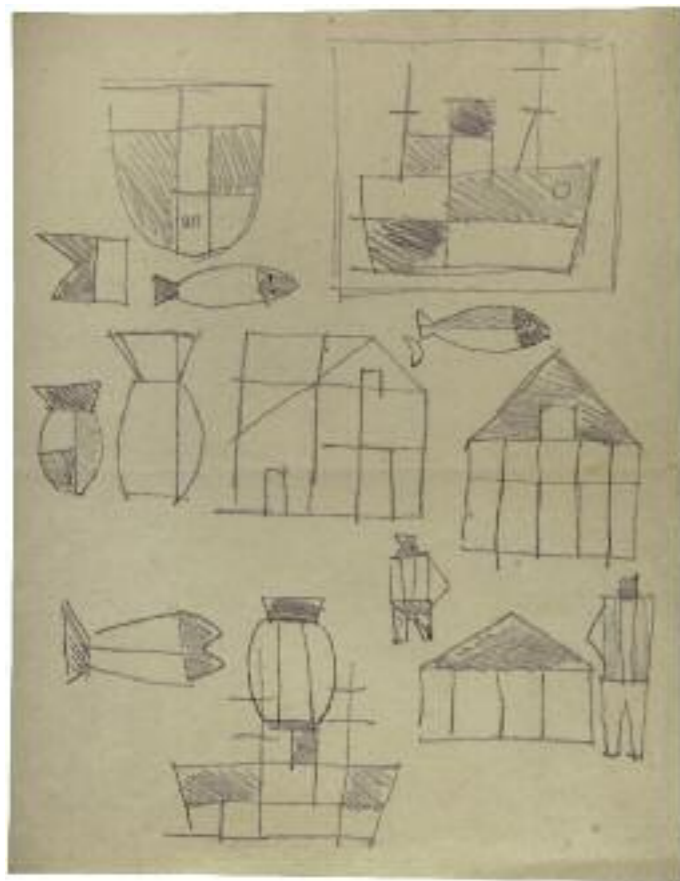


27. Calle, 1930. Tinta sobre papel. 13.2 x 18 cm

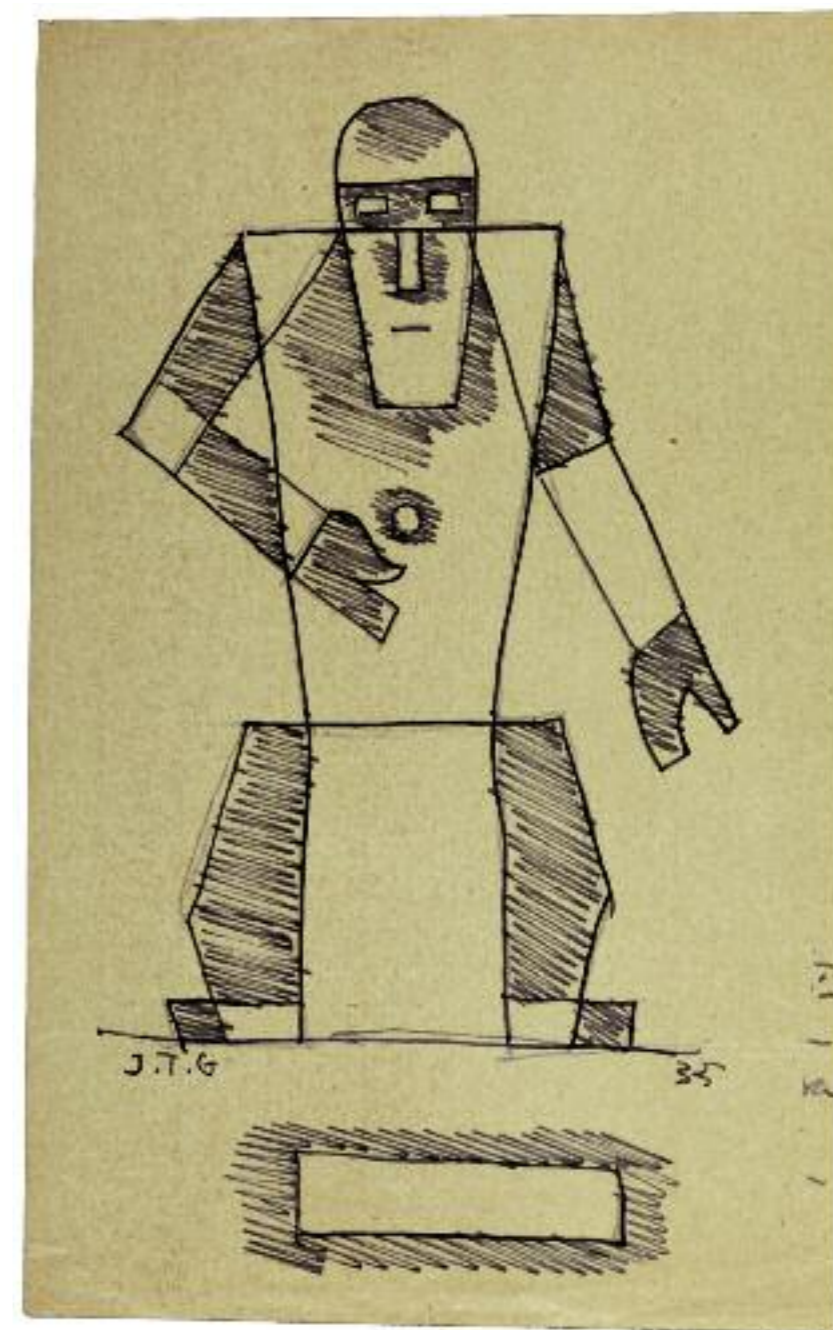


31. Raison et Nature, 1932. Lápiz sobre papel. 23.8 x 16 cm

30. Constructivo con máscara
y gran pez, c. 1932.
Lápiz sobre papel. 13.1 x 9 cm



32. Elementos constructivos, c. 1931.
Lápiz sobre papel. 27 x 20.9 cm



35. Figura constructiva, 1935. Tinta sobre papel. 21.9 x 13.6 cm



40. Hombre y bar constructivo, c. 1937.
Tinta y lápices de colores sobre papel. 20.4 x 13.4 cm



39. Constructivo, c. 1937.
Lápiz sobre papel. 21.8 x 13.2 cm

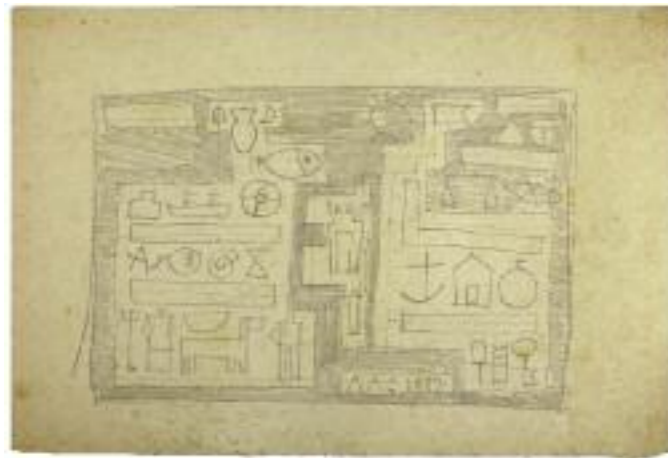


48. Cabeza constructiva, c. 1940.
Lápices de colores sobre papel. 19.3 x 14.6 cm

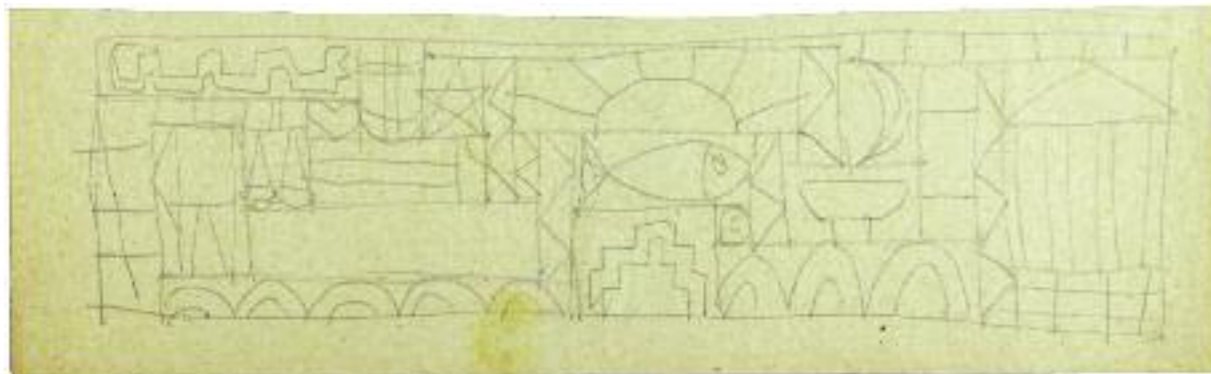
49. Personaje constructivo, 1940.
Lápiz sobre papel. 21.9 x 13.4 cm



45. **Constructivo con pez**, 1938.
Lápiz sobre papel. 9.3 x 18.6 cm



46. **La pareja y su mundo**, 1939.
Lápiz sobre papel. 14.6 x 21.3 cm



54. **Proyecto mural Saint Bois**, 1943. Lápiz sobre papel. 6.3 x 21.5 cm



1. Escena clásica, 1906
Tinta sobre papel
8.6 x 12.8 cm
Reproducido p. 4



2. Acueducto de Tarragona, 1909
Lápices y pastel sobre papel
11 x 17.1 cm
Reproducido p. 19



3. Ilustración, 1910
Acuarela sobre papel
9 x 13.9 cm
Reproducido p. 19



4. Figura bajo un árbol,
c. 1910
Acuarela sobre cartulina
14.1 x 9.1 cm
Reproducido p. 17



5. Tres figuras junto a una fuente,
c. 1910
Tinta sobre papel
14.6 x 21.8 cm
Reproducido p. 18



6. Escena clásica, c. 1912
Tinta sobre papel
8.9 x 15.7 cm



7. Boceto para la Diputación, 1914
Tinta y lápiz sobre papel
15.8 x 21.3 cm



8. El fauno (boceto para la Diputación), 1916
Tinta y lápiz sobre papel
15.8 x 22 cm



9. Hombre y chófer de N.Y., 1920
Carboncillo sobre papel
15.2 x 19.3 cm



10. Teatro N.Y., 1921
Tinta sobre papel
26.7 x 21.5 cm



11. Personaje, 1921
Carboncillo sobre papel
28.2 x 21.5 cm



12. Vestuario Broadway, 1921
Carboncillo sobre papel
28.3 x 2.5 cm



13. Personaje con disfraz (Rafael Sala), 1921
Carboncillo sobre papel
28 x 21.6 cm
Reproducido p. 7



14. Neoyorquino, 1921
Tinta y gouache sobre cartón
17.5 x 14 cm
Reproducido p. 20



15. Cabezas, 1922
Tinta sobre cartulina
15.2 x 32 cm
Reproducido p. 21



16. Boceto Abecedario Aladdin Toys, c. 1922
Tinta sobre papel
11 x 27.1 cm
Reproducido p. 22



17. Boceto juguetes Aladdin Toys, 1922
Tinta sobre papel
13.5 x 18.5 cm
Reproducido p. 22



18. Elefante Aladdin Toys, 1922
Tinta sobre cartulina
12.8 x 19.1 cm
Reproducido p. 23



19. Formas, 1928
Lápiz sobre papel
16.4 x 13 cm



20. Bodegón, c. 1928
Tinta sobre papel
6.8 x 10.8 cm



21. Figura primitiva, c. 1928
Tinta sobre papel
21.7 x 16.4 cm
Reproducido p. 24



22. Dos figuras primitivas, 1928
Tinta sobre papel
7.9 x 10.8 cm
Reproducido p. 25



23. Carro con caballos,
c. 1928
Tinta sobre papel
14 x 15.2 cm
Reproducido p. 25



24. Formas, c. 1929
Lápiz sobre papel
17.2 x 9.4 cm



25. Gangsters, 1930
Lápiz sobre papel
13.5 x 20.3 cm



26. Símbolos, c. 1930
Lápiz sobre papel
22 x 13.6 cm



27. Calle, 1930
Tinta sobre papel
13.2 x 18 cm
Reproducido p. 26



28. Constructivo, c. 1931
Lápiz sobre papel
17.4 x 11.9 cm



29. Constructivo con figuras, 1931
Lápiz sobre papel
13.5 x 9 cm



30. Constructivo con máscara y gran pez, c. 1932
Lápiz sobre papel
13.1 x 9 cm
Reproducido p. 28



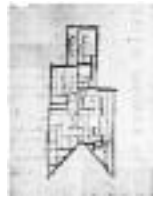
31. Raison et Nature, 1932
Lápiz sobre papel
23.8 x 16 cm
Reproducido p. 27



32. Elementos constructivos, c. 1931
Lápiz sobre papel
27 x 20.9 cm
Reproducido p. 28



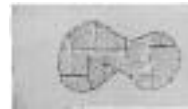
33. Constructivo con Hombres Universales, c. 1932
Lápiz sobre papel
9.4 x 13.6 cm



34. Hombre constructivo, c. 1934
Lápiz sobre papel
14.6 x 11.3 cm
Reproducido p. 8



35. Figura constructiva, 1935
Tinta sobre papel
21.9 x 13.6 cm
Reproducido p. 29



36. Guitarra constructiva, c. 1935
Lápiz sobre papel
17.4 x 9.2 cm



37. Formas, 1936
Lápiz sobre papel
14.5 x 11.2 cm



38. Constructivo con hombre y pez, c. 1937
Lápiz sobre papel
21.8 x 13.2 cm
Reproducido p. 13



39. Constructivo, c. 1937
Lápiz sobre papel
21.8 x 13.2 cm
Reproducido p. 30



40. Hombre y bar constructivo, c. 1937
Tinta y lápices de colores sobre papel
20.4 x 13.4 cm
Reproducido p. 30



41. Constructivo con sol, c. 1937
Lápiz sobre papel
19 x 13.5 cm



42. Formas, 1938
Lápiz sobre papel
6.4 x 13.7 cm



43. Formas, c. 1938
Lápiz sobre papel
13.8 x 26.5 cm



44. Pez constructivo, 1938
Lápiz sobre papel
9.5 x 17.4 cm
Reproducido p. 15



45. Constructivo con pez, 1938
Lápiz sobre papel
9.3 x 18.6 cm
Reproducido p. 32



46. La pareja y su mundo, 1939
Lápiz sobre papel
14.6 x 21.3 cm
Reproducido p. 32



47. Naturaleza muerta constructiva, c. 1939
Lápiz sobre papel
11.4 x 18.8 cm



48. Cabeza constructiva, c. 1940
Lápices de colores sobre papel
19.3 x 14.6 cm
Reproducido p. 31



49. Personaje constructivo, 1940
Lápiz sobre papel
21.9 x 13.4 cm
Reproducido p. 31



50. Ciudad, c. 1942
Lápiz sobre papel
12.7 x 15.5 cm



51. América, 1943
Lápiz sobre papel
15.8 x 22.8 cm



52. Constructivo con hombre y caballo, c. 1943
Lápiz sobre papel
13.4 x 20.2 cm



53. Bodegón constructivo con reloj, c. 1943
Tinta sobre papel
21.5 x 14 cm



54. Proyecto mural Saint Bois, 1943
Lápiz sobre papel
6.3 x 21.5 cm
Reproducido p. 32



55. Proyecto mural Saint Bois, 1946
Lápiz sobre papel
13.4 x 21.8 cm



Cronología

1874

Joaquín Torres-García nace en Montevideo en 28 de julio, Uruguay, hijo de padre catalán y madre uruguaya

1891

La familia Torres-García se traslada España. En un primer momento recalán en Mataró, ciudad natal de su padre, para instalarse al año siguiente en Barcelona. Torres-García inicia sus estudios artísticos

1893- 97

Frecuenta el *Cercle Artístic* de Sant Lluç y el café *Els Quatre Gats*

1899 -1908

Entabla amistad con Joan y Julio González. Colabora en la restauración de la catedral de Palma de Mallorca, trabajos que son dirigidos por Gaudí. Imparte clases de dibujo en la Escuela *Mont d'Or*

1909

Contrae matrimonio con Manolita Piña

1910

Realiza dos murales para el pabellón de Uruguay en la Exposición Internacional de Bruselas. Con motivo del viaje visita por primera vez París

1911

Comienza su etapa *Noucentista* en estrecha colaboración con Eugenio D'Ors y el escultor Josep Clarà

1912

Exposición individual en las Galerías Dalmau. Comienza a trabajar en los frescos para el Salón de Sant Jordi del Palacio de la Generalitat

1913

Se inaugura el primer fresco con gran polémica

1917

Inicia su actividad como diseñador de juguetes de madera. Estrecha su amistad con su compatriota el pintor Rafael Barradas

1919

Expone en la *Asociación de Artista Vascos* en Bilbao. Decepcionado por la cancelación de los murales deja Barcelona y marcha a Nueva York, haciendo escala en París, donde visita a Miró, Picasso y Jean Arp

1920

En Nueva York conoce a Marcel Duchamp y al músico Edgar Varesse. Se centra en la fabricación de juguetes

1922

Vuelve a Europa, instalándose en Italia

1926

Llega a París. Reside provisionalmente en la casa de Jean Hélion. Contacta con Julio González quien le presenta al pintor Luis Fernández

1928

Exposición en la Galería Zak de París

1929

Introduce elementos geométricos en sus obras. Se relaciona con Theo Van Doesburg, con idea de crear una asociación que nunca llega a buen puerto. Junto a Michel Seuphor forma el grupo *Cercle et Carre*

1930

Se publican tres números de la revista *Cercle et Carre* y se inaugura la primera y única exposición del grupo con la participación entre otros de Arp, Mondrian, Kandinsky, Russolo, Vantongerloo. Debido al escaso éxito de la muestra y las diferencias entre Torres-García y Seuphor, se disuelve la agrupación

1931

Exposición en las galerías Jeanne Bucher y Jean Charpentier de París

1932

Expone en la galería Pierre

1933

Se instalan en Madrid. Expone en el Museo de Arte Moderno y forma el Grupo de Arte Constructivo, en el que participan junto a él José Moreno Villa, Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Manuel Ángeles Ortiz y Rodríguez Luna entre otros, con los que expone en el *Salón de Otoño* de ese año

1934

Vuelve a Montevideo

1935

Crea la *Asociación de Arte Constructivo*. Publica su libro *Estructura*, dedicado a Piet Mondrian

1936

Se publica el primer número de *Círculo y Cuadrado*, revista de la *Asociación de Arte Constructivo*

1938

Se inaugura el *Monumento Cósmico*, obra de Torres-García, en el Parque Rodó de Montevideo

1940

Desaparece la Asociación de Arte Constructivo

1943

Crea el *Taller Torres-García* al que pertenecerán artistas destacados como Julio Alpay, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Manuel Pailós, Francisco Matto, Augusto y Horacio Torres, entre otros. Publica *Universalismo Constructivo*, que recopila todas las conferencias que da en Montevideo desde 1934 a 1943

1944

Publica un artículo en el número 1 de la revista *Arturo* de Buenos Aires, precursor del movimiento Madi y del Arte Concreto en Argentina. Obtiene la autorización para realizar murales junto a sus alumnos para el Hospital Saint Bois de Montevideo

1945

Aparece el número 1 de la revista *Removedor*, perteneciente al Taller Torres-García, cuyo director es Guido Castillo

1949

Fallece el 8 de agosto en Montevideo.

Índice

Juan Fló
Joaquín Torres García
Enigmas, equívocos, contradicciones
3

Ilustraciones
17

Catálogo de obra
33

Cronología
39

Se acabó de imprimir este catálogo

TORRESGARCÍA
55 dibujos inéditos

EL 15 DE FEBRERO DE 2011,
FESTIVIDAD DE SANTA GEORGIA
en los talleres de RUNNING PRODUCCIÓN, S.A.,
MADRID