ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

LA MODERNIDAD URUGUAYA DE LOS AÑOS CINCUENTA. MARIO PAYSSÉ REYES Y RAFAEL LORENTE ESCUDERO, DESDE LA DOCENCIA Y LA PRÁCTICA.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA
Escola Tècnica Superior d`Arquitectura
Tesis Doctoral: Martin Gonzalez Luz
Director de tesis: Teresa Rovira Llobera
Departamento: Proyectos Arquitectónicos
Línea: La Forma Moderna

ÍNDICE

O – INTRODUCCIÓN 05

1 – NOTAS SOBRE TORRES-GARCÍA

1.1- JOAQUÍN TORRES-GARCÍA (1874-1949): UNA TRADICIÓN CLÁSICA 11
1.2- EL "CERCLE ET CARRÉ" (1930) 25
1.3- EL UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO 47
1.4- JOAQUÍN TORRES-GARCÍA: LA INSTAURACIÓN DE UNA MODERNIDAD 69

2 – LOS ARQUITECTOS: MARIO PAYSSÉ REYES Y RAFAEL LORENTE ESCUDERO

2.1- CONTEXTO Y FORMACIÓN 83
2.2- PAYSSÉ Y LA DOCENCIA 115
2.3- LORENTE Y SU TRAYECTORÍA "ANCAP" 131
2.4- PENSAMIENTO ARQUITECTONICO 149

3 – APROXIMACIÓN A LAS OBRAS

3.0- JUSTIFICATIVA DE LAS OBRAS 167
3.1- COMPOSICIÓN ESPACIAL – RIGOR GEOMETRICO 169
3.2- EL EDIFICIO Y SU ENTORNO 217
3.3- INTEGRACIÓN DE LAS ARTES 273
3.4- LA IMPORTANCIA DEL LADRILLO Y EL PAPEL DE LA ESTRUCTURA 303

4 – CONCLUSIONES: UNIDAD Y SENTIDO COMÚN

4.1- DOS TRAYECTORIAS DESIGUALES 347
4.2- TORRES-GARCÍA: UNA MODERNIDAD UNIVERSAL 393
4.3- LO LOCAL Y LO MODERNO 419
4.4- LA EXISTENCIA DE UNA MODERNIDAD CONSOLIDADA 439

ANEXOS

BIOGRAFÍA JOAQUÍN TORRES-GARCÍA 453
BIOGRAFIA MARIO PAYSSÉ REYES 463
BIOGRAFIA RAFAEL LORENTE 475

BIBLIOGRAFÍA 483

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES 493

AGRADECIMIENTOS 495

INTRODUCCIÓN

El interés en conocer y comprender diversos aspectos de la Modernidad, fue la principal razón que desde el principio motivó la realización de este trabajo. Con el propósito de adentrarnos en la Modernidad, especialmente en el ámbito arquitectónico, este trabajo enfoca la arquitectura moderna uruguaya desarrollada a partir de los años cincuenta. Dentro de esta orientación, desde un estudio previo, nos deparamos con una generación de arquitectos que escribieron uno de los capítulos más destacados de la arquitectura uruguaya contemporánea, en un período donde privó de cierta forma el sentido común, con una producción arquitectónica homogénea, que dejaba a un lado las grandes individualidades.

Es de este medio que surgen los nombres de dos arquitectos uruguayos: Rafael Lorente Escudero (1907-1992), y Mario Payssé Reyes (1913-1988), protagonistas centrales de este trabajo de tesis. Tanto Payssé como Lorente, colaboraron en uno de los más singulares momentos de la arquitectura moderna uruguaya, un periodo rico en matices y en aportes conceptuales que se enraizaron en las ideas que pocos años antes habían sacudido el ámbito internacional abriendo nuevos caminos. Son dos arquitectos representativos de este periodo –los años cincuenta-, con trayectorias arquitectónicas congruentes, que proceden no obstante, de perfiles distintos. Este trabajo trata de explicar la consolidación del Movimiento Moderno en Uruguay a través del estudio de dos figuras coetáneas que desde planteamientos casi opuestos llegaron a resultados formales de gran proximidad.

Mario Payssé desarrolla su arquitectura desde la perspectiva del ámbito docente, con una solida formación teórica que le sirve para desarrollar su propia teoría, y principios que rigen su arquitectura. Con un repertorio de obras reducido, si comparado con el de Lorente, Payssé es autor de obras tan representativas como o el Seminario Arquidiocesano (concurso - 1952), la vivienda Payssé (1954), o la sucursal del Banco República de Punta del Este (concurso - 1962).

Rafael Lorente, al contrario de Payssé Reyes, es autor de una vastísima obra marcada por un rico y diversificado repertorio arquitectónico proveniente de su actividad profesional que inició siendo muy joven, y desarrolló en el ámbito público y privado. Con obras tan destacables como la planta de combustibles La Teja (1934-38), las estaciones de servicios de Pocitos (1949) y Lavalleja – Minas (1952), del ámbito público; o el edificio Berro (1952), el edificio Blanes (1954) y el edificio para la AEBU – la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay – (concurso – 1964), del ámbito privado.

El arquitecto Rafael Lorente, con una obra muy extensa, en la que tiene un lugar relevante su trabajo para ANCAP (Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland), da muestras de una coherencia y un rigor en la práctica arquitectónica que resulta sugerente comparar con la obra de Payssé de raíces más teóricas, en que la docencia y los concursos juegan un papel principal. Así como Payssé constituye un ejemplo de cómo se puede compatibilizar una extensa labor docente con una producción arquitectónica rigurosa, del mismo modo, Lorente constituye un ejemplo de cómo desde la práctica, es posible ser fiel a los principios de la modernidad.

La figura del gran teórico y maestro plástico Joaquín Torres-García (1874-1949), surge en la tesis para intentar clarificar y ayudar a comprender la trayectoria de estos dos arquitectos. La tesis plantea la hipótesis que el maestro uruguayo, autor del Universalismo Constructivo, podría ser el eslabón que une a los dos arquitectos. La considerable relación de los arquitectos en sus realizaciones con el taller de Torres, induce y hace obligatorio el estudio de estas relaciones entabladas, al mismo tiempo que permitirá estudiar y comprobar la posible influencia de la estética del maestro Joaquín Torres-García en la arquitectura moderna uruguaya. Comprobar la existencia de esta aportación de Torres-García, y evaluarla con un propósito que aclare la relación entre ambos

arquitectos es uno de los cometidos de la tesis.

La producción de Payssé y de Lorente, constituye el eje principal de la investigación, con el análisis de sus obras, sumado al estudio de ciertos aspectos como: la formación, las referencias arquitectónicas tanto académicas como profesionales, internas como externas, y sobre todo sus respectivas maneras de ver y entender la arquitectura. Estos aspectos permitirán pasado ya más de medio siglo, hacer una relectura de la arquitectura uruguaya de aquel periodo. Hay que enfatizar que hasta la fecha de hoy no existe un estudio exhaustivo sobre estos autores, y menos que comprenda a los dos arquitectos conjuntamente.

Por el propio planteamiento de hipótesis que propone la tesis, esta comenzará con un primer capítulo dedicado a la figura del maestro Torres-García. En esta primera parte se propondrá un acercamiento a Torres, para entender la formulación de su teoría desde sus orígenes hasta alcanzar su madurez plástica, valorando su aportación cultural al Uruguay. Se repasará su formación, su trayectoria fuera del Uruguay, aspectos que serán fundamentales para la comprensión de ciertas ponderaciones del Universalismo Constructivo, y finalmente su consolidación dentro de su país.

Una segunda parte se dedicará a los arquitectos Payssé y Lorente, proponiendo un acercamiento, con la finalidad de trazar dos perfiles que definan claramente cada arquitecto. En este acercamiento se expondrá el contexto histórico, se analizarán las respectivas formaciones, así como las posibles influencias sufridas por los arquitectos. Además se considerarán para un mejor entendimiento de los arquitectos aspectos singulares de ambos, como la labor docente de Payssé, y la trayectoria profesional de Lorente en Ancap. Por último, se propondrá la exposición y análisis del pensamiento arquitectónico que rige el obrar de cada uno de los arquitectos.

La tercera parte como se ha mencionado anteriormente, corresponderá al estudio del objeto arquitectónico, - la aproximación a las obras de Payssé y Lorente. Con la intención de entender y poder comprobar la repercusión de un discurso teórico, o principios arquitectónicos sobre la obra realizada, se procederá al estudio o análisis de determinadas obras de los arquitectos. En tal análisis se abordarán cuatro puntos específicos que permitirán realizar tales comprobaciones. El primer punto hará referencia a la composición espacial – rigor geométrico en algunas obras de los arquitectos; el segundo punto tratará la relación del edificio con su entorno, con el propósito de acercarnos al modo de concepción de los emplazamientos y la importancia concedida a estos; el tercer punto tratará la integración de las artes en algunas obras específicas de Payssé y Lorente; y el cuarto y último punto valorará la importancia del empleo del ladrillo visto en el obrar de los arquitectos, y la condición de la estructura en tales obras.

La cuarta y última parte de la tesis, tras el estudio realizado, se efectuarán una serie de conclusiones que permitirán comprobar cómo estos dos arquitectos desde ópticas diferentes interpretan el movimiento moderno en Uruguay, y contribuyen a la evolución de la Modernidad en el país.

NOTAS SOBRE TORRES-GARCÍA

1.1 J. TORRES-GARCÍA (1874-1949)
UNA TRADICIÓN CLÁSICA

Estudiar el personaje de Joaquín Torre-García probablemente ayudará a entender mejor como se instauró y como fueron los primeros pasos de un cambio significativo en el mundo de las artes en Uruguay. Con ello en este apartado se pretende buscar el origen de la implantación de conceptos del arte moderno en Uruguay, y también la voluntad de ubicar y recordar parte de la trayectoria y el trabajo de este importante artista para América Latina. Siempre teniendo en cuenta y no olvidando, que la presente investigación se volcará hacia la arquitectura, procurando encontrar en que medida Torres-García ejerció su posible influencia sobre esta.

La crítica contemporánea sitúa a Joaquín Torres García como el gran pintor uruguayo del siglo pasado. Diversos críticos y escritores como el Dr. Díaz Peluffo, la Dra. E. Cáceres, A. Maslach, M. Rowell, B. Duncan, J. Sureda, T. Llorens, E. Guigon, X. Verdaguer, o P. García-Sedas corroboran la importancia artística de Torres para el mundo de las artes; con un reconocimiento internacional que lo hace figurar entre los artistas más importantes de América Latina. Un artista sobre el cual se han producido diversos libros (monografías, catálogos, artículos, etc.) y exposiciones, dentro y fuera del Uruguay. Maestro de la pintura contemporánea, no solo fue pintor sino además autor de una vastísima obra teórica, una de las más completas y vigentes del siglo pasado de la cual el Constructivismo Universal es el producto final de toda una vida dedicada al estudio y a la evolución del arte. También como otro aspecto importante del legado de Torres-García tenemos que citar que a lo largo de su trayectoria, en su búsqueda por definir su quehacer estético, siempre realizó una importante actividad docente.

El constructivismo universal de Torres-García es la evolución artística de una vivencia, es el producto y resultado de una trayectoria pictórica e intelectual; producto de una inquietud por parte de Torres-García en una búsqueda personal por realizar un arte universal. En la lectura de su obra, se distinguen

distintos periodos, donde se notan las diversas influencias que sufrió el maestro, aunque en su obra siempre prevaleció un carácter humanista que inscribe el ser total como describe la escritora Cáceres, y también señalado por diversos autores como Díaz Peluffo o Verdaguer.

Torres-García pasó por una breve formación en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (1892), y frecuentó al mismo tiempo la reputada Academia Baixas. En aquél entonces con una formación más "convencional" según el propio Torres, donde aprendió todos "los trucos del mal pintor"[1] que después tuvo que desaprender. Realizó estudios en el Cercle Artístic de Sant Lluc (1894), donde se depara por primera vez con la obra de Puvis de Chavannes (1.1), - por quién siempre manifestó una admiración especial - y tuvo una importante participación en el movimiento Noucentisme Catalán. Hasta definir su arte, y encontrar su camino definitivo, mantuvo una lucha interior que lo atormentó durante años, según palabras del propio Torres-García en «términos corrientes» una lucha entre el clasicismo y el romanticismo "(...lo ordenado, sereno, estático, perfecto, bien proporcionado y bello; y lo libre, vibrante, el yo, lo nuevo, lo de ahora, lo dinámico)[2]".

Su interés por el dibujo a temprana edad cuando era niño y aún vivía en el Uruguay, ya predecía su inclinación y futura vocación artística. Con certeza aquel entorno en que se crió en Uruguay (el Almacén Joaquín Torres - padre, el taller de los carpinteros, las carretas, el farol, el reloj) le proporcionaron varios recuerdos que más tarde en cierta forma rescatará de su pasado.

Entretanto su formación con relación a lo que podemos llamar de "oficio" artístico verdaderamente empieza en Mataró (1891). Ahí comienza a estudiar dibujo en una escuela de Artes y Oficios, y a frecuentar una academia local. Trasladado a Barcelona su formación continúa cuando se matricula en la

1.1 Puvis, 1867 - Le Repos

Academia Oficial de Bellas Artes de Barcelona en el año de 1892, en enseñanzas elementales o Artes Aplicadas a la Industria. La formación en la Academia se daba dentro de un carácter neoclásico, según nos describe Torres-García en sus memorias. En el mismo año, Torres-García se inscribe y frecuenta la Academia Baixas durante el día, considerada en aquellos años como una buena escuela, que proporcionaba una enseñanza tan académica como en Bellas Artes. El curso en Bellas Artes se dividía en clases teóricas y clases prácticas; en las teóricas los estudiantes tenían clase de anatomía, perspectiva, estética e historia del arte; y las prácticas consistían en dibujo de paisaje y figura[3]. En la Academia, Torres-García empieza a relacionarse con jóvenes pintores catalanes, conoce a Joaquim Mir, Isidre Nonell, Ricard Canals, Joaquim Sunyer, Manolo Hugué, entre otros. Mientras muchos de estos artistas eran influenciados o seguían de cerca en ese momento la pintura francesa, (en Barcelona se seguía atentamente por medio de revistas de artes a pintores como Monet, Sisley o Renoir de tendencia impresionista, considerados en el punto más avanzado del campo artístico en aquel momento) Torres-García seguía el camino contrario de sus compañeros, ya mostraba una tendencia a lo clásico y frecuentaba la clásica biblioteca de la Academia.

Al año siguiente Torres-García abandona la Academia como muchos de sus contemporáneos (no conformados por el academicismo de la Escuela, en busca de una mayor libertad), y empieza a frecuentar el Circulo Artístico de Sant Lluc. Entonces en aquellos años en Barcelona existían dos círculos artísticos que se destacaban, el Círculo Artístico donde el carácter era más libre, con cierto aire "revolucionario"[4] y el Círculo de Sant Lluc dentro de un ambiente católico, rígido, más conservador. Tal vez por esas características de un ambiente rígido, con un aire conservador y su formación religiosa, el Círculo de Sant Lluc le da a Torres-García la sensación de ser un lugar "más serio" según palabras del propio artista, pero además es la biblioteca del Círculo de Sant Lluc

que lo cautiva. En ella es donde Torres-García pasará horas leyendo libros de literatura clásica y de filosofía, desde Kant, Schopenhauer, Hegel, Goethe, hasta Homero, Sófocles, Esquilo y Platón. De esta manera Torres-García va perfilando su interés y despertar hacia lo clásico. Y justamente es por medio de dos conferencias a las que asistió en el Círculo de Sant Llunc dictadas por el doctor Josep Torras i Bages[5] que Torres-García comienza a familiarizarse con el pensamiento platónico y descubre la obra de Puvis de Chavannes.

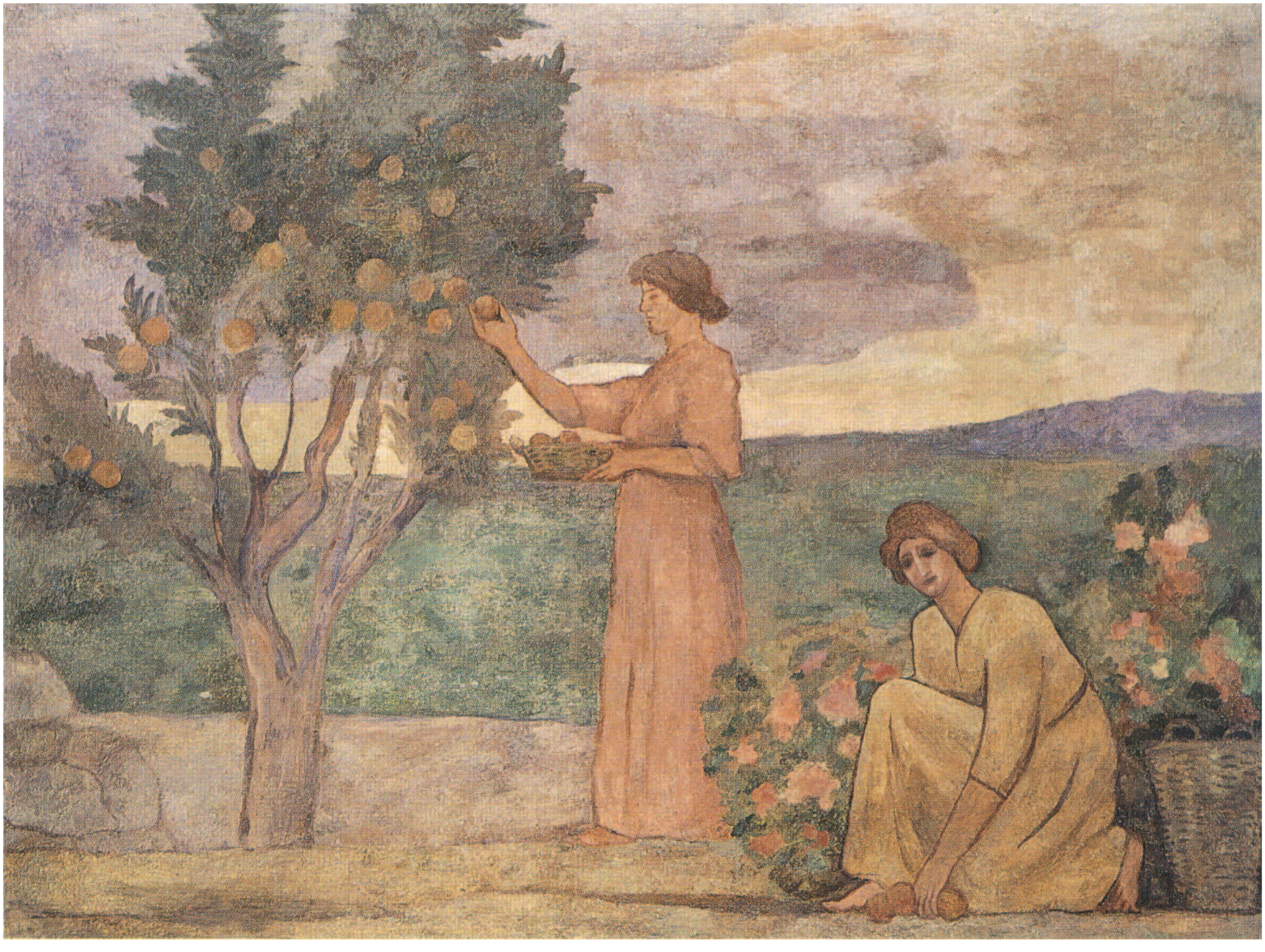
En la Barcelona del final de siglo XIX, la obra de Puvis de Chavannes no es una obra desconocida. Pintores como Rusiñol y de Sunyer reconocían admirar al francés, si bien es cierto decir que no era unanimidad en la Barcelona fin secular, pero muchos jóvenes pintores respetaban a la obra de Pubis de Chavannes. Su obra, es arcadia, bucólica, de un tono clásico y refleja la conformidad de un mundo idílico. El catedrático Joan Sureda en su libro "J. Torres-García. La fascinació del clássic", describe lo que representaba la obra de Puvis de Chavannes para los pintores de aquella época, y lo que significó para Torres tal descubrimiento. Según Sureda: «Para muchos, el pintor francés era la panacea que resolvía los males de lo moderno y devolvía al arte la grandeza perdida en aras de la vulgaridad de lo cotidiano; sus decoraciones para centros públicos – museos, ayuntamientos o universidades – se alzaban entre la banalidad de lo moderno como testimonio de un mundo aún no afectado por el falso progreso, un mundo arcádico en el que no había lugar para la pobreza o la fealdad, en el que las figuras aludían a un pasado vagamente clásico en el que lo imperecedero se imponía a lo cambiante, un mundo ideal que Puvis de Chavannes abstraía de la realidad contemplada con ojos ingenuos». Y sus efectos en la obra de Torres: «El mundo ideal imaginado por el pintor francés le obliga a huir de lo formalmente complejo, de lo cromáticamente brillante para avanzar por los caminos de la simplicidad: "sacrifica el detalle, elimina lo accidental y lo particular. El dibujo, que constituye

la parte intelectual de su arte, atiende a la síntesis, a la expresiva y característica magnitud de los primitivos". Para muchos pintores de finales del siglo XIX, esta "simplicidad primitiva" fue considerada como un signo de reforma, como una manera de reencontrar la tradición, no para imitarla, sino para llegar a alcanzar la verdad del presente». Y esto es el aspecto más significativo que Torres interpreta de la obra de Puvis de Chavannes. Torres-García encuentra en él un arte de tradición; lo relata en su libro "Historia de mi vida": "El arte de Puvis le llevo a la concepción de una pintura dentro del orden general, que podía ser de todos los tiempos, pero que también era un arte de tradición, y es a lo que él quería llegar. Y puesto que estaba en una tierra de tradición bien definida, no había más que ir hacia ella. La cosa era clara: Cataluña era uno de los pueblos mediterráneos, por esto debía de tener un arte dentro de la común tradición clásica"[6]. Aparte del interés propio de Torres-García en llegar a un arte de tradición que le permitiera alcanzar una verdad suprema, "de todos los tiempos", su avance estético en esos años esta arraigado a la historia cultural catalana (1.2).

El Noucentisme fue un movimiento político-cultural que proponía una renovación de la sociedad catalana. En el ámbito cultural, visaba romper con los principios del Modernismo, ir contra el individualismo, naturalismo, sentimentalismo y la espontaneidad de la creación artística. El Noucentisme proclamaba un arte que rescatara la identidad de Cataluña, un retorno a lo clásico, a sus raíces mediterráneas para incitar un nacionalismo catalán. Eugeni d`Ors es considerado el principal intelectual del movimiento y el inventor del término"noucentisme". Y fue su máximo exponente, principalmente por medio de su columna "Glosari", que se publicó durante 16 años en la "Veu de Catalunya".

Torres-García en busca de acercarse más a una genuina tradición, va más allá del arte clásico de Puvis y se introduce en la fuente de esta tradición mediterránea

1.2 Torres-García, *Muchachas*, 1905-1906
Escena de la decoración mural de la casa del barón de Rialp



que busca: el arte griego. Y hace su propia relectura de la herencia greco-latina[7], más preocupado con el propósito de llegar a la esencia de una estética clásica que afirmar el nacionalismo catalán. Esto queda claro pues la admiración hacia lo mediterráneo, lo greco-latino estará presente a lo largo de toda su vida[8], y partes esenciales de este camino por la fase clásica se reanudarán con su marco teórico del universalismo constructivo; "Se ve aquí cómo la intuición se adelanta al concepto, pues a esto que, a falta de mejor definición, llama él tradición clásica, más tarde, muchos años después, definirá como tradición del saber, y parte de una ciencia universal"[9].

En 1903, Torres es invitado por el arquitecto Antoni Gaudi, para colaborar en la ejecución de las vidrieras de la Catedral de Palma de Mallorca, y al año siguiente (1904 Barcelona), Torres escribe un articulo titulado "Augusta i Augusta"; es su primer escrito defendiendo una estética idealista que se publicó en la Universitat Catalana, antes mismo que D`Ors empezara con sus Glosari en La Veu de Catalunya (1906). Sus escritos y su pintura, no pasan inadvertidos por parte de la critica artística y sus colegas contemporáneos. D`Ors comenta la exposición en la Sala Parés (1905) en la cual participa Torres-García junto a Marià Pidelaserra, Xavier Nogués, Pere Isern, Sebastià Junyet y Emili Fontbona, en la revista El Poble Català. En 1907, Torres-García empieza a impartir cursos de dibujo en la Escuela Mont d`Or, proyecto experimental implantado por el pedagogo Joan Palau i Vera involucrado en una renovación educativa en Cataluña. Expone en las galerías, La Publicidad, Faianç Cátala, realiza diversos encargos como los frescos para la capilla del Santo Sacramento de la iglesia de San Agustín, los de la Divina Pastora, en Sarriá, la decoración para una sala del Ayuntamiento de Barcelona[10] (1908), y dos grandes paneles para la entrada del pabellón uruguayo de la Exposición Universal en Bruselas (1910). En 1911 Torres participa en la Sexta Exposición Internacional de las Artes y de las Industrias de Barcelona, con una pintura que representa a Palas introduciendo a la

Filosofía en el Helicón como Décima Musa, su obra es destacada por la crítica como ejemplo más perfecto del noucentisme. El mismo D`Ors lo incluye en el Almanac dels Noucentistes de 1911, y finalmente el mismo año por medios de intervenciones de los críticos de artes y amigos como Eugeni d`Ors, Joaquim Folch i Torres y Romà Jori, Torres-García conoce a Prat de la Riba, presidente de la Diputación Provincial de Barcelona. Prat de la Riba (1911) le encarga a Torres la decoración del Palacio de la Generalitat, sede de la Diputación, el edificio más representativo del Gobierno Catalán, para realizar unos murales (frescos) en la Sala Sant Jordi, del santo patrón de Cataluña, lo que hace aún más distinguido el encargo[11]. En 1912, cuando Eugenio D`Ors publica La bien plantada, ensayo literario cuya heroína personifica los valores del movimiento "noucentista", D`Ors señala a la pintura de Torres-García como la que mejor ilustra el espíritu "noucentista".

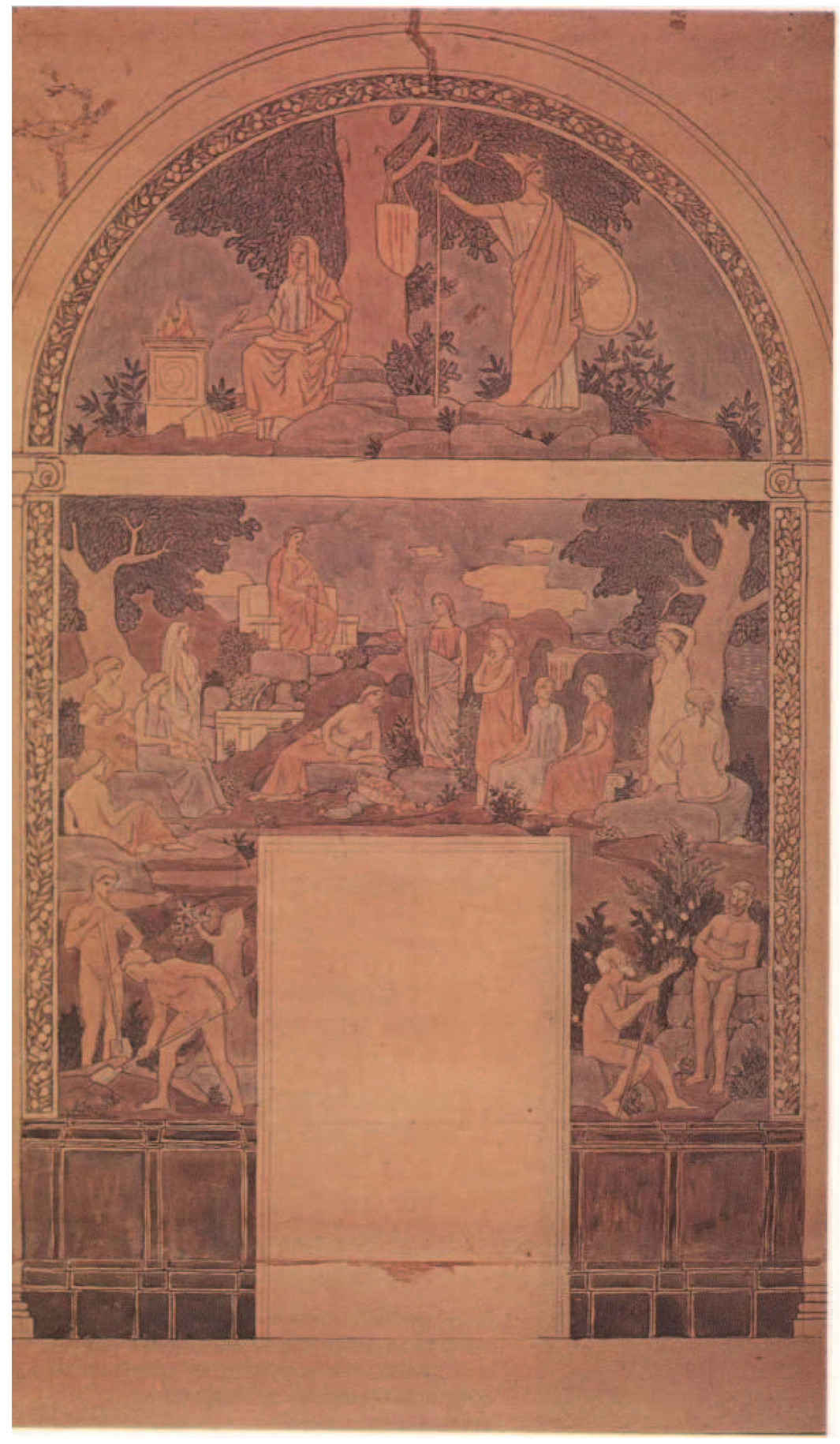
A pesar del reconocimiento que tuvo en la época, el propio artista nunca se consideró integrante o representante de tal movimiento. Y muchos autores de la historiografía del arte contemporáneo, destacan su aporte al Noucentisme Catalán. Críticos o escritores como Pilar García-Sedas, J. Sureda, Xavier Verdaguer, o E. Guigon valoran esta contribución. Pilar Sedas cita en uno de sus artículos: "La evolución estética de Torres no es un hecho aislado en la historia cultural catalana. Debemos tener en cuenta que entre 1904 y 1907 comienzan a gestarse las bases de su futuro clasicismo mediterráneo, un clasicismo que los noucentistes catalanes vehicularon en su programa cultural y artístico"[12]. En la misma línea Juan Sureda destaca en su libro las relaciones de Torres-García con Eugeni D`Ors y sus correligionarios, con el emergente nacionalismo catalán del momento y con el movimiento noucentiste, y de cómo llegó a ser elegido para pintar el salón más emblemático de Cataluña. Y Emmanuel Guigon ofrece una preciosa descripción de un fragmento del dibujo a forma de esbozo del primer fresco del salón Sant Jordi, titulado

La Catalunya eterna (1.3), revelando el significado implícito en la obra: "La composición se organiza en torno a un árbol del que pende un escudo con las armas de Cataluña. Este árbol milenario, frondoso y protector, símbolo de la vida y de la regeneración, es el de la patria, el de la Cataluña eterna, cantada por poetas y filósofos, tomado como ejemplo en el discurso político nacionalista de aquella época. Torras i Bages, uno de los pilares del pensamiento nacionalista de aquellos años, al que el pintor admiraba profundamente, hacía referencia al mismo en La tradición catalana. El árbol está flanqueado por dos figuras femeninas. Una, que vela sobre un hogar, representa "la Tradición y la llama pura e inextinguible de la lengua", como declaró Torres en una entrevista concedida a Vicente Solé de Sojo, publicada en El Día Gráfico del 2 de diciembre de 1913. Lleva la cabeza cubierta por un velo, como se representaba a la diosa romana Vesta o a la griega Hestia, cuya misión consistía en proteger día y noche el fuego del hogar: en este caso la llama de Cataluña. La lengua está simbolizada por la pluma y el pergamino que sostiene la vestal y por la inscripción "verb", que se puede leer sobre el frontispicio del hogar. La otra mujer en pie recuerda a la Palas Atenea griega, con casco, escudo y lanza, divinidad guerrera protectora de Atenas, defensora de las causas justas pero, sobre todo, diosa de la sabiduría y del pensamiento que dirige la actividad intelectual".

Torres-García trabaja en los murales de 1912 a 1917 (1.4), realiza innúmeros bocetos y llega a concluir cuatro murales, y deja preparado los bocetos del quinto mural que no le es permitido concluir. No especificando la polémica historia de los murales, en torno a su destino inicial, en que intervinieron diversos factores donde se mezclan política, intereses personales, envidias y hasta una incomprensión de la estética de Torres, en 1924 los murales tienen un destino trágico al ser cubiertos por otros lienzos. Tanto que en 1966, diecisiete años después de la muerte de Torres-García se comienza una campaña fomentada

1.3 Torres García, *Cataluña eterna*, 1912
Boceto, detalle parte superior

1.4 Torres García, *Cataluña eterna*, 1913
Boceto del primer mural para la Generalitat



por artistas e intelectuales catalanes para restaurar los frescos ocultos. Concluye en 1974, cuando se inaugura una sala especial de la Diputación donde se exhiben los murales de forma permanente, rescatando así una pequeña parte de la memoria de Cataluña.

La obra de Torres-García, seguirá evolucionando, pero el concepto de un arte clásico lo acompañará a lo largo de toda su trayectoria. Construyendo sus obras, como diría el mismo Torres: “con lo ordenado, lo sereno, lo estático, lo perfecto, lo bien proporcionado”, - valores universales - buscando alcanzar un arte de “tradición”, un arte verdadero, un arte de todos los tiempos.

1 TORRES-GARCÍA, Joaquín, Historia de mi vida, Ed. Paidos, Barcelona, 1990, op.cit, p.50. (Ed. Original 1939, Montevideo)

2 GARCÍA-SEDAS, Pilar, J. Torres-García y Rafael Barradas – Un dialogo escrito: 1919-1928, Ed. Parsifal, Barcelona, 2001, op.cit, p.246. Carta de Torres-García a Rafael Barradas, desde Villefranche-sur-Mer con fecha de 12 de abril 1926.

3 TORRES-GARCÍA, Joaquín, Historia de mi vida, Ed. Paidos, Barcelona, 1990, op.cit, p.49. (Ed. Original 1939, Montevideo)

4 Torres-García, nos describe en su libro el ambiente del Círculo Artístico como lugar más revolucionario y libre: "donde se podía dibujar desnudo de mujer y se consentía hablar de todo sin escándalo de nadie".
TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Historia de mi vida, Ed. Paidos, Barcelona, 1990, op.cit, p.50. (Ed. Original 1939, Montevideo)

5 Josep Torras i Bages, era el líder espiritual del Círculo de Sant Llunc y en el año 1897 dicto dos conferencias que marcaron a Torres-García, "El verbo" y "De lo infinito en el arte".

6 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Historia de mi vida, Ed. Paidos, Barcelona, 1990, op.cit, p.72. (Ed. Original 1939, Montevideo)

7 HABER, ALICIA, Cataluña Eterna, Edición Fund. Torres-García, Uruguay, 1988.

8 Torres-García en 1944, retoma a la tradición clásica (recordando los murales del Palau de la Generalitat), a los murales de su época mediterránea cuando pinta el mural "Maternidad" (376x214cm) para el Sindicato Médico del Uruguay C.A.S.M.U. nº 3.

9 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Historia de mi vida, Ed. Paidos, Barcelona, 1990, op.cit, p.114. (Ed. Original 1939, Montevideo)

10 Tanto los trabajos de la Iglesia de San Agustín (realizado en colaboración con Julio Gonzalez), como los de la Divina Pastora, y la decoración del Ayuntamiento de Barcelona, fueron destruidos por vuelta de 1910.

11 HABER, ALICIA, Cataluña Eterna, Edición Fund. Torres-García, Uruguay, 1988, op.cit, p.2

12 GARCÍA-SEDAS, Pilar, Joaquín Torres-García. Bajo el cielo de Francia, Catálogo: Joaquín Torres-García un mudo construido, Ed. Fundación ICO, Madrid, 2002, op.cit, p.23.

1.2 El "CERCLE ET CARRÉ" (1930)

Torres-García fue un hombre de múltiples desplazamientos; a lo largo de su trayectoria ha vivido en Cataluña (1891-1920), Nueva York (1920-1922), Italia (Fiesole y Livorno 1922-1924), el sur de Francia (Villefranche-sur-Mer 1924-1926), París (1926-1932), Madrid (1932-1934) concluyendo con su regreso a Uruguay (Montevideo 1934), tras un periodo de más de cuarenta años de ausencia.

Vivenció un periodo de transformaciones, donde posteriormente al impresionismo y al cubismo hubo un drástico y significativo cambio en el campo de las artes, empezando por la pintura. Una renovación visual y doctrinaria: el periodo de las vanguardias formalistas o abstractas.

Entendiendo por vanguardia el sentido particular que le otorga H. Piñón en su libro[1], en el cual designa como vanguardias aquellos movimientos artísticos que se sucedieron entre los años 1914 y 1923, y que se especifican por centrar la critica en su propia condición de lenguaje artístico y cuya importancia ha sido minimizada por la critica, por considerarlos poco empeñados en incidir en la sociedad. La particular esencia de la vanguardia, es el propósito de querer construir un nuevo sistema estético; de esta manera es una característica del artista de vanguardia unir la práctica bajo una reflexión teórica. Bajo este enfoque, surge el Neoplasticismo, el Suprematismo y el Purismo, (como lo expone T. Rovira[2]) que centran su actitud innovadora en la reflexión acerca de la propia disciplina, y de esta manera inciden en la evolución del arte y, como consecuencia, de la sociedad. Y sigue: "Los restantes fenómenos llamados vanguardistas, Dada, Futurismo y Surrealismo, es decir, las vanguardias éticas o ideológicas, tratan de oponerse al mundo mediante la crítica inmediata, directa, de la sociedad, y carecen en su origen de propuestas artísticas concretas que supongan o propicien una modificación substancial de los criterios de juicio estético". Este es el punto de vista otorgado cuando más adelante se mencione la vanguardia.

Torres-García no solo tuvo la oportunidad de confrontar, sopesar estas vertientes, sino también de conectarse directamente con varios de los protagonistas de estos movimientos. Y justamente es durante su periodo parisino (1926-1932), que formuló una parte importante de su concepción artística, vital para su Universalismo Constructivo.

Muchos historiadores del arte apuntan que a partir de 1928, Torres-García empieza a desarrollar un lenguaje pictórico de inspiración constructiva, que acabaría siendo reconocido como su contribución más importante para el mundo de las artes. Ya no pinta la gran ciudad cosmopolita de la misma forma de antes y ya no busca plasmar la efervescencia y la vibración de las ciudades modernas, en las locomotoras, chimeneas, grúas, figuras humanas, puertos, etc. Cuando pinta estos elementos ya prevalece un sentido arquitectural, constructivo, que significa un cuidado en la construcción formal del cuadro y una tendencia fuerte a la abstracción, geometrizando todos los elementos de la composición, simplificando su forma. Cuando Torres-García pinta escenas parisinas (1.5), busca escenas cotidianas renunciando al pasado carácter monumental efervescente de cuando pintaba paisajes urbanos de Nueva York. Son planos frontales de la ciudad, formas esquemáticas con un dibujo lineal y rápido dentro una unidad compositiva. El propio Torres-García, en sus memorias, "Historia de mi vida"[3] reconoce este supuesto cambio en su pintura a mediados de 1928, y lo explica: "se produce una disociación entre el dibujo y el color que quedan como dos cosas separadas, pero en el tono, en el color, y en la línea, y no en lo representativo. Estos elementos ahora se representan a sí mismos; y en su juego libre residirá todo el valor estético de la obra. Y si el objeto es sugerido (la realidad) es en ese plan".

La trayectoria pictórica de Torres-García es una constante evolución, y esto se comprueba en sus obras. Hasta llegar hasta esta fecha de 1928 que muchos autores como Margit Rowell o Tomàs Llorens

1.5 Torres-García, *Calle con casa y nube blanca*, 1928 (73 x60cm)

apuntan (y el propio Torres-García) existió un camino; una trayectoria evolutiva que le permitió formular su propia estética del arte. Cuando se habla de la trayectoria pictórica de un artista no se puede citar los cambios de forma aritmética, pues la evolución si por un lado significa un crecimiento en conceptos y valores artísticos, estos necesitan ser comprobados por el autor. A partir de 1926 (año en que trasladará a Paris), viviendo en Villefranche-sur-Mer, Torres-García vive un retorno a lo clásico figurativo recordando los viejos tiempos del noucentismo Catalán; esto después de haber vivido en Nueva York y de haber tenido como temática en los últimos años la ciudad y de buscar plasmar su aspecto de metrópolis moderna. Algunos autores justifican ese retorno a lo "clásico" por el sitio donde Torres estaba instalado (Villefranche-sur-Mer). El ambiente mediterráneo, la tranquilidad que vivencia en aquel momento serian propicio a su inspiración helénica; otros como Llorens alegan que ese breve retorno a un lenguaje pictórico clasicista (referente a la serie que pintó con la técnica del fresco, 1926) se dio porque Torres-García había recibido la noticia (inexacta) de que los frescos de la Diputación de Barcelona realizados durante la década anterior, habían sido destruidos. Y esta serie de frescos de caballetes evocando tal temática habría sido su reacción.

En una carta[4] de Torres a Barradas, desde Villefranche-sur-Mer (1926) queda claro su planteamiento "Mis cuadros de Barcelona – los últimos que Ud. conocía – se han quedado algo atrás. Este año de 1925 fue un año de mucho trabajo en que salió todo lo acumulado desde New York. Ud. se entusiasmaría, Barradas, viendo lo nuevo que es, lo personal, aunque casi o dentro del cubismo (un cubismo vivo); y, como ya está todo aclarado, vibra y vive con libertad. ... Es lo mío clásico, lo primero que hacía, pero completamente transformado. ... Echando una mirada a cuanto se produce en el mundo entero (salvo excepciones que no conozco, pero las habrá), veo yo que la pintura en general, aunque muy sensible, muy refinada, muy

1.6 Torres-García, *Casas y herreros*, 1926 (50 x 61,5cm)

profunda, si se quiere, carece de sentido humano, de poesía, y de grandiosidad. Yo considero al cubismo tan clásico, en cuanto a lo esencial, como una estatua antigua o un trozo de arquitectura. Y éste es el gran paso que ha dado la pintura, que se ha librado del realismo para ir a la forma pura. De acuerdo pues con el cubismo. Pero en eso hay que hacer algo más que un fragmento. Hay que hacer algo completo, humano, grande, arquitectónico, poético, COMPLETO. Yo, en mis cosas de antes he introducido, un concepto clásico de la forma de ahora, y esto, amigo Barradas, no por cálculo, no por razonamiento, sino porque yo soy eso. De manera que me he librado de la escuela de antes y de la escuela de ahora, porque eso existe en mí como cosa natural. Mi pintura de ahora, pues, es el resultado de haber sacrificado muchas cosas que yo había encontrado y estimaba". Por lo tanto ya a partir del 26 y 27, se aprecian algunas experiencias poscubistas por parte de Torres-García (1.6, pág. 29); la lenta mutación que se inició en la década pasada sigue su rumbo, las formas se hacen facetas, distorsionadas, cada vez se hace mas presente el aspecto geométrico reductor en su obra, y ahora cuando construye una figura humana, es a base de geometría (1.7). A partir del año 27, ya se encuentran algunas obras de Torres-García, influenciadas por el arte Africano (1.8). Son sus primeras experiencias que culminaran en obras de los años 28, 29 y 30. Cada vez más se hace presente en su pintura lo que él llamará "el espíritu de síntesis", para Torres cuanto mayor sea esta capacidad de síntesis, de captar la esencia de las cosas, mejor será la imagen construida. Esto es lo que lo lleva a estudiar y profundizar en los pueblos primitivos (arte negro, azteca, caldeo, egipcio), principalmente el arte precolombino pues para Torres el arte de estas culturas poseía esta calidad. Un primitivismo latente se va acentuando en estas obras, que es de donde derivará mas adelante su esquematismo, o simplificación de las "imágenes", disminución o simplemente esencialidad de las formas, fundiéndose con un simbolismo. En el año 28, después de ensayar con naturalezas muertas, mascaras africanas y algunas experiencias

1.7 Torres-García, *Tres figuras*, 1926 (37,5x 46cm)

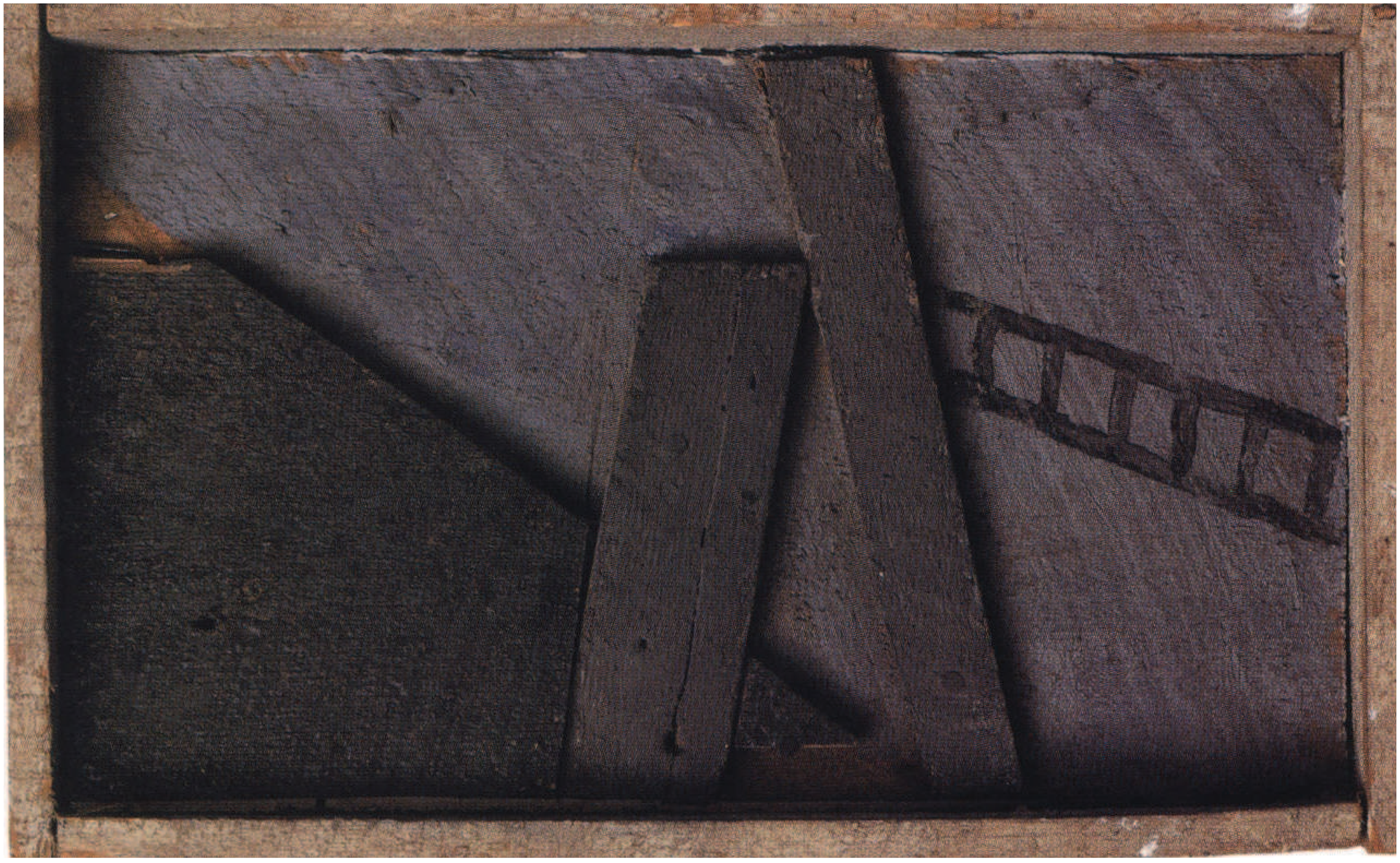
1.8 Torres-García, *Máscara con pipa*, 1928 (48,8x 56,2cm)

abstractas como construcción en madera policroma (1927), su pintura toma el rumbo definitivo que todos conocemos del constructivismo de Torres-García, que culminara en su universalismo constructivo (1.9).

Con este nuevo rumbo ya de carácter definitivo en su obra, Torres-García se presenta al Salón de Otoño de París con uno de esos cuadros de dirección arquitectónica constructiva, y es rechazado. Su amigo, el pintor Jean Helión (quién lo acogió en su casa en una primera instancia cuando Torres llega a París con su familia en 1926), también es rechazado en el Salón y por tal rechazo nació la idea de junto con otros tres artistas también rechazados de montar una exposición de protesta. La exposición se montó bajo el título "Cinco rechazados por el jurado del Salón de Otoño" (1928). Esta exposición se inauguro intencionalmente en el mismo día de la abertura del Salón, obtuvo un gran éxito de critica y de público, y quedó conocida como el Salon des Refusés.

En esta exposición del 28, fue donde Torres-García conoció a Theo van Doesburg. El pintor holandés, fundador de la revista De Stijl (1917) y del movimiento artístico neoplástico junto a Piet Mondrian. Había quedado sorprendido por la pintura de Torres. En aquel momento Torres-García no conocía nada de aquel movimiento artístico de vanguardia y enseguida trata de entender y profundizar en la nueva estética que se le presenta. La primera aproximación se da cuando Van Doesburg le envía unos números de la revista De Stilj. Torres estudia el neoplasticismo, profundiza en la nueva estética, apunto de poder escribir una serie artículos sobre Van Doesburg y el ambiente artístico parisino para un periódico de Barcelona (La Veu de Catalunya 1929), e incluso llega a visitar el propio taller de Van Doesburg. La buena impresión que Torres-García le causó a Van Doesburg se hace evidente en un articulo que escribió sobre su amigo, titulado: "El planismo de Torres-García" (1929), "Si se observa a este pintor en su taller de Montmartre, se descubre a un creador. Toca cosas inanimadas, materiales sin valor, y los hace nacer a la vida. ... Es evidente que

1.9 Torres-García, *Construcción en madera policroma*, 1927 (15x24x 3cm)



existen numerosos pintores, pero pocos creadores. Entre estos, Torres-García es a la vez un creador y un hombre. Se atreve a pintar, libre de cualquier idea preconcebida, libre de todo prejuicio. Toca objetos inanimados, materias ordinarias que, bajo su mano, cobran vida". Van Doesburg aprecia y se identifica con la bidimencionalidad y el criterio geométrico de organización de Torres, porque estos principios se encajan en De Stijl, y a la vez reconoce en Torres su gran capacidad de "creador", como es capaz de con algunos materiales no tan nobles, como unas maderas viejas o sobre unas tablas crear una construcción, una obra de arte. En 1928 Torres-García visitando una exposición justamente de un neoplasticista alemán (Vordermberg) en la galería Povolozky, conoce al belga Michel Seuphor organizador de la muestra, con el cual entabla una buena amistad. El propio Seuphor en 1929 es quien le presenta a otro pintor holandés, Piet Mondrian que impresiona a Torres por su personalidad, sus conocimientos (la teosofía y del áureo numero) y principalmente por el gran poder de síntesis que Mondrian demostraba entre teoría y forma. Conforme lo recuerda en sus memorias, "Sí; Mondrian, si se era más puro (comparándolo con Van Doesburg), pues se mantuvo estrictamente más de diez años en el dogma o teoría por él puramente ideada, de neoplasticismo (pues la paternidad de ella no pudo nunca dilucidarse) y que era, puede decirse, el límite extremo de la pintura, por quedar reducida ésta a los elementos más indispensables y, hay que decirlo, un hombre bien singular, único. ... ... Conociéndole, se ve que sólo él podía llegar a esa concepción pura de la pintura: su límite está reñido con la naturaleza, es el hombre de lo artificial, de la ciudad. Es el hombre del futuro. Su arte es científico; la técnica de su arte impecable. Es extremadamente ordenado: no puede sufrir que se cambie de sitio ningún objeto que él haya puesto en tal lugar, siguiendo un ordenamiento; ordenamiento por su volumen, por su forma, por su color"[5].

El año de 1929 es importante para Torres-García,

pues es el año en que conoce y se da a conocer a los principales artistas que convergían en Paris en ese momento. Además de Mondrian, conoce a George Braque, al escultor mexicano Javier Cueto, a Juan Gris, Jaques Lipchitz, Le Corbusier, Hans Arp, Vantogerloo, y a Ozenfant entre otros, y con muchos de ellos entabla una buena amistad. De esta forma, vinculándose con estos artistas, Torres-García se imbuye en el ambiente artístico de París y se integra a todo lo referente al arte moderno.

En el mismo año Torres empieza a frecuentar reuniones que se realizaban en la casa de Seuphor, junto con otros artistas como Arp, Mondrian, Vantongerloo, Daura y Russolo entre otros donde argumentaban, discutían y cambiaban ideas sobre sus conceptos y teorías artísticas. Históricamente, se sabe que el movimiento del surrealismo en aquellos años en París venía creciendo, contrariando a movimientos como el cubismo, el neoplasticismo, o el purismo, en su concepto y construcción formal. Tal situación, fue lo que impulsionó a que Torres-García junto con Theo van Doesburg, intercambiasen ideas sobre la situación hasta surgir la idea de crear un grupo y una revista de divulgación del arte moderno con la finalidad clara de combatir a los surrealistas, divulgando el arte moderno. Pero con Van Doesburg no llega a concretar nada, su postura radical en admitir artistas de tendencia pura elementarista no permiten el desarrollo del plan inicial de constituir el grupo, principalmente por las discrepancias y postura inflexible de Van Doesburg en el criterio de abstracción. Muy pocos artistas formarían el grupo, y siendo así Torres se vio obligado a abandonar el proyecto y buscó apoyo en otros colaboradores que un primer momento fueron Seuphor, Vantongerloo, Arp, Russolo y Van Rees, a los cuales más tarde se sumaron otros.

En 1930 junto a Michel Seuphor funda oficialmente el grupo Cercle et Carré, así como la revista con el mismo nombre. El grupo contó con la participación de más de ochenta artistas. Artistas del calado de Amédée

Ozenfant (con el cual Torres también mantuvo estrechas relaciones, inclusive sus hijos frecuentaron la academia de Ozenfant), Le Corbusier, Vassily Kandisky, Sartoris, Pevsner, Baumeister, Daura, o Jean Gorin. En marzo de 1931 sale el numero 1 de la revista Cercle et Carré, con un articulo de Torres titulado "Vouloir construire". En él, Torres-García expone las razones y significados del "querer construir". En un mundo donde «reina la confusión y el desorden» la construcción es presentada como la base para reorganizar las artes dentro de un sentido común. En un determinado momento del texto, Torres se indaga: "¿Qué es la construcción?", para él la construcción empieza desde del momento en que el hombre abandona la copia directa de la naturaleza y crea a su manera una imagen olvidándose de lo que llama "deformación visual", (la perspectiva) induciendo a un dibujo planista, frontal y mientras está representando más la idea de una cosa que la cosa en sí misma. La base es la construcción; la construcción es crear un orden para Torres; y la forma, dentro de una expresión abstracta pues ahí adquirirá su verdadero valor plástico, todo considerando la unidad de la superficie. En "Vouloir construire", esta claro la intención de crear un orden, establecer ciertas reglas de criterio común, dejando obvio las premisas del arte moderno. Se refleja esta intención cuando Torres afirma: "En cuanto a la base de la construcción, sea emoción o razonamiento, eso nos tiene que dar igual: nuestro único objetivo es construir. El polo opuesto del sentido constructivo es la represtación".

Paralelamente casi junto con el Cercle et Carré surgieron otros grupos, el Art Concret (1930) fundado por Van Doesburg y el Abstraction-Création (1931). Mientras que los dos primeros grupos tuvieron un periodo de existencia muy corto (la revista del Cercle et Carré solamente tuvo tres números), el tercer grupo permaneció hasta 1936. La participación de Torres-García en el grupo es aun más breve que la existencia del mismo. Torres abandona rápidamente el grupo por contradicciones internas, posicionamientos teóricos distintos, su pintura difiere de la producción

en general de sus colegas, no se encuadra en los términos que supuestamente sigue el grupo. En suma su lenguaje pictórico contrasta con el de los demás artistas abstractos.

Las principales discrepancias, se vinculaban a "criterios" de abstracción. Torres no rechaza la abstracción en su pintura (1.10, pág. 39), de hecho experimenta la abstracción total, sin embargo rechaza la abstracción geométrica pura como criterio único y exclusivo del arte moderno. Así como la divergencia implícita en los conceptos a que él se remite: estructura, unidad y orden. La abstracción para Torres-García no significa necesariamente un arte no figurativo, se refiere a un doble punto de vista. Primero se refiere aquellos elementos que el artista abstrae de la realidad, los únicos que le importan, y con los cuales compone su obra libremente; y luego lo que define como el valor concreto de los tonos de la paleta. En su teoría el artista al tomar el camino de la síntesis visual, o sea el de la construcción mental, una vez alcanzada la abstracción total, debe volver la mirada hacia al principio desde cuando imitaba. No en el sentido de reproducir objetos de la realidad, sino que construyendo. Según sus propias palabras, "reconstruyendo el fenómeno visual", con toda libertad, pero entonces usando reglas y tomando de la realidad solo elementos abstractos. Formando una estructura, utilizando los planos de colores y líneas, llegando a una síntesis y una unión que abarcaría dos conceptos antagónicos como realidad y abstracción. Tras haber abandonado el grupo (1930) Cercle et Carré, Torres explica en una carta a Jean Gorin: "... quienes creen poseer la certeza solamente poseen la limitación. Digo esto hablando de arte en general y camino a seguir. ¿Quién conoce el camino? Fuera, en el mundo material, en lo real objetivo, se puede tener certeza... . Se puede plantear y medir: la ciencia. Clasificar y comparar: ordenar, etc. Se puede llegar a lo que es exacto: Mondrian. ¿Y después? Nada más, se acabó. Arte standard. Impersonal... Dentro, en la conciencia, hay otra certeza no mensurable, y el aparato que debe grabarla es el hombre... . Aquí

no se encuentran límites. El problema nunca se resuelve – no se puede estandarizar – la diversidad se muestra, la construcción es otra. ¿Sabemos lo que hacemos? Sí y no al mismo tiempo: hacemos. Hacemos sin saber cómo. ¡Y he aquí una bella cosa inédita! ¿Sabéis de donde venís? Tampoco sabéis de dónde viene esa bella cosa. No voy contra la regla. También la utilizo. Para todas mis obras. Nunca la desdeño. Pero debe servir y nada más".[6] Según Tomàs Llorens[7] las diferencias entre Torres y Van Doesburg (y que más adelante se extendería a los demás artistas del grupo Cercle et Carré) reside básicamente en la manera de ver la tela o el espacio pictórico. Mientras que en los cuadros constructivistas de Torres existe una voluntad de representación del espacio, aunque se trate de un espacio semiprofundo es esta visión la que más contrasta con Van Doesburg. Ya que el acabado mecánico que Van Doesburg defendía tan encarnizadamente era la consecuencia de eliminar la tentación de ver el plano pictórico del cuadro como lugar de formas o colores que no fueran los del propio cuadro como objeto, es decir en términos de espacio pictórico.

Margit Rowell, argumenta que Torres-García no podría ser completamente hostil al proyecto surrealista. Refiriéndose a la carta que Torres le escribe a Jean Gorin (1930), comenta que esa diversidad y lo imprevisible de la visión interior, o intuitiva , o sensible, que se refiere Torres-García, y que corrige la regla y modifica lo que se puede concebir racionalmente; podría encajar en el real funcionamiento del pensamiento de los surrealistas. Sí por un lado Torres aspiraba a un arte cuya base sería la estructura, la regla, basadas en leyes inmutables y metafísicas; por el otro deseaba introducir lo aleatorio de la vida psíquica que no puede controlarse, y la trascripción de imágenes de la memoria. La tensión o el equilibrio producido entre ambos coeficientes sería lo que produce una obra significante.

Antes mismo de conformarse el grupo existen

1.10 Torres-García, *Construcción con varillas superpuestas*, 1930 (60x42 cm)

reminiscencias que permiten anticipar el grado de discrepancia que existirá en el grupo. Lo notamos en una carta que Jean Helión le escribe a Torres-García, meses antes de la formación del grupo. Diciembre de 1929: "La última vez que nos encontramos... usted me habló de un grupo doble situado bajo el signo del constructivismo: me invitó a participar en él y me pidió mi opinión. Le dije inmediatamente que creía que era preciso reflexionar, por que tal como se presentaba, ese grupo me parecía incluir unas tendencias que se excluían: por una parte, la absoluta convicción de que la naturaleza no debe participar "formalmente" de la estructura de la obra (v.Doesburg, Mondrian, Pevsner, etc.,... y yo), y por otra parte, pintores como usted, que están convencidos de que el arte constructor puro esta incompleto... Usted concluyó diciéndome que fuese a ver a Van Doesburg y que charlase con él. Así lo he hecho, hemos razonados juntos y nos hemos convencido definitivamente de que un grupo semejante no era viable, y de que se sumaría a la confusión general...; así pues, hemos decidido formar un grupo constructivista puro...; con ello entiendo independiente de toda relación "formal" con la naturaleza "así pues su base está claramente fuera de la de usted..."[8].

Durante 1931, Torres participa de varias exposiciones individuales y también expone en varias galerías como la Jeanne Bucher, la galería Percier, Georges Petit, Charpentier, incluso la Librairie Oliviero de París expone y comercializa sus juguetes[9] y libros. Torres goza de un breve reconocimiento, así lo certifica en una carta a Jean Gorin; "Afortunadamente he vendido (porque ahora empiezan a comprender mi pintura), y si en los Surindépedants tuve un verdadero éxito, ahora, con mi exposición en la galería Percier, aún he tenido más definitivo. Puedo decir ahora que ya estoy de verdad lanzado"[10]. Sin embargo, el optimismo del artista no se cumple en las realizaciones del año siguiente. En marzo1932, Torres hace una exposición individual en la galería Pierre, y redacta un manuscrito e ilustrado titulado Raison et Nature, que solo se

publicará en el año 54 en Montevideo. A pesar de usufructuar de una critica muy favorable, sus obras no se venden en París. A finales de año tras seis años en París, con serias dificultades económicas, Torres decide trasladarse hacia Madrid. En Madrid, Torres-García trata de crear su espacio, establecerse, y para eso desarrolla varias actividades. Organiza varias conferencias, expone e incluso llega a formar un grupo de arte constructivo. Durante este periodo, Torres profundiza sus estudios en el arte Precolombino, estudiándolo en el Museo de Arqueología de Madrid, y se destacan dos exposiciones de ese año (1933). Una es la primer retrospectiva que se le hace, en el Museo de Arte Moderno de Madrid con mas de 70 obras, y la segunda en Barcelona, su antiguo circulo de pintores al que perteneció al inicio de su carrera, el Cercle Artístic de Sant Lluc, que expone sus pinturas, libros, escritos y juguetes. Pero las dificultades financieras en la vida de Torres-García, así como la de muchos artistas, fueron un hecho constante casi que a lo largo de toda su vida. Quizás la razón más profunda de que Torres siempre estuviera buscando un nuevo destino, esté en que no se le comprendió como el quisiera. Su arte no termina de encajar en el contexto artístico de París, y no termina de ser valorado. Así como también no es comprendido en Madrid, donde indiscutiblemente las cosas son más difíciles para el establecimiento de un arte moderno. Apenas reside en Madrid por un poco más de un año antes de embarcar hacia Uruguay en 1934.

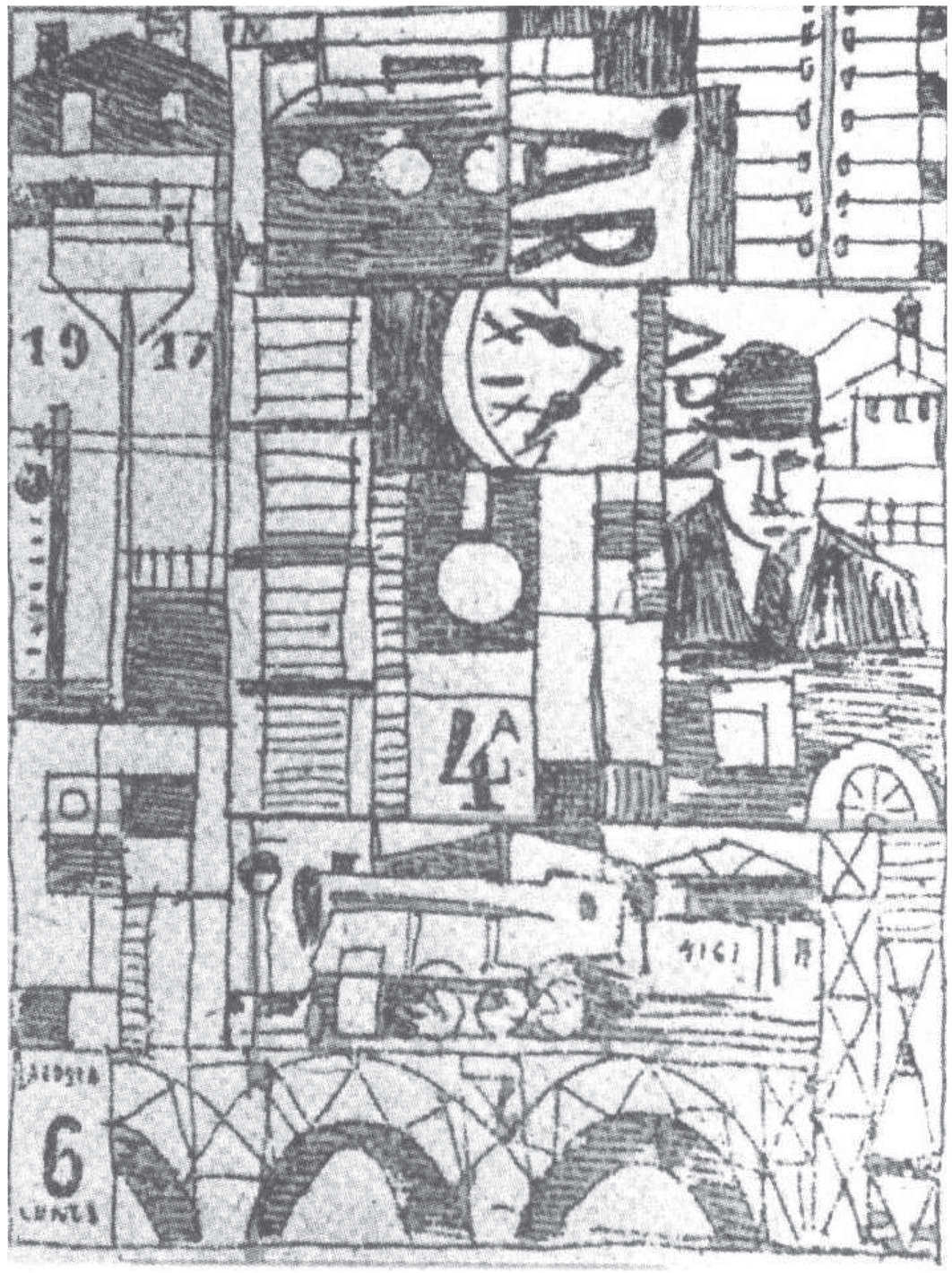
No hay dudas que Torres-García se trata de un artista singular, y que no termina de encuadrar en ningún movimiento, mas que el suyo propio. Un creador nato reconocido por muchos artistas importantes. Fue un eterno inconformado con su arte, en el sentido que nunca paró de investigar sobre el arte. Creyó siempre que el arte no podía detenerse, que necesita evolucionar, y esto lo llevó a ser un teórico profundo que trilló su propio camino. Didier Ottinger[11] comenta con relación al periodo parisino de Torres-García, que este era un atípico en París. Que fue victima durante

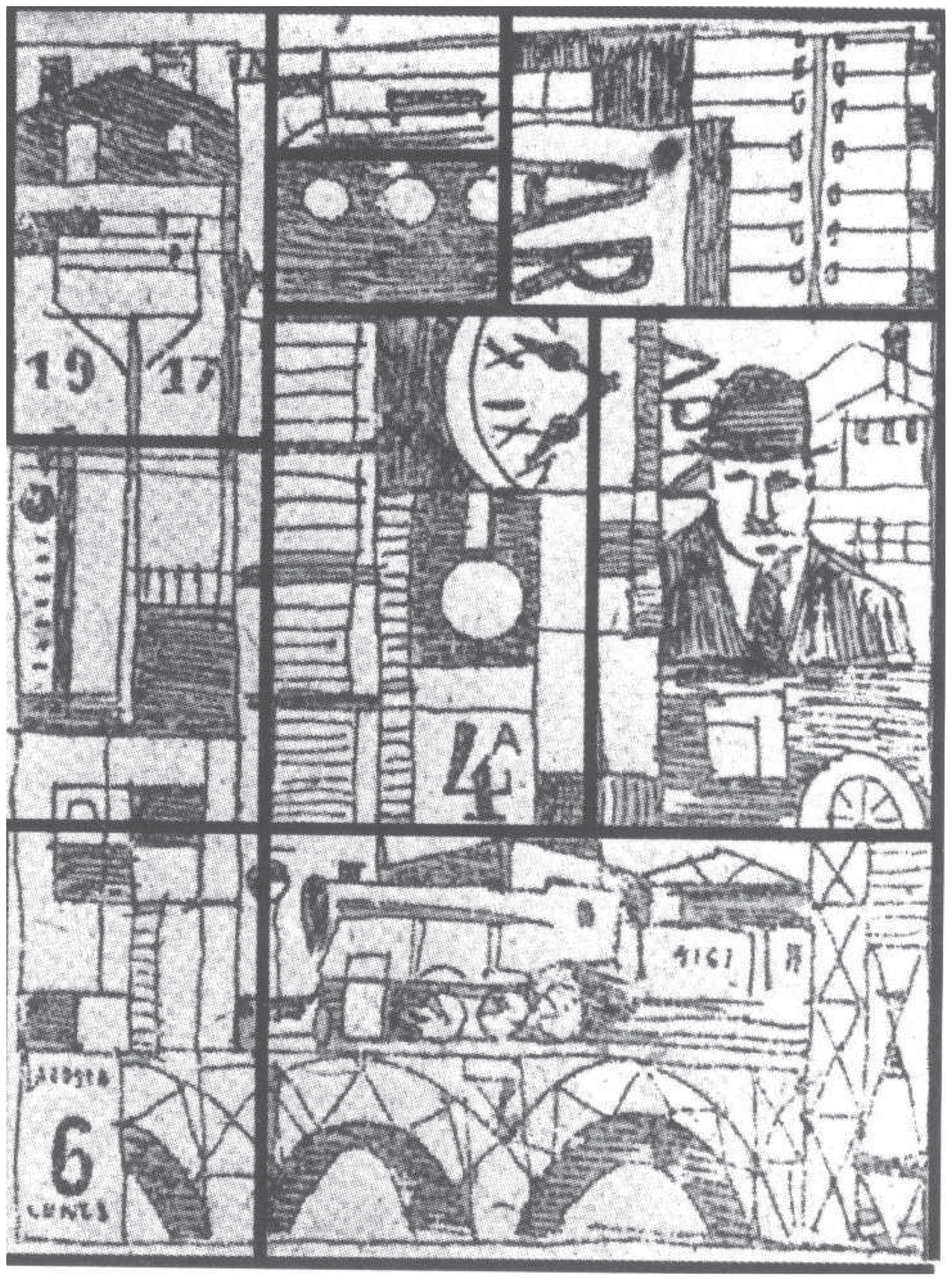
años de una historiografía que no lo tomó en cuenta porque era singular, porque no encontraba un lugar en la historia de los grandes movimientos de vanguardia, y que en esa época era sinónimo de vanguardias parisinas. Estaba fuera de esa calidad abstracta o de esa expresión de la conciencia surrealista. Y eso le provocaba dificultades a la hora de encontrar su lugar en Paris.

En el momento de relacionar Torres con las vanguardias, este aparece en un primer orden desfasado con relación a ellas. Torres opta por caminos que retardan su encuentro definitivo con las vanguardias, pero al mismo tiempo su evolución es natural. De hecho llega tarde a París, llega tarde a la abstracción y aún, con conceptos propios y convicciones ya definidas por él que lo hacen incompatibles con tales tendencias. Sin embargo tempranamente se identifican aspectos en su pintura y en su producción teórica que indican un camino hacia un arte fuera de los cánones de la época. Como conceptos, ya en 1904 Torres publica en la revista de la Universitat Catalana, el articulo "Augusta et Augusta", donde afirma que la forma artística nunca copiara a la realidad. Hace una pintura frontal, planista, en 1915 publicó la primera parte de "El descubrimiento de sí mismo", un libro donde Torres hace una renovación de su repertorio. Empieza a abordar aspectos modernos de la ciudad, físicos y sociales. "El dinamismo moderno". Tanto que los últimos murales del Palau Sant Jordi (el quinto mural "la industria") no se ejecutan, por este rompimiento con al tradición clásica. Mario H. Gradowczyk[12] hizo un estudio muy interesante sobre la evolución artística de Torres-García y Piet Mondrian, donde establece un paralelo entre sus diferencias y similitudes. Apunta algunas aspectos con relación a la búsqueda de lo absoluto, entre lo consciente o inconsciente, o el uso de la retícula. Concerniente al uso de la retícula, cita que Torres empieza su investigación casi al mismo tiempo que Mondrian, con experimentos "silenciosos, casi subterráneos". Lo ejemplifica con el cuadro "Agosto 6 lunes" (1.11), un entramado ortogonal

1.11 Torres-García, *Agosto 6 lunes*, 1917

Con la retícula dentro de la proporción áurea - estudio de Mario H. Gradowczyk





donde se verifica la relación áurea y en cuyas celdas se insertan "símbolos de la vida moderna".

En el momento de acotar su contribución a las artes durante el periodo parisino, se concluye que su aporte es significativo al enriquecimiento plástico y teórico del momento. Pues Torres colaboró con su producción pictórica y teórica a fomentar ese ambiente efervescente que se vivió a finales de los años treinta en París. Así lo demuestran varios documentos, sus escritos, y las diversas cartas que se escribió con varios artistas singulares del momento.

NOTAS

1 PIÑÓN, HELIO, Arquitectura de las Neovanguardias, Ed.Gustavo Gilli, Barcelona, 1984.

2 ROVIRA, TERESA, Problemas de forma-Schoenberg y Le Corbusier, Ed. UPC-ETSAB, Barcelona, 1999, op.cit, p7.

3 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Historia de mi vida, Ed. Paidos, Barcelona, 1990, op.cit, p.200. (Ed.Original 1939, Montevideo)

4 GARCÍA-SEDAS, PILAR, J. Torres-García y Rafael Barradas – Un diálogo escrito: 1918-1928, Ed. Parsifal, Barcelona, 2001, op.cit, p.229-230.

5 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Historia de mi vida, Ed. Paidos, Barcelona, 1990, op.cit, p.203 - 204. (Ed.Original 1939, Montevideo)

6 Carta de Torres-García a Jean Gorin, del 14 de octubre de 1930.
BOIS, Yve-Alain, Lettres à Jean Gorín: Mondrian, Vantongerloo, Torres-García, Bill, …, Macula, nº 2, París 1977, p.126-127.

7 LLORENS, TOMÀS, Torres-García: La pintura constructiva de Paris, Catálogo: Joaquín Torres-García: un mundo construido, edición Fundación ICO, Madrid, 2002.

8 Carta de Jean Helión a Torres-García, del 18 de diciembre de 1929. Archivos Torres-García, Montevideo.

9 Torres-García a partir de 1917-18, de forma paralela se dedicó a la creación de juguetes de madera desmontables de carácter pedagógicos; actividad que según el escritor y cronista Carlos Pérez Uralde, ocupó un lugar de primer orden como objeto de investigación, en el cual dedicó gran parte de su tiempo y energías. Torres, llegó a crear la fabrica Aladín (juguetes transformables); se considera y se puede afirmar que en 1932 cuando Torres se marcha de París, se encierra oficialmente el capítulo de "Aladdin Toys".

10 Carta de Torres-García a Jean Gorin, sin fecha.
BOIS, Yve-Alain, Lettres à Jean Gorín: Mondrian, Vantongerloo, Torres-García, Bill, …, Macula, nº 2, París 1977, p.128.

11 Didier Ottinger, escritor, y curador de la colección histórica del Centro Pompidou.

12 GRADOWCZYK, MARIO H., Torres-García: Mondrian y Torres-García: la retícula inefable, Catálogo: Joaquín Torres-García: un mundo construido, edición Fundación ICO, Madrid, 2002.

1.3 EL UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO

Hasta aquí se ha visto el camino que desde Barcelona a Paris y desde la tradición clásica mediterránea al periodo del "Cercle et Carré", conduce al maestro hasta la definición de su Universalismo Constructivo. Dentro del complejo universo de cuestiones conceptuales que Torres aborda en su desarrollo, encontramos una que entendemos fundamental, la que se refiere a la búsqueda del "equilibrio". Esta búsqueda del equilibrio, no se refiere a un equilibrio físico, entre partes, que podemos o no encontrar en una obra. Se refiere a un equilibrio conceptual, que define una postura hacia el arte. En cada obra de arte se ha de buscar ese equilibrio, y este se encuentra en el hombre, en su íntima naturaleza. Para encontrarlo en el arte, Torres sostiene que hay que ver reunidos en cada obra, al poeta, al sabio y al arquitecto.

Este rasgo humano que nos describe Torres, se ha de encontrar en todas las artes, sea en una obra plástica, literaria o arquitectónica. Siendo así, según su concepción todas las artes estarían bajo un denominador común, siempre dominando una expresión sobre las demás.

De esta forma Torres propone una igualdad entre las artes, no establece diferencia entre un arquitecto, un pintor, un poeta o un músico, porque en el fondo todos deben ser lo mismo. Se subentiende que la verdadera unidad de estas actividades bajo el atributo de arte, se encuentra en la verdadera vocación del artista, en la seriedad y sobretodo en lo que Torres define como el sentimiento de querer ir más allá de las cosas, llegar a lo más profundo, llegar al espíritu. Como dice Torres: "... no bastaba ser arquitecto; es decir, saber solamente aquello que a la técnica se refiere, sino que había que sentir la arquitectura"[1]. Por otro lado para poder alcanzar este "equilibrio", es menester que el propio artista se sienta en tal equilibrio. Torres adopta el "equilibrio", no sólo como un criterio artístico, de hecho no es en ese sentido que a él se refiere, más sí llevado a su máxima exposición, como filosofía de vida. Para Torres el arte es algo unitario. De esta manera

el maestro explica que cuando ocurre este equilibrio que busca, en una obra de pintura o escultura, ni la poesía ni la música dejarán de estar allí, ni tampoco la expresión humana, pues virtualmente tales valores estarán como aprisionados en el ritmo de la obra. Por tal razón, pues, la presencia total del hombre tiene que aparecernos manifestando el misterioso equilibrio que hay en tal idea, pero no por descripción ni por representación, sino como según Torres debe darlo el arte: simbólicamente.

Para Torres, deberíamos considerar todo volumen o forma en sí, antes de lo que estas puedan representar. El arte, no debería hacer reír ni llorar, ni menos causar placer imitando lo vivo, lo real. Y en su visión del arte, condena la postura en general de los artistas de querer despertar en el público un interés real. Todo lo contrario, según sus palabras, el arte debe aquietarnos, aligerarnos del dolor o de lo grotesco o sensual, para elevarnos por encima de todo eso. No busca el placer frívolo de las emociones, aspira a algo más profundo, hasta donde quiere llegar es a algo que toque la íntima estructura del hombre, que alcance a su "alma" por así decirlo. Y esto, según Torres, lo encontramos dentro de algo, en sí mismo, no con referencia a algo externo. En el caso de la pintura estaría en lo plástico, la obra debe actuar sobre el sujeto directamente, por lo que ella representa en sí mismo, por sus cualidades plásticas, despertando en el sujeto el verdadero placer estético. Con esto el naturalismo es totalmente renegado por su Constructivismo. No solamente por considerar que el naturalismo repudia toda ordenación, sino también por el excesivo realismo con que cuenta. Pues lo fundamental, lo prioritario para el naturalismo es tener en cuenta la reproducción de la realidad, de forma más legítima, tal cual como se encuentra, dejando para después la verdadera expresión artística. Como dice Torres: "reflejos de la realidad, y después de esto la expresión sentimental, poética o dramática, dada en la simulación de un escenario lo más verista posible, sea de un paisaje o de un episodio cualquiera"[2]. De esta manera, según Torres, las obras naturalistas se

encuentran fuera de un orden estético.

El constructivismo universal se basa en algunos conceptos precisos. Reglas que según Torres, en vez de condicionarnos y limitarnos, en realidad nos proporcionan más libertad. Una de ellas, más que una regla física, se refiere a una postura del artista frente a su obra: es la "sencillez". La sencillez como actitud de ejecución, devoción y respecto por el oficio y sobretodo humildad. No solamente es una virtud moral, también se refiere a la otra "sencillez"[3], o sea valoración de lo esencial, ausencia de afectación, lejos de cualquier propósito simplificador o invocación de elementalidad que reduzca la obra o los valores más primitivos. Torres, nos dice que el artista debe dirigirse a la obra sin un propósito fijo, sin una idea o plan preconcebido, solamente con el propósito de hacer una "estructura". La sencillez es fruto de la síntesis, y en su pensamiento la estructura sintetiza la obra.

A juzgar por Torres, todo lo que la visión física nos representa tiene que ser rectificado por la inteligencia. Esta afirmación, constituye el primer paso que nos conducirá a la abstracción.

El concepto de "signo" constituye otra cuestión importante para el universalismo constructivo de Torres-García. Los signos según Torres, responden a realidades o sea de sucesos o conceptos de cosas, y por eso ya no son imitaciones de la realidad; a veces representaciones esquemáticas, sean de ordenaciones cósmicas o religiosas o sea de sucesos o de conceptos abstractos. Para Torres, "el arte no es describir ni imitar, sino crear conjuntos dentro de un orden estético". Por eso no es de asombrar su admiración por el dibujo de los niños y de los primitivos, "porque ya no dibujan cosas (aunque lo pretendan), sino formas". Según Margit Rowell[4], el signo para Torres, podía existir de varias formas: bien como esquema reducido pero siempre reconocible, bien como pictograma, legible según ciertas convenciones, bien como un motivo abstracto o geométrico, o todavía bajo la forma de la

palabra escrita. Sea bajo todas esas formas, desde la más legible a la más abstracta, el signo remite a una idea o a una imagen más completa que su propia presencia.

Con base a esto, añade que la "geometría" y el simbolismo deben ser la manera natural del artista expresarse. La geometría, por ser el lenguaje grafico de la razón, según Torres «pensar es geometrizar»; y simbólicamente porque considera que el símbolo en realidad es una idea grafica. Torres aún expone una razón que considera más importante desde el punto de vista plástico, considera que el símbolo en verdad, no representa a otra cosa, como acontece con otra imagen cualquiera, sino que por el contrario se representa a sí mismo. Pues en él idea y forma son la misma cosa; una sola y idéntica cosa, y concluye: es la idea materia o la materia idea, como se quiera.

Según su teoría, entraríamos en lo concreto, en lo real, (como considera todo valor plástico), en el verdadero valor de la forma por sí misma. Y por esto algo verdadero, real y al mismo tiempo profundo. Lo contrario a la imitación que constituye algo falso. Considera que lo imitado no existe en realidad sobre el lienzo, por lo tanto está fuera de la vía de la "verdad". El significado que Torres le da al símbolo no es el de una mera traducción gráfica puramente intelectual, como normalmente se le otorga. Justamente, para Torres, limitarnos a entender el símbolo como una traducción gráfica o una transposición puramente intelectual ("algo sin alma y por esta razón sin valor estético"), es la razón del descrédito de este lenguaje simbólico. Torres le añade un valor místico, metafísico; un valor sagrado, mágico, que, según su enfoque del arte es lo que le da un valor estético.

Considera que dentro de la abstracción toda forma es simbólica y mágica porque se representa a sí misma, y porque lo que expresa no es algo intelectual, algo que se deba interpretar o leerse, sino que ella es. Siendo así, nos afecta directamente. El símbolo del universalismo

constructivo es aquel que proviene de la intuición, y es solo interpretado por ella. Por esta razón según Torres, es algo ininteligible al pensamiento, y por eso un artista jamás tendrá que dar la razón del porqué de tal forma.

Torres-García considera la "forma" como un valor absoluto; esto quiere decir que para él, la forma deberá ser considerada en sí misma, y no como representación de otra cosa. El valor de la forma por la forma, por sus contornos o por la correspondencia de sus aspectos en el espacio, lo que, estéticamente, podemos llamar forma, y no la forma expresando algo. Así, tendremos la obra reducida a sus elementos indispensables descartando toda expresión de estos elementos que no provenga de su propia naturaleza. Esta es la cuestión central, la forma no representa nada fuera de sí misma. Así, una forma no tendrá que expresar más que lo que concretamente sea: forma, sin significado. Y el mismo raciocinio para el color y la materia plástica: la pintura que se utilice tendrá su valor concreto, la piedra será piedra, la madera será madera, el hierro, o lo que sea.

Con este juicio, queda claro como un conjunto plástico nos saca de un orden real y nos pone en un orden propio, a nivel de jerarquías o escala de valores y donde solamente importan unos valores plásticos expresados por estos mismos. En otras palabras el arte se expresa por lo que es en sí mismo, en el caso de un conjunto plástico, serán los materiales, los colores, los tipos de trazos, la composición, la unidad de la obra completa.

Para Torres, el artista debe deshumanizar el arte para poder llegar "a esto nuevo", para estar en el "espíritu nuevo". De acuerdo con el maestro, el arte "deshumanizado" debe ser figurativo por querer tomar base en el mundo real, pero sin querer ver más que forma en todo, dentro de la más absoluta irrealidad y de la más estricta geometría o sea en su lenguaje propio. Según Torres, es un error considerar que el

arte moderno carece de “humanidad”; y afirma: “Se ataca al arte no verista ni particularista por carecer, según se dice, de humanidad. Es un gran error. Lo que hay es que lo humano nos lo da en su orden y no en el plano real. Es lo que hemos visto. Pero no se comprende eso, a causa de que se suele estar en un plano inferior, materialista y vulgar. Hay que elevar el tono”[5]. Esta frase apunta a una congruencia con el pensamiento estético de José Ortega y Gasset, más concretamente su obra “La Deshumanización del Arte”, que está sujeta a una mala interpretación. Para Ortega y Gasset la obra de arte tampoco es una imitación de la naturaleza, ni el reflejo de los sentimientos. Define que el gran cambio en la “nueva pintura”, consecuente evolución del arte, se da en el cambio de punto de vista, en el modo de mirar. El recorrido desde una visión próxima a una visión lejana. Ortega y Gasset, en “Unas gotas de fenomenología”[6], resalta las diferentes distancias o perspectivas de apreciar un hecho; la diferencia entre una realidad “vivida” (humana) y una realidad “contemplada”; y por medio de esta la deshumanización del “pintor”. Este arte nuevo, segundo Ortega y Gasset, no carece solamente de humanidad por no contener cosas humanas, sino porque consiste activamente en realizar esa operación de deshumanizar. La deshumanización quiere ser un arte universal, aún que según Ortega y Gasset: “No faltan en ella sentimientos y pasiones, pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos ultra-objetos. Son sentimientos específicamente estéticos”[7]. Parece haber un punto en común entre los conceptos de Torres y Gasset aparte la cuestión “humanidad”. Este es el placer estético, que es un placer “inteligente”, como dice Gasset, un placer “perspicaz”, aquel que goza de fundamento y nos es dado de una forma plástica, en el “orden del arte”, como sugiere Torres.

Dentro del universalismo constructivo, el dibujo

debe de obedecer a lo que Torres denomina "ley de la frontalidad", se trata de un arte "planista". De esta manera se opone al naturalismo que según él nos da la falsedad de la perspectiva, el dibujo ilusorio, desaparece la tercera dimensión en el cuadro. Por esta razón Torres designa el planismo como "dibujo verdad", porque en él las distancias entre objetos son bien concretas, y de ahí que puedan establecerse relaciones armónicas. Relaciones significativas en el pensamiento de Torres-García. De ahí su admiración por el dibujo de los egipcios, el arte precolombino y primitivo, pues segundo él se trata de un dibujo "bien entendido".

Bajo esta ley de la frontalidad, Torres preconiza que al dibujar cosas, objetos, el artista debe proceder a acercarse a las figuras geométricas universales; cuadrados, rectángulos, triángulos, curvas, rectas bien acusadas, ángulos, círculos, etc; poniendo todo eso dentro de un ritmo de verticales; así de esta manera se entra en un sistema geométrico con la finalidad de adaptarnos a la superficie llana de la tabla o el lienzo.

La regla precisa es trabajar en un "sistema ortogonal" (líneas verticales y horizontales), sobre el cual se basa lo que Torres denomina el funcionalismo de los planos de color en la pintura y de los volúmenes en la escultura y la arquitectura, así como también la medida armónica. La dimensión relativa considerada la real, no interesa al constructivismo de Torres. La dimensión interesa cuando marca una función clara, cuando acentúa una jerarquía. O sea, cuando tiene un significado y sobretodo cuando se establece una proporción, esta ultima es el verdadero interés. De ahí proviene la razón según Torres, que conviene que el dibujo sea planista (geométrico) a fin de que todo pueda medirse y así establecer relaciones armónicas y obtener un ordenamiento plástico.

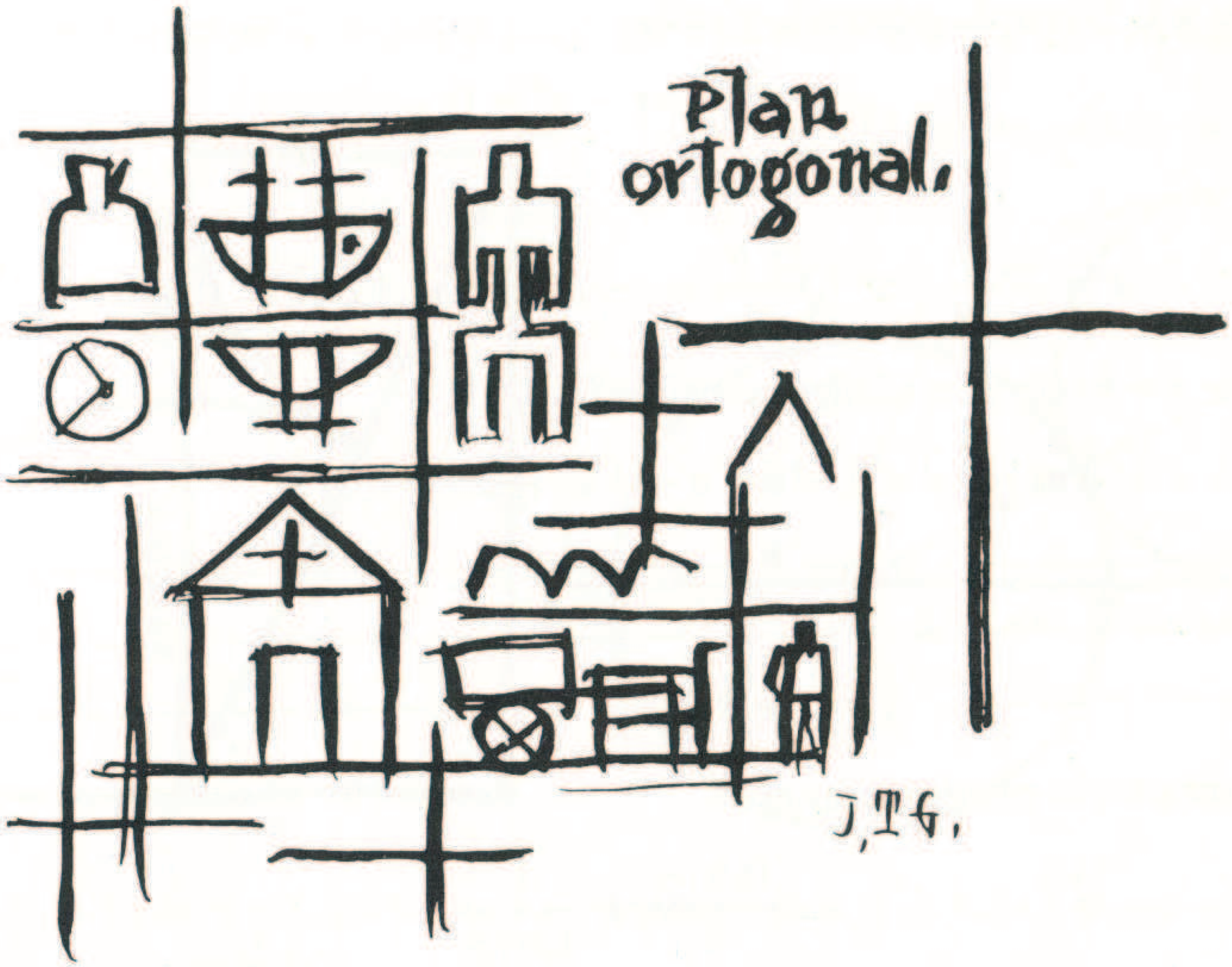
Otro concepto que complementa el anterior, es el que se refiere a la utilización de la llamada "sección áurea" (el segmento dividido en media y extrema razón) para

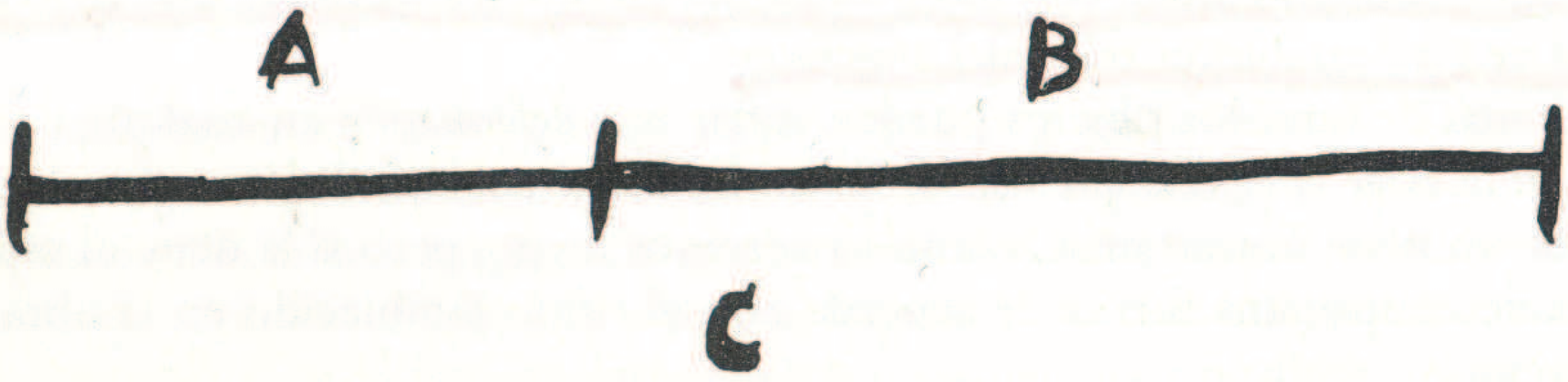
establecer el sistema de proporciones (1.12). Se parte de un ordenamiento, del cual deriva la importancia de la medida. Se crea un orden plástico, compuesto por elementos abstractos (la línea, la dimensión, el plano de color, volúmenes, etc); donde según Torres: "Los diferentes espacios, planos o volúmenes han de guardar relación: de lo contrario la obra carecería de unidad, y esto es algo esencial, y también lo es el equilibrio, es decir la compensación de las diferentes masas, sea por planos o volúmenes, lo que podría llamarse un sistema de contrapunto, que también es regulado por la medida. Un principio geométrico, además, la alejará del escorzo y de la deformación impuesta por la perspectiva, y por esto, de más en más, también será plástica, es decir concreta"[8].

Por lo tanto, la "asimetría" es otra condición que Torres cita como punto compositivo de una obra de arte. Lo asimétrico parte situando los puntos armónicos como en un sistema de contra punto. Se crea un desequilibrio para luego restablecerlo. De esta manera como nos explica, obtendremos el equilibrio por compensación en la obra. Todas estas reglas, se dan sobre el plan ortogonal, que es la herramienta principal que nos permite el ordenamiento plástico.

Otro punto importante del universalismo constructivo, es el que se refiere al criterio de "abstracción" de Torres, que ya fue comentado anteriormente y que fue la principal razón de sus discrepancias y auto exclusión del grupo el Cercle et Carré. El universalismo de Torres se basa sobre elementos abstractos, pero no niega la figuración y rechaza lo no figurativo total (1.13, pág. 57). Considera que si bien la idea de un objeto cualquiera debe estar en la mente del artista, y por eso ser considerada "punto de partida", en realidad la forma del objeto debe surgir de la geometría. Con base en este pensamiento, afirma que el camino que tenemos que considerar es de la geometría a la naturaleza, y no a la inversa. Y por tal concepción, considera que a partir de ese momento ya no se puede especular con la deshumanización del arte, sea

1.12 Esquemas gráficos de la sección aúrea y del plan ortogonal - Torres-García



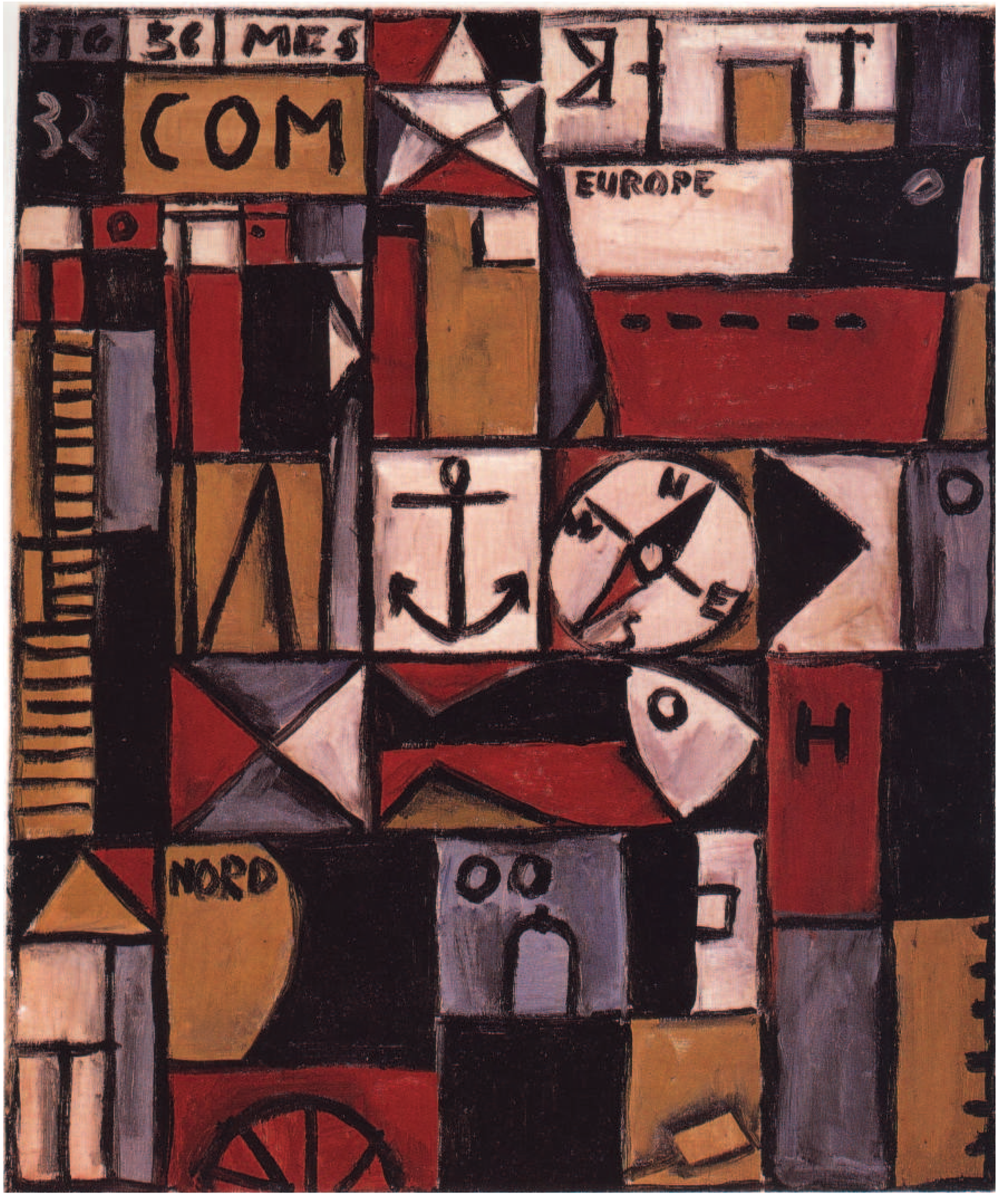


la obra figurativa o no figurativa, pues el elemento natural ha sido considerado; pero en tal síntesis que ya no tiene el aspecto con que lo vemos en el espacio. Es que según Torres, el orden de la naturaleza y el "orden" difieren absolutamente; y que para poder aceptar y entender todos estos conceptos, habría que partir del principio que ARTE y ESTRUCTURA son una sola y misma cosa. Conforme una cita de Julio Alpuy[9], "Torres decía por ejemplo: "Este objeto es una taza". Si tu dices: "dame una taza", la idea del objeto taza que tienes en tu mente es muy diferente de lo que ves aquí. Pero si observas esto ves un rectángulo o un triangulo con un pequeño circulo en su costado. Lo que cuenta es la estructura, no lo que ésta signifique; la relación estructural entre las partes del conjunto"[10].

Conforme Torres, en el constructivismo universal el proceso inicial de una obra no parte de la emoción ni de la idea, parte de la estructura, y llega a la forma por medio de la geometría; y si alcanza al simbolismo es también debido a su estructura.

El concepto "estructura", de Torres, es quizás el más importante sobre el cual cimienta el universalismo constructivo. Para él, arte y estructura son sinónimos. La obra estructurada para Torres tiene un centro invisible, algo que unifica todos sus elementos retenidos por una relación entre ellos, y no una relación de calidades, de objetos entorno a una idea, sino una relación precisa, numérica, relación efectiva, real y controlable. Una relación que no es casual, y sí pensada, perfecta, de tal forma armoniosa que un simple desplazamiento de uno de sus elementos seria lo suficiente para romper la composición deseada. El concepto de estructura, a que se refiere, no tiene nada que ver con las reglas que cada arte trae consigo, sea para pintar o esculpir, escribir, componer música o construir un edificio. Según Torres, el artista plástico debe dirigirse a la obra con la intención única de realizar una estructura. Este debería ser el principal problema a resolver por parte del artista, buscar la unidad integral de la obra. Estructura que se relaciona a la idea de "construcción", de crear con

1.13 Torres-García, *Construcción con brujulas*, 1932 (65x54,5cm)



elementos plásticos concretos un conjunto ordenado y armonioso dentro de una única totalidad, logrando la unidad perfecta de la obra. Pero como dice Torres en el Circulo y Cuadrado[11], la idea de estructura excede aún el propósito de construcción que visa solamente el ordenamiento plástico de la obra; sigue teniendo este propósito pero según sus propias palabras: "quiere significar, precisamente, dentro o por este ordenamiento estético, el orden total (universal) con todas sus significaciones"[12]. La idea de estructura, Torres la define como un concepto, algo universal y abstracto. Estructura para él quiere decir reconocimiento de que en el fondo de todo reside la unidad. Según Torres: "estructura y construcción, es lo mismo; que sería como decir: arquitectura. Y entonces yo pregunto: ¿es que puede hacerse un arte cualquiera (y aun la arquitectura), y sea poesía o literatura, música o pintura, sin construir? El arte de construir, pues, ¿no se diría que es el arte mismo? Pues arte, es, también lo he dicho otras veces: saber construir con las reglas"[13]; y sigue: "... podría decirse, con respecto a la verdadera construcción que aquí buscamos, que está en un orden ideal o abstracto. Es lo puro, o estético. El constructor, está, pues en ese plano. Por esto hemos dicho, que la pintura, era geométrica, ritmo y tono: elementos, pues abstractos. No puede ejercerse la estructura o construcción, sino con elementos homogéneos. Al entrar en la estructura, pierde pues, la realidad, la heterogeneidad inherente a las cosas todas. De ahí que deba adoptarse el esquema geométrico, pues al entrar cada objeto en la geometría pierde su carácter real. Bien; ¿qué buscamos con tal construcción? Está dicho con una palabra: la unidad de la obra. Por esto, bajo este punto de vista puede ser perfecta. Hoy, después de esto que sabemos, no podemos concebir que sea arte verdadero aquel que no tenga esa base. Será un arte a medias, cojo, pues no realiza lo más importante"[14].

Estos conceptos que en algunos casos se convierten en normas, como él mismo lo explica, constituyen más bien la exposición de un orden existente y objetivo

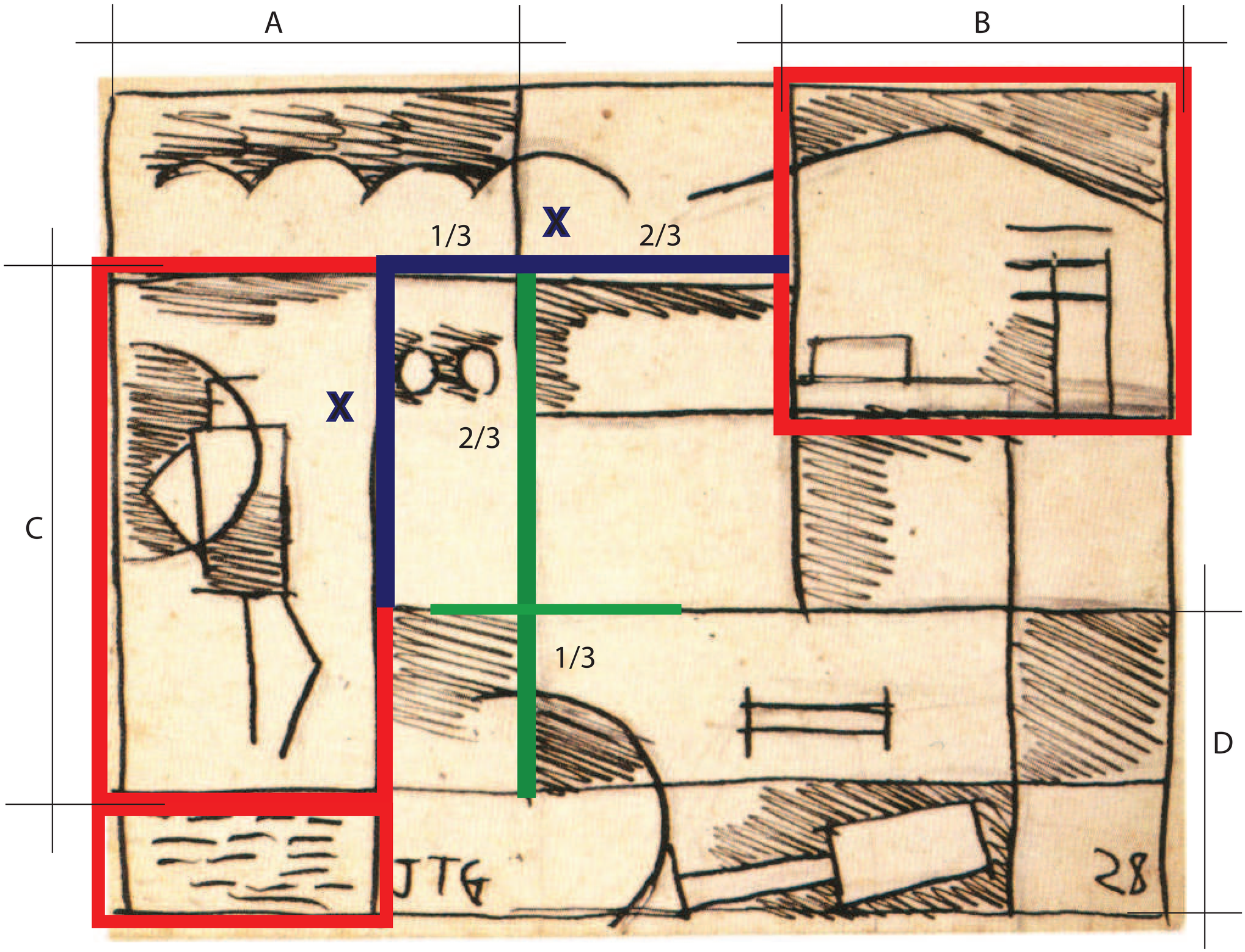
que todos pueden ver y comprobar. Principios que están presentes en la obra de Torres; tanto en cuadros de finales de los años veinte, pasando por los años treinta hasta en obras producidas en sus últimos años. Se verifica en el estudio, o análisis de algunas de sus obras, donde se hacen constantes la utilización de estos conceptos.

En el cuadro "Tabac" (1928), Torres utiliza como temática una cena urbana, una tabaquería, un café o un bar (1.14, pág. 60). Refleja el dinamismo de la calle con la fachada "Tabac", y la ciudad por detrás. La estructura en este caso, se da por planos de colores definidos horizontalmente, en oposición al formato rectangular vertical del cuadro. Existe una intención de utilizar formas geométricas, rectángulos, trapecios y cuadrados. A esta "estructura", o ubicación de manchas de colores, se sobrepone el trazo característico de Torres-García. Una línea de un trazado imperfecto, que origina una especie de esbozo, que busca transmitir lo esencial de lo que "representa" por medio de un lenguaje geométrico; es el garabato de una persona, de la mesa de un café, o de un perro callejero. Un dibujo reducido, frontal y geométrico. La "trama" regular cerrada no existe, son los planos de colores que la insinúan el esquema dentro del plano ortogonal. En este caso en particular, Torres rompe la simétrica disposición de los planos de colores, con la disposición de sus reducidos dibujos; desequilibrando la composición en el formato del cuadro, en el sentido vertical, densificando los dibujos en la parte inferior del cuadro.

Ya en el dibujo a tinta de Torres denominado "Constructivo" (1928), se observa el empleo claro del sistema ortogonal, la retícula que forma la estructura se cierra y define los "espacios" donde Torres inserta sus signos y figuras geométricas (1.15, pág. 61). En la estructura que le otorga unidad a la obra, se comprueba que los espacios no son creados de manera aleatoria, existe una dimensión concreta que nasce del empleo de la sección áurea, entablando

1.14 Torres-García, *Tabac*, 1928 (46 x 38,5 cm)

1.15 Torres-García, *Constructivo*, 1928 (11x13,2cm)
Estudio del autor

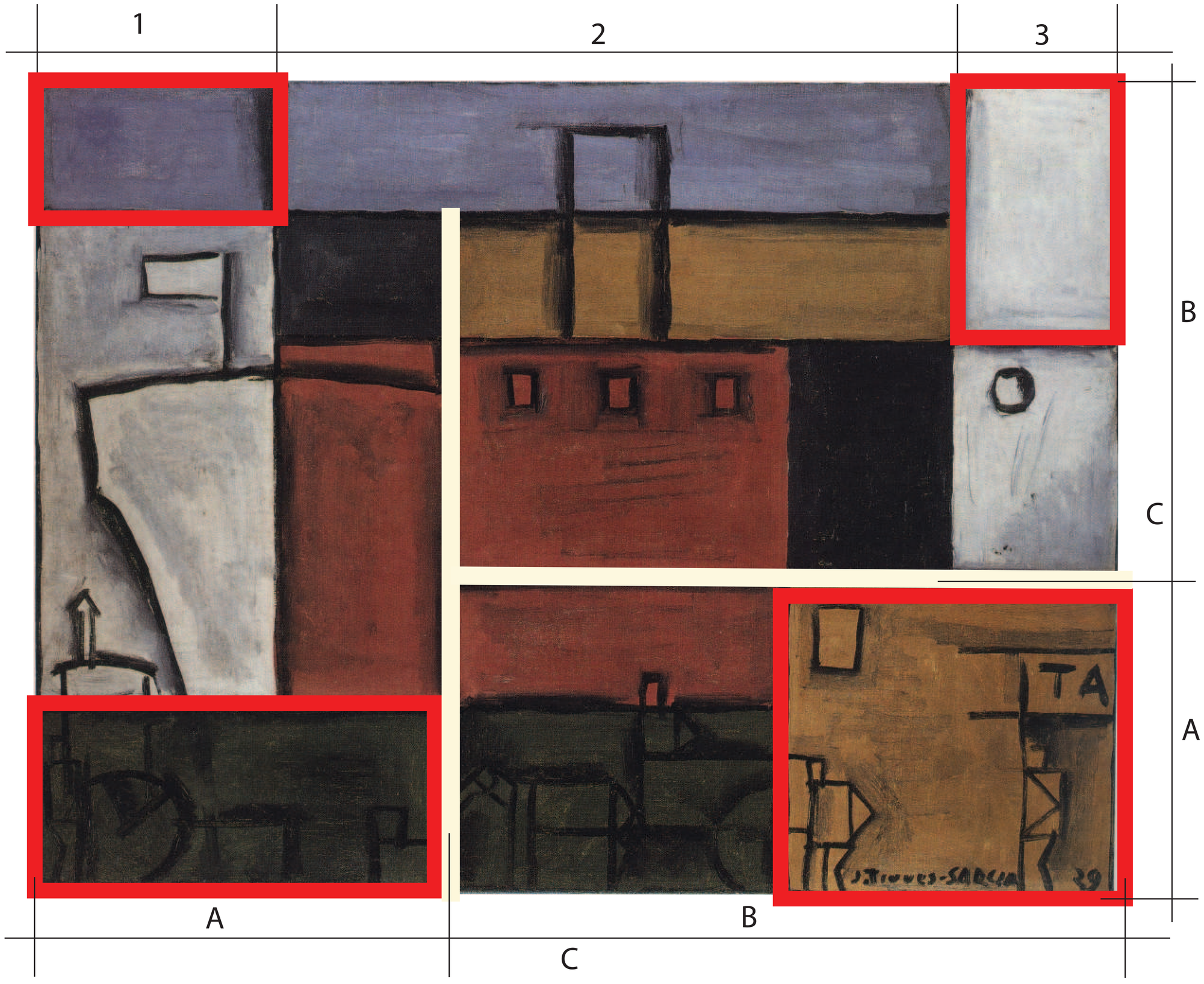


relaciones proporcionales a esta en varios segmentos de la estructura. El criterio asimétrico de composición aparece en el entramado ortogonal, y también en la disposición de la parte "figurativa" del dibujo; Torres crea dos puntos de tensión en los extremos opuesto del dibujo, en diagonal, logrando el equilibrio de la obra por compensación: el rectángulo vertical de la parte inferior del dibujo, se contrapone al cuadrángulo superior.

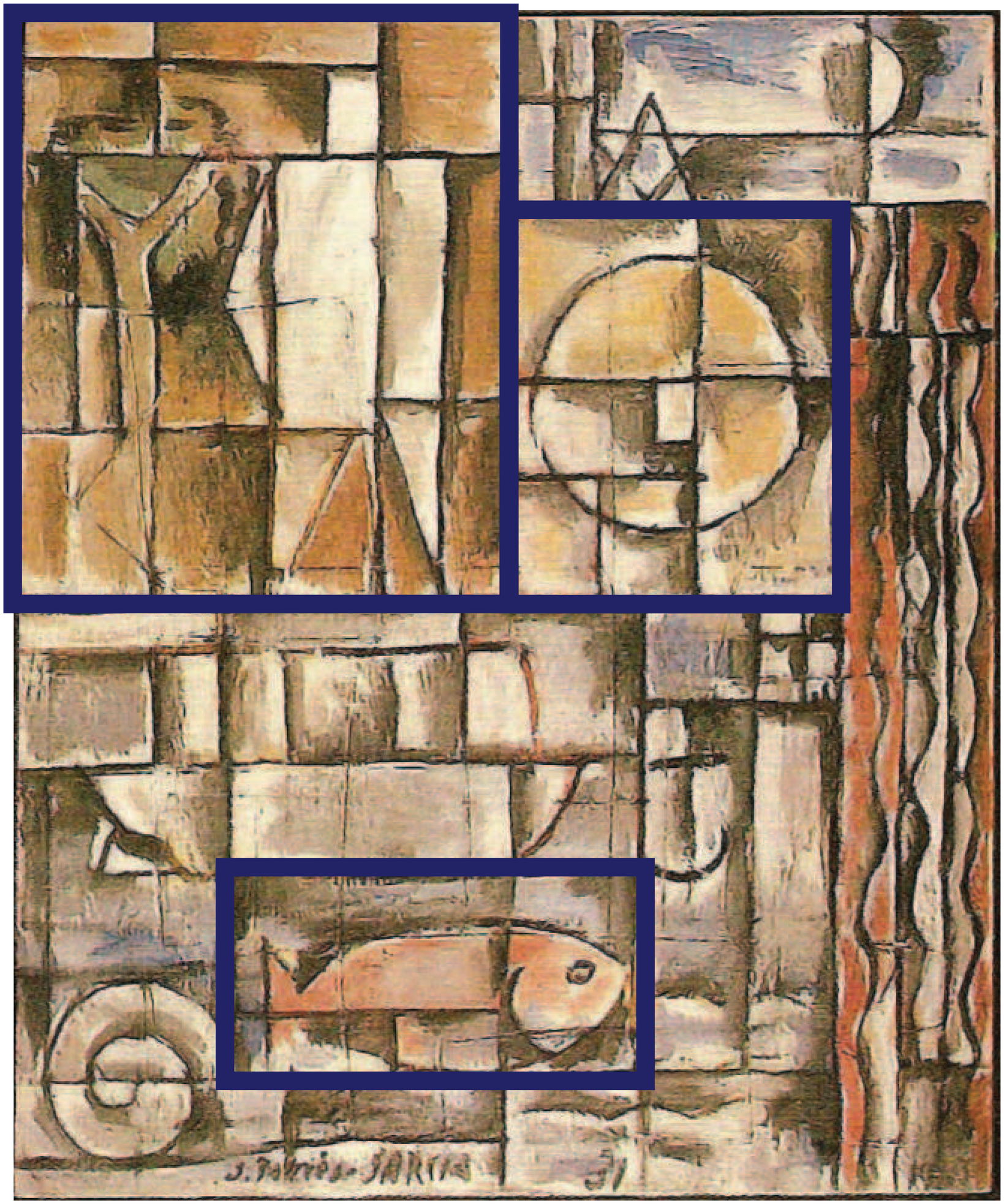
El cuadro "Planismo en el cuadro" (1929), se puede ver como reproduciendo la "proporción justa", o sea con el uso de la sección áurea, Torres crea y ajusta la trama en el lienzo (1.16). De hecho las posibles líneas directrices del cuadro están trazadas en esta razón. De este punto en adelante la trama se va ajustando en toda la superficie del lienzo obedeciendo los mismos criterios de composición. La disposición de la trama es asimétrica. Se observa en un primer momento en los cuatro extremos del cuadro, donde se contraponen huecos de la trama horizontales con verticales. En un segundo momento se identifica en la composición una línea vertical que divide la obra casi en razón de un tercio con el resto; en que se contrapone nuevamente una división donde predomina una verticalidad contra una fragmentación que gana en horizontalidad. De esta forma es como Torres establece por medio de la asimetría, el equilibrio por compensación en la obra. Su dibujo es escueto, simplificado, planista y geométrico. En este caso en particular, en vez de encontrarse inseridos en los huecos de la trama, los diferentes objetos figurados se sobreponen a ella.

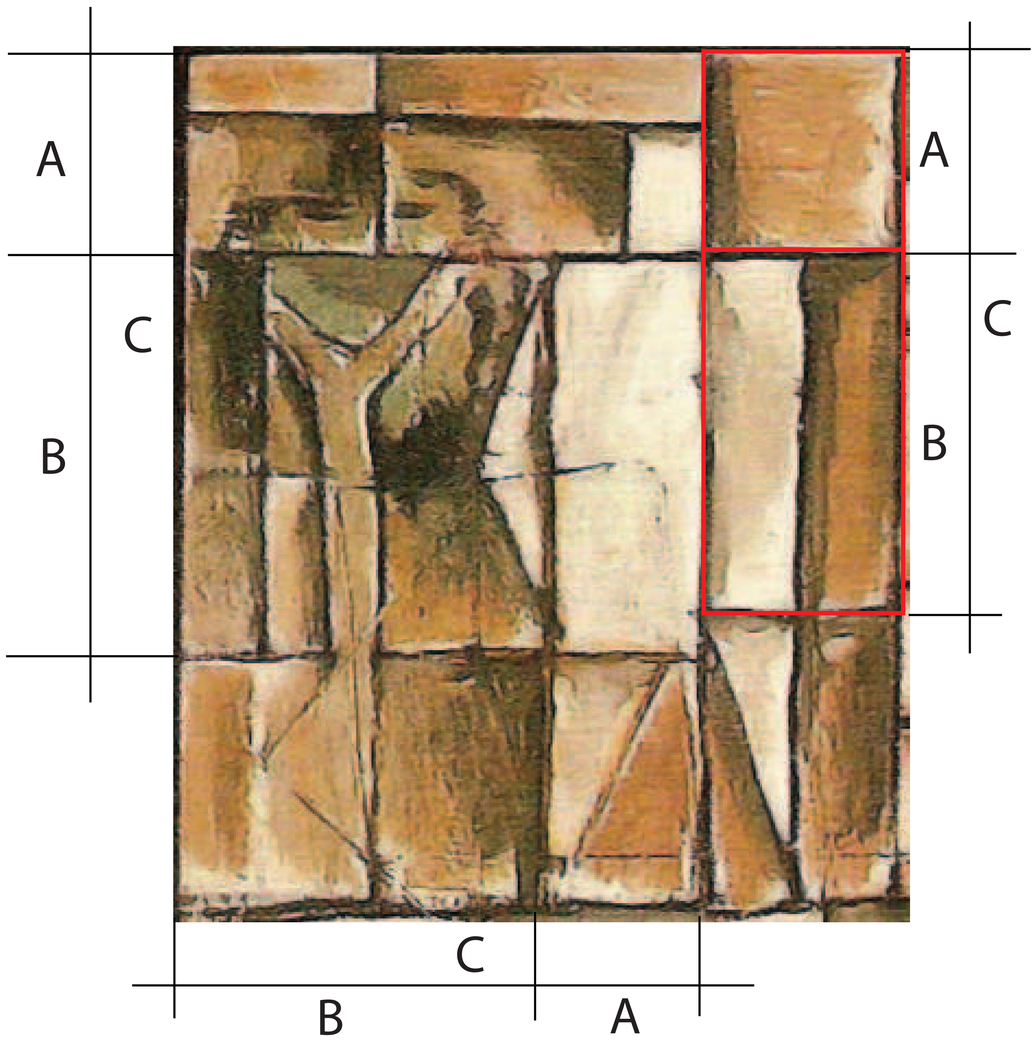
Concluyendo, en el cuadro "Constructif avec homme blanc" (1931) se aprecian los mismos criterios constructivos (1.17, pág. 64-65). Al definir la composición se determinan unas líneas directrices que pautan la trama ortogonal creando geometrías, rectángulos que alojan símbolos: un hombre, un árbol, un ancla, un pez, o el sol. Elementos propios del Universalismo de Torres, que en sí mismos siguen el proceso constructivo, subdividiendo la

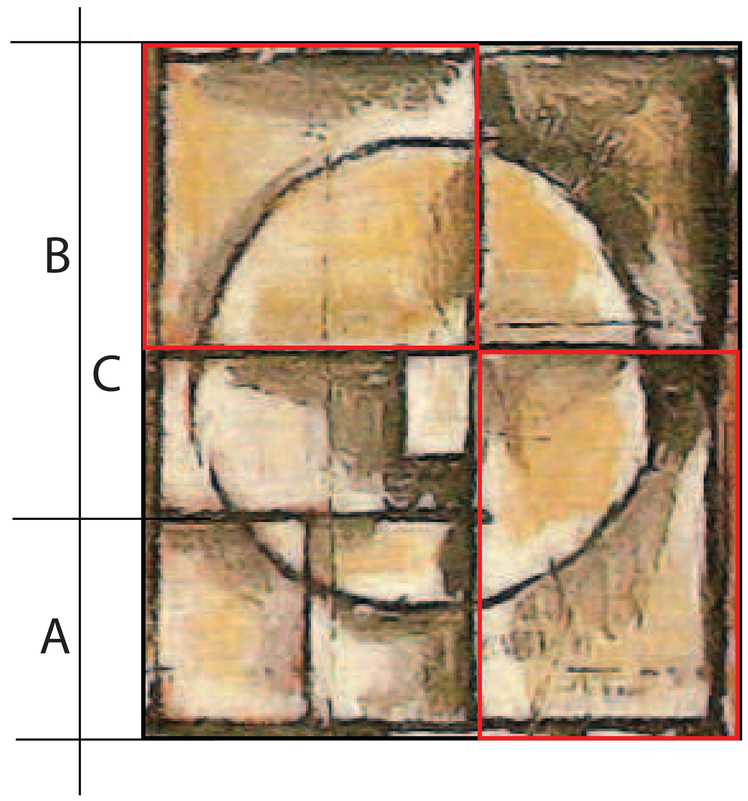
1.16 Torres-García, *Planismo en el cuadro*, 1929 (54x73)
Estudio del autor

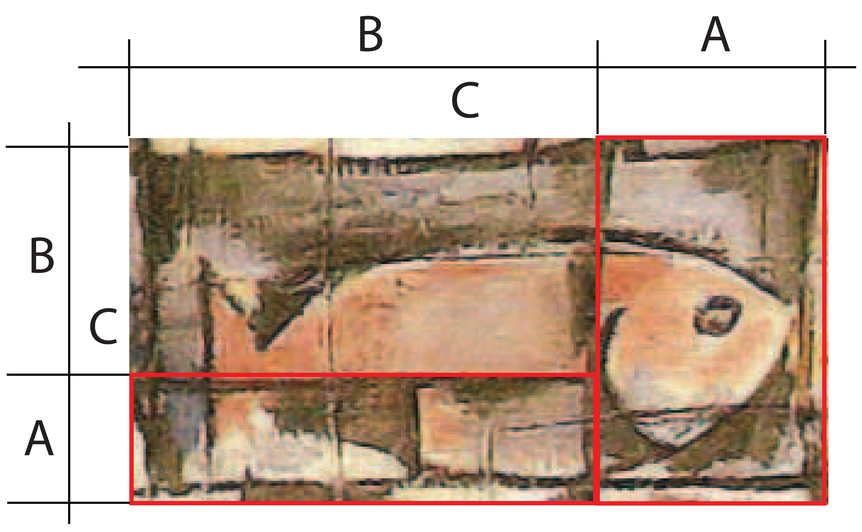


1.17 Torres-García, Construcctif avec homme blanc, 1931, (73x60cm)
Estudio del autor




A
A
C
C
B
B
C
B
A


B
C
A


B
A
C
B
C
A

trama, estableciendo proporciones, asimetrías, empleando figuras geométricas, con un trazado de línea característico. Esto se comprueba al sustraerse pequeños fragmentos del cuadro donde se siguen apreciando las reglas que lo forman y que en el todo del cuadro, le dan unidad.

1 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Universalismo Constructivo, Ed. Alianza, Madrid, 1984, op.cit, p.68.

2 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Universalismo Constructivo, Ed. Alianza, Madrid, 1984, op.cit, p.41.

3 "Sencillez"- como anuncia H. Piñón en su libro: Raúl Sichero, p.11.

4 Margit Rowell: autora de numerosos libros y ensayos, curadora de muestras de arte en el Centro Pompidou, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), y en la Hayward Gallery de Londres.

5 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Universalismo Constructivo, Ed. Alianza, Madrid, 1984, op.cit, p.42.

6 ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Ed. Optima, Barcelona, 1987, op.cit, p.57.

7 ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Ed. Optima, Barcelona, 1987, op.cit, p.64.

8 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Escritos (selección analítica y prólogo Juan Fló), Ed. Arca, Montevideo, 1977, op.cit, p.85.

9 Julio Alpuy: artista plástico, que fue discípulo y frecuento el Taller Torres-García, "La Escuela del Sur", considerado por la critica artística como uno de los principales exponente del grupo constructivista uruguayo.

10 CHRIST, RONALD, En el mundo y taller de Julio Alpuy, Catálogo: Julio Alpuy Retrospectiva, Centro de Exposiciones de la I.M.M. Montevideo, 1999, op.cit, p.88-94-96.

11 Revista de La Asociación de Arte Constructivo: Círculo y Cuadrado.

12 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, La presente revista, CIRCULO Y CUADRADO, nº1, Ed. La Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1936.

13 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, La recuperación del Objeto, Ed. Biblioteca Artigas, Montevideo, 1952, op.cit, p.173.

14 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, La recuperación del Objeto, Ed. Biblioteca Artigas, Montevideo, 1952, op.cit, p.175.

1.4 TORRES-GARCÍA:
LA INSTAURACIÓN DE UNA MODERNIDAD

Muchas conjeturas se han levantado sobre cuales fueron los verdaderos motivos que llevan al maestro a dejar París a fines de 1932, mudándose para Madrid. Lo cierto es que este período final de residencia en Europa, fue como se ha visto, de marcada negatividad y desolación. A pesar de esto, durante el último año y medio que vive en Madrid, realiza dos exposiciones, que pasan inadvertidas, y ocho conferencias que son poco valoradas y comprendidas. Finalmente, decepcionado con el ambiente artístico madrileño, que le trata con indiferencia, resuelve retornar a Montevideo, su ciudad natal, después de cuarenta y tres años de ausencia.

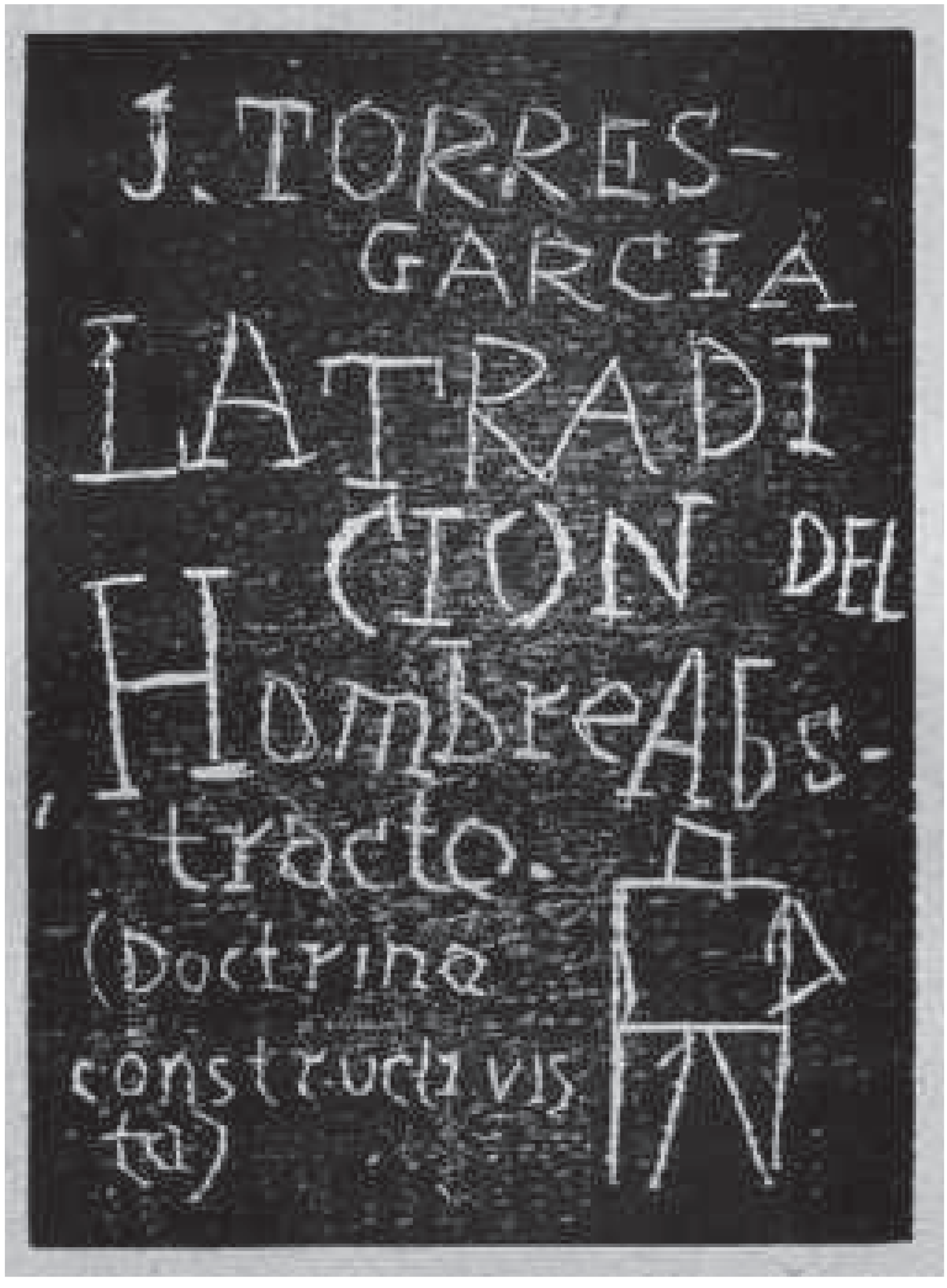
Con enorme expectativa, Torres-García y su familia regresan a Uruguay en abril de 1934, donde irá a vivir sus últimos quince años de fecundo magisterio. Su presencia en Montevideo constituye un acontecimiento difícil de calibrar en toda su dimensión. Con gran disposición y fervor recomienza su predica infatigable. En los primeros meses se dedica a divulgar sus ideas, organiza una exposición retrospectiva y diversas reuniones con intelectuales y artistas uruguayos. Torres organiza la creación de la Sociedad de las Artes del Uruguay, con la aspiración de reunir la arquitectura, la escultura, la pintura, la danza, la poesía, la música y el cine. Publica su libro "Estructura". Organiza también el centro de arte Estudio 1037, que luego cambia el nombre por el de Asociación de Arte Constructivo (AAC) a la que se adhieren rápidamente numerosos artistas, poetas e intelectuales. Publicaciones en diarios montevideanos y bonaerenses, conferencias en las radios capitalinas, cursos en diversas instituciones como el Ateneo de Montevideo, el Círculo de Bellas Artes o la Facultad de Arquitectura, son los medios por los que realiza la difusión de la Asociación. Sin embargo, pocos meses después, el clima de continuo enfrentamiento con el público y con la crítica, irá forzando el distanciamiento de la mayoría de los artistas que le acompañan en la AAC. En el 38, Torres publica "La Tradición del Hombre Abstracto" (1.18, pág. 71). Dos años después, en el 40,

pronuncia su conferencia número 500 y anuncia el fin de la AAC como movimiento colectivo, cansado de la lucha permanente contra la aserrada crítica desencadenada por los que se le oponen. En esta conferencia Torres desarrolla un apropiado análisis de la cultura uruguaya del momento, avaluando el alto nivel de desarrollo de ciertas áreas como la literatura y la filosofía, y el importante atraso en lo referente a las artes visuales.

En 1943 se forma el Taller Torres-García. Al año siguiente publica el libro "La ciudad sin nombre" y en el 44 publica "El universalismo constructivo", donde condensa sus concepciones sobre el arte y su historia, sobre la universalidad, la construcción y las relaciones entre el hombre real y el hombre abstracto.

Desde su retorno Torres propone la creación de una nueva plástica que responda a las exigencias de la vida moderna, basada fundamentalmente en el uso de formas elementales, en la que el artista no es quien dibuja bien, imita objetos dando una impresión real de ellos, sino según Torres, "el que separa lo esencial de lo puramente accidental, el que desentraña la naturaleza de las cosas, y las explica con mayor simplicidad". Sin embargo, de nada valen a la consideración de sus compatriotas los antecedentes y triunfos alcanzados por el Maestro en Europa. Y si bien hay excepciones, no son muchas en los primeros años. Llegan a calificarlo de futurista, porque poco o nada se sabe de futurismo y porque su propuesta es totalmente distinta. Retomando el enfoque sobre la docencia, Torres a pesar de todos los contratiempos, y con una fe inquebrantable en sus ideas, reúne los remanentes de la AAC, y funda como se ha visto, el Taller Torres García (1.19, pág. 73). Sin desconsiderar la enorme importancia de la obra producida durante este último período en Montevideo, la fundación del Taller es juntamente con el caudal de su magisterio impartido allí, el hecho más trascendental que marca su regreso al Uruguay. Refuerzan este argumento comentarios como el de Didier Ottinger: "Allí pudo

1.18 Torres-García: *La Tradición del Hombre Abstracto*



llevar a la práctica algo que ya había hecho con Hélion: divulgar información que poseía, cosechada a lo largo de toda su vida. De modo que su destino en Montevideo es el más hermoso que podía haber tenido un artista como él. Fue capaz de formar a generaciones enteras, tenía esa red de relaciones internacionales, tenía esa cultura que le permitió sembrar allí una semilla. Alcanza ver la manera como las generaciones latinoamericanas supieron nutrirse de su obra, un ejemplo absolutamente incomparable"[1]. Otros comentarios no menos importantes, de autoría de diversas personalidades, se refieren a este aspecto fundamental de su magisterio, y colaboran en la evaluación del mismo. Como el de su colega Piet Mondrian, donde dice: "Me siento feliz al ver que en su país usted tiene la posibilidad de continuar su obra, y no solamente eso, sino además de poder enseñar el arte abstracto"[2]. O también el comentario de Guido Castillo sobre la docencia del maestro: "Hay grandes pintores en los que la pintura empieza y acaba con ellos. Van Gogh, Picasso, son un camino cerrado. Nadie puede retomar la pintura pintada por ellos. Torres García era un pintor abierto, cuya pintura y textos abren posibilidades. Para él uno de los grandes era Cézanne, precisamente porque donde el francés dejó su pintura, surgió la pintura del siglo xx"[3].

Como se ha mencionado anteriormente, si bien es cierto que la producción plástica de Torres durante sus últimos años de vida es de altísimo nivel, es la concreción final de su concepción teórica y filosófica a través de sus obras escritas y su labor docente, que impactan más profundamente y acentúan su singularidad. Este aspecto no tiene parangón en el panorama de las artes plásticas en el continente americano. Este proceso de elaboración teórica y práctica, se desarrolla concomitantemente desde su período en Paris, donde comienza a plasmar su arte de estrecha vinculación con el cubismo, el neoplasticismo y el surrealismo. Es en este período fundamental de su vida que nace en su obra, la propuesta de integración de estructura y símbolo, concretando ideas que se

1.19 Foto: *Taller Torres-García*

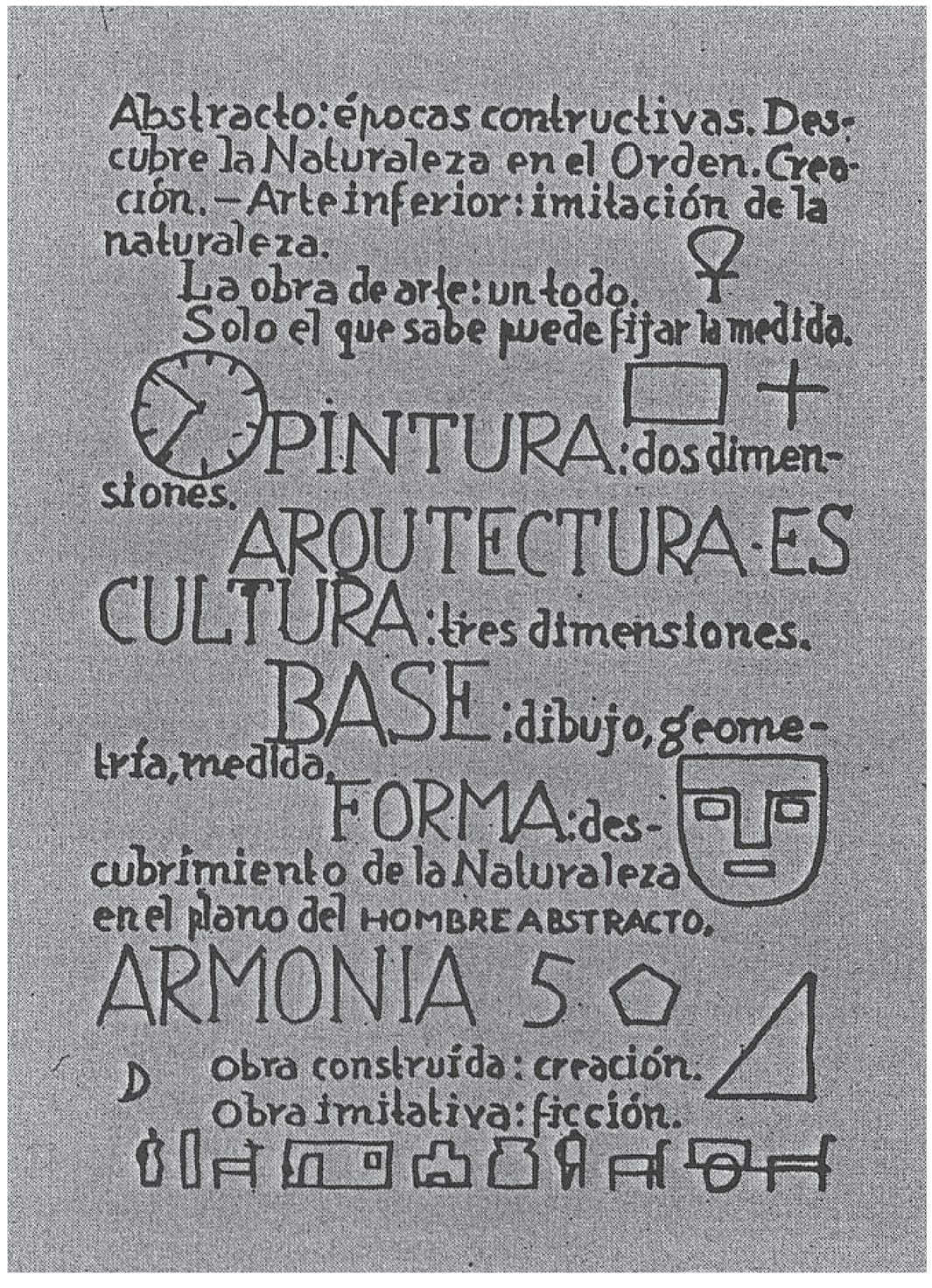
remontan a Barcelona. Reinaba en el Paris de aquel momento, un fuerte sentido de universalidad, que es muy propicio a los intereses de Torres en la procura de su universalismo constructivo.

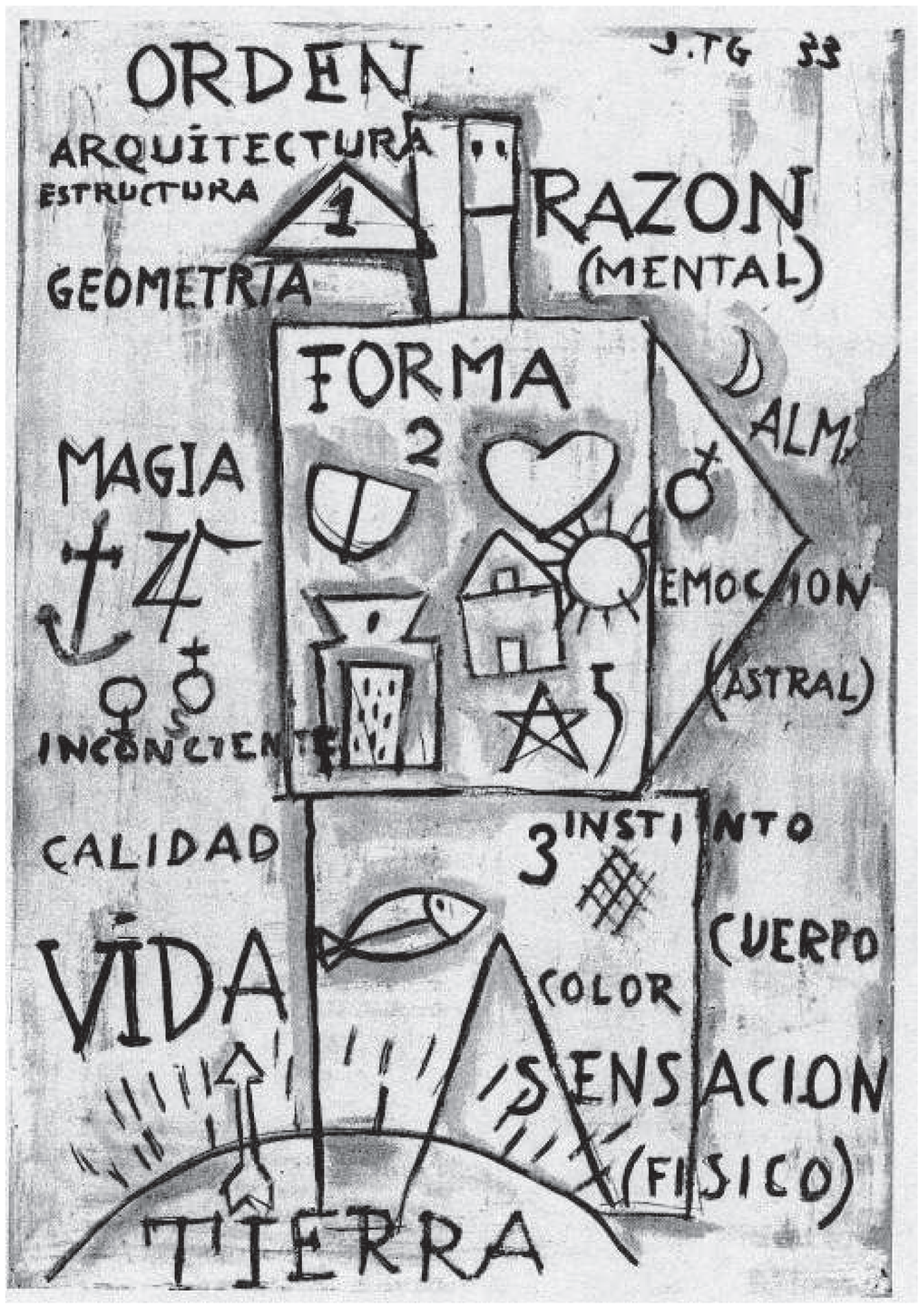
Forma, construcción y abstracción son los tres pies que dan sustentación a su obra, que comienza a caracterizarse como extremamente personal (1.20; 1.21). Esta sustentación teórica como su producción plástica durante su vida en París, se vincula con la modernidad, al convivir con el ambiente de la vanguardia, sin abandonar por esto toda su concepción humanista del arte y de la arquitectura así como su personal incorporación de espacios y colores mediterráneos. Es esta conjunción de factores que crea una enorme influencia sobre la generación actuante de artistas plásticos e arquitectos que le reciben a su regreso a Montevideo, y encamina un proceso de gestación de un arte de independencia con respecto a modelos que triunfan en el exterior. Corroborando este aspecto Torres menciona: "Entrados en un orden universal, lo individual y lo étnico desaparecen; y no preguntamos ya quién hizo tal cosa y en que tiempo. Todas estas divagaciones, ¿de que nos han servido? Primero: para no volver a la dependencia, al reflejo de Europa. Y esto es mucho. Segundo: para partir de bases bien concretas. Y ahora, situados en el plano de la plástica pura, ¿qué vamos a hacer? Nada preconcebido, sino lo que tenga que salir. Lo que saldrá con la vuelta de la fe en algo"[4].

A esta conjunción de factores que se hace referencia, acontece en el seno del Taller que funda el maestro y que es sobre todo una escuela prácticamente sin precedentes donde Torres imparte el arte esencial del Viejo Mundo, la tradición mediterránea y la abstracción geométrica americana en un proceso de síntesis renovadora. Allí convergen jóvenes pintores y aprendices aspirando descubrir los caminos de una nueva pintura, inédita tal vez, pero recorriendo un riguroso camino de aprendizaje, que les conducirá hacia una total entrega al arte. Este aspecto

1.20 Conceptos empartidos en el taller Torres-García

1.21 Torres-García, *Composición cósmica con Hombre Abstracto*, 1933





excepcional del Taller, también conocido como Escuela del Sur[5], su metodología, sus innovaciones, provocan inicialmente diversos ataques. Aquí cabe recordar que desde el surgimiento de las primeras manifestaciones de las artes plásticas en el Uruguay del siglo XIX, se hace presente una expresiva libertad de realización, es decir, el artista plástico no atiende exclusivamente encargos, sino que procura su propio derrotero. Si bien no existen pintores de cámara ni mecenas, la política y la economía pesan bastante en el juego de los intereses y de las consagraciones personales. Y a pesar de no existir una tendencia sostenida de forma explícita por el estado, no le impide fijar temáticas, alegorías, retratos o historias que de alguna forma proponen un lenguaje determinado. De esta forma las sugestiones y tendencias impuestas desde arriba limitan el quehacer plástico, y un cierto eclecticismo desorienta público y artistas. La crítica periodística es contradictoria o se ocupa del tema con forzada superficialidad. Los artistas no logran sostener una inútil posición heroica, con exposiciones y ventas esporádicas que poco ayudan, y viven tiempos de intereses discrepantes.

Es en este panorama que el Maestro funda su Taller. Una organización de un grupo de plásticos, que durante muchos años, constituye la agrupación más coherente, firme y decidida, gracias a una auténtica comunión de intereses artísticos y vitales. Por supuesto que con el pasar del tiempo, algunos lo abandonan, varios usarán el Taller como un limitado recetario a base de esquemas, como paleta baja, medición prefijada de la composición, determinada temática o el ajuste tonal. Sin embargo la prédica de Torres se mantiene aún después de su desaparecimiento físico, muchos llevarán adelante la propuesta de su actividad plástica. Varios de sus discípulos enfrentan correctamente la intensa problemática del Arte Constructivo, sea ampliando el universo de signos, utilizando calidades brillantes y matices audaces, o empleando la interpenetración de arabescos y ortogonales, artistas como Augusto Torres, Horacio

Torres, Francisco Matto, o José Gurvitch. Otros encaminan obras amplias, en el ambicioso destino del constructivismo universal, a través de murales pintados o ejecutados con cerámicas, o monumentos en madera, como Manuel Pailós, Gonzalo Fonseca, Uruguay Alpuy, o E. Studer, entre otros.

La falta de comprensión de este excepcional magisterio, que no obliga a una determinada modalidad, que no prefija soluciones, y de una predica que no imparte coherencia o persistencia de directivas, provoca enormes críticas. Con la finalidad de defenderse de los ataques contra el Taller, se funda una pequeña revista denominada "Removedor", cuyo redactor responsable es Guido Castillo, esta publicación bimensual, critica de forma combativa quienes representan el arte oficial.

Esta revista se edita hasta el año 1953. Con el tiempo y constancia la situación es revertida. A Torres García le es concedido un Gran Premio de Pintura en el Salón Nacional. El Taller comienza a ganar una cierta áurea de intelectualidad y talento. Comienza a asimilarse la idea que quizá su vigencia sea resultado de fecundas contradicciones, y que el hombre que cambia, si lo hace con fe es porque está vivo. Es exactamente esto que no comprendían sus críticos, seguidores fervorosos de la sistematización, que le reprochaban la falta de continuidad, de persistencia en una determinada posición magisterial. En estos años, el Maestro abre su taller y su casa a quien desea aproximarse a él, a quien quiera escucharlo. Se entrega integralmente a sus discípulos, y admite la devoción de ellos. Difunde su obra a precios bajísimos, facilitando los pagos de sus obras. Busca integrarse al medio, salir del Taller y no aspira únicamente al Museo. La idea quizás fundamental, que nortea toda esta metodología de enseñanza en el Taller, se encuentra evidenciada ya en el primer libro que publica en Montevideo: "Estructura". Allí la noción de estructura es enfocada como el arte propiamente dicho. Y va más allá del neoplasticismo, transformando su enfoque estético

en una metafísica. También enuncia aquí sus cinco postulados en que toda obra de arte debe basarse. En primer lugar, toda forma debe acercarse a la geometría. Por esto siempre que una obra domine lo geométrico (es decir lo concreto: tono, dimensión, línea, forma), sobre lo imitativo, la obra será mejor. En segundo lugar, la naturaleza no debe intervenir más que para sugerir formas al artista. En tercero, debemos destruir el orden natural, real, para crear un orden plástico. En cuarto, operar con formas, no con objetos. Y finalmente en quinto, liberarse para un artista, es entrar en el plano de lo plástico.

La dimensión del magisterio de Torres y el camino que abre a un selecto grupo de discípulos de gran talento y originalidad, es el de un maestro abierto que permite a estos emprender caminos diferentes sin desvirtuar la esencia del magisterio torresgarciano. Los lineamientos vertebrales de sus propuestas sobre la creación de una nueva plástica que responde a las necesidades y exigencias de la vida actual, basada en el uso de formas elementales, se trasmiten a la arquitectura, que Torres considera la más intelectual de las artes, organizando y ordenando las otras (pintura y escultura), con la intención de eliminar todo lo superfluo y ornamental.

Es en los años entre las dos grandes guerras, previos a la fundación del Taller, que la arquitectura afirma una connotación racional, que se refiere a una identidad entre forma y función, necesidades del hombre y medios técnicos. Así esta relectura de la arquitectura debería responder también a la realidad urbana y a la consideración de los problemas sociales, además de producir, obviamente, una nueva concepción espacial. Pues bien, en los diversos pronunciamientos sobre arquitectura, orales y escritos, Torres García no niega la modernidad, mas le atribuye a la arquitectura un carácter de manifestación artística, sin por esto negar todas sus nuevas posibilidades técnicas. Los conceptos de Torres sobre la arquitectura van siendo elaborados desde sus años en Barcelona y

posteriormente en París. No hay que olvidar que además del constructivismo ruso, el neoplasticismo por su propia esencia doctrinaria se asimila con la evolución de la arquitectura. Ya en su primer manifiesto, el neoplasticismo propone crear una nueva plástica que responda a las exigencias de la vida moderna, fundamentalmente a través del uso de formas elementales. Esta propuesta se trasmite del arte a la arquitectura, con el intuito de eliminar lo superfluo, lo ornamental o agregado. Estas ideas son, como se ha visto anteriormente, integralmente absorbidas por Torres. Como es sabido, la obra funcional y constructiva abandona toda ligación con los órdenes clásicos. Torres mantiene estrechas relaciones con los principales integrantes del movimiento en París. Anteriormente ya publica en el Mirador de Barcelona, algunas de sus reflexiones acerca de la arquitectura, donde dice: "El arquitecto hoy es un hombre de ciencia. Época de arquitectura racionalista. Problemas térmicos, de acústica, sociales, higiénicos, económicos…ciencia".

Todo este proceso de elaboración de conceptos propios, le conducen a otro tema de singular importancia relacionado con la arquitectura, es su integración con las artes plásticas. Esta ya se plantea en los primeros años del siglo con el surgimiento de la arquitectura moderna. Las innovaciones sobre este tema que se producen a partir de los años cincuenta, se deben a la interpretación de esta integración, analizada a través de los conceptos legados por el Maestro, y desenvueltos y difundidos por el Taller. En su lección "las tres artes en el espacio", Torres plantea las condiciones necesarias para una correcta unión de las tres artes "espaciales", arquitectura, pintura y escultura. La arquitectura representa la parte más intelectual de la obra de arte, ordena y proporciona las otras, organiza y define armonía total con la pintura y la escultura, todo debidamente regido por las condiciones constructivas planteadas por la arquitectura. Sostiene también que la arquitectura atraviesa una etapa de desenvolvimiento, en razón de específicos cuidados con el medio físico, con el

entorno orgánico y con el análisis de los cambios de conducta humanos. Destaca el cambio de una arquitectura de volúmenes puristas o arquitectura cúbica hacia una propuesta orgánica, que plantea un volumen abierto que integra arquitectura y hombre con la naturaleza.

O sea después de una etapa "higiénica y purificadora", de la arquitectura cúbica, la evolución la conduce hacia el color ambiental, incorporando materiales naturales, de preferencia locales, explora las variaciones de la luz como valorizadora de objetos, e incorpora el arte mural a la construcción. Esta lección es asimilada integralmente por varios arquitectos, marcadamente Payssé, Lorente, Leborgne, Dieste y otros. Ellos tienen enorme importancia en la divulgación, luego del desaparecimiento físico del Maestro, de los principios básicos de estos postulados, plasmados a través de una marcada inclinación hacia la arquitectura nórdica, de clara integración con la naturaleza y con las artes plásticas. Tanto Payssé como Lorente, reciben los principios que el Taller divulga, conviven con sus integrantes y de alguna forma son también divulgadores del arte constructivo, colaborando, por caminos diferentes, en el proceso de gestación de la moderna arquitectura local, logrando también la integración de las artes plásticas a la arquitectura que producen. El reconocimiento a este impulso por la revisión de los valores culturales, que agita esta generación en el Montevideo de los años cincuenta, perdura en las décadas siguientes con la manutención de la búsqueda de lo esencial en el arte, en oposición a los modismos.

NOTAS

1 Didier Ottinger, escritor, y curador de la colección histórica del Centro Pompidou.
TEMPEL, INGRID, Disparen contra el Centro Pompidou, Ni olvido ni ostracismo, Periódico: El País Cultural, nº736, Montevideo, Diciembre, 2003, op.cit. p.13.

2 Piet Mondrian: Carta escrita a Torres-García en 1936.

3 CASTILLO, GUIDO, "Era un buscador nato", Periódico: El País Cultural, nº736, Montevideo, Diciembre, 2003, op.cit. p.7.

4 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Universalismo Constructivo, Ed. Alianza, Madrid, 1984, op.cit, p.292.

5 La denominación "Escuela del Sur", que el maestro plasmó en su libro Universalismo Constructivo (1941), ha servido para englobar todo él legado artístico de Torres-García; tanto su propia obra constructivista como asimismo la extensa producción de sus discípulos: los que recibieron su enseñanza de primera mano y los que siguieron sus preceptos sin haberlo conocido personalmente.