

El pintor Joaquín Torres-García y la “modernidad incompleta” en América Latina

POR ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ*

*Introducción a las principales
pautas de la modernidad artística*

SON NUMEROSOS LOS BAREMOS que nos pueden servir para conocer hasta qué punto se produce la realización de la modernidad artística.¹ De hecho, la mayoría de estos componentes suponen una clara ruptura con el mundo tradicional y con todo lo que representa su teorización y práctica estética. Entre sus principales pilares, encontramos los siguientes:

1) La diferenciación o autonomía del arte respecto a otros ámbitos sociales, políticos y religiosos; se rompen, especialmente, los entramados que encadenan el arte bajo el fundamentalismo académico marcado por las formas del decoro, el buen gusto y el respeto por la moral y los condicionantes religiosos.

2) La creación de nuevas pautas creativas, caracterizadas por la aplicación de posturas técnicas y teóricas marcadamente experimentales. En este sentido, se produce una clara ruptura con cualquier versión de verosimilitud y mimesis artística. De ahí que el concepto la “muerte del arte” se refiera a su disolución tal como había sido entendido hasta el momento. Por lo tanto, se propone la desintegración del arte e incluso su desaparición, tanto en la vida como en la industria, al modo de Marcel Duchamp o Rimbaud; por otra parte, el constructivismo ruso proclamaba la “muerte del arte” en el puro sentido hegeliano de superación (*Aufhebung*).

3) El racionalismo es empleado por la modernidad con el fin de romper y diluir los principios y los valores tradicionales. Esta aplicación se presenta especialmente en la creación de las posturas cubistas y abs-

* Profesor en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filología, Geografía e Historia de la Universidad del País Vasco; e-mail: <sarriu@euskalnet.net>.

¹ Dentro del campo de las artes plásticas, el término *modernidad* se emplea para designar el periodo que comienza con la aparición del impresionismo desde finales del siglo XIX hasta la llegada de la posmodernidad a finales de los años setenta en el siglo XX. Éste se divide propiamente en modernidad (correspondiente a las primeras vanguardias artísticas) y modernidad tardía (movimientos posteriores a la Segunda Guerra Mundial)

tractas, claramente marcadas por un proyecto analítico y deductivo, que genera que el arte tienda a su máxima esencialidad formal y cromática.

4) El progresismo es otro pilar, ya que todo lo moderno está claramente relacionado con el progreso, entendido como un despliegue de la razón tanto en la historia como en ciencia, técnica y producción. Un ejemplo de este progresismo científico serían los primeros pasos que emprenden movimientos como el neoimpresionismo en relación con los avances ópticos y las posteriores propuestas de futurismo y orfismo. Encontramos claramente un proyecto de emancipación marcado por una visión secularizada del mundo, con una continua fe en el progreso científico y técnico.

5) El universalismo, se expresa mediante lenguajes que no entienden de normas y convencionalismos localistas. caso de las formas abstractas. Se aboga por lenguajes que se desprenden de las pautas más occidentales, creando propuestas artísticas que no se sustentan en las costumbres, ya que éstas son claras enemigas del universalismo vanguardista.

6) La creación de un *corpus* teórico que pretende fundamentar las búsquedas y objetivos de los diferentes artistas. Entre estos textos destacan la provocación y rebeldía de los manifiestos, especialmente los pertenecientes al mundo futurista, caracterizados por sus continuos ataques al mundo clásico. En definitiva, se formula una nueva teoría acorde a los objetivos de un arte rupturista.

7) La fragmentación existente en un periodo tan corto con la creación de una amplia relación de “ismos”, que conviven y se suceden de manera muy rápida. En este sentido, puede decirse que con la modernidad artística ya no se admiten sistemas y paradigmas únicos. Lo habitual se convierte en una convivencia entre sistemas representativo-conceptuales, con sus estéticas derivadas, e incluso otras de cuño contradictorio.

8) La asimilación como fuente de utilización formal y temática de tradiciones ajenas a la cultura europea y occidental, como paradigma de ruptura o innovación. Esto explica la inicial atracción de la vanguardia por el arte africano antes de que se le juzgara digno de entrar en un museo, siendo éste el caso de los fauvistas, expresionistas y cubistas; sin olvidar indudablemente la moda reinante del arte asiático que se observa en el impresionismo, neoimpresionismo, en la pintura de Van Gogh y la orientación exótica y totalmente primitiva existente en los cuadros de Paul Gauguin, extraídos de sus estancias en la Polinesia.

De este modo, se rompe con la visión eurocentrista de la modernidad, aportando una dimensión concreta de universalismo.

Se podría alargar la lista de características básicas referentes a la modernidad artística, especialmente centrada en las primeras vanguardias, pero evidentemente esta pequeña muestra nos servirá como espejo comparativo para observar que tales planteamientos difícilmente se pudieron desarrollar en América Latina. Para ello, hubo que esperar la entrada de la modernidad tardía.²

Las vanguardias artísticas observan una continuidad con la modernidad estética --- que arranca del siglo XVIII --- pero radicalizada en su condición de ruptura, innovación y emancipación. No obstante, el final de las vanguardias vino marcado por el fracaso de la realización de algunos de sus principales postulados, entre éstos, la emancipación humana estético-social, la integración del arte en la vida, la extensión de lo estético más allá de los círculos privilegiados, la desmercantilización del arte y la socialización de la creación extendiendo la participación de los receptores en ella. Indiscutiblemente, no se dieron todas las condiciones adecuadas para su completa realización, lo que demuestra que, en cierta manera, las artes seguían claramente emparentadas con las cadenas que querían romper. En cualquier caso, el cambio era ya visible y el avance generado por las vanguardias no tendría vuelta atrás.

Situación artística en América Latina

LA modernidad aplicada al arte, en su concepción de arte moderno, en América Latina supuso, como para Estados Unidos y especialmente para Europa, una revolución estética impulsada por un notable espíritu renovador, que en el caso de la zona latinoamericana vino acompañado de diversos levantamientos sociales y políticos. En este sentido, se aprecia una clara relación con ciertas constantes socio-políticas.

Para autores como Adolfo Sánchez Vázquez

las condiciones de explotación y opresión en que se ha desenvuelto la vanguardia latinoamericana, han hecho de la emancipación un asunto ante todo político-social, no estético. De ahí que, comparada con la europea o norteamericana, su enclaustramiento haya sido mayor, y que haya tenido que convivir con un arte de urgencia o resistencia convertido en medio o instrumento de liberación nacional y social. En conclusión: no se puede

² El concepto de modernidad tardía es propuesto y explicado por Edward Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, Destino, 1991, p. 7

poner la mira en América Latina para tratar de encontrar lo que la modernidad, agotada en Occidente, ya no puede dar, y, sobre todo, cuando su proyecto de emancipación estético-social ha llegado a su fin.³

La modernidad artística en América Latina no nace al mismo tiempo que en el resto de los países industrializados. Por este motivo, la mayoría de los expertos han fijado una fecha clave para el estudio del nuevo fenómeno artístico. Estaríamos hablando exactamente de la década de los años veinte en adelante, cuando la idea de cambio en las artes plásticas empieza a extenderse tímidamente por América Latina. Al igual que en otros lugares, se incide a partir de ese momento en una nueva búsqueda renovadora, eso sí, con numerosos obstáculos y dificultades, pero que intenta, en la medida de lo posible, alejarse de todos los convencionalismos anteriores y que tan claramente estaban relacionados con las premisas academicistas y tradicionales. Fueron muchos los intelectuales que se sintieron atraídos ante este nuevo avance de cambio y renovación y recibieron la dosis necesaria de sugerencias para formalizar un cambio necesario.

Evidentemente, este cambio artístico no se hubiera establecido en América Latina, si no hubiera sido por el viaje que emprendieron numerosos creadores hacia Europa, especialmente hacia la capital del arte moderno: París.

Desde finales del siglo XIX los países latinoamericanos más pudientes mandaban a numerosos artistas becados a Europa, pero el peso de la tradición era tan fuerte que cuando volvían la gran mayoría se dedicaba a pintar de manera romántica e histórica a sus héroes nacionales, regresando nuevamente a los cauces de la academia. Los más atrevidos mantenían los lenguajes aprendidos (impresionismo, expresionismo, cubismo, fauvismo y surrealismo) durante unos breves años, siendo insuficiente su dedicación para la creación de auténticos grupos y mucho menos de escuelas. La apatía de la situación cultural local y el peso visible e influyente de los métodos más académicos resultó un gran obstáculo para el verdadero desarrollo del arte moderno en esta zona.

Como ya habíamos comentado anteriormente, el periodo más intenso se produce desde la segunda década del siglo XX hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, ya que la vuelta de numerosos artistas latinoamericanos supuso el trasvase de una información de primera mano. Su retorno trajo en un principio la expansión de nuevas

³ Adolfo Sánchez Vázquez. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (1992), DE: <http://www.eha.boj.org/repositorio/epocas-estilos/sigloxx/msg00005.html>

ideas, planteamientos y, en definitiva, todo tipo de rupturas con lo que habitualmente se estaba haciendo en el marco de América Latina. Pero finalmente estas buenas intenciones se irán diluyendo ante una situación local que claramente obstaculiza este experimentalismo. Sin embargo, son numerosos los especialistas que abogan más que por una ruptura declarada, por una búsqueda de simbiosis con los propios tratamientos culturales y el *status* socio-cultural de la zona, tal y como lo estableció el pensador Oswald de Andrade en su "Manifiesto antropofágico", de 1928, donde se plantea con claridad la necesidad de incorporar, filtrar y digerir el arte europeo con el propósito de acomodarlo y transformarlo en un lenguaje propio.

Es ampliamente conocida la influencia que ejercieron todos los movimientos vanguardistas, desde el impresionismo en adelante. Aunque este proceso de antropofagia de las ideas vanguardistas europeas generó una cierta homogeneización continental, ciertamente, se observan desemejanzas notables entre los diversos países latinoamericanos que se hacen evidentes en relación con el desarrollo más acelerado de Brasil.⁴ Prueba de ello son: la famosa exposición de los grabados de Lasar Segall en 1913, la muestra de Anita Malfatti en 1917 y, especialmente, la Semana de Arte Moderno de 1922. Resulta visible el interés por mezclar lenguajes y culturas, que dan por resultado productos híbridos, tal y como lo llevaron a cabo a principios del siglo xx los artistas brasileños Emiliano di Cavalcanti, Tarsila do Amaral y Rego Monteiro.

Habría que destacar la aparición en Buenos Aires de Pedro Figari, la vuelta de Emilio Petoruti a su tierra natal, la creación del grupo chileno "Montparnasse", un nombre que evoca la nostalgia de unas experiencias creativas totalmente novedosas, siendo su cabeza principal el artista Pablo Burchard, junto con una serie de compañeros, entre los que se encuentran Camilo Mori. Un grupo donde se dieron cita la mezcla de lenguajes, como el impresionismo y el fauvismo, existentes en el continente europeo. Este grupo hará sentir su peso en el contexto artístico chileno que, junto a la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1930, y a la escuela de arquitectura moderna en Brasil, marca un hito en los sistemas de enseñanza de las artes y la arquitectura.

⁴ Dentro del panorama latinoamericano, Brasil es uno de los países más adelantados artísticamente, ya que se dan cita en él un importante número de creadores que apuestan por lenguajes vanguardistas. Junto a Brasil, tenemos que mencionar a México

Parecía que esta canibalización de las ideas europeas no podía darse de una manera pura y total, sino que necesitaba de un proceso paulatino de simbiosis con las propias raíces culturales. Es principalmente en este punto donde se adentra el artista moderno latinoamericano en los comienzos del siglo xx. Evidentemente, con el paso del tiempo, la separación entre estas dos fuentes de inspiración y temática (lo tradicional y lo moderno) se hará cada vez más visible, inclinándose con el tiempo la balanza hacia los lenguajes experimentales y universales.

Uno de los lenguajes más extendidos por América Latina fue el realismo basado en la estética del muralismo mexicano, el cual influyó de manera latente en la obra de numerosos artistas tanto del continente americano como europeo, tales son los casos del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, el dominicano Darío Suro, los argentinos Antonio Berni, Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchúa y el cubano Víctor Manuel. Este último se reveló contra el academicismo reinante, y entre sus discípulas se cuenta Amelia Peláez, quien pasó varios años en la Grande Chaumiére de París. No obstante, se debe afirmar que el realismo no consiguió desembarazarse totalmente de todas las posturas tradicionales.

El *alma mater* de este movimiento fue Gerardo Murillo (Dr. Atl), que había estudiado filosofía marxista en Italia y participado en los principales acontecimientos del anarquismo internacional. Con su vuelta se observará una profunda transformación en la aplicación cromática, evidente en los conocidos “volcanes”. En 1910, organiza una exposición revolucionaria con el apoyo de jóvenes artistas, entre los que se encuentra José Clemente Orozco. Sin embargo, ya antes de esa fecha, los pintores mexicanos estaban reclamando muros para pintar. Posteriormente se incorporarán a esta línea de trabajo Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, generando unas propuestas marcadas por el “fresco, tratado a la escala arquitectónica, con su contenido de canto a la Revolución y su corolario nacionalista-indigenista, el todo presentado para la fácil lectura por parte de las masas”.⁵

El indigenismo supuso una de las corrientes más importantes de principios del siglo xx. En definitiva, una lucha para redefinir lo nacional y propiamente cultural, caso del movimiento indigenista de Perú, encabezado por el pintor José Sabogal que, notablemente influido por las revoluciones rusa y mexicana, intentó establecer una escuela nacional basada en temas nativos. La apuesta se presenta rupturista, ya que trata de situar la figura del indígena dentro de un contexto y una reali-

⁵ Damián Bayón. *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, FCE, 1974, p. 23

dad sociocultural que fuera propiamente suya, ya que hasta el momento su aportación iconográfica había sido principalmente de carácter exótico y pintoresco. Esta argumentación artística recibió un notable apoyo por parte de diferentes sectores artísticos y literarios, caso del poeta César Vallejo.

Quizás las dos aportaciones más puras en su asimilación moderna fueron el surrealismo y el constructivismo. Respecto al primero, se toma su introducción en América Latina en 1940 con la inauguración de la "Exposición Internacional de Surrealismo" en la Galería de Arte Mexicano, organizada por André Breton, el pintor de origen austriaco Wolfgang Paalen y el poeta peruano César Moro. No obstante, tampoco este movimiento supo escapar de las connotaciones regionales, tal y como se pudo observar en la obra del cubano Wifredo Lam. Por otra parte, el chileno Roberto Matta tuvo que marchar a Europa con el objetivo de desprenderse de sus raíces más locales. Ciertamente, en forma similar otros artistas se alejan de las líneas más localistas, caso de los pintores Francisco Toledo, María Izquierdo, Xul Solar y Tilsa Tsuchiya, con propuestas donde reinaban imágenes de gran calado onírico y sobrenatural.

Con respecto al constructivismo, encontramos a su principal impulsor en el uruguayo Joaquín Torres-García. Sus trabajos fueron la base geométrica para el desarrollo del movimiento argentino Arte Concreto-Invención y Arte Madí en la década de los años cuarenta. En este sentido, el constructivismo logró extenderse por el continente americano, tal y como se puede comprobar en los trabajos de los venezolanos Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, el ecuatoriano Manuel Rendón, los brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticia, entre otros muchos.

Este trasiego de ir y venir a Europa se hace necesario si se quiere mantener la constancia de unas fuentes de realización de carácter universal, de ahí el comportamiento de artistas como los uruguayos Joaquín Torres-García y Rafael Barradas y los argentinos Ramón Gómez Cornet, Emilio Petoruti o Alfredo Guttero. Viajes que se presentan a modo de estímulo, modo de vida y quizás necesidad de alejamiento de un ambiente que no resultaba nada gratificante para la elaboración experimental. Nos encontramos ante la necesidad del "viaje hacia la modernidad", un viaje tanto físico como psicológico y especialmente intelectual, en definitiva, una auténtica huida del entorno inicial, una ruptura obligada con el propósito de generar un cambio real y que, a su vez, permitiera la difusión de las nuevas ideas, siendo éste el caso concreto de Torres-García, ya que planteó una clara y paulatina ruptura con la

mediocridad académica, que reinaba en los ambientes artísticos de Latinoamérica, y se alejó de la falta de iniciativas y experimentaciones renovadas, de ahí su obligada marcha a Europa.

Existe una generación de pintores latinoamericanos formados fuera de su país, que viajaron expresamente a Europa para situarse en el centro de la cuna de las nuevas experimentaciones artísticas y, de este modo, conocer de cerca los movimientos de finales del siglo XIX. Joan Sureda Pons comenta que ésta “fue una generación que no llegó a abandonar las enseñanzas de la tradición, pero que se dejó cegar por la fe en un futuro que se manifestaba en la rebeldía plástica *fin-de-siècle*”⁶

El retorno a sus países de origen supuso todo un reto para los propios artistas, a la vez que un sobresalto de modernidad y experimentalismo para los pintores que no habían tenido la oportunidad de desplazarse tan lejos. Tal fue el caso de los artistas locales de Buenos Aires, cuando se realizaron las exposiciones de 1921 por parte del uruguayo Pedro Figari y el argentino Ramón Gómez Cornet. Exposiciones que generaron todo tipo de opiniones y actitudes por parte de un público reacio, distante y nada comprometido con los nuevos aires de experimentalismo provenientes del continente europeo. En este ambiente de distancia intelectual se produce el escándalo generado en 1924 por la exposición realizada por Petoruti. Esta frialdad e incompreensión de la crítica y el público tendrá su contrapartida en algunos sectores intelectuales (artistas, escritores, arquitectos) que darán un férreo apoyo a estas nuevas actitudes, tal y como se pudo observar con el grupo Martín Fierro, fundado en 1924, que ofrecerá su apoyo total a Petoruti publicando un manifiesto de claro posicionamiento en pro de las vanguardias artísticas.

Resultan especialmente productivas estas ideas cuando los artistas provenientes del continente europeo se lanzan a la creación de talleres y escuelas, con el propósito de extender los planteamientos más vanguardistas. Éste será el principal marco de expansión experimental en América Latina, y en él se crearán auténticos artistas modernos unidos por un lenguaje de carácter universal, caso de la escuela de Alfredo Guttero creada después de su vuelta de Europa en 1927, cuyo nombre es Taller de Arte Plástico, del que forman parte renombrados **artistas** como Alfredo Bigatti, Raquel Forner y Pedro Domínguez Neira. Sin embargo, el caso más destacado en su ejemplaridad es el de Joaquín Torres-García, que fundó en Montevideo su famosa Escuela-Ta-

⁶ Joan Sureda Pons, *Torres-García pasión clásica*, Madrid, Akal, 1998, p. 44

ller, de la que surgirá un amplio número de creadores caracterizados por la aplicación de lenguajes geométricos y puramente abstractos.

Son numerosos también los artistas que regresaron definitivamente a sus países pocos años antes de morir, abandonando claramente todo contacto con lo local, alejamiento necesario para desembarazarse de todas las premisas autóctonas, caso del venezolano Emilio Boggio, el colombiano André de Santa María y los uruguayos Joaquín Torres-García y Rafael Barradas, entre otros tantos.

El problema de la mayoría de los artistas que estudiaron en Europa y recabaron una amplia información para tratar de aplicar las nuevas ideas experimentales, fue que no lograron crear las circunstancias adecuadas para la formación de escuelas y talleres sólidos, capaces de generar una continuidad experimental dentro del propio ámbito local, lo que supone la lenta muerte de unas ideas que acababan de nacer. Resulta un nacimiento condenado a la desaparición. En cualquier caso, uno de los artistas que más impulsaron el asentamiento teórico y práctico de estas nuevas ideas fue el uruguayo Joaquín Torres-García, a través de la consolidación de una escuela pictórica y la consiguiente expansión de ideas experimentales.

*Joaquín Torres-García.
breve introducción biográfica*

ESTE artista (1874-1949), hijo de españoles, embarca en Montevideo en julio de 1891 hacia Génova y seguidamente rumbo a Barcelona, donde la fortuna le llevará a relacionarse con el joven Picasso, así como con otros pintores, literatos e intelectuales de la época. Será asimismo en Barcelona donde conocerá y se relacione con el también pintor uruguayo Rafael Barradas (influido éste por las teorías futuristas de Marinetti), que denomina a su manera de trabajar "vibracionismo", una forma de pintar claramente emparentada con el cubofuturismo difuso que muchos jóvenes artistas practicaban por aquella época en toda Europa.

Se sabe que Torres-García trabajó una temporada en las obras del templo de la Sagrada Familia, a las órdenes de Antonio Gaudí, aunque se desconoce la naturaleza de su aporte a la obra: de igual manera, colabora con éste en la reforma de la Catedral de Palma de Mallorca. En 1910, parte a Bruselas con el objetivo de montar el pabellón uruguayo de la Exposición Universal, donde pinta escenas dedicadas a las principales fuentes de riqueza de su país: la ganadería y la agricultura. Tanto en el viaje de ida como en el de vuelta se detuvo en París donde intercambió ideas y contempló la obra de sus amigos pintores.

Su ansia de conocimiento le llevará a dejar España entre 1919 y 1921, y a probar fortuna entre México y Estados Unidos, resultando muy fructífera su estancia en Nueva York, ya que le pondría en contacto con ciertas propuestas vanguardistas. No obstante, es consciente de que los verdaderos valores de conocimiento y crecimiento intelectual y artístico se centran en Europa, especialmente en París.

En diciembre de 1924, Torres-García se instala en Villefranche-sur-Mer, un pueblito francés de la Costa Azul. En septiembre de 1926 y estimulado por el éxito de algunas exposiciones suyas, logra el sueño de llegar a París con toda su familia. En la primera época de su estancia en la capital francesa, su pintura acusa una influencia "fauve", que se observa en la brutalidad de los rostros o las figuras de cuerpo entero pintadas toscamente como ciertos ídolos de los pueblos salvajes; en la obra de aquella época, en algunos paisajes y bodegones se percibe, además de la seducción del arte negro, una preocupación estructural de innegable filiación cubista. Una vez desprendido ya de todo referente "fauvista" y primitivista, tiende paulatinamente a la abstracción. La austeridad formal se acusa en una modalidad estilística que da mucho juego en su pintura por aquellos años: la disociación de la línea y el color y la producción de un tipo de dibujo muy esquemático.

La consolidación vanguardista del artista

EN París, participa en diversas manifestaciones artísticas colectivas, como la de los llamados Salon des Independents y Salon des Superindependents, a la vez que impulsa la realización de una exposición denominada "Cinq refusés para le Jury du Salon d'Automne", con artistas marcados por el experimentalismo pictórico.⁷

El artista se nutre de diferentes ideas vanguardistas que reinan en la capital de las artes plásticas modernas y mantiene interesantes contactos con Julio González, Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Jacques Lipchitz y Hans Arp. Especialmente sus contactos profesionales con los neoplasticistas Piet Mondrian, Georges Vantongerloo y Theo van Doesburg resultarán de gran interés y fructificación. El artista se rodea de un entorno cubista y abstracto marcado por la construcción de las maneras y la visión geométrica de la vida.

⁷ Enric Jardí, *Torres-García (1874-1949) exposición antológica*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes/Ministerio de Educación y Ciencia, 1973 p. 30

En 1930, junto con el crítico de arte Michel Seuphor, formará el grupo *Cercle et Carré*, que unía a artistas internacionales interesados en el arte geométrico abstracto en sus distintas manifestaciones; en cierta manera, fue una reacción ante la creciente popularidad y agresividad del grupo surrealista, cuyos principios estéticos se oponían a la abstracción geométrica. En la Galerie 23, de París, se inaugura la primera exposición colectiva del grupo, donde toman parte constructivistas rusos, futuristas italianos, puristas, neoplasticistas y participantes de la Bauhaus. Antes de la disolución del grupo en 1930, se publican tres números de la revista del mismo nombre *Cercle et Carré*. Esta experiencia demuestra que Torres-García era un auténtico promotor en la difusión de las ideas vanguardistas. Con la disgregación de este grupo por rencillas personales, se crea el grupo Abstraction-Création, a principios de 1931, al que el artista da un apoyo inusitado.

*Regreso a su país natal y formulación
del "universalismo constructivo"*

El 30 de abril de 1934, a los 60 años de edad, Torres-García regresa a Montevideo con el propósito de aleccionar y enseñar todo lo aprendido de los maestros de la vanguardia abstracta, para ello requiere una organización y puesta a punto de los fundamentos teóricos que van a acompañar su obra, lo que generará la producción de interesantes textos teóricos, que abordan con minuciosidad los distintos entramados de la primera abstracción geométrica. A su llegada al país natal después de 43 años de ausencia, comunicó a la prensa que había regresado para "desarrollar amplias actividades, dar conferencias, dictar cursos, realizar en la piedra y en el muro lo que ya realicé en la tela, con la ilusión de crear en Montevideo un movimiento que supere al de París".⁸ A partir de este momento se lanza en una cruzada para extender los nuevos aires de libertad y cambio en las artes plásticas latinoamericana. En la capital uruguaya, dictó más de seiscientas conferencias, pintó con asombrosa vitalidad y llegó a publicar cerca de una decena de libros.

Debemos recordar que, pese a los motivos sentimentales, los contactos de Torres-García con su país de origen no habían sido muy intensos. A causa del carácter esporádico de esas relaciones, la información que el artista tenía sobre su país era más bien escasa. Por este

⁸ "Volvió a Montevideo Torres-García el pintor uruguayo después de 43 años de ausencia", *Hoy* (Montevideo), 30-iv-34

motivo, lo defrauda la capital y su ambiente dominante, claramente relacionado con la enseñanza académica y tradicionalista, que imperaba en toda Latinoamérica. La desilusión se apodera de él cuando Torres-García se percató de que aquella ciudad de Montevideo, que en lo material tenía todo el aire de gran metrópoli del siglo xx, en lo artístico se nutría de las manifestaciones más pobres y anticuadas. Una situación reinante en las principales capitales de América Latina, donde el halo del clasicismo académico seguía dominando todas las cotas de la práctica artística.

Ante ese contraste, Torres-García buscó aleccionar a sus compatriotas para mostrarles la diferencia existente entre el arte oficial y el arte moderno. De ahí su necesidad de crear la Escuela-Taller que generaría la aparición de interesantes artistas caracterizados por lenguajes experimentales; por ejemplo, en el grupo de sus discípulos figuran junto a sus dos hijos Augusto y Horacio, José Gurvich, Francisco Matto, José Culléll y Gonzalo Fonseca.

Quizás haya sido criticado por pretender constituirse en un mesías cuya enseñanza había que recibir como si se tratara de una "verdad revelada"⁹ u excesiva rigidez al transmitir las nuevas ideas vanguardistas generó curiosamente que muchos de sus alumnos y discípulos decidieran emprender nuevamente la aventura de la búsqueda en espacios y lugares menos acotados, de ahí que artistas de la calidad del argentino Sergio de Castro y los uruguayos Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca decidieran marcharse a otros países.

Joaquín Torres-García parte de la lección estructural de Paul Cézanne, que propone la línea como portadora de espacio y el color como elemento plástico que se superpone y trabaja dialécticamente. Los rasgos comunes a todos los periodos estilísticos del uruguayo-catalán son el predominio de la forma respecto del color, de lo estructural respecto de lo externo. En este sentido, al describir la realidad circundante procede más por síntesis que por análisis. En definitiva, se trata de un artista que tiende a lo esencial y no al detalle. Cuando el artista habla de constructivismo no se refiere al ruso o al neoplasticismo holandés, sino a uno basado en los principios del arte geométrico, proceda de donde proceda, sea Egipto, México o Grecia. Por otra parte, cuando habla de primitivismo no se refiere a lo aborígen, sino a lo primigenio, a lo natural.

Fue al salir de París, que el artista afincó su concepto del "arte constructivista universal". En este sentido, para algunos teóricos como

⁹ Bayón. *Aventura plástica de Hispanoamérica* [n. 5], p. 61

Nicolás Arocena, la auténtica postura vanguardista de este artista, en el valor global del término, se produce en una época muy tardía, casi coincidiendo con sus últimos años en Europa; de ahí que Arocena comente lo siguiente:

es evidente que las consecuencias de ser considerado por la historia como plenamente integrado por las vanguardias a partir de 1928, y más aún, si se le da una importancia fundamental a partir de su supuesta relación con las culturas precolombinas, es decir a partir de su llegada en 1934 al Uruguay, impiden considerarlo vanguardista en 1900, y por ende todo el arte de sus primeros sesenta años quedaría descalificado frente al de sus contemporáneos.¹⁰

Al pisar suelo uruguayo, se dio cuenta de que las teorías pictóricas del universalismo constructivo podían enraizar perfectamente con las propuestas generadas por las civilizaciones autóctonas,¹¹ claramente conectadas con manifestaciones plásticas donde se tiende más a la abstracción respecto de la representación. De ahí su decisión de elaborar un arte indigenista y americano con el sentido expreso de establecer un arte virgen, pero penetrado de las esencias de cada tierra y llegar, de esta manera, a la unificación, dentro de la mayor diversidad, de todo el continente. En cierto momento, el artista uruguayo afirmó que "la historia del arte muestra que todos los pueblos pasan de lo puramente imitativo a lo abstracto. Esa evolución no es fortuita: obedece a la tendencia de la humanidad a seguir el sentido del universo, que en todo momento se encamina hacia la unidad".¹²

Aunque el ambiente con el que se encontró el artista no fue el más propicio, ya que el gusto general se centraba en pautas imitativas y tradicionales, pensaba que se daban una serie de alicientes favorables para la extensión del arte moderno, como el ambiente de paz que se vivía en relación con los acontecimientos que empezaban a sacudir a Europa. Pretendió crear un arte moderno para el continente latinoamericano de igual amplitud y alcance que el arte de las grandes civilizaciones de la Antigüedad, un espíritu que había sido compartido por muchos artistas y movimientos europeos en la primera mitad del siglo xx. Para ello, se puso en funcionamiento una producción de gran calado teórico y la creación de un lugar físico, donde transmitir tales enseñan-

¹⁰ Nicolás Arocena, "El clasicismo moderno de Torres-García", en *Joaquín Torres-García dibujos*, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2000, p. 30

¹¹ Enric Jordi *Torres-García*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 226

¹² Citado en *ibid.*, p. 150

zas. De este modo, intentó generar una escuela y aleccionar a una serie de discípulos para que, a su vez, extendieran estas ideas.

En su planteamiento estético insertó el símbolo —que representaba valores humanísticos— en la estructura racional del neoplasticismo (tendencia artística sin ningún tipo de referencias humanas), de esta manera, creó un estilo que constituyó una aportación fundamental al arte moderno, denominándolo universalismo constructivo. Este lenguaje fue, en definitiva, una síntesis de elementos de los principales movimientos artísticos de su momento, caso del cubismo (principio geométrico y concepto de forma concreta), del neoplasticismo (la estructura depurada) y del surrealismo (referencias al inconsciente). Por otra parte, su apuesta original se centraba en la incorporación tanto de elementos esenciales del arte autóctono del continente americano a los principios del constructivismo europeo como de la abstracción geométrica.

Bajo el espíritu de las primeras vanguardias, dentro del marco de la modernidad, la recuperación del pasado prehispánico se mantiene como un medio para trascender las fronteras impuestas por el Primer Mundo, como un acto de desafío contra ciertas limitaciones tradicionales a modo de supervivencia colectiva.¹³

La Escuela-Taller como foco de difusión para la modernidad artística

EN 1935, menos de un año después de su llegada a Montevideo, el artista publicó *La Escuela del Sur*, su primer manifiesto en tierras uruguayas, donde se plantea la finalización del periodo colonial del arte latinoamericano y el comienzo de una nueva era artística marcada por el experimentalismo y la modernidad, en la que rotundamente se pretende mantener la importancia y el valor estratégico de una selección de recuerdos, ante los diferentes descubrimientos presentes y futuros.

El Taller Torres-García fue un catalizador para la consolidación de la filosofía estética del artista, así como para la elaboración de sus teorías sobre el papel y la función del arte moderno en América Latina. Este foco fue un auténtico centro de experimentación relacionado con las diferentes variantes de la abstracción.

El ideal y los diferentes principios que guían la creación de la Asociación de Arte Constructivo y el Taller Torres-García se fundamentan en una labor de formación continuada y una promoción artística, que el

¹³ Mari Carmen Ramírez, “*La Escuela del Sur*: el legado del Taller Torres-García en el arte latinoamericano”, en *La Escuela del Sur: el Taller Torres-García y su legado*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 141.

artista desarrolla en Europa entre 1907 y 1933. Mediante estos espacios físicos, se presenta la vía por la cual Torres-García intenta extender su influencia sobre otros artistas, que desconocían claramente los valores liberadores del arte moderno.

En 1939 decide disolver la Asociación de Arte Constructivo sin interrumpir su actividad pedagógica. Entre ese año y comienzos de 1943, se anunció la creación del Taller Torres-García, con el objetivo de fundamentar sólidamente la enseñanza del arte moderno. Un centro totalmente alejado de las bases pedagógicas de la academia. En este sentido, llegó a decir "soy un enemigo de la academia de toda la vida y continúo siéndolo. Siento horror por la estandarización que es a lo que llevan tales instintos".¹⁴

Esta actitud difusora de la vanguardia artística con la creación de estos centros pedagógicos supone uno de los escasos ejemplos, aunque no único, que toman forma y se materializan durante las décadas de los años treinta y cuarenta. Este intento de asentar y consolidar las diferentes pautas del arte moderno ha generado una notable influencia en el marco latinoamericano, de ahí, que siga siendo fundamental durante toda la modernidad tardía e incluso en los años ochenta, con la aparición de la posmodernidad. De hecho, debemos recordar que la posmodernidad llega a ser entendida como una revisión de las principales pautas de la modernidad,¹⁵ de ahí que en los ámbitos latinoamericanos se retome la obra de este artista, aunque sea desde perspectivas asimilacionistas. Por este motivo, es en la época de la "modernidad tardía" y evidentemente en la posmodernidad cuando se plantea con más énfasis recuperar una labor inacabada, pretendiendo de este modo cubrir todos aquellos huecos dejados en la "modernidad incompleta" de América Latina, tal y como intentarían realizarlo posterior-

¹⁴ C. S., "Hablando con Torres-García la experiencia de la Asociación de Arte Constructivo", *Marcha* (Montevideo) (1940). Recorte de prensa en los archivos del Taller Torres-García, Cecilia Torres, Nueva York

¹⁵ Jean-François Lyotard afirma que lo posmoderno sale de lo moderno, siendo la reescritura de ciertas características de la modernidad y de sus movimientos artísticos. En esta misma línea, Simón Marchán Fiz establece que la posmodernidad tampoco llega a ser un corte drástico y dramático con la modernidad, resultando una revisión crítica de ciertos aspectos de la misma. También, para Matei Calinescu, no es más que una cara de la modernidad, revelando semejanzas con ésta, cuyo nombre además continúa llevando. Para más información, véanse Jean-François Lyotard, "Reescribir la modernidad", *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 66 (1986), y el capítulo "Los sentidos del post", en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987, Simón Marchán Fiz, "Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna", *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 42 (1984); y Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991, pp. 271 y 301

mente los diferentes artistas que pasaron por su “Escuela-Taller”,¹⁶ pero todo esto gracias a la constante labor y dedicación de este artista, totalmente consagrado a la expansión de las ideas modernas.

El ejemplo más claro se observa con diferentes grupos argentinos de los años ochenta, siendo el arte del pintor uruguayo un paradigma de la búsqueda de una afirmación cultural. Por este motivo, se vuelven a retomar conscientemente los elementos formales y conceptuales de Torres-García como signos de referencia en pro de una identidad cultural y geográfica, que intenta alejarse de la tendencia reinante en Argentina durante los años ochenta, fomentada por críticos como Jorge Glusberg, hacia un internacionalismo de transvanguardia.

La labor de Torres-García tuvo como principal objetivo desarrollar las diferentes pautas de la modernidad dentro del continente latinoamericano, no obstante, su ejemplo resulta aislado, de ahí que se hable de una “modernidad incompleta”, que se vio obstaculizada por una coyuntura social, política, cultural y económica, que nunca permitió el completo desarrollo de las diferentes pautas artísticas de carácter vanguardista. Bajo esta situación, los lenguajes quedaron sin desarrollarse; las ideas revolucionarias que trajeron los diferentes artistas latinoamericanos instalados en Europa, en general, no consiguieron extenderse más allá de sectores minoritarios; el sector local nunca realizó un auténtico esfuerzo por llevar a cabo una renovación visible, que permitiera abandonar los lenguajes más costumbristas y académicos.

Nicolás Arocena comenta que

la inexistencia de una vanguardia plástica sudamericana a principios de siglo, debería ser, pues, un primer elemento fundamental a tener presente en un estudio sobre Torres-García. Ya que, como consecuencia, ningún artista catalogado por la historia como uruguayo, sudamericano, o latinoamericano, podrá ser objetivamente considerado pilar en el desarrollo del arte moderno de principios de siglo. Lisa y llanamente porque no existía el arte moderno ni en Uruguay ni en Sudamérica a finales del siglo xix ni a principios del siglo xx.¹⁷

En cualquier caso, siempre quedará patente la labor de este artista por extender y transmitir en América el concepto de universalidad del arte a través de los valores geométrico-universales y la condición de las culturas precolombinas, especialmente, desde su óptica, la incaica,

¹⁶ Para más datos sobre el tema, véase Ramírez, “*La Escuela del Sur* el legado del Taller Torres-García en el arte latinoamericano” [n. 13].

¹⁷ Arocena, “El clasicismo moderno de Torres-García” [n. 10], p. 40

aunque también la maya, azteca e incluso las indígenas norteamericanas. Estas dos líneas de trabajo marcarán la base pedagógica de su Escuela-Taller. En tal sentido, la historia de este taller se ha presentado como uno de los mejores ejemplos a partir del cual analizar la difusión y el crecimiento de la vanguardia en Latinoamérica, así como el papel que iba a jugar el arte moderno en la construcción de las identidades regionales.

Conclusiones

DESDE finales del siglo XIX los países latinoamericanos más desarrollados económicamente comienzan a enviar numerosos artistas becados a Europa. De esta manera, son muchos los jóvenes creadores que se impregnan de las ideas rupturistas y experimentales de las primeras vanguardias y de la modernidad. Sin embargo, el problema subyace a su regreso, ya que el fuerte peso de la tradición, el recelo y la apatía local ante los nuevos aires de cambio generan que cuando se instalen nuevamente en sus países de origen estos artistas se inclinen otra vez por una pintura asentada en sus bases académicas. Entre los más progresistas se mantienen aquellos que conservan los distintos lenguajes experimentales aprendidos en el viejo continente, no obstante, su uso y aplicación se reduce a unos pocos años, siendo claramente insuficiente su dedicación para la creación de auténticos grupos y mucho menos de escuelas.

En cualquier caso, en el ámbito latinoamericano no se dan las circunstancias adecuadas para la formación de escuelas y talleres sólidos que generen una continuidad experimental dentro del propio ámbito local, lo que conlleva la inevitable eliminación de las ideas modernas que acababan de brotar. Se trata de un nacimiento condenado a la desaparición, sin las suficientes dosis de fertilidad para su regeneración, duplicación y apertura territorial e intelectual, de ahí que se emplee el término de una "modernidad incompleta" para explicar esta situación. El desarrollo de la modernidad artística quedaba claramente obstaculizado por una coyuntura social, política, cultural y económica que nunca permitió la completa expansión de las diferentes pautas artísticas de carácter vanguardista. Dentro de este marco, los planteamientos experimentales quedarán sin desarrollarse y las ideas de cambio, que importaron los diferentes artistas latinoamericanos instalados en Europa, en general, no conseguirán asentarse; con excepción de un pequeño grupo de artistas brasileños y mexicanos que se mantuvieron bajo este espíritu vanguardista.

Mención aparte merece la labor aislada del pintor uruguayo Joaquín Torres-García, quien se destacó por la creación de un *corpus* teórico, la consolidación de una escuela pictórica y la formación de numerosos discípulos que, a su vez, continuaron extendiendo estas pautas vanguardistas. No obstante, será posteriormente, con el asentamiento de la “modernidad tardía” y evidentemente con la posmodernidad, cuando se empiece a plantear con más énfasis la recuperación de una labor inacabada, tal y como la llevarán a cabo los distintos creadores que se formaron en su Escuela-Taller.