

Joaquín Torres García ahora. Juan Fló

Malos tiempos para Joaquín Torres García.

Los jóvenes laicos que, sin dejar de serlo, fuimos cautivados por la mística de Torres García -hablo de los años cuarenta y tantos, tres o cuatro años antes de la muerte del maestro- descubrimos gracias a él un concepto de tradición en las artes que nos hizo entenderla como algo que no asfixia la novedad sino que la alimenta. Desde esa convicción no podíamos sino resistirnos a la idea, que Borges diseminó con éxito, según la cual en el Río de la Plata tenemos el privilegio de disponer de todas las tradiciones. Contra esa buena ocurrencia estábamos inmunizados porque habíamos aprendido con D. Joaquín que una tradición es nuestra cuando la hemos vivido de cierta manera, y que solamente se apropia de las tradiciones el que logra hacerlas tan suyas que puede continuarlas o transgredirlas y no simplemente el que las frecuenta.

Pero ese aprendizaje no fue indoloro.

Torres García nos enfrento a lo que aparentaba ser un enjambre de contradicciones y a una prédica formulada de tal manera que parecía exigir la sumisión a un credo. Esa sumisión sólo nos era comprensible en los pintores que eran sus discípulos y tenían, por ello, motivos para pagar el precio de una costosa iniciación que imponía una forma de vida y una concepción del mundo.

Para los más, para los que simplemente admiraban a un artista que era para ellos la presencia misma de esa vanguardia que habían presentado de lejos como una aventura deslumbrante, el pensamiento del maestro y su temperamento eran accidentes personales que podían soportarse solamente si se miraban como ejemplos de entrega y autenticidad. Y aún en los que tenía pocas ganas de transar con ese discurso apostólico ayudó mucho a generar una actitud indulgente el torpe discurso de sus detractores, mucho más molestos por la pintura del maestro que por la metafísica un poco ingenua desde la cual era explicada.

Otros consiguieron algo más que perdonarle a Torres su talante y su compleja mezcla de platonismo, ocultismo, teosofía y religiosidad sin iglesia (aunque su catolicismo juvenil es un hecho que él evitó mencionar pero que creo que se puede conjeturar sobre buenas bases).

Los que no podían aceptar, pero tampoco despreciar, ese credo, porque les impresionaba la ligazón fortísima que había entre su arte y su pensamiento y también en qué medida éste no era separable de lo más original de su obra, consiguieron hacerse de una llave maestra que les permitió hablar cómodamente con sus discípulos devotos y compartir con ellos un sentimiento de complicidad.

Era, desde luego una actitud más que una idea formulada y permaneció ajena a todos aquéllos que escribieron sobre el pintor en los últimos treinta años de su creciente valoración internacional, críticos e historiadores cuyos textos apenas mencionan, de manera trivial, el nexo de su pintura con su pensamiento y, lo que no es algo independiente de lo anterior, ignoran el período montevideano o solamente se sirven de él para construir el mito de la inspiración precolombina del arte constructivo.

Esa clave consiste en comprender que, aunque no nos resulten muy atractivos, no podemos ignorar los fundamentos religiosos de sus teorías, no solamente porque forman parte de los procesos subjetivos del artista que intervinieron en la producción de su

obra, sino, además, porque es indispensable tenerlos en cuenta para entender la obra misma en su interrelación con el resto del arte contemporáneo y para reconocer su peculiaridad y su valor.

Pero, para los que se han ocupado de Torres en los últimos años, las miles de páginas escritas por él son algo así como un residuo incómodo que ha dejado la producción de cuadros que se cotizan de manera creciente por sí mismos. Si recordamos las tantas veces que Torres resultó una presencia incómoda, un cuerpo extraño, en diversos ambientes, grupos y movimientos en varios países, podríamos decir que sus escritos han realizado fielmente, después de su muerte, la tarea de molestar que él ya no podía cumplir. En consecuencia, como la obra parecía defenderse sola, la política adoptada generalmente ha sido la de ignorar ese inmanejable subproducto.

Al encuentro de esa actitud tácita, que se manifiesta por omisión, quiero insistir en la importancia directa de ese pensamiento para percibir adecuadamente su obra. Es paradójal y exasperante que en el momento en el que está de moda sostener que una obra de arte es su interpretación, en el caso de la obra de Torres el ingente material doctrinario que la justifica sea sustraído de los elementos que permiten construir una interpretación. Sin embargo, ese pensamiento no fue un comentario post facto sino que determinó decisiones esenciales que hacen directamente la realización de su obra. Fueron decisiones así fundadas las que condujeron el pincel que produjo su más admirable pintura constructiva de los años de París, esa de la que ya quedan pocos cuadros en nuestro país (ver recuadro) y que no proviene simplemente del talento, del azar y de la influencia de otros artistas. Y es todavía más evidente que también fueron decisiones así fundadas las que lo llevan en la etapa montevideana a subordinar el sentido de su enseñanza y de su prédica a un proyecto utópico que comanda - dominándola, liberándola a veces, modulando con transacciones y síntesis diversas- la pintura que realiza al socaire de la gran empresa irrealizable que fue el Arte Constructivo Universal. Es de su concepción religiosa del arte que surge su percepción de que la suntuosa fiesta de la vanguardia vive una crisis intrínseca y de esta percepción proviene la utopía que propone desconectar América del arte mundial y recobrar el sentido arcaico de las artes. Una utopía que es frívolo mirar como una mera extravagancia o una insensatez y que leída de manera no trivial nos dice algo que ningún artista dijo y mucho menos tuvo como guía de sus obras.

La propuesta inaudita de Torres proviene de la conciencia dramática de que la crisis del arte del siglo XX solamente puede ser evitada mediante una transformación del sentido del arte y que esa transformación sólo es posible por una transformación radical de nuestra concepción del mundo y de la sociedad moderna. El corolario que Torres no formula, y que podría considerarse implícito, es que solamente la realización de esa utopía podría sacar al arte de su proceso autodestructivo. No creo que así sea. Con la astucia, seguramente inconsciente, que podemos atribuirle al pensamiento poco analítico de Torres, la utopía funciona a la vez como el lugar de la solución radical y como la protección que, a falta de aquélla, permite la supervivencia del arte y ampara, al

fin de cuentas, a la pintura constructiva, que no es el Arte Constructivo Universal pero es su emisaria. Y también permite recuperar la propia pequeña tradición de la pintura. ¿Cómo mirar la obra de Torres García sin tener en cuenta esta relación coral de los lenguajes pictóricos que practica y enseña en Montevideo en diálogo con sus ideas? . Y como para que ese esfuerzo no solamente fuera el testimonio de una extraña lucidez escondida bajo el lenguaje apostólico, nos encontramos con que, algo que es insensato desde el punto de vista de la realización de su objetivo final, tuvo como resultado, no despreciable, la consecución del único arte americano que no es la continuación de un lenguaje metropolitano, ni un pastiche de estilos indígenas, ni la suma de las dos cosas. Torres debe muy poco al neoplasticismo y no se inspira específicamente en los estilos precolombinos como lo difunde hoy cierta literatura, no tan ingenua como interesada en una fácil clasificación de su obra, que sirva para captar inocentes coleccionistas de arte latinoamericano.

II-

En este punto creo oportuno hacer una aproximación que me parece inevitable y que es, sin embargo, inaudita. Sostengo que, entre todos los artistas del siglo XX, solamente hay otro, además de Torres -aunque en las antípodas de éste, tanto en creencias y talante personal, cuanto en la naturaleza y el efecto que han producido sus obras-, que haya respondido al problema de la supervivencia de las artes planteado por la de la vanguardia con igual conciencia y con igual osadía. Me refiero a Marcel Duchamp. Pero para aclarar esto debo hacer una digresión sobre la historia de las artes en el último siglo y pico que aparentemente no dirá nada nuevo pero en la que pretendo marcar algunos énfasis indispensables. Puedo resumir mi pensamiento diciendo que el arte del siglo XX es la aceleración y el acabamiento de un proceso que está fuertemente determinado por el lanzamiento del artista al mercado después del triunfo de la burguesía. Y que ese proceso, culmina en siglo XIX con el impresionismo, en el que un pequeño grupo de artistas enfrenta el gusto dominante, es decir el mercado, con un nuevo lenguaje. El éxito de los mismos, que no es inmediato, comporta, por una parte, el comienzo del poder de los artistas sobre la institución Arte y, por otra, el desarrollo de una transformación del proyecto artístico que empieza con un presunto realismo retiniano, enfrentado a la pura convención adocenada de la Academia, y termina por ser la búsqueda de una identidad profunda de la pintura por debajo de las funciones, usos, servicios y disfraces que el arte tuvo que asumir en la historia. Las consecuencias inmediatas son las casi abstractas pinturas del viejo Monet, la obra insólita de Cézanne, el uso definitivamente no realista del color por V.Gogh, la pretensión de un arte salvaje y la primera teorización sobre en nuevo arte, de Gauguin.

Aparentemente la trama que teje la pintura en las primeras décadas del siglo XX, no es otra cosa que la explosión de esa herencia. Sin embargo, lo que en el post impresionismo consistió en exhibir algo así como la libertad de una pintura primero sojuzgada y al final desnaturalizada por la Academia, el segundo paso fue radicalizar la diferencia con el museo que proporcionaba la clave del arte pero también ataba a un pasado. La idea de una investigación abierta, sin límites, juega desde ese momento en contrapunto con la idea de que el arte nuevo continúa el hilo secreto que une el arte de todos los tiempos. A esa dialéctica están atados todos los ismos aunque algunos creen proseguir la tarea de liberar al arte de sus impurezas, y otros pretenden aventurarse

hacia un futuro incondicionado. La recuperación de lo que realmente es el arte y la invención permanente del mismo, pueden ser dos propuestas incompatibles para los filósofos que hablaron de estas cosas sesenta años después y que, en tanto pésimos historiadores y, por lo tanto, regulares filósofos, no perciben su coexistencia y su confusión en las vanguardias, pero lo cierto es que, de hecho, ambas están presentes de manera intrincada en todos los movimientos y en todos los grandes creadores de las primeras décadas del XX. Pero la historia inventa siempre un futuro, determinado causalmente pero incalculable, y muy pronto aparecen en escena dos perturbaciones que alteran radicalmente la descripción anterior. Son perturbaciones que afectan tanto el proyecto de alcanzar la pureza de lo pictórico o de lo artístico, cuanto la pretensión de realizar un arte que se justifique por su novedad y que concuerde con la época. La primera orientación debió digerir como pudo el temprano impacto de las artes africanas que hizo tambalear el supuesto de que las formas artísticas puras nacen solamente del proyecto libre del artista y que toda integración a otras prácticas o valores les es asfixiante. Podemos decir que el surrealismo representa tardíamente ese descubrimiento en tanto reivindica el arte de una manera no estética, con el riesgo, en el caso de la pintura, de mezclar la escasa pero gran pintura surrealista de Miró a Matta, con torpes calcos de los sueños y con cierta quincalla que el regreso actual de la quincallería puede rescatar. La segunda pulsión de la vanguardia, es decir la voluntad de invención y novedad, no se confunde solamente con la idea del progreso, de la racionalidad tecnológica, de la modernidad, de la revolución social o del neoplasticismo, sino que valora la novedad y su efecto de sorpresa por encima de todo. Esto significa una radical inversión del proyecto del arte autónomo puesto que hace un uso práctico del arte, productor de escándalo, o de gestos de protesta y condena. Ese lugar fue el que el dadaísmo pudo ocupar brevemente porque hizo, con ejemplar consistencia autodestructiva, una explícita irrisión de todo arte. Algunos de sus herederos, de modo carente de toda osadía, ya dueños de una nueva academia, pueden todavía vivir como artistas, transformando en algo respetable lo que originariamente era el ejercicio disfrutable de la irrespetuosidad universal. Una de las moralejas que se puede extraer de este cuento es similar a la que se puede extraer de muchas otras historias verídicas. El proyecto de la liberación del arte de todo poder externo sucumbió en gran medida a su éxito: una vez plantado en medio de la sociedad, el arte liberado operó en ella como un hecho que escapó de las manos de sus presuntos dueños y los tomó a ellos en sus manos.

III.-

En esta historia dejé para el final el caso que me interesa cotejar con el de Torres: el de Duchamp. Es claro que hacer este cotejo no parece una buena idea porque, como suele ocurrir, sugiere de inmediato la más malevolente de las hipótesis, a saber, que se propone ese cotejo con el interés pueblerino de actualizar y promocionar a Torres mediante su vínculo con el patrono del arte postmoderno, a partir quizá de las escasas relaciones que entre los dos artistas han quedado documentadas (algunos encuentros en Nueva York, la compra de alguna obra de Torres seleccionada por Duchamp para la colección de Katherine Dreier y algunos años después otros contactos en París que incluyen una visita a la casa de Torres y una carta que informa a Torres de la partida de K. Dreier). Pero, como ya lo adelanté, la relación que me interesa poco tiene que ver con los vínculos personales o la estima que tuviese cada uno de ellos por la obra del otro.

Duchamp tiene el privilegio de haber sentido antes que nadie el abismo al que se enfrentaba el arte a principios de siglo. En tanto que Matisse nos cuenta más de una vez

el entusiasmo con el cual vivía en esos años la felicidad de crear su admirable pintura, Duchamp relata, ya viejo, que la elección de su oficio fue más bien una forma de vivir divertida y libre y que la misma pintura le resultó un arte sin interés, puramente sensorial, sin un contenido que trascendiera ese nivel, un arte que no se hace con la inteligencia. A esa pintura propia de la época, la que deslumbraba a numerosos jóvenes artistas como una aventura maravillosa, Duchamp, asociándola al olor de la trementina que invadía los talleres de la época, la llamaba, con su humor irreverente, pintura olfativa, pintura para los sentidos, pintura retiniana. Pero no es cierto que Duchamp no fuera también olfativo: el buen ojo, o el buen olfato, con el que formó su propia colección, así como sus juicios sobre los grandes pintores contemporáneos -salvo en el caso de Picasso, que elogió a regañadientes- lo muestran con claridad. No fue, en cambio, un pintor particularmente esforzado según lo prueba su obra pictórica juvenil en la que en tres o cuatro años pasa por el impresionismo, el intimismo, el simbolismo, el fauvismo, el expresionismo y el cubismo, a través de una producción total de poco más de veinte cuadros. Y no tardó mucho tiempo en abandonar la pintura, justamente poco después de producir los pocos cuadros en los que consigue realizar una obra pictórica original, que ha quedado oscurecida por el efecto y la leyenda de su Gran Vidrio y sus ready-made.

Ese su extraño rechazo a la pintura es razonado, muchos años después, como la conciencia de que el arte se ha extraviado por un camino imposible. En una frase perdida en una de sus innumerables entrevistas, en la más extensa de ellas, Duchamp sostiene que en el pasado la pintura podía ser religiosa, filosófica o moral pero que desde Courbet se le dio demasiada importancia a la retina, y que ese error fue luego cometido por todo el mundo. Y en otra ocasión afirmó que él intentaba que el tubo de pintura no fuera un fin en sí mismo y comparó su actitud con la de los pintores del Renacimiento. Esas declaraciones no han sido muy recordadas ni su propio autor insistió mucho en ellas, pero, sin embargo, si las consideramos con atención echan una luz nueva sobre el arte de Duchamp porque muestran, al fin de cuentas, el parentesco que tiene su actitud con la del hombre común, con aquél que no forma parte del grupo de los artistas y los aficionados cómplices, es decir de los que arrebataron las decisiones sobre el arte a los que tenían el báculo, el cetro o el cofre. Se trata de la perspectiva desde la que mira el que no se interesa en un arte radicado en lo estético y al que se le amputaron los contenidos y significados compartidos por todos los hombres. Para quien, a principios del siglo pasado, no le era atractivo el mundo estético retiniano u olfativo, para quien puede comprender en ese momento que cuando el arte se ha vuelto solamente estético, arte para artistas, éste no puede subsistir socialmente sino como moda y signo de distinción, quedaba una buena salida. Esa salida consistió en explotar el poder del arte de vanguardia, que iba avanzando en la conquista de la institución Arte, y promover desde ese enclave, contra el modelo del arte puro, el modelo de la novedad y sorpresa. No es mucho más difícil reclutar admiradores del objeto insólito o común, contemplado como obra de arte, que reclutar dóciles repetidores de juicios entusiastas sobre la pintura pura en la que verdaderamente no perciben nada entusiasmante. Esta actitud, a diferencia de la dadaísta, no hacía irrisión del arte, sino que parasitaba la capacidad de sugestión y el prestigio que confiere al aficionado, no tanto estimar el arte, cuanto saber qué es lo que debe estimar como tal. De hecho consistió simplemente en sustituir el objeto que nos debe cautivar visualmente por el objeto que se ofrece como curiosidad, juego de ingenio o enigma a descifrar. El toque de refinamiento que agrega Duchamp es que no propone que ese sea el camino del arte. Tanto es así que produjo solamente unos pocos ready-made y alguna vez señaló la necesidad de ser parco en la producción de esos artefactos. Alcanza que existan

algunos para testimoniar el sentido que les da del artista: un ejercicio irónico sobre el poder del contexto propio del arte para volver arte todo lo que abraza; y un manifiesto que lleva a sus últimas consecuencias la apropiación del arte por los artistas y que cabe en pocas palabras: es arte todo lo que un artista realiza como arte . De este modo el asalto de los artistas a la institución Arte para poder, por fin, realizar una pintura pura, da lugar muy tempranamente -y antes de que la pintura pura empiece a sufrir los estragos de su carrera tras la originalidad y su progresivo éxito como mera distinción -a la operación inaudita de Duchamp. Una operación que es, a la vez, la crítica más radical a la situación del arte contemporáneo, hecha con la propia lógica de éste, y un germen que tardará unas décadas en florecer, pero que debía florecer necesariamente, porque era también un exacto diagnóstico crítico sobre el destino de un arte puramente estético. Retornados a Torres encontramos lo que podría ser el negativo de la condensada imagen de Duchamp que acabamos de ver. Ambos, a principios de siglo, se resisten a un arte que ha perdido otros significados que los estéticos pero, en tanto que Duchamp tiene poco aprecio por lo estrictamente pictórico y, ni por asomo, piensa en que se pueda recuperar de alguna manera la situación del pasado, Torres, incluso en el período en el que se aproxima a la vanguardia y asume su amor por la pintura en sí misma, se debate por escapar al puro atractivo de ésta y por recuperar un sentido trascendente para el arte. Y no le alcanza que ese sentido solamente exista como un sentimiento del artista, sino que lo quiere presente, realizado más que testimoniado, en la obra misma y propone el retorno a un pasado arcaico. La terca fe de Torres era tan extrema como el terco escepticismo irónico, frío y lúdico de Duchamp, el *respirateur* . Esta oposición simétrica ante el mismo problema no es suficiente para aproximar a los dos artistas porque es indudable que muchos otros, en el grado que fuere, tuvieron en ese momento cierta conciencia de la grave fractura que en la relación del arte con la sociedad se había producido a partir de la apropiación del arte por parte de los artistas. Pero de la cuestión sólo hablaron los que resistieron a la vanguardia. Dentro de ella esa conciencia fue atenuada por la confianza en el valor del propio arte, en su capacidad de imponerse y obtener cierto poder institucional, y, en algunos casos, por el diseño de estrategias que intentaban recuperar contenidos sociales o ideológicos. Sobre lo que no se alertó, ni dio lugar a propuestas alternativas, fue acerca de la capacidad autodestructiva de un arte que debía inventar incesantemente desde su propia sustancia. Duchamp y Torres García son los únicos artistas cuya obra y cuyo pensamiento tienen ese núcleo generador. Y eso es hasta cierto punto explicable por las situaciones excéntricas en las que se hallan: el primero por su desinterés en el arte que estaba surgiendo a su alrededor, situación que normalmente habría engendrado un vulgar conservador; el segundo porque en su época clasicista fue un conservador para el cual el cubismo era una excentricidad, y que cuando ingresó en la vanguardia no se despojó de las convicciones que lo habían hecho un conservador, de modo que intruso en la vanguardia, su mirada no podía no ser anómala. Y tan anómala debió ser su parte en la vanguardia como para que, movido por su fe, en varias ocasiones haya sacrificado su amor por la pintura. Lo hace en París, cuando renuncia a la que, unos años después, consideró la mejor pintura que hizo en su vida, y lo hizo en Montevideo cuando atenúa la pictoricidad de sus pinturas constructivas de París y las subordina a la gran utopía del Arte Constructivo Universal propuesto como el futuro arte de América.

IV.-

Aunque la obra y el pensamiento de Torres estén tan estrechamente unidos a la conciencia de la crisis intrínseca de la vanguardia, y aunque la situación actual del arte y de su teoría sean en gran medida hijas de esa crisis (como continuadoras, como enemigas y como ocupantes por simple herencia de la institución Arte que, en su

momento, la vanguardia pudo copar con amor y con guerra) lo cierto es que, pese a todo, estos no son los mejores momentos para comprenderlo. Me referí más arriba al hecho de que la crítica internacional que ha escrito sobre Torres pasó ligeramente sobre sus escritos. También me referí a las simplificaciones que ponen el acento en el indigenismo de su arte con la finalidad de latinoamericanizarlo trivialmente. Voy insistir un momento en esta cuestión porque nos proporciona un caso ejemplar de esa inadmisibile ignorancia. Lo grave de esa lectura es que escamotea nada menos que el fundamento del americanismo de Torres, cuyo centro no está en los estilos precolombinos sino en el sentido trascendente de todas las artes arcaicas y en su propuesta utópica de un continente que, desconectado del resto del mundo, realiza una conversión radical de su cultura en la dirección de aquéllas. En otras palabras escamotea el rasgo más peculiar de Torres, el que marca la extraordinaria originalidad de su actitud y de su pintura. No solamente se trata de la clave para comprender al personaje sino para comprender de qué manera el artista concibió su propia obra y una clave para percibirla de la manera más compleja y más genuina. Pero, aún prescindiendo de una discusión sobre las cuestiones fundamentales, lo cierto es que Torres fue claro en este punto y dijo, con todas las letras, que su atención especial al arte precolombino en, fue más que nada un expediente oportuno e idóneo para difundir sus ideas, y que las formas mismas de los estilos indoamericanos no debían inspirar a los artistas de su taller. No puedo resistir la tentación de agregar otro ejemplo del irresponsable tratamiento que la crítica internacional hace de Torres. En este caso se trata solamente de un hecho anecdótico, pero, por lo menos, divertido. En el magnífico catálogo de una reciente exposición de la obra de Torres en Barcelona, la tapa reproduce una madera de Torres - un pez constructivo- que originariamente fue exhibido en posición horizontal y al que, en esa reproducción, se lo fuerza a girar 90 grados. Quizá ese ejemplo sugirió al autor de un ensayo publicado en la misma obra, que la distorsión y la inexactitud son virtudes estimables. De las abundantes y alegres invenciones de ese texto, a cuyo contenido conceptual no me voy a referir ahora, vale la pena recordar que, sin ningún documento ni argumento, niega -contra el testimonio familiar -que el disfraz que luce Torres en una conocida fotografía, tomada en Nueva York, haya sido hecho para asistir a una fiesta. (Agrego ahora, que después de escrito lo anterior descubrí en el archivo de la Fundación Torres García un viejo recorte de un diario neoyorkino en el cual se comenta la fiesta en cuestión y se menciona en particular el disfraz de Torres). Y tampoco vacila, el mismo autor, en inventar documentos: afirma que Torres García se deshacía en explicaciones y disculpas en algunas de las cartas que envió a Van Doesburg pero las cartas de Torres a Van Doesburg han sido publicadas y en ninguna de ellas hay nada parecido.. Aunque no toda la crítica actual tenga esa liviandad, la publicación de un texto de esa estofa en ese lugar, indica un clima muy peculiar. Mal podemos esperar que en ese clima se alcance una interpretación adecuada de la obra de Torres García. No, no son éstos buenos tiempos para Don Joaquín.

Publicado en Brecha, 20 de agosto de 2004