

Un *flâneur* en Montevideo: *La ciudad sin nombre* de Joaquín Torres-García*

Jorge Schwartz

Emir Rodríguez Monegal
In memoriam

Aunque el reconocimiento y la fama internacional de Joaquín Torres-García se deban sin lugar a dudas a su obra pictórica, sus estrechos vínculos con la escritura lo han acompañado prácticamente en toda su producción artística y de las formas más variadas: las fecundas reflexiones teóricas, a través de ensayos y conferencias¹, los textos-manifiestos², donde se mezclan la escritura y la ilustración, el letrismo incorporado a buena parte de sus pinturas desde sus primeros cuadros y finalmente *La ciudad sin nombre*, especie de novela ilustrada que poca atención ha merecido por parte de la crítica especializada.

Desde el inicio de su producción artística en Barcelona, lo urbano es uno de los temas principales de la obra pictórica de Torres-García. La ciudad—exaltada por buena parte de las vanguardias históricas—adquiere en el pintor uruguayo rasgos característicos. El letrismo, comprensible o no, forma parte del escenario urbano torresgarciano. Es como si el paisaje de la ciudad y la escritura formasen parte de una misma experiencia plástica. La ciudad aparece siempre fragmentada, yuxtapuesta y superpuesta. La ruptura con la tradicional perspectiva renacentista le ayuda a componer los primeros planos que posteriormente serán la base de la pintura ortogonal del constructivismo. Predominan con insistencia en su pintura urbana los temas de la calle, los edificios encaramados unos sobre los otros, los individuos o grupos de personas siempre anónimas, el café, el tranvía, la locomotora, el vapor, el calendario o el reloj. En fin, elementos que, conjugados, provocan una ilusión de aceleración temporal por la verticalización espacial sintetizada en un primer plano simultáneo. Las palabras recortadas y la mayor parte de las veces indescifrables, así como los números sueltos, nos revelan un mundo que se atomiza y cuya unidad sólo puede ser obte-

* Conferencia presentada en el Coloquio Internacional Peinture et Écriture (3): Frontières éclatées. París: Universidad de París 8/Colegio de España, 22-23 de enero de 1999.

¹ Recogidos en *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires: Poseidón, 1944.

² Me refiero a textos como *Dessins (1930) reproducido en Facsímil en Primer Manifiesto del Constructivismo, con estudio de Guido Castillo (Cultura Hispánica, Madrid, 1976)*, *Raison et Nature. París: Imán, 1932*, *La tradición del hombre abstracto (Doctrina Constructivista). Montevideo: Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1938* y *Nueva Escuela de Arte del Uruguay. Montevideo: Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1946*.

nida a través de la percepción fragmentada y yuxtapuesta. Tanto la época catalana de Torres-García (1892-1920), como la de Nueva York (1920-1922) y París (1926-1932) son fecundas en la temática urbana. Y si las palabras y las letras constituyen una constante en los cuadros de estos períodos, ¿cuál es el sentido de mezclar o de juntar códigos tan diferenciados? El intenso paralelismo pintura/escritura me hace pensar que Torres-García tiene por debajo de estos dos códigos un pensamiento único, el universalismo constructivo. Éste le permite expresar de forma siempre coherente lenguajes diferenciados, pero pertenecientes a una misma matriz reflexiva. La imagen, analógica y motivada, convive con la palabra, arbitraria y fruto de la norma y de la convención lingüística y social. En realidad, la propia palabra de Torres-García es casi un diseño ideogramático, y compone por ello un proyecto estético unificado en el que es imposible separar uno y otro código.

Podríamos decir que Torres-García incorpora los elementos inmediatamente perceptibles en el paisaje urbano: las imágenes de la calle y las palabras que presentan una sintaxis agregada de la subjetividad del pintor o sea reflejos de su pensamiento, en forma de letreros y afiches que cunden en la ciudad moderna. Esta escritura *en y sobre* la imagen es una especie de *graffitto*. Fragmentos del pensamiento, señales astilladas de una sintaxis lineal que de repente se espacializa, como si fuesen ideogramas urbanos, índices de un discurso que se desagrega y que se descompone.

En *Figura con paisaje de ciudad* (1917)³, un hombre anónimo aparece en primer plano, sumergido en sombras y en la soledad de una mesa de café. Él ocupa la mitad inferior de la tela y aparece cercado por imágenes yuxtapuestas y fragmentadas: casas, libros, un puente, un ferrocarril. Los tres textos (el del calendario, el de la botella y la palabra horizontal) están truncados: 20 de junio, vino y opio. El tiempo, la bebida y el narcótico son manifestaciones fraccionadas de un universo que ha perdido la unidad. Torres-García encontrará más tarde en la filosofía del Universalismo Constructivista, pensamiento de base prehispánica, la superación de este universo fragmentado, como forma de oposición al mundo moderno.

El descubrimiento de sí mismo, también de 1917, compuesto en Gerona, exacerba en la hermosa tapa la subjetividad del yo fragmentado, que se representa a través del título y de su propio nombre⁴. Las letras en cuadrícula se desplazan en el arco de un reloj (¿anticipación de *Cercle et carré*?) El bino-

³ En Raquel Pereda, Joaquín Torres-García, *Fundación Banco de Boston, Montevideo, 1991*, p. 73.

⁴ Utilizo la tapa del catálogo Joaquín Torres-García, *The National Gallery of Ottawa, The Solomon R. Guggenheim Museum y Museum of Art Rhode Island School of Design, 1970*.

mio yo/tiempo tiene como tela de fondo la urbe de seres anónimos, con su geometría de edificios verticales cortados por la horizontalidad del ferrocarril y del viaducto. La calidad gráfica del diseño nos hace concluir que tanto el título del libro como la autoría sobrepasan la intención meramente referencial para constituirse en grafismos estructuradores de la imagen.

De la etapa neoyorquina (1920 a 1922), que incluye cuadros pintados posteriormente a esa fecha, en los que Torres-García rememora su experiencia en aquella ciudad, destacamos dos momentos. En *Calle de Nueva York* (1923)⁵ prevalecen la horizontalidad del tranvía, los seres anónimos, los negocios. En un espacio cubierto de letreros, el propio tranvía –especie de tótem de la modernidad– aparece en primer plano y oponiéndose a él, una carroza tirada por dos caballos ostenta la palabra COLORS. Uno frente al otro, pueden ser interpretados como el encuentro de dos momentos históricos, en oposición dialéctica. Por un lado, la carroza tirada por caballos es la reminiscencia de un universo rural y agrícola, detenido en el reloj de la modernidad; por otro, el tranvía en primer plano, constituye la representación de la moderna máquina. La palabra COLORS está totalmente disociada del eventual contenido de la carroza. Apuntar a una mercadería irreal y dislocada, tal vez sea la forma que Torres-García encuentra para escapar a lo previsible y acentuar la alienación del mundo moderno. Más aún, la palabra COLORS también desplaza la atención del lector en la construcción cromática del propio cuadro. El foco de esta escena, vista desde arriba, nos hace pensar en un Torres-García que observa y pinta desde una ventana superior de la misma calle, semejante al observador del cuento *The Man of the Crowd* de Poe, analizado por Walter Benjamin⁶.

Esta misma *Calle de Nueva York* (pocos años después visitada y registrada por la imaginación surrealista de García Loca), está llena de afiches que ocupan la horizontalidad del cuadro, de punta a punta. Aquí hay dos palabras legibles (*Delicatessen* y *Colors*), los otros signos son indescifrables. La desaparición de la escritura podría ser vista como el efecto de un postimpresionismo, en que la velocidad emergente y sugerida de la máquina tranviaria, desdibuja los contornos, convertidos ahora en manchas⁷.

⁵ Reproducido en Mario H. Gradowczyk, Joaquín Torres García, *Ediciones de Arte Gaglianone*, Buenos Aires, 1985, p. 92.

⁶ En Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism. NLB, Londres, 1973 (trad. Harry Zohn).

⁷ Podríamos aquí aprovechar el comentario de Victor Hugo, hecho desde la ventana de un tren en movimiento: «Las flores del costado del camino ya no son flores sino manchas, o más bien rayas rojas y blancas. Ya no hay ningún punto definido, todo se transforma en rayas. Los campos de cereales son grandes matas de cabello amarillo... los pueblos, los campanarios y los árboles escenifican una loca y confusa danza en el horizonte». Citado por Ian Christie, en *The Last Machine*, Londres: British Film Institute, 1994, p. 16.