

Torres-García pone al lector del cuadro frente a una ciudad que no está sólo para ser vista, sino también para ser leída. Probablemente sin haber conocido a Saussure ni a Charles Sanders Peirce, padre de la semiótica, Torres-García nos recuerda años después en *La ciudad sin nombre* que «nuestro arte es un arte de signos» (p. 61). La lectura de estas ciudades está amenazada por la idea del caos, de ausencia de orden, recuperado posteriormente en el proyecto constructivista. En este sentido, las palabras borrosas y fragmentadas, se convierten en ruidos que inundan el paisaje urbano de Torres-García.

Un momento exacerbado de esta visión caótica de la ciudad, aparece en *Paisaje en Nueva York*, de 1920⁸. A pesar de la aglutinación superpuesta de imágenes, las palabras aquí sí son legibles y el mensaje resulta muy claro. La concentración de imágenes exagera la idea de caos. Hay una pérdida total de direccionalidad. La visión de la ciudad y la lectura del cuadro conducen a un dramático simultaneísmo. La presentación desjerarquizada y en primer plano, muy lejos de un primitivismo *naïf*, tiene una intencionalidad que se traduce de forma clara en la lectura de las palabras. De arriba para abajo, CAMEL (la marca de cigarrillos), TIMES (con el logotipo en la T del tradicional diario neoyorquino), SHOP, BUSINESS, PAPER. Los símbolos del capitalismo norteamericano –pintados casi una década antes de la quiebra de la Bolsa– se diseminan en la escritura suspendida de esta tela. La escalera en zig zag, que cruza por el medio del cuadro, no sale de ningún lugar y no conduce a nada (al contrario de Xul Solar, en que las escaleras tienen una connotación mística de ascensión y de liberación del individuo). El caos se renueva en esta ostensible ausencia de dirección. Lo mismo se podría decir del reloj –en el lado izquierdo– y de una especie de semáforo, equidistante. En vez de organizar el espacio y el tiempo del cuadro, aparecen como ex-signos devorados por la selva urbana. Literalmente embotellados en el tránsito de la propia imagen, los medios de comunicación –una carroza sin caballos, vagones de un tren, tranvía o metro y un transatlántico–, vistos de abajo para arriba, surgen superpuestos, desjerarquizados, con el barco sobre los otros medios de comunicación. Por encima de todo, y con irónica discreción, la bandera norteamericana. Los seres borrosos que habitan esta ciudad son más visibles en la base de este cuadro, como si soportasen todo el peso de la *ville tentaculaire*.

Dos décadas más tarde encontramos al pintor en Montevideo. Allí escribe *La ciudad sin nombre*, una obra de ficción de poco más de cien páginas sin numerar, en la que se entremezclan ilustraciones que sirven de referen-

⁸ Mario H. Gradowczyk, p. 23.

te y soporte icónico al discurso escrito⁹. Torres-García vuelve a su ciudad natal, después de cuarenta y tres años de ausencia, enriquecido por su experiencia catalana, neoyorquina y francesa de los años veinte y treinta. En su discurso crítico se percibe el pensamiento de alguien que superó las vanguardias históricas, que vio la crisis de la Bolsa de Nueva York, la aparición del fascismo, la Guerra Civil Española y finalmente la Segunda Guerra Mundial, contemporánea a la producción de su libro. *La ciudad sin nombre*, escrita a los 67 años de edad, registra en la última página la fecha 16 de diciembre de 1941. O sea: el libro fue elaborado en medio de las seiscientas conferencias con 253 ilustraciones que componen el monumento teórico *Universalismo Constructivo* (textos que van de 1934 a 1942; 150 lecciones en total). En Montevideo vive los años más fecundos de su carrera, cuando funda La escuela del Sur y el Taller Torres-García. El retorno de Torres-García a su ciudad natal tiene cierta semejanza con Jorge Luis Borges en lo que respecta al carácter *fundacional* de su país de origen. Pero, a diferencia de Borges, que se complace en el poema como gesto donde culmina y se cristaliza la memoria, Torres-García tiene un proyecto de transformación de la cultura a través del arte constructivo. En una entrevista concedida a Juan Carlos Onetti en la revista *Marcha* del 23/6/39, a dos años de la publicación del libro, Torres-García afirmaba¹⁰:

Pensé entonces extender el arte constructivo a toda América, volviendo a las formas del arte precolombino. Y no solamente porque consideré que ése es nuestro arte, sino porque el cataclismo que amenaza a Europa barrerá con lo que queda de su cultura. Y los artistas americanos estarían entonces sin modelos extranjeros para copiar. Lo que, indudablemente, sería muy grave. Pensé, pues, en que el destino de América era el de constituir un refugio para la cultura en peligro. Pero esta idea debe entenderse bien: no se trata de construir aquí un gigantesco museo, sino de iniciar una nueva cultura con nueva sangre, otra etapa en una palabra.

Pienso que la enumeración de estos hechos históricos es importante para la comprensión del complejo sistema simbólico de Torres-García, donde

⁹ Con fecha 20 de setiembre de 1974 se publica una edición que, de formato mayor que el original, supone ser 'facsimilar'. Reproducimos el colofón: «Esta edición facsimilar de *La ciudad sin nombre* ha sido editada al formato de los originales por la Comisión de Homenajes a Torres García (Ministerio de Educación y Cultura) en ocasión de cumplirse el centenario del nacimiento del artista». En realidad, la edición denominada facsimilar (19,5 cm. x 28,5 cm.) difiere en tamaño del original (11 cm. x 14,5 cm.). Tampoco aparece reproducida la contratapa del libro con ilustración de Torres-García y la referencia «Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo: Montevideo (Uruguay)».

¹⁰ Joaquín Torres-García. Testamento artístico. Biblioteca de *Marcha*, Montevideo, 1974, p. 3.

prevalece el rechazo a la civilización industrial y la fundación de una estética cósmica, total, abarcadora, cuya base primitiva trata de retomar un pensamiento *americanista* de fondo azteca e incaico (por alguna razón, Torres-García desecha de su sistema la cultura maya). Un pensamiento indígena precolombino que rescate para el hombre moderno la dimensión histórica, sagrada, casi religiosa, sin que esto signifique un retorno a lo primitivo.

Me detendré brevemente en algunos elementos básicos de *La ciudad sin nombre*:

1. Lo urbano como crítica a la modernidad.
2. La estética como discurso crítico.
3. El proyecto fundacional-constructivista montevideano.

La ciudad sin nombre se nos presenta como una *fábula en movimiento*: la llegada de un personaje a una ciudad desconocida, un viaje en vapor, la visita a otras ciudades, el viaje final como despedida del Viejo Mundo y el retorno a América para fundar una nueva cultura y civilización. El título *La ciudad sin nombre* se desdobra en dos posibles singularidades por un lado, el carácter fundacional de una ciudad *a la que hay que nombrar* –gesto del demiurgo, del conquistador o del padre, detentor del poder de la palabra que inaugura un universo–; por otro, la falta de palabra también se traduce en el principio de ausencia, silencio y vacío producto del carácter seriado y monótono de la urbe moderna.

Aunque en uno de sus ensayos Beatriz Sarlo nos recomienda olvidar a Walter Benjamin¹¹, por la vulgarización que se ha hecho de su lectura del *flâneur*, es prácticamente inevitable interpretar al personaje narrador de esta ficción como percepción o conciencia pura en medio de la multitud urbana, de la *fourmillante cité* por la cual deambula. El anonimato, condición esencial del *flâneur*, abre la narrativa: «Acabo de llegar a una ciudad de la cual desconozco su nombre... ¿Qué me liga a todo esto? Nada, y todo. Nada, porque a nadie conozco ni sé de nadie, pero todo, porque yo también soy un hombre» (p. 3). La mismidad, el discurso diferenciado y la repetición como uno de los problemas traídos por la modernidad aparecen retratados por el *flâneur*-narrador: «Siempre por las mismas puertas, cada día, salen y entran las mismas personas. Se dispersan por la ciudad, haciendo el mismo recorrido» (pp. 3-4). Torres-García, más filósofo que

¹¹ Beatriz Sarlo, «Olvidar a Benjamin», Punto de Vista 53, Buenos Aires, Noviembre 1995, pp. 16-19.