

poeta y casi más filósofo que pintor, describe un momento al llegar a otra ciudad:

Los [barrios] modernos son como en todas partes; sin carácter. El comercio hoy ha unificado las ciudades. Los mismos anuncios luminosos y los mismos afiches, el mismo gusto en tiendas y vitrinas; los mismos vehículos en las calles; y el mismo tipo estandarizado en los transeúntes.

El ojo del artista-*flâneur* no puede dejar de observar plásticamente el paisaje urbano, recordándonos imágenes del *vibracionismo* de Barradas, su compañero de juventud:

Impresión plástica que sería interesantísima para un artista moderno. Mil formas en movimiento incesante. Superficies enormes con miles de agujeros rectangulares. Anuncios... Atravesamos una gran plaza; árboles, tranvías, colores al sol, tiendas, autos... Más anuncios: fijos, móviles, luminosos, acústicos –*vibrando siempre*– sin dejar reposo a la sensibilidad y el incontable número de vehículos: autos, tranvías, autobuses, camiones. Y el hormiguero humano en las aceras (*cursiva mía*).

Las páginas finales del libro relatan el viaje último y fundacional. Pero el reencuentro con la ciudad natal le depara sorpresas: «Este es el Banco de la República. Parece un poco el National City Bank de Nueva York» (91), para concluir más adelante: «Me encuentro en Montevideo como en cualquier otra ciudad» (100).

La redundancia planetaria y los efectos de la hoy denominada política de mercado, globalización y neoliberalismo ya aparecen en este libro con espíritu visionario, aun años antes del término de la Segunda Guerra Mundial. La ilusoria ampliación de un espacio acaba reduciéndose al efecto de vacío, por el propio discurso de la indiferenciación. La modernidad trae consigo la abolición del espacio y del sentido del tiempo.

Así como los surrealistas veían en el maniquí un tótem de la modernidad, Torres-García introduce como interlocutor a un hombre-anuncio. El hombre como objeto cosificado se materializa en la imagen del hombre-*sandwich*, presente en varios momentos de la narración (pp. 13, 35, 73, 78 y 84): «–Pero diga, ¿no le importa sentarse junto a un hombre anuncio?» pregunta– «Pero si yo soy otro anuncio! Todos somos anuncios de una misma empresa» (p. 36). Pocos años antes de la publicación de esta novela, Walter Benjamin escribe su última obra inacabada, *Passagen Werk*, sobre el papel social de las galerías de París, en total proceso de decadencia en aquel momento. La degradación y la desaparición del *flâneur* en las pri-

meras décadas del siglo XX, da lugar al hombre-*sandwich*. Según Walter Benjamin¹², «le flâneur emmene la concept d'être-à-vendre en promenade. Tout comme le grand magasin est son dernière repaire, l'homme-sandwich est sa dernière réincarnation». La reiterada presencia del hombre-*sandwich* en la narrativa de Torres-García es poco menos que sorprendente. El pintor uruguayo deja París rumbo a Montevideo en 1935 y Benjamin toma como referencia el mismo espectro urbano, un año más tarde. El brillante ensayo de Susan Buck-Morss nos muestra que el hombre-*sandwich* era un personaje común en las calles de París de aquella época¹³.

Dénigrè, l'homme-sandwich était tour de même une figure familière a la plupart des citadins du Paris des anées trente. Affiches humaines, ils annonçaient et faisaient de la publicité pour les produits et les événements (les cinémas, les soldes) de la culture de consommation bourgeoise, pourtant, malgré leur uniforme d'emprunt qui leur donnait un aspect présentable, ils étaient associés de très près à la misère.

Lejos de pretender hacer un análisis marxista de nuestra novela, nos sorprende la presencia de este insólito personaje en ambos textos. Para Torres-García, este *dandy* degradado aparece disfrazado de texto ambulante. Una escritura móvil dentro de la ciudad moderna, un afiche ambulante víctima de las nuevas leyes del mercado. A pesar de la profusión de imágenes que contiene el libro, el «hombre-anuncio» no aparece diseñado. La presencia de la escritura en la ciudad cobra aquí vitalidad en los cuerpos cosificados por la propia palabra que viste y que vehiculiza. Palabra encarnada, literalmente, aunque no en el sentido poético de Octavio Paz, sino en los cuerpos escritos y prostituidos por el mercado del nuevo paisaje urbano. «Quíteme el letrero ese de la espalda», pide el hombre-anuncio, a cierta altura de la novela (p. 36).

¿Qué es lo que Torres-García propone en su sistema, de forma general, y en esta novela en particular? Una visión cósmica, totalizante, capaz de superar la fragmentación vigente y el sentido de pérdida de la individualidad y la alienación en la ciudad moderna. Torres-García va a contramano del proyecto cubista, que justamente destaca la fragmentación.

Torres-García se opone radicalmente a dos conceptos básicos impuestos por la modernidad. El primero de ellos se basa en la idea de *lo nuevo* como

¹² *En Passagen Werk*, p. 562, cf. Susan Buck-Morss, «Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée: Politique de la Flânerie», en Wisman., Heinz (org). Walter Benjamin et Paris. *Les Éditions du Cerf, Paris, 1986*, p. 369. Ver, de la misma autora, *The Dialectics of Seeing*. Walter Benjamin and the Arcades Projects. MIT Press, Cambridge, 1991.

¹³ *Art. cit.*, p. 372.

posibilidad de renovación o de redención. A ello Torres-García responde con la retoma de una tradición americana. Lo nuevo para Torres-García significa la indiferenciación: en *Universalismo Constructivo*, más precisamente en la lección 30 («La Escuela del Sur»), afirma¹⁴: «...nuestra propia y típica ciudad, si bien está en todas partes, lo está menos y casi nada en ciertos barrios nuevos o modernizados».

Otro aspecto combatido ferozmente es la representación fragmentaria del arte moderno a partir del cubismo. Torres-García propone y desarrolla un arte totalizante capaz de ayudar al individuo a superar el sentimiento de enajenación, a recuperar su dimensión cósmica en el mundo moderno.

Si pintamos cualquier aspecto de la ciudad, una calle, un parque, etc., o un trozo de la playa o un rincón del puerto, dando a la obra todo el verismo posible, poca cosa habremos hecho con respecto a la vida ya intensa de la urbe, a sus mil variados mecanismos intelectuales, morales, artísticos e industriales; y también de aspectos opuestos que hay en ella; y más que eso, en cuanto a la idea que tenemos de su importancia. Porque por tal medio fragmentario jamás podemos llegar a dar eso, y menos aún el concepto que tenemos de la ciudad. De ahí la razón de ser un arte esquemático y simbólico.

En la «Advertencia» a *La ciudad sin nombre*, Torres-García deja muy claro su propósito: hacer una especie de panel, de mural social en que «los personajes que intervienen, simples muñecos sin realidad humana, sólo sirven para materializar el drama que se juega en el mundo actual, entre los valores ideales del espíritu, universales y eternos, y los intereses materiales, individuales o colectivos, en lo histórico, siendo el único propósito del autor, destacar únicamente estos dos ambientes en lucha: «El carácter funcional del retorno a Montevideo aparece de forma clara en la página 19: «Explico lo que me trae al país levantar el arte, crear una nueva conciencia, buscar la tradición profunda».

El constructivismo universal de Torres-García —que nada tiene que ver con la escuela rusa del mismo nombre presidida por Malevitch— trata de aunar el discurso mítico y ritualístico anterior al descubrimiento de América, sin por eso desechar las vanguardias. Para ello, Torres-García propone una especie de utopía metafísica a través de un arte que refute el arte naturalista imitativo por un arte abstracto absoluto, sin figuración (p. 831). El diseño ortogonal (verticales y horizontales) es la solución plástica (que según Torres-García se opone al concepto de pintura) en que la superficie

¹⁴ En *Universalismo Constructivo*, p. 197.

se reduce a dos dimensiones (se elimina la perspectiva) y se limita todo carácter narrativo (lo cual lo aleja del típico muralismo mexicano). La tapa del libro, algunos ejemplos internos como en las páginas 65 y 70, nos dan una muestra bastante cabal del arte constructivista. La última página cierra con un boceto que pretende ser «el primer monumento constructivo de la República», retomando así el arte de los monolitos precolombinos (ver pp. 69 y 71).

Escrito a mano con letra de imprenta, sólo veinte páginas no poseen ilustración. ¿Cuál es la función de las ilustraciones en este libro? Por un lado, nos dan la pauta de un pintor que escribe y, por ende, que piensa en imágenes. ¿Cómo interactúan en este libro palabra e imagen? ¿Estamos frente al lema *ut pictura poesis*? No exactamente. Creo que Torres-García, al injertar o intercalar las imágenes, las incorpora al sintagma narrativo como forma de sintaxis. Dibujo sí, pero sin perder la linealidad convencional de la escritura. El rasgo rápido, aparentemente inacabado, de los dibujos, sugiere una estructura de croquis, acorde al estilo del *Diario de Viaje* y al efecto de vértigo provocado por la ciudad moderna. Un casi *graffitto* de esta ciudad.

Si en algún momento el anuncio del *Cinzano* encima de un tranvía (p. 96) nos anticipa el carácter irreversible de la polución visual de las estrategias de mercado en la ciudad moderna (p. 66), por otro, encontramos una especie de puntuación local (por ejemplo, en el Teatro Solís de Montevideo, p. 96), como forma de rescate de un cosmopolitismo avasallador y despersonalizador. De la misma forma, hallamos aquí y allá, y en contraposición, restos del barrio, de la cultura periférica y de pintoresquismo local, como la carroza de la página 98. En el paisaje urbano de *La ciudad sin nombre* estos elementos son una especie de reliquia, una rememoración casi romántica de un pasado irreversible.