

# LA ACTITUD VANGUARDISTA DEL PINTOR JOAQUÍN TORRES-GARCÍA ANTE LA COYUNTURA DE LA “MODERNIDAD INCOMPLETA” EN AMÉRICA LATINA

Iñigo Sarriugarte Gómez

Universidad del País Vasco

## 1-Introducción a las principales pautas de la modernidad artística

Son numerosos los varemos que nos pueden servir para conocer hasta que punto se produce la realización de la modernidad artística<sup>1</sup>. 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. Especialmente, se rompen 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 claramente experimentales. En este sentido, se produce una clara ruptura con cualquier versión de verosimilitud y mimesis artística. De ahí, el uso del concepto de la “muerte del arte”, pero entendido bajo la disolución del arte, tal y como había sido entendido hasta el momento. Por lo tanto, se propone la desintegración del arte tanto en la vida como en la industria, e incluso la desaparición pura y simple del arte, al modo de Marcel Duchamp o Rimbaud; por otra parte, el constructivismo ruso

---

<sup>1</sup> Dentro del campo de las artes plásticas, el término de modernidad se emplea para designar el periodo que comienza con la aparición del impresionismo a finales del siglo XIX hasta la llegada de la posmodernidad a finales de los años 70 en el siglo XX. Este se divide propiamente en modernidad (correspondiente a las primeras vanguardias artísticas) y modernidad tardía (movimientos posteriores a la 2º Guerra Mundial).

proclamaba la “muerte del arte” en el puro sentido hegeliano de superación (Aufhebung);

3-El racionalismo, que 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 abstractas, claramente marcadas por un proyecto analítico y deductivo, que genera que el arte tienda a su máxima esencialidad formal y cromática;

4-El progresismo, ya que todo lo moderno está relacionado claramente con el progreso, entendido como un despliegue de la razón tanto en la historia, 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 del futurismo y el 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, que 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 estas son claras enemigas del universalismo vanguardista;

6-La creación de un corpus, que pretende fundamentar la explicitación teórica de las búsquedas y objetivos de los diferentes artistas. Entre estos textos redactados, 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 que acompañe a los objetivos de un arte rupturista;

7-La fragmentación existente en un periodo tan corto de tiempo con la creación de una amplia relación de “ismos”, que conviven y se suceden de manera muy rápida. En este sentido, se puede decir 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 este 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 esta lista de características básicas y referentes a la modernidad artística, especialmente centrada en las primeras vanguardias artísticas, pero evidentemente esta pequeña muestra nos servirá como espejo comparativo para observar que estos planteamientos difícilmente se pudieron desarrollar en América Latina. Para ello, hubo que esperar la entrada de la modernidad tardía<sup>2</sup>.

Con las vanguardias artísticas, se observa una continuación 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 estos, la emancipación humana estético-social, la integración del arte en la vida, la extensión de lo estético más allá de los círculos privilegiados, la des-mercantilización 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

---

<sup>2</sup> El concepto de modernidad tardía es propuesto y explicado por Lucie-Smith, Edward (1991): *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 7.

querían romper. En cualquier caso, el cambio era ya visible y el avance generado por las vanguardias no tendría vuelta atrás.

## 2-Situación artística en América Latina

La modernidad aplicada al arte, en su concepción de arte moderno, en América Latina supuso como para los 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 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.”<sup>3</sup>

La modernidad artística en América Latina no nace al mismo tiempo que en el resto de países industrializados. Por este motivo, la mayoría de los expertos han fijado una fecha clave para el estudio del nuevo fenómeno artístico. Exactamente, estaríamos hablando de la década de los años 20 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 este momento en una nueva búsqueda renovadora, eso sí con numerosos obstáculos y dificultades, pero aún así, con un intento alejarse en la medida

---

<sup>3</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo (1992): *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, disponible on-line, en <http://www.eha.boj.org/repositorio/epocas-estilos/sigloXX/msg00005.html>

de lo posible de todos los convencionalismos anteriores y que tan claramente estaban relacionados con las premisas academicistas y tradicionales. Ante este nuevo avance de cambio y renovación, fueron muchos los intelectuales que se sintieron atraídos y recibieron las dosis necesarias de sugestión para formalizar un cambio necesario.

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

Los países latinoamericanos más pudientes desde finales del siglo XIX estaban mandando a numerosos artistas becados a Europa, pero el peso de la tradición era tan fuerte, que cuando volvían la gran mayoría se dedicó 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 propia 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 período 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 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 a un lenguaje propio y local.

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 homogenización continental, ciertamente, se observan desemejanzas notables entre los diversos países latinoamericanos. Entre estos, las diferencias se hacen notables, en relación al desarrollo más acelerado de Brasil<sup>4</sup>, con la famosa exposición de los grabados de Lasar Segall en 1913, la muestra de Anita Malfatti en 1917 y especialmente la Semana de Arte moderna de 1922. Resulta visible el interés por mezclar lenguajes y culturas, por producir productos híbridos, tal y como lo llevaron a cabo a principios del siglo XX los artistas brasileños Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral y Rego Monteiro.

Habría que destacar la aparición en Buenos Aires de Figari, la vuelta de Pettoruti 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 mezcolanza de lenguajes existentes en el continente europeo, como eran el impresionismo y el fauvismo. Este grupo mantendrá un peso destacable dentro del contexto artístico chileno, junto con la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1930, lo que llegó a ser un cierto hito junto con la creación de la escuela de arquitectura moderna del Brasil, dentro de los sistemas de enseñanza de las artes y la arquitectura.

Este tratamiento de canibalización de las ideas europeas parece que no podía darse de una manera pura y total, sino que necesitaba de un proceso paulatino de simbiosis con las propias raíces culturales. Es en este punto donde principalmente se adentra el artista moderno latinoamericano en los comienzos del siglo XX. Evidentemente, con el paso

---

<sup>4</sup> Dentro del panorama latinoamericano, Brasil es uno de los países más adelantados artísticamente, ya que se dan cita en este país un importante número de creadores, que apuestan por lenguajes vanguardistas. Igualmente, junto con este país, tenemos que mencionar el papel de México.

del tiempo, la separación entre estas dos fuentes de inspiración y temática (lo tradicional y lo moderno) se harán cada vez visibles, 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, caso del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, el dominicano Darío Suro, los argentinos Antonio Berni, Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchúa, el cubano Víctor Manuel, que se revela contra el academicismo reinante, siendo una de sus discípulas 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 en Italia filosofía marxista y había participado en los principales acontecimientos del anarquismo internacional. Será con su vuelta cuando se observa una profunda transformación en la aplicación cromática de los conocidos “volcanes”. En 1910, organiza una exposición revolucionaria con el apoyo de jóvenes artistas, entre los que se encuentra Clemente Orozco. Sin embargo, antes de esta fecha, ya los pintores mexicanos estaban reclamando muros para pintar. Posteriormente, se incorporaron 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....”<sup>5</sup>

El indigenismo supuso una de las corrientes más importantes de principios del siglo XX. En definitiva, una lucha por la necesidad de redefinir lo nacional y propiamente cultural, caso del movimiento indigenista de Perú, liderado por el pintor José Sabogal,

---

<sup>5</sup> Bayón, Damián (1974): *Aventura plástica de Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 23.

que intentó asentar una escuela nacional basada en temas nativos, notablemente influenciado por las revoluciones rusa y mexicana. La apuesta se presenta rupturista, ya que trata de situar la figura del indígena dentro de un contexto y una realidad socio-cultural que le fuera propiamente suya, ya que hasta el momento su aportación iconográfica había sido principalmente de carácter exótico y pintoresca. 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 Mexicana, organizada por André Breton, el pintor de origen austriaco Wolfgang Paalen y el poeta peruano César Moro. No obstante, tampoco este movimiento supo escaparse de las connotaciones regionales, tal y como se pudo observar en la obra del cubano Wilfredo Lam. Por otra parte, el chileno Roberto Matta tuvo que marchar a Europa con el objetivo de desprenderse de sus raíces más locales. Ciertamente, la situación de otros artistas se presenta de igual manera, alejándose 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.

Respecto al constructivismo, encontramos a su principal impulsor 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 40. En este sentido, el constructivismo logró una extensión amplia por el continente americano, tal y como se puede comprobar con los trabajos de los venezolanos Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, el ecuatoriano Manuel Rendón, los brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica, entre otros muchos.

Este trasiego de ir y venir a Europa parece algo 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 Gómez Cornet, Pettoruti o 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 huída 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 este 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, alejándose 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. Por otra parte, Joan Sureda Pons comenta que “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*.”<sup>6</sup>

La vuelta de estos anteriores artistas supuso todo un reto para los propios artistas, como a la vez un sobresalto de modernidad y experimentalismo para los pintores que no habían tenido la oportunidad de desplazarse tan lejos. Este 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 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. Es en este ambiente de distancia intelectual, donde se produce el escándalo generado por la exposición realizada en 1924 por Pettoruti. Esta frialdad e incomprensión de la crítica y el público tendrá su contrapartida por parte de sectores

---

<sup>6</sup> Sureda Pons, Joan (1998): *Torres-García. Pasión clásica*. Madrid: Akal, p. 44.

intelectuales (artistas, escritores, arquitectos), que darán un apoyo férreo a estas nuevas actitudes, tal y como se pudo observar con el grupo Martín Fierro, fundado en 1924, que ofrecerá su apoyo total a Pettoruti, 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. Este será el marco de principal expansión experimental en América Latina, creándose auténticos artistas modernos, que se unían bajo un lenguaje de carácter universalista, caso de la escuela creada por Alfredo Guttero después de su vuelta de Europa en 1927 con el nombre de “Taller de Arte Plástico”, donde toman parte en este proyecto 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, fundando en Montevideo su famosa “Escuela-Taller”, desde donde surgirá un amplio número de creadores caracterizados por la aplicación de lenguajes geométricos y puramente abstractos.

También, son numerosos los artistas que definitivamente regresaron a su país en los últimos años antes de su muerte, abandonando claramente todo contacto con lo local, alejamiento necesario para desembarazarse de todas las premisas autóctonas, caso del venezolano Emilio Boggio, el colombiano Andrés de Santa María y los uruguayos Joaquín Torres-García y Rafael Barradas, entre otros tantos.

El problema de la mayoría de los artistas, que habían estudiado en Europa y habían recabado una amplia información para extender las nuevas ideas experimentales, es que no crean o 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 supone la lenta muerte de unas ideas que acababan de nacer. Resulta un nacimiento condenado a su desaparición. En cualquier caso, uno de los artistas que más hicieron por el asentamiento teórico y práctico de estas nuevas ideas fue el uruguayo

Joaquín Torres-García, con la consolidación de una escuela pictórica y su consiguiente expansión de ideas experimentales.

### 3-Joaquín Torres-García. Breve introducción biográfica

Este artista (1874-1949), hijo directo de españoles, embarca en julio de 1891 en Montevideo hacia Génova y seguidamente rumbo a Barcelona. La fortuna le llevará a relacionarse con el joven Picasso, así como con otros pintores, literatos e intelectuales de la época. Será también en Barcelona donde conoce y se relaciona con el también pintor uruguayo Rafael Barradas (artista influido 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 este 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 de vuelta se detuvo en París donde intercambio ideas y contempló la obra de sus amigos pintores.

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

En diciembre de 1924, se instala en Villefranche-sur-Mer, un pueblito francés de la Costa Azul, donde empieza a pintar nuevamente. 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 los primeros momentos de su estancia en esta capital, su pintura acusa una influencia "fauve", observada en la brutalidad de los rostros o las figuras de cuerpo entero, pintadas toscamente como ciertos ídolos de los pueblos salvajes, aunque en la obra de aquella época, además de la seducción del arte negro, se percibe en algunos paisajes y bodegones, una preocupación estructural de innegable filiación cubista. Una vez desprendido ya de todo referente "fauvista" y primitivista, tiende paulatinamente hacia la abstracción. Su tendencia a 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.

#### 4-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 con artistas marcados por el experimentalismo pictórico, denominada "Cinq refusés para le Jury du Salon d'Automne"<sup>7</sup>.

El artista se nutre de diferentes ideas vanguardistas, que reinan en la capital de las artes plásticas modernas, manteniendo 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 resultaran de gran interés y fructificación. El artista se rodea de un entorno cubista y abstracto, un entorno marcado por la construcción de las maneras y la visión geométrica de la vida.

---

<sup>7</sup> Jardí, Enric (1973): *Torres-García (1874-1949). Exposición antológica*. Salas Altas del Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia., 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 que el grupo. Una experiencia que demuestra como el artista 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.

#### 5-Regreso a su país natal y formulación del “Universalismo Constructivo”

El 30 de abril de 1934, regresa a los 60 años de edad 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.

Después de 43 años de ausencia, a su llegada a Montevideo, comunicó a la prensa que había vuelto a su país natal “a 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”<sup>8</sup>. A partir de este momento, se lanza en una cruzada por extender los nuevos aires de libertad y cambio en las artes

---

<sup>8</sup> “Volvió a Montevideo Torres-García: El pintor uruguayo después de 43 años de ausencia”. *Hoy* (Montevideo), 30 de abril de 1934.

plásticas latinoamericanas. 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 de origen era más bien escasa. Por este motivo, queda defraudado por el ambiente dominante de Montevideo, claramente relacionado con la enseñanza académica y tradicionalista, que imperaba en todo Latinoamérica. Esta desilusión se asienta cuando Torres se percató de que aquella ciudad de Montevideo, que tenía todo el aire de gran metrópoli del siglo XX en lo material, se nutría en cambio, en lo artístico, 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, la necesidad de crear la “Escuela-Taller” por parte del artista, que generaría la aparición de interesantes artistas caracterizados por lenguajes experimentales, por ejemplo, en el grupo de sus discípulos figuran junto con sus dos hijos Augusto y Horacio, José Gurvich, Francisco Matto, José Cullell y Gonzalo Fonseca.

Quizás, se le haya criticado una enseñanza demasiado mesiánica, asistiendo como si se tratara de una “verdad revelada”<sup>9</sup>. Su excesiva rigidez en la enseñanza de las nuevas ideas vanguardistas generó curiosamente que muchos de sus alumnos y discípulos decidieran emprender nuevamente la aventura de la búsqueda, hacia espacios y lugares menos acotados, de ahí que artistas de la calidad del argentino Sergio de Castro y los uruguayos Julio Alpay y Gonzalo Fonseca decidieran marcharse a otros países.

---

<sup>9</sup> Bayón, Damián (1974): *Aventura plástica de Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 61.

Este artista parte de la lección estructural de Paul Cezanne, de la línea portadora de espacio y del color como elemento plástico que se superpone y trabaja dialécticamente. Los rasgos comunes a todos los períodos estilísticos del uruguayo-catalán son el predominio de la forma respecto al color, de lo estructural respecto a 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 constructivismo ruso o al neoplasticismo holandés, sino al arte 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.

Será al salir de París, cuando el artista tenga ya afincado su concepto del “Arte Constructivista Universal”. En este sentido, para algunos teóricos como 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 este teórico 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.”<sup>10</sup>

Al pisar suelo uruguayo, se dio cuenta que las teorías pictóricas del “Universalismo Constructivo” podían enraizar perfectamente con las propuestas generadas por las civilizaciones autóctonas<sup>11</sup>, claramente conectadas con manifestaciones plásticas donde se tiende más a la abstracción respecto a la representación. De ahí, su decisión de elaborar un arte indigenista y americano con el sentido expreso de establecer un arte

---

<sup>10</sup> Arocena, Nicolás (2000): “El clasicismo moderno de Torres-García”, en *Joaquín Torres-García. Dibujos*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, p. 30.

<sup>11</sup> Jardi, Enric (1973): *Torres-García*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, p. 226.

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..."<sup>12</sup>

Aunque el ambiente con el que se encontró el artista no fue el más aconsejable, 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 estas enseñanzas. 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 incorporar elementos esenciales del arte autóctono del continente americano a los principios del constructivismo europeo y de la abstracción geométrica.

---

<sup>12</sup> Citado por Jardi, Enric. Idem, p. 150.



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<sup>13</sup>.

#### 6-Creación de 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 latinoamericano, donde se plantea la finalización del período colonial del arte latinoamericano por el comienzo de una nueva era artística marcada por el experimentalismo y la modernidad, manteniendo con rotundidad la importancia y el valor estratégico de una selección de recuerdos, que pretenden mantenerse 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” (A.A.C.) y el “Taller Torres-García” (T.T.G.) se fundamentan en una labor de formación continuada y una promoción artística, que Torres desarrolla en Europa entre 1907 y 1933. Mediante estos espacios físicos, se presenta la vía por la cual Torres 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

---

<sup>13</sup> Ramírez, Mari Carmen (1991): “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, p. 141.

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 continué siéndolo. Siento horror por la estandarización que es a lo que llevan tales instintos...”<sup>14</sup> 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 30 y 40. Este intento de asentar y consolidar las diferentes pautas del arte moderno ha generado una notable influencia en el marco latinoamericano, de ahí, que su influencia siga siendo fundamental durante toda la modernidad tardía e incluso en los años 80, 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<sup>15</sup>, de ahí que en los ámbitos latinoamericanos se retome la obra de este artista nuevamente, 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 lo intentarían realizar posteriormente los diferentes artistas que pasaron por su “Escuela-Taller”<sup>16</sup>, pero todo esto gracias a la constante labor y dedicación de este artista, totalmente consagrado a la expansión de las ideas modernas.

---

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Jean-Francois Lyotard afirma que lo postmoderno 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 este, cuyo nombre además continúa llevando. Para más información, véase Lyotard, Jean-Francois (1986): *Reescribir la modernidad*. Revista de Occidente, nº 66 y el capítulo "Los sentidos del post", en *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa. 1987; Marchán Fiz, Simón (1984): *Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna*. Revista de Occidente, nº 42; y Calinescu, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, pp. 271 y 301.

<sup>16</sup> Para más datos sobre el tema, dirigirse a Ramírez, Mari Carmen (1991): “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.

El ejemplo más claro se observa con diferentes grupos argentinos de los años 80, 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, intentando alejarse de la tendencia reinante en Argentina durante los años 80, 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 minoritario, 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, que se habían instalado en Europa, en general, no se consiguieron extender más allá de sectores muy minoritarios; nunca el interés local ocupó 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.”<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Arocena, Nicolás (2000): “El clasicismo moderno de Torres-García”, en *Joaquín Torres-García. Dibujos*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, p. 40.

En cualquier caso, siempre quedará patente la labor de este artista por extender y transmitir en América el concepto de universalidad del arte, intentando revalorizarlo mediante los valores geométrico-universales y la condición de las culturas precolombinas, especialmente, desde su óptica, la incaica, aunque también la maya, azteca e incluso indígenas norteamericanas. Estas dos líneas de trabajo marcarán la base pedagógica de su “Escuela-Taller”. En este 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.

## 7-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 empiezan a impregnarse de las ideas rupturistas y experimentales de las primeras vanguardias y de la modernidad. Sin embargo, el problema subyace en su vuelta, ya que el fuerte peso de la tradición, el recelo y la apatía local ante los nuevos aires de cambio, generan que estos artistas cuando se instalen nuevamente en sus países de origen 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, pero 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, no se dan las circunstancias adecuadas en el ámbito latinoamericano 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 unas ideas modernas que acababan de brotar. Se trata de un nacimiento condenado a

su 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 obstaculizada 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; a excepción de un pequeño grupo de artistas brasileños y mexicanos, que se mantuvieron bajo este espíritu vanguardista.

Ante todo, se debe hacer mención a un ejemplo de carácter minoritario, que aparece representado por la actitud del pintor uruguayo Joaquín Torres-García, con 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 lo llevarán a cabo los distintos creadores que se formaron en su “Escuela-Taller”.