

# REMOVENDOR

REVISTA DEL TALLER TORRES GARCIA - ABAYUBA 2763 - UTE. 23421 MONTEVIDEO



COMPOSICION CONSTRUCTIVA

AUGUSTO TORRES

**N.º 1**

ENÉRO 1945

Organo redactado y editado  
exclusivamente por los artistas del  
TALLER TORRES - GARCIA

**0.05**

EL EJEMPLAR

*“Wovon man nicht sprechen kann,  
darüber muß man schweigen.”/*  
“De lo que no se puede hablar  
hay que callar.”\*

---

\* WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (“Grandes Obras del Pensamiento”), Ediciones Altaya, S. A., Barcelona, 1994, (trad.: Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera), prop. 7, págs. 182-183.

## ÍNDICE.

I. INTRODUCCIÓN. _____	6
II. REPASO HISTÓRICO. _____	9
<i>II. 1. Síntesis biográfica sobre Joaquín Torres-García.</i> _____	10
II. 1. 1. Introducción. _____	10
II. 1. 2. Joaquín Torres-García (1874-1949), ¿el hijo pródigo? _____	10
<i>II. 2. El Taller Torres-García, el surgimiento de Removedor.</i> _____	13
III. ANÁLISIS DE LA SERIE <i>REMOVEDOR</i> , REVISTA DEL TALLER TORRES GARCÍA (1945-1953). _____	16
<i>III. 1. Introducción.</i> _____	17
<i>III. 2. Análisis sumario de la obra de Joaquín Torres-García.</i> _____	17
III. 2. 1. Lo difuso y lo inconcluso en Torres-García. _____	18
III. 2. 2. Lo eterno en Torres-García. _____	19
<i>III. 3. El significado de Removedor.</i> _____	26
IV. CONCLUSIÓN. _____	31
V. BIBLIOGRAFÍA. _____	34
<i>V. 1. Libros, catálogos y diccionarios.</i> _____	35
<i>V. 2. Artículos de revistas.</i> _____	36
<i>V. 3. Artículos en Internet.</i> _____	38
ANEXO. _____	39

## I. INTRODUCCIÓN.

Recibimos por parte del equipo docente del Seminario Taller de Análisis de la Comunicación (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación – Universidad de la República) la oportunidad de realizar un trabajo de investigación sobre algún periodista o producto periodístico uruguayo anterior al año 1950. Pues bien, para la ocasión hemos elegido el análisis de la serie *Removedor* (1945-1953), la Revista del Taller Torres-García. Este motivo que nos reúne, suficientemente objetivo y concreto, está irremediamente ligado a la subjetividad y al arte de su fundador, en efecto, el texto siguiente abarcará ambos temas. Decir “*Removedor*” es decir el “Taller Torres-García”, asimismo, referirnos a ellos sin tener en cuenta al gran pintor uruguayo es lo mismo que nada. Para el caso, ignorar la ineludible figura de Joaquín Torres-García es condenarse al análisis superfluo de *Removedor*. Pero por otra parte, no olvidaremos que esta revista es una realidad independiente, por lo tanto, también consideraremos la autonomía que le corresponda respecto al *entorno* que le dio origen y sustento.

Para el análisis hemos organizado nuestro estudio de la siguiente manera: se trata de dos grandes unidades, la primera está por entero confeccionada por nosotros y cumple con todos los requisitos formales debidamente exigidos por el equipo docente; la segunda en cambio la compone el Anexo, y podrá ser tomada por el lector como un obsequio, no tanto de nuestra parte, sino que, ofrecido por Joaquín Torres-García, dado que allí adjuntamos reproducciones de varios de sus dibujos, pinturas, murales, etc. Por consiguiente, en realidad congregamos dos trabajos, el primero es un escrito que responde a las obligaciones del análisis de *Removedor* e intenta satisfacer el compromiso adquirido con la asignatura; por otro lado el segundo trabajo, dispuesto íntegramente en el Anexo, si bien es presentado por nosotros, consiste en un relato por completo emancipado de la primera parte, donde Torres-García a través de las imágenes de su obra deja entrever sus misterios, su pensamiento y su vida. En función de esta escisión es que hemos reducido al máximo las referencias al Anexo. Si el docente luego de atender la primera parte que es la que específicamente le interesa al Seminario Taller de Análisis de la Comunicación, opta por la ampliación ofrecida en el Anexo, encontrará allí el fiel sustento visual de nuestras afirmaciones correspondientes a aquel análisis exigido.

Sumado a todo esto también hallaremos a lo largo del estudio (es decir en ambos trabajos) algunas fotografías, de modo de facilitarle al lector las miradas, los gestos y en definitiva el *aura* conservada en los rostros<sup>\*</sup>, de aquellos que colaboraron en *Removedor* y en el arte de Torres-García.

---

<sup>\*</sup> En este sentido recordemos las emotivas palabras de Benjamin en cuanto a la relación entre el rostro humano, el arte y la fotografía: “En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el

Restan ahora algunas advertencias al lector. Hemos compuesto extensas notas a pie de página, las cuales muchas de ellas, justifican la lista al final de este trabajo con la bibliografía empleada en el análisis. Sabemos lo incómodo que resulta tener que interrumpir la atención sobre el texto principal para leer las aclaraciones, ampliaciones, referencias, etc. que se suceden en las notas. Sin embargo, hemos decidido integrarlas porque no existe en la Licenciatura alguna otra instancia de control o defensa, como sí ocurre por ejemplo en la presentación de una tesis. Además, es seguro que el lector preferirá esta incomodidad, dado que en su ejercicio se revela nuestra elaboración respecto a la conexión entre el tema que nos ocupa, las fuentes utilizadas y el marco teórico elegido. En cuanto al aparato erudito, es decir, el procedimiento de organización de esas notas, citas, referencias bibliográficas, etc., el criterio manejado lo obtuvimos por entero del libro de Umberto Eco titulado *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (Editorial Gedisa, S. A., Barcelona, 1994).

Teniendo en cuenta todo esto, iniciamos entonces el recorrido por el mundo de Joaquín Torres-García y de *Removedor*. Es un camino difícil porque en parte nos traslada hacia la región de lo indecible, aquella zona metafísica que una vez el gran filósofo del siglo XX Ludwig Wittgenstein intentó clausurar. Sin embargo, este universo que el filósofo le niega al lenguaje, el pintor en cambio se lo concede a la representación plástica.

---

culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable” (BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos*, Editorial Planeta-De Agostini, S. A., Barcelona, 1992, pág. 31).

## II. REPASO HISTÓRICO.

### II. 1. Síntesis biográfica sobre Joaquín Torres-García.

#### II. 1. 1. Introducción.

Uno de los rasgos característicos más sobresalientes del Uruguay como país en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, fue su calidad de territorio receptor del alud emigratorio europeo, esencialmente producto de la revolución industrial iniciada en la Inglaterra del siglo XVIII, y rápidamente extendida en el siglo siguiente por toda Europa. Generalmente encubierto por heroicas batallas, problemas políticos, lucha entre divisas, próceres, caudillos, doctores, etc., el fenómeno inmigratorio es sólo la evidencia de una realidad de la que todavía no hemos logrado obtener cabal conciencia de sus prolongaciones y consecuencias<sup>1</sup>. A pesar de la gran importancia del hecho para nuestro país, “y a su pregonada influencia en la conformación nacional, carecemos [aún hoy] de estudios sistemáticos que determinen su incidencia demográfica, y el volumen y la procedencia de su aporte humano, sus contribuciones técnicas y culturales, su impacto sobre la estructura económico-social, su grado de fijación al medio.”<sup>2</sup>

Sin pretender responder a esta queja, a esta omisión, igualmente es posible afirmar que mucho de la riqueza artística y cultural que el Uruguay ha ofrecido al mundo por medio de la obra de Joaquín Torres-García, es causa de este fenómeno inmigratorio que marcó a fuego la génesis y lozanía de nuestra sociedad. En efecto, la vida del gran pintor uruguayo (sobre todo sus primeros años) se inscribe en la lógica del fenómeno y en sus encuentros y desencuentros. Su problemática lo llevará a tierras lejanas y lo convertirá en “ciudadano del mundo”, para más tarde, ya entrado en años y formada su familia, iniciar la vuelta al Uruguay, logrando establecerse de una vez por todas en lo que él mismo consideraba su patria, y finalmente poder consolidar su arte, lo cual posee directa relación con el surgimiento de un género de revistas inusitado hasta ese entonces en nuestro país.

#### II. 1. 2. Joaquín Torres-García (1874-1949), ¿el hijo pródigo?

El padre de nuestro pintor, Joaquín Torres Fradera, oriundo de Mataró<sup>3</sup>, emigra al Río de la Plata a sus diecinueve años. Pese a que Montevideo era considerado un destino de paso y menos promisorio que el puerto de Buenos Aires, Torres Fradera se estableció poco antes de

---

<sup>1</sup> El planteo de este problema y un desarrollo sobre las etapas del proceso inmigratorio que vivió el Uruguay desde 1830 hasta 1930, se encuentra en: ODDONE, Juan A., *La formación del Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico-social*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 7.

<sup>3</sup> Ciudad-puerto del NE. de España, en la provincia de Barcelona, capital de la comarca de Maresme.

comenzar el último cuarto del siglo XIX en la capital del Uruguay<sup>4</sup>. Al poco tiempo conoce a María García Pérez, natural uruguaya. De su unión, nace un 28 de julio de 1874, Joaquín Torres-García. De niño pasaba sus días entre una especie de almacén o tienda de ramos generales y el taller de carpintería que poseía su padre. Los rústicos juegos con madera que allí realizaba se verán reflejados más tarde en su obra artística, sobre todo en la producción de juguetes que comenzará en 1917. Pero la estadía en Uruguay durará poco, la economía familiar empeoró dramáticamente debido a la deficiente situación socioeconómica y política de la región<sup>5</sup>, y en efecto, Torres Fradera decidió volver a su tierra natal. En julio de 1891, la familia Torres-García se embarcó en Montevideo, para luego de una breve parada en Génova, alcanzar Barcelona.

Cuando llega a Mataró, Joaquín Torres-García cuenta con diecisiete años. En principio su estancia le habría resultado difícil por causa de la incomprensible lengua que hablaba la gente de su entorno. Sin embargo, la ciudad y el esplendoroso paisaje de Maresme lo motivó para el rápido aprendizaje del catalán y para el de la pintura. Frecuenta la escuela nocturna de Artes y Oficios, y aprende dibujo con Josep Vinardel; pese a cierta oposición paterna, decide dedicarse al arte. Se inscribe en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona, aunque sólo para asistir un año. Allí tuvo oportunidad de conocer a futuros grandes pintores españoles<sup>6</sup>. En 1897 publica uno de sus dibujos en el diario barcelonés *La Vanguardia*, y poco después presentará otros tantos en el salón de exposiciones de ese mismo periódico. También hace ilustraciones en diversas revistas, algunas de ellas muy prestigiosas, como *Pél & Ploma* o *Hispania*.

A principios del siglo XX Torres-García trabaja bajo el mando del arquitecto Antonio Gaudí en la restauración de la Catedral de Palma de Mallorca. En 1904 realiza una exitosa exposición en el Círculo Artístico de Sant Lluç, y además comienza a impartir clases particulares de dibujo, donde conocerá a su futura esposa Manolita Piña. En 1905 trabaja individualmente para el Barón de Rialp, posteriormente lo hace en la iglesia de San Agustín, en la iglesia Divina Pastora y para el Ayuntamiento de Barcelona. En 1910 se casa con Manolita Piña, luego la pareja se traslada a Bruselas donde nuestro artista decora el Pabellón de Uruguay en la Exposición Internacional que se estaba llevando a cabo en aquélla capital. En 1912 expone en Galerías Dalmau de Barcelona, y ese mismo año es contratado para la restauración del *Palau de la Generalitat*, en efecto, viaja a Florencia y Roma para instruirse. A su regreso vive en Tarrasa<sup>7</sup>, y se dedica a dictar clases en la Escuela Mont D'Or. En 1913 crea la *Escola de Decoració*, y presenta un polémico fresco en el *Saló Sant Jordi* de la Diputació de Barcelona; también ese mismo año publica *Notes sobre art*. Para 1917 lo hará con *El*

---

<sup>4</sup> Para las ventajas que Buenos Aires ofrecía al inmigrante frente a Montevideo, y en el caso de permanecer en suelo uruguayo, la preferencia en habitar el pueblo o la ciudad en vez de la campaña, véase: ODDONE, Juan A., *op. cit.*, págs. 7-8 y 16-49.

<sup>5</sup> Cfr.: ODDONE, Juan A., *Ibid.*, págs. 31-33.

<sup>6</sup> Junto a Torres-García asistieron en la misma época, Joaquín Mir (1873-1940), Isidro Nonell (1873-1911) y Joaquín Sunyer (1875-1956), entre otros.

<sup>7</sup> Ciudad al NE. de España, también en la provincia de Barcelona.

*descubrimiento de sí mismo*; más tarde y cansado de la ciudad, se instala en el campo, a la casa que él mismo construye le adjudica el nombre de “*Mon Repos*”, es decir, “Mi descanso”; allí comienza la fabricación de juguetes, los que exhibirá al año siguiente en Galerías Dalmau.

En 1920, Torres-García inicia una serie de viajes que transformarán su arte. En principio, vía París viaja a Nueva York, donde vive un año y medio. En su regreso a Europa, permanece en Italia, pero el régimen fascista lo incomoda y entonces se retira a Villefranche-sur-Mer, un pequeño pueblo de la Costa Azul francesa. En 1926 Torres-García junto a su familia marcha a París, donde influido por Theo Van Doesburg y otros artistas neoplásticos atraídos por la abstracción geométrica, desarrolla su nuevo arte constructivo. Este nuevo ímpetu lo lleva a fundar en 1930, junto a Michel Seuphor, la revista *Cercle et Carré*.

Torres-García, que había presentado sus obras en una gran variedad de exposiciones internacionales, que conocía a los más notables pintores de la época<sup>8</sup>, aún tenía problemas económicos (sin duda, el crack de 1929 y la crisis económica mundial no hacían excepciones y menos con el arte), tanto así que decidió volver a España. En 1932 y la monarquía ya había caído, era momento de la República. Nuestro artista pasa un año y medio en Madrid y después un tiempo en Barcelona: en ambos lugares no encuentra más que un clima de inestabilidad general, e indiferencia del público hacia su arte. Se refugia en sus amistades de siempre como Rafael Barradas y también en nuevas como Federico García Lorca. Formó un Grupo de Arte Constructivo que se disuelve pronto, debido a que cuando apenas comience a mejorar su situación económica, resolverá, junto a su esposa y sus cuatro hijos, volver al Uruguay.

Luego de 43 años de ausencia, Joaquín Torres-García de 60 años, llega a Montevideo en 1934<sup>9</sup>. Con su arte constituido, se transforma aquí en un infatigable maestro: dictó más de seiscientas conferencias, publicó más de una decena de libros, pintó enérgicamente, escribió gran cantidad de artículos de prensa (nacional e internacional), dictó clases en la Universidad y en instituciones culturales, realizó múltiples exposiciones, participó en emisiones de radio, recibió premios, y hasta dirigió en 1944 la composición de 27 murales en el Hospital Saint Bois<sup>10</sup>. Pero esto no es todo. En 1935 fundó la Asociación de Arte Constructivo, que existirá hasta 1940; después de tres años de funcionar como centro de estudios, se transformará en el Taller Torres-García o Escuela del Sur. En 1936 aparece el primer número de la nueva serie de *Cercle et Carré*, ahora *Círculo y Cuadrado*, revista trimestral que persistirá hasta diciembre de 1943. Dos años después se publica *Removedor*, la revista del Taller Torres-García, sus 26 números bimensuales se extenderán hasta mayo de 1950, a los que hay que agregar otros dos números especiales, uno en diciembre de ese año, y otro correspondiente a julio-agosto de 1953.

---

<sup>8</sup> Como por ejemplo: Pablo Picasso (1881-1973), Piet Mondrian (1872-1944), Georges Braque (1882-1963), Juan Gris (1887-1927) y otros.

<sup>9</sup> Para una excelente síntesis del Uruguay batllista que recibe a Torres-García, junto a una descripción del panorama de la pintura en nuestro país, véase: MASLACH, Adolfo M., *Joaquín Torres-García. Sol y Luna del Arcano*, UNESCO edición especial, Caracas, 1998, págs. 489-508.

<sup>10</sup> En 1947 los murales son retirados para su conservación; lamentablemente fueron destruidos posteriormente en 1978 por un incendio en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

Joaquín Torres-García hizo todo lo posible por insertar al Uruguay en el circuito artístico mundial, sin duda que su estancia en el exterior colaboró con ello, y aún más su intensa actividad en suelo uruguayo. El hecho es que él le ofreció mucho más a la patria, que lo que ésta pudo darle en un principio<sup>11</sup>. Por ello, a la pregunta que planteamos en el subpárrafo (II. 1. 2.), debemos responderle con un rotundo ¡no!

Joaquín Torres-García muere a los 75 años en Montevideo, el 8 de agosto de 1949.

## II. 2. El Taller Torres-García, el surgimiento de *Removedor*.

Resulta imposible comprender el surgimiento y desarrollo de un proyecto como el Taller Torres-García, si no tomamos en cuenta el temperamento abnegado y perseverante de su fundador –carácter que fácilmente se desprende de la síntesis biográfica que expusimos más arriba. Igualmente, será ese mismo temperamento transmitido a sus alumnos del Taller, el responsable por el nacimiento y el espíritu de la serie *Removedor*.

Pues bien, el objetivo de Torres-García al llegar al Uruguay fue siempre el mismo: enseñar y difundir su nuevo arte constructivo, y aún, integrar a través de él todo el arte americano, inclusive su “rico y olvidado pasado cultural precolombino.”<sup>12</sup> En este ambicioso intento de otorgarle identidad al arte de todo un continente, Torres-García utiliza siempre un mismo método: provisto de su singular teoría artística, pretendidamente alejada de toda influencia europea moderna (cubismo, impresionismo, naturalismo, etc.), procura la constitución de una cofradía a quien enseñarle los principios de su flamante visión, para luego difundirla socialmente a partir de grandes obras (como frescos o murales de gran magnitud, monumentos, exposiciones, etc.) y también haciendo uso de los medios masivos de comunicación a su alcance.

De acuerdo con todo esto es que, basado en su experiencia europea<sup>13</sup>, inmediatamente llegado a nuestro país Torres-García forma un centro de arte al que llama *Estudio 1037* (por estar ubicado en la calle Uruguay 1037), el que rápidamente pasará a ser la Asociación de Arte Constructivo, lugar de exposiciones y conferencias. En torno a este primer ensayo se reúne una multitud de jóvenes artistas, poetas, intelectuales, algunos de ellos con estudios realizados en el exterior. Al mismo tiempo, comienza la publicación de artículos en

---

<sup>11</sup> Recordemos que el padre de nuestro artista era inmigrante, en efecto, sus condiciones de vida en el Uruguay han de haber sido siempre muy difíciles, y por ello se vio obligado a marcharse junto a su familia a la vieja Europa. En nuestro país nunca existió, al menos entre 1830 y 1920 –cuando recibió el mayor flujo de inmigrantes europeos-, una política oficial de inmigración. En consecuencia, la espontaneidad con que se desarrolló el proceso, configuró una realidad donde no faltaron los abusos y las especulaciones, tanto del sector privado como por parte de funcionarios públicos y el Estado (al respecto véase: ODDONE, Juan A., *op. cit.*, págs. 10, 17-20, 25-29, 31, 36 y especialmente 44-45 y 60-63). De aquí que resulte más fácil advertir, el porqué decimos que Joaquín Torres-García, le ofreció a su patria mucho más que lo que ella le entregó en un principio.

<sup>12</sup> MASLACH, Adolfo M., *op. cit.*, pág. 544.

<sup>13</sup> Sobre todo en su estadía en París cuando funda junto a Michel Seuphor la revista *Cercle et Carré*, y también especialmente en la conformación de la escuela de Arte Constructivo que fundó en Madrid, antes de volver a Uruguay.

varios periódicos, tanto nacionales como internacionales, e incluso dicta conferencias por radio (como la Radio Oficial del SODRE, la *Westinghouse* o el Espectador) y en numerosas instituciones culturales (por ejemplo, en la Asociación Cristiana de Jóvenes, en el Centro Israelita, en Amigos del Arte, la Facultad de Arquitectura, etc.).

Pero no todo marchaba como nuestro artista deseaba, enseguida empezaron las críticas. Algunos miembros de la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), comprometidos con una cierta ideología política, comenzaron a ejercer presión para utilizar el arte como instrumento de propaganda. Debido a esto, Torres-García suspende los cursos que impartía en esa institución y luego “publica el ‘Manifiesto 1’, en respuesta a los ataques efectuados por uno de los dirigentes de la ETAP a través de la prensa”<sup>14</sup>. Y esto era apenas el comienzo. Fueron seis años de lucha contra todo tipo de adversidades: penurias económicas, constantes críticas –que prácticamente lo acosaban desde que llegó-, incompreensión del público, y aún lo peor, el progresivo desinterés de los propios integrantes de la Asociación.

Ni los libros, ni los tres manifiestos<sup>15</sup> publicados por la Asociación de Arte Constructivo surtieron efecto, tampoco la edición de *Círculo y Cuadrado* (1936-1943) o la construcción del *Monumento Cósmico* del Parque Rodó (1938). Todo había sido inútil, ninguna de estas medidas había cumplido con el objetivo de Torres-García, y en efecto, su Doctrina Constructiva parecía estar expirando pese a estos esfuerzos. Nuestro artista dudaba de sus convicciones, mientras tanto las duras críticas continuaban llegando de todos lados. Sin embargo, no era su ineficacia lo que había velado su proyecto, sino más bien la “mediocridad del medio en materia plástica”<sup>16</sup>. Por ello, luego de proclamar el fin de la Asociación de Arte Constructivo en su conferencia número 500 (dictada en una exposición de la Federación de Estudiantes Plásticos del Uruguay, en 1940), Torres-García mantiene su labor docente, y tres años más tarde inaugura el Taller Torres-García. Es aquí donde se aprecia con más claridad la tenacidad de su carácter. Hábilmente nuestro pintor perfecciona su estrategia: en primer lugar, no cometió el mismo error que cuando fundó la Asociación: en aquella oportunidad se había rodeado de gente desconocida y ya educada previamente en el arte o en alguna otra disciplina; ahora en cambio procura rodearse de jóvenes (las edades de los primeros integrantes oscilaban entre los 14 y los 23 años) de alguna manera conocidos para asegurarse de que no tuvieran formación alguna –entre ellos incorpora a sus dos hijos, Horacio y Augusto. En segundo lugar, los prepara para que realicen alguna gran obra, de modo que se sientan verdaderos integrantes del Taller, en efecto, bajo su dirección componen los 27 murales en el Pabellón Martirén del Hospital Saint Bois. Y en tercer lugar reafirma su prestigio ganando el Gran Premio de Pintura del VIII Salón Nacional de Bellas Artes.

Así fue que, de acuerdo con todo este nuevo movimiento, en 1945 se publica el primer número de *Removedor*. Los ataques a Torres-García nunca habían cesado, más bien se habían multiplicado y extendido hacia el Taller. Sin embargo, ahora “el Maestro” y sus

<sup>14</sup> MASLACH, Adolfo M., *op. cit.*, pág. 545.

<sup>15</sup> El *Manifiesto 1* data de 1934, el *Manifiesto 2* de 1938 y el *Manifiesto 3* de 1940.

<sup>16</sup> MASLACH, Adolfo M., *op. cit.*, pág. 556.

discípulos tendrían un espacio propio y recurrente desde donde contraatacar. Es significativo que Torres-García dejara en manos de sus jóvenes alumnos la confección de los artículos, e incluso, nombró a uno de ellos, Guido Castillo<sup>17</sup>, como su Redactor Responsable. A diferencia de *Círculo y Cuadrado*, en donde frecuentaban los artículos firmados por prestigiosos artistas extranjeros de fama internacional (amigos de Torres-García, como Van Doesburg, Jean Hélion, Piet Mondrian, Michel Seuphor, y otros)<sup>18</sup>, en *Removedor* en cambio –aunque no dejaron de aparecer algunos de estos nombres–, el acento estaba en los contenidos que los mismos discípulos desplegaban en sus páginas. *Removedor* consistía en una *defensa*, y aún más allá de *Círculo y Cuadrado* (que igualmente cumplía con esta función), suponía también una *ofensiva* dispuesta a *remover* de la escena artística todo aquello que no se adecuara a la Doctrina Constructiva. En consecuencia, tuvo más éxito que su antecesora. Su espíritu combativo trascendió la vida del “Maestro”, al igual que el Taller –que permaneció activo hasta 1975. Pronto *Removedor* comenzó a estar basada y respaldada por las conquistas en exposiciones nacionales e internacionales de quienes escribían en ella, aquellos formados enteramente por Torres-García. Su disolución será debido a que los encargados de publicarla habían comenzado a adquirir compromisos directamente con el arte, tanto en Uruguay como en el extranjero, la mejor prueba de que Torres había vencido finalmente. Ya no era necesario defenderse, y por lo tanto, *Removedor* carecía de sentido.

---

<sup>17</sup> Para un comentario (de los pocos que existen) breve pero muy completo sobre la vida y obra de Guido Castillo, véase: REAL DE AZÚA, Carlos, *Antología del Ensayo Uruguayo Contemporáneo*, Tomo II, Universidad de la República – Departamento de Publicaciones, Montevideo, 1964, págs. 558-568.

<sup>18</sup> Se trataba de artículos muy cortos, muchas veces escritos especialmente para *Círculo y Cuadrado*, y otras tomados de publicaciones europeas. Por lo general, su contenido versaba sobre diversos aspectos teóricos del arte en referencia a las nuevas corrientes de la época. Esto dotaba de prestigio a la revista, y aún más, inscribía al Constructivismo de Torres en las nuevas tendencias artísticas que se imponían en el viejo continente; al respecto, véase por ejemplo: MONDRIAN, Piet, “De cómo se generó el Neoplasticismo”, *Círculo y Cuadrado*, (Segunda Época), No. 2, Montevideo, agosto 1936, pág. 4; DOESBURG, Theo Van, “Sobre Pintura (S-L2 V-L3)”, *Círculo y Cuadrado*, (Segunda Época), No. 3, Montevideo, febrero 1937, pág. 7; VANTONGERLOO, Georges, “Plastique D’Art”, *Círculo y Cuadrado*, (Segunda Época), No. 4, Montevideo, mayo 1937, pág. 4.

### III. ANÁLISIS DE LA SERIE *REMOVEDOR*, REVISTA DEL TALLER TORRES-GARCÍA (1945-1953).

#### III. 1. Introducción.

Como ya señalamos, la revista *Removedor* surgió a imagen y semejanza de su antecesora *Círculo y Cuadrado*, la que a su vez consistía en la segunda época de *Cercle et Carré*, fundada por Torres-García y Michel Seuphor en París, en el año 1930. Sin embargo, en *Removedor* se identifican ciertas diferencias sustanciales con los dos ensayos anteriores. Estas diferencias fueron en última instancia, la causa que le permitió perdurar en el tiempo y tener una mayor frecuencia que los otros esfuerzos<sup>1</sup>. No sólo la obvia distinción en la ubicación espacio-temporal y la experiencia adquirida de Torres-García marcaron su singularidad, además hay que destacar que se trató de una iniciativa impulsada por los jóvenes alumnos del Taller. En efecto, esa vitalidad subordinada a los principios dictados por “el Maestro”, generaron la poderosa ofensiva del Constructivismo, cuyo órgano de difusión y su cara más visible se llamó, efectivamente, *Removedor*. Pues bien, antes de analizar en qué consistían las críticas y respuestas, es necesario primero analizar brevemente qué era lo que esta humilde pero contundente revista defendía.

#### III. 2. Análisis sumario de la obra de Joaquín Torres-García.

Además de defender la integridad personal de Torres-García, su reputación, su prestigio, su trayectoria, su método pedagógico empleado en el Taller, al Taller y a sus integrantes, la revista *Removedor* también protegía, fundamentalmente, toda una *concepción del arte* y a su correlato concreto, es decir, la vasta obra del “Maestro”. A ese *concepto* el propio Torres-García le adjudicó un nombre: *Universalismo Constructivo*. Esta doctrina vendrá a constituir la base y el fundamento de toda la producción artística y filosófica de nuestro pintor. Aunque se trata de una expresión tardía, adoptada cuando su arte maduró en París, igualmente el Universalismo Constructivo pasó a justificar, tanto sus obras posteriores, como las anteriores a esa denominación.

Ahora bien, si hablamos de “la obra” de Torres-García como hicimos en el párrafo, ello supone, en efecto, expresarse sobre *todas* sus pinturas y dibujos, sobre *todas* sus

---

<sup>1</sup> Si comparamos las tres publicaciones en términos cuantitativos, las cifras, sin duda, son muy elocuentes respecto a nuestra afirmación: frente a los veintiocho números que lanzó *Removedor* entre 1945 y 1953, *Cercle et Carré* en 1930 había presentado sólo tres, y *Círculo y Cuadrado* en tanto, aunque pretendidamente trimestral, sólo lanzó entre 1936 y 1943, diez números en ocho volúmenes: en 1936 el número 1 (mayo) y el 2 (agosto); en 1937 los números 3 (febrero), 4 (mayo) y 5 (septiembre); en 1938 el número 6 (marzo) y el 7 (septiembre); y en 1943, en un único ejemplar, se encuentran los números 8, 9 y 10 (diciembre).

esculturas, sobre *todos* sus artículos en diarios y revistas, sobre *todos* sus libros y conferencias, incluso sobre *todos* los juguetes que produjo, etc. Esta tarea resulta en principio, imposible; más aún si nuestra intención es llevar a cabo un breve análisis. Sin embargo, y corriendo el riesgo de caer en un reduccionismo injustificado, esto es, el otorgar una coherencia anticipada a la obra de Torres-García, igualmente es posible identificar en ella ciertos factores regulares o constantes, que permiten analizarla<sup>2</sup> en sus términos esenciales. Y es que se trata de un sistema, de todo un lenguaje privado que Torres-García construyó en un largo proceso, y que luego enseñaba a sus discípulos en el Taller.

### III. 2. 1. Lo difuso y lo inconcluso en Torres-García.

Si extendiésemos algunos de los términos fundamentales de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure para comprender cómo se configura “la obra” de Torres-García, diríamos entonces que su Universalismo Constructivo como concepto de arte, es la *lengua* desde la cual se expresa un *habla* particular y diversa, representada en su vasta producción artística. En esta misma línea es posible admitir que existe en “la obra” de nuestro pintor, un universo infinito de posibilidades, éste es el Constructivismo, única *lengua* capaz de volver inteligible un *habla* heterogénea y expresada de mil maneras diferentes, pero también concreta y necesariamente limitada<sup>3</sup>. Esta perspectiva aún nos permite comprender, el que la Doctrina Constructiva sea algo susceptible de enseñanza y de aprendizaje. Una vez que los alumnos del Taller hubieran aprendido lo básico de esta *lengua*, cada uno, individualmente, habría sido capaz de desarrollar su *habla* particular, y por lo tanto, obtenido la habilidad para realizar una cierta obra en concreto que legítimamente expresara el Constructivismo. Y aún, este esquema nos permite pensar en un arte *siempre vivo*, inextinguible y eternamente inconcluso, porque eso es lo que se supone que sea una *lengua*: aquel universo de lo posible que ningún acto singular jamás podrá agotar; o también, y más específicamente: “La ‘lengua’ consiste en un instrumental numerable capaz de expresar pensamientos innumerables”<sup>4</sup>.

Pero esta audaz extensión de los principios lingüísticos de Saussure inevitablemente debe terminar aquí, y apenas *hemos de quedarnos con esta última proposición* de Amado

---

<sup>2</sup> Con Ferrater Mora entendemos el vocablo “análisis” como “la descomposición de un todo en sus partes. Más que de un todo *real* y de sus *componentes* reales [...] se entiende esa descomposición en un sentido lógico o bien mental. Se habla así de análisis de una proposición en cuanto investigación de los elementos que la componen, o de análisis de un concepto en cuanto investigación de los subconceptos con que se ha construido tal concepto. En todos estos casos el análisis se contrapone a la síntesis, que es una composición de lo previamente descompuesto. Hay que advertir, sin embargo, que tal contraposición no impide usar los dos métodos, el analítico y el sintético, tanto en la ciencia como en la filosofía. Es una opinión muy generalizada que ambos métodos tienen que ser complementarios: una vez analizado un todo en sus partes componentes, la recomposición sintética de estas partes tiene que dar por resultado el todo de que se había partido.” (FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía abreviado*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002, pág. 26)

<sup>3</sup> Cfr.: SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, (“Filosofía y Teoría del Lenguaje”), Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1984, págs. 49-66.

<sup>4</sup> ALONSO, Amado, “Prólogo a la Edición Española”, en SAUSSURE, Ferdinand de, *Ibid.*, pág. 24.

Alonso escrita en el Prólogo del *Curso de Lingüística General*. Existen dos simples razones, aunque determinantes, para no continuar el análisis con este punto de vista: en primer lugar porque sabemos que se trata de un sistema que se centra casi dogmáticamente en la *arbitrariedad* de la relación entre *significante* y *significado* para conformar el *signo*<sup>5</sup>, lo cual no permite estudiar con eficacia todo lo que concierne a los símbolos<sup>6</sup>; y en segundo lugar, sería injusto reducir una disciplina como la lingüística al ámbito específico de la *lengua*, e ignorar todo el desarrollo respecto del *habla*, que encuentra en Coseriu su expresión más radical<sup>7</sup>. Una obra artística como la de Torres-García, plena de simbolismo y en extremo diversificada, no acepta –en cuanto a lo primero- ningún tipo de limitación, pero, sin embargo, tampoco acepta – respecto a lo segundo- el desestimar que su pluralidad esté gobernada por ciertas claves homogéneas y numerables.

Por todo esto, para analizar la obra de Torres-García es necesario generar un *equilibrio* entre: (1) su “instrumental numerable” capaz de producir y expresar “pensamientos innumerables”, es decir, aquella zona *difusa* que se ha dado en llamar Universalismo Constructivo (como concepto de arte); y (2) su vasta obra artística dispuesta en infinidad de formas (dibujos, pinturas, esculturas, etc.), es decir, la expresión efectiva pero aún *inconclusa* de aquel concepto de *arte siempre vivo*. Esto es –y para no utilizar términos de la lingüística-, un *equilibrio* entre la infraestructura conceptual (el Constructivismo) y la superestructura concreta (la producción real) de “la obra” de nuestro pintor. O en otras palabras, se trata aquí de encontrar ese “instrumental” ideal y *difuso* aunque “numerable”, de modo que sea posible descubrir a partir de él, el verdadero sentido de las diversas obras que lo expresan, pero que sin embargo no lo *concluyen* jamás.

### III. 2. 2. Lo eterno en Torres-García.

Escindida “la obra” de Torres-García en sus aspectos *abstracto* y *concreto*, aquí vamos a ver cómo se constituye el primero, sin olvidar su influencia determinante sobre el segundo (para dar cuenta del *equilibrio* que mencionamos).

En su *Antología*, Carlos Real de Azúa inmediatamente discurre sobre este punto:

“Torres concibe un universo orgánico, inteligible, ordenado por la Regla, medible por el Número, distribuido por la Proporción y la Estructura, regido por la Norma, movido por el Ritmo. Estas nociones son algo más en él que esquemas ideales, hipótesis de trabajo o concepciones instrumentales: responden a la naturaleza misma del Cosmos y hacen que

---

<sup>5</sup> Las relaciones *arbitrarias* o *motivadas* entre significantes y significados, que componen *signos* o *símbolos* respectivamente, se encuentran en: SAUSSURE, Ferdinand de, *Ibid.*, págs. 127-134.

<sup>6</sup> Para un caso donde el análisis saussureano falla en el estudio de los símbolos, véase: TODOROV, Tzvetan, *Teorías del Símbolo*, Monte Avila Editores, Caracas, 1981, págs. 389-407.

<sup>7</sup> Cfr.: COSERIU, Eugenio, *Teoría del Lenguaje y Lingüística General. Cinco Estudios*, (“Biblioteca Románica Hispánica”), Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1982, págs. 282-291.

todos –y especialmente los esenciales, Universo, Regla, Número, Estructura se identifiquen.

Pero, por poco que se cale en ella, resulta visible que esta construcción es tal vez más platónica que aristotélica; irreductiblemente idealista en la acepción ontológica, todo el pensamiento de Torres postula como fundamental ‘otro’ orden que el de las cosas, que el de los fenómenos. También es absolutista contra toda relatividad, ideocéntrico, objetivo, espiritual, metafísico y místico, incluso, si se percibe el impetuoso vuelo hacia esa ‘regla’, ese ‘número’ que yace en el corazón de los objetos y resuelve toda multiplicidad en una unidad diamantina.”<sup>8</sup>

En Torres-García se privilegia siempre el orden metafísico, ideal, abstracto y monista, por sobre el orden físico, real, concreto y dualista –según lo que se desprende de las palabras de Real de Azúa. Sin embargo, no se trata del intercambio de un orden por otro, asimismo, no es que nuestro pintor se hunda en un universo espiritual y solipsista, de modo que le sea posible alcanzar “lo Uno y la Regla”<sup>9</sup>; sino todo lo contrario, es necesario atender la pluralidad material de las cosas del mundo para llegar a la Verdad, a lo Universal, a lo Eterno<sup>10</sup>. Torres-García realiza una síntesis: contemplando tanto la *realidad metafísica* como la *física*, se propone la tarea de expresar aquella a través de ésta; en efecto, el *orden ideal* será predominante aunque no el único, porque para representarlo y comunicarlo, “realizarlo” y “contemplarlo”, necesariamente exige de este otro *orden material*. En conclusión, la sobrevalorización del plano ideal<sup>11</sup> en Torres-García, no supone escamotear el plano fenomenológico de la realidad, por el contrario, es una jerarquización de estas fases que reconoce a la vez su tangencia y su autoridad divergente.

Indiscutiblemente “la obra” de Torres-García presenta un decisivo sesgo platónico<sup>12</sup>. Sin duda, esta filosofía (sobre todo lo relativo a la doctrina de las ideas) influyó a nuestro

<sup>8</sup> REAL DE AZÚA, Carlos, *Antología del Ensayo Uruguayo Contemporáneo*, Tomo I, *op. cit.*, págs. 95-96.

<sup>9</sup> Cfr.: SFEZ, Lucien, *Crítica de la Comunicación*, Amorrortu editores, S. A., Buenos Aires, 1995, págs. 57-101. El autor demuestra que todas las concepciones sobre la comunicación, y aun los desarrollos y políticas que de ellas se obtienen, corresponden siempre a un fundamento filosófico y trascendente respecto a la estructura del mundo, que puede ser, o bien *monista* (al estilo de Spinoza), o bien *dualista* (de tipo platónico o cartesiano).

<sup>10</sup> Cfr.: REAL DE AZÚA, Carlos, *op. cit.*, pág. 96 y sigs.

<sup>11</sup> Entendemos “ideal”, tal como lo haría Torres-García, es decir, en referencia al platonismo o neoplatonismo, lo cual significa considerar a las *ideas* como objetos reales; en este sentido a quienes se adhieren a este razonamiento en filosofía también se les llama “realistas”; para una definición más amplia y más actual de “ideal” e “idealismo”, véase: FERRATER MORA, José, *op. cit.*, págs. 169-175.

<sup>12</sup> A propósito, mínimamente véase: BATTEGAZZORE, Miguel, *J. Torres-García. La Trama y los Signos*, Montevideo, 1999, págs. 63-73; del mismo autor, “El lado oculto del Universalismo Constructivo: develamiento e inefabilidad de los signos”, en AAVV, *Torres-García. Pintura y teoría*, (al cuidado de PIZARRO MORENO, Manuel; FRANCO LAHOZ, Amado), Departamento de Cultura, Zaragoza, 1997, págs. 19-30; GARCÍA SEDAS, Pilar, “Joaquín Torres-García: bajo el cielo de Francia (1897-1926)”, en AAVV, *Joaquín Torres-García, un mundo construido*, (“Museo Colecciones ICO”), (al cuidado de GUIGON, Emmanuel), Fundación ICO, Madrid, 2003, págs. 82-86; PELUFFO LINARDI, Gabriel, *Historia de la Pintura Uruguaya*, Tomo 2, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2000, pág. 75; SUREDA PONS, Joan, *Torres-García. Pasión clásica*, (“Arte Contemporáneo”), Ediciones Akal, S. A., Madrid, 1998, págs. 77-80 y 89-95. Esto es en cuanto a los comentaristas de la obra de Torres-García, ahora bien, en cuanto a los escritos del propio pintor, se

pintor desde muy joven, y en efecto, determinó toda su obra artística, su concepción del arte, y aun su estilo y forma de vida. La filosofía platónica es una de esas claves que venimos buscando, porque su huella persiste tanto en su Universalismo Constructivo, como, en mayor o en menor medida, en *todas* sus pinturas, dibujos, esculturas, monumentos, etc. Pues bien, para demostrar esto es preciso, en primer lugar, responder a la interrogante sobre cómo nuestro pintor adquirió dicha influencia; luego entraremos en la cuestión sobre qué aspectos de ella toma en cuenta (si bien ya adelantamos algunos gracias a la intervención de Carlos Real de Azúa); y por último veremos los efectos que esta filosofía ha dejado en su producción artística concreta.

Para cumplir con lo establecido y responder a la pregunta sobre cómo Torres-García ingresa al mundo de la filosofía platónica, es necesario primero recurrir a otra de sus influencias, esta vez más oportuna, porque pertenece directamente al ámbito pictórico de su época: estamos hablando del gran muralista francés Puvis de Chavannes<sup>13</sup>. Es a través de la obra de éste que nuestro pintor desarrolla su etapa clasicista<sup>14</sup>, estilo que ya venía practicando desde sus días como alumno en las diversas academias a las que asistió en su juventud más temprana. En efecto, lo que hasta ese momento había sido para él una imposición académica, se transforma ahora en una libre elección. Torres queda sorprendido por la obra del francés, cuyo significado seguramente comenzó a aprehender en las Conferencias dictadas por Torres i Bages entre 1894 y 1897 en el Círculo Artístico de Sant Lluç. También hay que tener en

---

puede decir que todos ellos están plagados de sugerencias platónicas, aunque casi nunca las confiesa o reconoce directamente; en consecuencia sólo haremos referencia a un texto donde Torres-García explícitamente se expresa sobre lo que Platón significa para él, es una edición póstuma de 1952 que transcribe sus lecciones de 1948 y 1949, las cuales también fueron publicadas en la Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias con el mismo título que el libro en cuestión; se trata de: TORRES-GARCÍA, Joaquín, *La recuperación del objeto*, Tomo I, ("Colección de Clásicos Uruguayos"), Biblioteca Artigas, Montevideo, 1965, págs. 185-186; más adelante citaremos oportunamente el contenido de estas páginas como corresponde.

<sup>13</sup> Para una descripción exhaustiva sobre la influencia de la obra de Puvis de Chavannes en Torres-García, véase: GARCÍA SEDAS, Pilar, *op. cit.*, págs. 24-31; en cuanto al propio pintor, lo reconoce en: TORRES-GARCÍA, Joaquín, *Historia de mi vida*, Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1939, págs. 69-72.

<sup>14</sup> Una definición convencional de "clasicismo" o de "lo clásico", puede ser: "Las obras a las que se atribuye validez clásica pertenecen a un periodo pasado. Estas obras conforman el punto álgido de un desarrollo y han alcanzado una ejemplaridad que sirve de [...] norma para las generaciones posteriores. La Antigüedad ática es el arquetipo de lo c. [clásico], respecto del cual se comparan o son comparados el resto. Las características derivadas de la tragedia, la lírica, la plástica y la arquitectura son, sobre todo, la medida y la armonía, las cuales gobiernan la conformación de las partes y su relación respecto de un todo regulado y claramente articulado. Este todo está determinado por el carácter cerrado de la forma, la formación plástica, la objetividad en la representación y la elevación de lo singular a típico o ideal. [...] La reproducción del arte c. como (único) camino hacia obras perfectas e insuperables [...] fue designada desde el siglo XIX como clasicismo. Como corriente estilística se encuentra entre otras; por consiguiente, su validez normativa se ha relativizado, con lo cual no es contradictorio hablar de clásicos de determinadas épocas estilísticas" (HENCKMANN, Wolfhart; LOTTER, Konrad (eds.), *Diccionario de Estética*, ("CRÍTICA/FILOSOFÍA"), CRÍTICA (Grijalbo Mondadori, S. A.), Barcelona, 1998, pág. 48). Para un estudio más riguroso sobre el clasicismo, véase: HAUSER, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Tomo II, ("Colección Universitaria de Bolsillo PUNTO OMEGA"), Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, págs. 161-346; especialmente ver: págs. 194-195, 312-313, 335 y sigs., allí el autor expone claramente la naturaleza normativa y racional del clasicismo, en oposición al romanticismo que exalta en cambio el sentimentalismo y el espiritualismo.

cuenta que Puvis de Chavannes falleció en 1898, y ello motivó la expansión de su obra, que llega a Barcelona recién en 1907 a partir de la Quinta Exposición Internacional de las Bellas Artes, entonces dispuesta por el Ayuntamiento de la ciudad. A través de Pedro Puvis de Chavannes, Torres-García adquiere el arte del mural, el gusto por la antigüedad greco-latina y una grave inclinación por la tradición mediterránea, de la que ahora se sentía heredero. Esto introdujo una obligación en su espíritu: al ser Cataluña un pueblo mediterráneo, su arte entonces debía recoger el legado de la cultura helénica. Esto marcó su camino, basta ver los óleos que Torres pintó para la decoración mural de la casa del Barón de Rialp entre 1905 y 1906 (ver Anexo 1: III) para darse cuenta de su dominio sobre el clasicismo. Pero su pasión va más allá y se hunde en la lectura de las fuentes de lo clásico, finalmente cuando las comprende, entra en la filosofía, y así llega a Platón. Esta relación del clasicismo (como estilo pictórico) y la filosofía (como concepción del mundo, incluido el arte) se materializa especialmente en una obra en particular, que lleva el sugestivo título de *Filosofía Xª Musa*<sup>15</sup> (ver Anexo 2: IV y V). Sin embargo el enlace no durará mucho. Más adelante el arte de Torres-García oscila de forma dramática, pronto abandonará el clasicismo para experimentar con el cubismo, que luego hará a un lado cuando conciba su arte definitivo: el constructivismo.

Pese a estos cambios en su arte, la filosofía platónica persistirá hasta el último día de la vida de Torres-García, determinando y fundamentando no sólo su concepto cumbre, el constructivismo, sino también sus pensamientos, su vida.

“Hará ya unos años, yo leía Platón; fue mi época filosófica. Y después de ese tiempo no he vuelto a leerle. Pero, lo que ví y descubrí entonces me ha guiado y sigue guiándome hasta hoy.”<sup>16</sup>

De inmediato a esta firme declaración, nuestro pintor se refiere a los elementos fundamentales que toma de la obra del filósofo “de anchas espaldas”:

“*Fedro* y *El Banquete* fueron mis obras preferidas. Y recuerdo, creo que en la primera de estas obras, hay una hermosa alegoría, que los que la reconozcan la recordarán en seguida. El caballo blanco, dócil a su conductor, que quiere seguir la cohorte de los dioses (podríamos decir el caballo clásico), y el caballo negro, rebelde (el caballo romántico), que no quiere obedecer a su conductor. El alma (el conductor) quiere remontarse para descubrir las esencias de las cosas, pero el caballo negro trata de impedirselo furiosamente. Llama Platón a esas esencias de las cosas, *ideas*; podríamos llamarlas *arquetipo* de las cosas, y éstas entonces, son como figuras de ellas, que tratan de llevarlas a la perfección. Antes, pues, de que fuese el primer

---

<sup>15</sup> Es preciso advertir que esta misma obra puede encontrarse con otro nombre, lo que muchas veces conduce a errores sobre su identidad. En este sentido, es posible hallarla como *La musa de la Filosofía presentada por Palas en el Parnaso*, que según SUREDA PONS, Joan, *op. cit.*, pág. 91, es la manera en que aparece en el catálogo oficial de la VI Exposición Internacional de Arte de 1911; nosotros preferimos *Filosofía Xª Musa* porque así es como la denomina en sus escritos Torres-García.

<sup>16</sup> TORRES-GARCÍA, *La recuperación del objeto*, Tomo I, *op. cit.*, pág. 185.

hombre, hubo prefiguradas de él, y éste, a través del tiempo trata de llegar a la *perfección de sí mismo*. Pero ahí está el caballo negro que trata de impedirlo: quiere, el hombre, regirse por leyes abstractas, recuerdo o reminiscencia de cuando siguió a la teoría de los dioses, pero junto a sí tiene siempre a su contrario. Y si rueda de ese lado, ya está perdido, que es lo que acontece a la mayor parte de los nacidos.”<sup>17</sup>

Obviamente Torres se refiere –como lo indica- al *Fedro*, más precisamente al segundo discurso que allí pronuncia Sócrates para exaltar la figura de Eros, es decir, la divinidad que sin darse cuenta habían ofendido tanto Lisias (y Fedro por repetir su discurso) como el propio Sócrates en su primera disertación<sup>18</sup>. Con esto, las palabras de Real de Azúa que citamos al principio, adquieren ahora pleno sentido: “todo el pensamiento de Torres postula como fundamental ‘otro’ orden que el de las cosas, que el de los fenómenos”; pues bien, ese orden no es más que el de las Ideas, tal como lo establece Platón. Torres-García nos traslada a través de su pintura a ese mundo, que será además el corazón mismo de su Universalismo Constructivo. En todas sus etapas pictóricas el pintor uruguayo intenta encontrar ese universo de lo eterno y trascendente, de lo divino y espiritual; finalmente lo encuentra y lo proclama como Universalismo Constructivo, allí sus cuadros sólo representan la *Idea*, el *arquetipo*, la *Estructura* de lo representado; sus figuras pintadas como lo haría un niño o un “primitivo”<sup>19</sup> sólo expresan lo necesario, lo geométricamente simple, lo que todos los hombres pueden reconocer, porque sólo ellos tienen un alma que ha visto las esencias en aquel plano superior, la *idea*, que ahora en su existencia terrena recuerdan. Para que su obra se entienda Torres recurre a la reminiscencia platónica, por lo cual no necesita del naturalismo o el impresionismo en su arte, sino que sólo necesita representar el *verdadero Ser* de las cosas, es decir, la *Idea* eterna que no vive en nuestro mundo heterogéneo, material y efímero, sino en lo más alto del cielo y que sólo cabe *recordar*, el *orden Universal* que nuestra alma vio alguna vez, y que es lo que finalmente nos hace ser, *humanos*<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> Cfr.: PLATÓN, *Diálogos*, Editorial Porrúa, S. A., México, 1996, págs. 623-661; el tercer discurso del *Fedro* al que hacemos referencia, o sea, el segundo de Sócrates, se encuentra en las págs. 635-645; en tanto la “alegoría” de la que habla Torres-García se ubica exactamente en la pág. 642. El tema del alma y sus cualidades (como la inmortalidad) en relación a las Ideas, se encuentra también y más específicamente en el *Fedón* (PLATÓN, *ibíd.*, págs. 387-432).

<sup>19</sup> Torres decreta: “Cuanto más primitiva es una cultura, más universal es” (TORRES-GARCÍA, Joaquín, *Lo aparente y lo concreto en el arte*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969, pág. 37).

<sup>20</sup> Dice Platón en el *Fedro*: “El alma que no tiene un recuerdo reciente de los misterios divinos, o que se ha abandonado a las corrupciones de la tierra, tiene dificultad en elevarse de las cosas de este mundo hasta la perfecta belleza por la contemplación de los objetos terrestres que llevan su nombre; antes bien, en vez de sentirse movida por el respeto hacia ella, se deja dominar por el atractivo del placer, y, como una *bestia salvaje*, violando el orden eterno, se abandona a un deseo brutal, y en su comercio grosero no teme, no se avergüenza de consumir un placer contra la naturaleza.” (PLATÓN, *op. cit.*, pág. 640; las cursivas son nuestras). En oposición a este hombre, o mejor dicho a esta “bestia salvaje”, está el verdadero hombre, es decir, aquel cuya alma se habría elevado para ver la mayor cantidad posible de esencias, el solitario e incomprendido filósofo; el desarrollo de este tema se encuentra sobre todo en el *Fedón*.

Torres no sólo toma de Platón la *doctrina de las ideas* para su arte y su vida, sino que, también adscribe a la *doctrina sobre la realidad*, la cual se expone fundamentalmente en los libros VI y VII de *La República*<sup>21</sup>. La escisión del mundo en dos planos, uno ideal, verdadero y eterno, y otro subordinado, material, inmediato, diverso y finito, es para Torres-García mucho más que “esquemas ideales, hipótesis de trabajo o conceptos instrumentales” como dice Real de Azúa. Para nuestro pintor esa composición es un hecho, es la pura realidad vivida y que hay que vivir; esta circunstancia exige un *equilibrio* entre ambos estados, y es en función de ellos que dispone su obra artística, porque como sucede en el Mito, la misión del que ha contemplado el universo de las esencias –el más allá eterno- es volver a la “caverna” y liberar de las “sombras” a los prisioneros, incluso si ello supone la ingratitud y la condena. A lo largo de su vida, el pintor uruguayo sufrió en gran cantidad de ocasiones esa incompreensión, esa condena (y *Removedor* fue uno de sus últimos esfuerzos por intentar superar esa situación). Sin duda él fue un artista-filósofo, porque procuró por todos los medios, sobre todo a través de su arte, comunicar y representar la *idea eterna* en que tanto creía, pero con la grandeza de no despreciar la multiplicidad de las cosas terrenas, revirtió el ascetismo filosófico y aprovechando esa riqueza heterogénea y fértil, compuso sus cuadros, sus esculturas, sus monumentos, etc. A partir de sus cuantiosos viajes, Torres-García experimentó la vida mundana y su diversidad hasta el fastidio, sólo le quedó siempre el sentido de lo trascendente, aunque sin olvidar aquellas sombras, porque en definitiva no sólo conservó lo eterno, la *idea*, sino también, el arte que supone su *representación*.

Este Universo platónico que domina a Torres, esta norma, estas reglas, sistema, equilibrio o *razón*, hay que vivirlo de manera genuina, por ello es preciso “Ser para hacer”:

“Y al decir razón, aquí no hablo de pensar, hablo de *sentir esa razón* –que es a lo que yo llamo geometría (que también debe sentirse) y que no sé si esta razón que digo difiere de la abstracta y de la práctica, pero que es razón que *se siente*-, acaso razón y

<sup>21</sup> Lo más destacable de ambos pasajes de *La República* en relación a Torres-García es lo siguiente: en primer lugar, cuando casi al final del Libro VI, Platón establece una analogía entre el Sol y el Bien (relación que se asemeja a la de un padre y su hijo), esto es, la luz permite el conocimiento de los objetos en la esfera de lo visible tal como la idea del bien permite el conocimiento de la verdad en la esfera de lo inteligible; en segundo lugar, lo principal a tener en cuenta del Libro VII es el Mito de la caverna: allí Platón imagina unos hombres encerrados desde siempre en una caverna, ellos sólo ven las sombras de los seres que deambulan en el exterior, proyección producida por la luz de un gran fuego ubicado aún más lejos; luego uno de los condenados a la oscuridad logra escapar y llega al exterior, la intensa luz en principio lo encandila y no le permite ver casi nada, sin embargo, poco a poco se va acostumbrando, y a través del esfuerzo es capaz de ver todos los objetos reales, e incluso el mismo Sol; ¿qué sucedería si este hombre decidiera regresar a su antigua morada e intentara liberar a sus viejos compañeros a través del relato de su experiencia, es decir, el planteo de que existe otro mundo y que la realidad de la cual ellos sólo pueden ver las sombras deformadas está más allá, que ese entorno en tinieblas en el que han vivido siempre, no es el verdadero mundo?; de seguro se burlarían de él, y a quien intentara liberarlos lo matarían. En esta historia, la caverna y sus sombras es el mundo de las cosas materiales, mudables y efímeras, en tanto el mundo exterior es el de las ideas, el del Sol y el Bien, eterno y verdadero; en cuanto al hombre que escapa y luego vuelve a la caverna, ese es el sabio, el filósofo, el del alma que se ha elevado hasta la esfera inteligible; sin embargo también es el incomprendido y solitario, que por decir la verdad puede ser condenado a muerte (como le sucedió a Sócrates). Para todo esto, véase: PLATÓN, *op. cit.*, págs. 549-554.

alma juntamente. Y como todos sois hombres, como yo, debéis saber a qué me refiero. Por eso hablaba al principio de *ser* –de ser esa cosa- de ser esa razón y geometría, porque el espíritu de la naturaleza ya lo poseemos, ya *somos eso*. Y por esto, toda forma que va a eso geométrico universal se agranda. Y del mismo modo nuestro vivir y ser, huyendo de lo mezquino, que toma también consistencia en eso. En lo que se siente, como he dicho, no se razona, pues es *una actitud*, y el mismo gesto en la obra de arte. Al hablar más delante de los cubistas, se verá que trabajan mirando hacia adentro y no hacia fuera: *miraron el alma y a la razón*. Pero se quedaron chicos, porque faltó el soporte de su vida, que no se inspiró en lo mismo. De ahí mi insistencia, ahora, en tratar la cuestión desde ese lado: de que debemos *ser* ante todo, ser como se ha dicho, para después hacer.”<sup>22</sup>

Y ese hacer implica, en efecto, el *recuerdo*, la percepción y representación de la *idea*, es decir, el arquetipo o Estructura de las cosas del mundo, ésta será “El espíritu de la obra”:

“El concepto de estructura es como el espíritu de la obra de arte, porque ella no supone nada que esté de más, nada sobra, es lo básico, lo esencial, en una palabra: la *idea*.”<sup>23</sup>

“Poco a poco, con el tiempo me pareció comprender, que lo abstracto era lo universal, como la Verdad; y que era, en sí mismo, la proyección del hombre superior: geometría, tono, medida, estructura, y que lo demás era el relleno o la carne de tal esqueleto; y que lo fuerte era ese ideal esqueleto y no la carne [...] Por esto, hoy, después de tantos años, puedo decir [...] que, donde no hay estructura, no hay nada.”<sup>24</sup>

“ESTRUCTURA, quiere decir, reconocimiento de que en el fondo de todo reside la unidad. Fuera de ese concepto todo es fragmentario, sin base.”<sup>25</sup>

No obstante esta adhesión a una Razón Universal –que no hace otra cosa más que inscribir el constructivismo de Torres en un clasicismo platónico determinante-, al mismo tiempo lo libera de los condicionamientos que impone a los mortales el plano material. La fidelidad hacia la *idea* lo exime de las obligaciones con la carne, por consiguiente, ello lo autoriza a manejar el plano más superficial de la diversidad, con más libertad. En efecto, el constructivismo toma elementos de otros movimientos artísticos sin reserva ni discriminación, y constituye una síntesis que logra articular estilos tan contradictorios como el clasicismo y el romanticismo.

“No podemos dejar el ideal platónico, pues quisiéramos un arte sereno y equilibrado; no podemos desechar la tradición renacentista, pues es la pintura misma; y no podemos

---

<sup>22</sup> TORRES-GARCÍA, Joaquín, *Universalismo Constructivo*, Tomo I, (“Alianza Forma”), Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1984, pág. 73.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 106.

<sup>24</sup> TORRES-GARCÍA, Joaquín, *La recuperación del objeto*, Tomo I, *op. cit.*, págs. 186-187.

<sup>25</sup> TORRES-GARCÍA, Joaquín, *Estructura*, Ediciones La Regla de Oro, Montevideo, 1974, pág. 25.

desconocer la realidad en que vivimos. Pero, ¿cómo juntar factores tan dispares y encontrar una armonía entre ellos? Este fue el problema que, durante más de cuarenta años, y en cada día de ellos, tuve ante mí sin poder resolverlo satisfactoriamente. Yo, fácilmente podía realizar cualquiera de esos tres aspectos por separado, pero, unificarlos, ¡imposible!

Pues bien; ahora, cuando digo, cuál es para mí la *síntesis*, creo que se quedarán todos desilusionados: *es el Arte Constructivo Universal*.<sup>26</sup>

### III. 3. El significado de *Removedor*.

Si bien damos por concluido el breve análisis de "la obra" de Torres-García (breve sólo si tomamos en cuenta su vasta producción) aún nos queda pronunciarnos sobre uno de sus últimos productos, en este caso, uno muy peculiar: *Removedor*. Todo el *espíritu* de la *concepción* artística de nuestro pintor, junto a las *circunstancias* en las cuales fue desarrollado (factores que ya vimos en los apartados anteriores), caerán con máximo rigor en las raíces de esta humilde revista, que no obstante su aparente rusticidad, trascenderá la vida de su mentor.

Convenimos con Souriau en que una obra de arte "es un ser único, tan único cual puede serlo, en su singularidad, una persona humana"<sup>27</sup>, y que como tal "no deja de establecerse sobre varios planos, o modos, de existencia."<sup>28</sup> Sin duda el constructivismo se ajusta a esta perspectiva, en efecto, se pueden identificar en él varios planos de existencia, y aún la *correspondencia* de las artes en la diversa y vasta obra que nos ocupa<sup>29</sup>. Ahora bien, ¿dónde entra exactamente *Removedor* en la vorágine artística de Torres-García? Puesto que no se trata de una obra de arte en sí, si no de un producto periodístico, diremos que *Removedor* es un destello más del "ser vivo" que se supone es el Universalismo Constructivo. En consecuencia, la Revista del Taller Torres-García será depositaria de dicho concepto y aún del espíritu de su fundador, tanto así como las expresiones artísticas que lo representan. Sin embargo, esta circunstancia por otra parte le exige una adecuación al formato del medio de comunicación correspondiente, lo cual quiere decir que *Removedor* no traduce el constructivismo como lo hacen las obras de arte; en este caso y por su naturaleza mediática, es el canal por el cual su espíritu toma conciencia de sí y se defiende. Sería imposible por lo infinito de la tarea, que un medio escrito como *Removedor* pronunciara algo de la esencia

<sup>26</sup> TORRES-GARCÍA, Joaquín, *La recuperación del objeto*, Tomo I, *op. cit.*, pág. 189.

<sup>27</sup> SOURIAU, Étienne, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, ("Breviarios del Fondo de Cultura Económica"), Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pág. 57.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Souriau habla de "pluralidad de modos de existencia" en las obras de arte; estos son: su "existencia física", "existencia fenomenológica", "existencia 'reica' o 'cosal'" y "existencia trascendente" (véase: *ibid.*, págs. 57-91). En cuanto al concepto de *correspondencia*, dice el autor: "Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos." (*ibid.*, pág. 21). En el caso particular de nuestro pintor se corresponden indiscutiblemente y por lo menos, la escultura, el dibujo y la pintura.

sublime y eminentemente platónica del Constructivismo<sup>30</sup>; pero igualmente es innegable que esta revista guarda y mantiene en su lenguaje (escrito) el espíritu de aquel *concepto*, de aquella *esencia* reservada sólo a las obras de arte. Es como dice Benjamin: "En toda forma lingüística reina el conflicto entre lo pronunciado y pronunciable con lo no pronunciado e impronunciable. Al considerar esta oposición adscribimos a lo impronunciable la entidad espiritual última."<sup>31</sup> Por ello afirmamos que *Removedor* no expresa el constructivismo como lo haría una pintura, dibujo o escultura (salvo que nos detuviésemos en las cuantiosas ilustraciones que trae entre sus páginas); más bien, la revista lo que hace es conservar y proteger aquel espíritu ya maduro que le dio vida. Esto es en definitiva, lo que fundamentalmente la distingue tanto de *Cercle et Carré*, como de *Círculo y Cuadrado*; al respecto, recuerda quien fuera su Redactor Responsable, Guido Castillo:

"Uno de los hechos más importantes de los últimos años de la vida de Torres-García en Montevideo fue haber podido formar una nueva generación de pintores, quienes, bajo su enseñanza y orientación, realizaban la mejor y más avanzada pintura de América del Sur. Por fin uno de los menos comprendidos de los grandes artistas de su época se vio acompañado (además de por un pequeño círculo de admiradores incondicionales) por un grupo juvenil, con el que pudo formar una escuela (el Taller Torres-García o la Escuela del Sur) para la que es difícil, encontrar parangón en toda la historia del arte occidental. Porque el oficio de pintar que en ella se enseñaba respondía a determinados principios estéticos y metafísicos que el maestro consideraba de valor universal. Es muy probable que Torres-García no hubiera podido fundar una escuela de esa índole (que en algo recuerda a la escuela pitagórica y a la Academia de Platón) en otro lugar que no fuera la muy joven y antiquísima América austral.

[...] Como era de esperar, el carácter excepcional del Taller provocó el escándalo de la turbamulta de los vulgares de las derechas y de las izquierdas, que se mancomunaron para atacar a Torres-García por todos los medios. Se le consideró un loco peligroso

---

<sup>30</sup> Dice Foucault: "la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. [...] si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible de uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea." (FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI Editores Argentina S. A., Buenos Aires, 2002, pág. 19).

<sup>31</sup> BENJAMIN, Walter, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991, pág. 65. Hay que advertir que el razonamiento de Benjamin no termina en la cita que hemos traído, su desarrollo lo deriva en la conclusión contraria; sin embargo es un rodeo que no lo pone en contradicción con que *lo impronunciable es la entidad espiritual*; veamos entonces como termina su pensamiento: "Pero nos consta que, al equiparar la entidad espiritual con la lingüística, la mencionada relación de inversa proporcionalidad entre ellas es puesta en discusión. Es que aquí la tesis enuncia que cuanto más existente y real es el espíritu, tanto más pronunciable y pronunciado resultará, como se deduce del sentido de la equiparación, la relación entre espíritu y lenguaje, hasta ser unívoca. De este modo [...] lo más pronunciable constituye lo puramente espiritual." (*ibíd.*).

cuyas extrañas y estrafalarias doctrinas corrompían a la juventud, y el Taller se convirtió en una isla rodeada de enemigos y habitada por jóvenes salvajes, dirigidos por un cacique y brujo que con sus hechizos los obligaba a realizar prácticas diabólicas. Como no había un espacio donde responder a los ataques, los integrantes del Taller se decidieron a publicar su propio órgano de combate, y así, en enero de 1945, nació *Removedor*. Era una pequeña revista en la que se encontraba una enorme carga explosiva, y con ella, los integrantes del Taller, y el propio Torres-García, se transformaron de atacados a feroces, implacables y temibles atacantes.”<sup>32</sup>

En *Removedor* la difusión del Constructivismo y la conservación de su espíritu platónico, estaba a cargo de Guido Castillo<sup>33</sup> y sobre todo en manos del propio Torres-García<sup>34</sup>, en tanto la defensa se constituía en los virulentos artículos de Sarandy Cabrera<sup>35</sup>. Estos límites, por supuesto, son ficticios y formales: muchas veces la diatriba de este último convertía al “Maestro” en un Dios, y al Constructivismo en un dogma irracional e indiscutible, lo cual en vez de defenderlo lo hacía objeto fácil de impugnar y hasta de burla; por otra parte, los artículos meditados y reflexivos de nuestro pintor, o los de Guido Castillo, en vez de difundir las bases teóricas del Constructivismo, las enredaban aún más, y como resultado obtenían la mejor defensa, sin embargo se transformaban en escritos estériles a la hora de acercar al público la comprensión de la doctrina. No todo era fundamento en el Redactor Responsable

<sup>32</sup> CASTILLO, Guido, “La última etapa. El regreso de Torres-García”, en AAVV, *Joaquín Torres-García, un mundo construido*, op. cit., págs. 212-213 y 218.

<sup>33</sup> En este sentido, de Guido Castillo en *Removedor*, véanse por lo menos los siguientes artículos: “Presentación” (No. 1, enero 1945, pág. 1), “Hazaña tragicómica de una obra de arte en y contra la calle 18 de Julio” (No. 2, febrero 1945, pág. 2), “El Artista, el Arte y la Sociedad” (No. 3, marzo 1945, pág. 3), “El platonismo en el arte moderno” (No. 10, enero-febrero 1946, pág. 2), su continuación en el número siguiente, “El platonismo en el arte moderno” (No. 11, marzo 1946, pág. 2), “Realismo e Imaginación en la pintura de Augusto Torres” (No. 19, septiembre 1947, pág. 2) y “Vicente Huidobro y la travesura como gravedad poética” (No. 21, enero-febrero 1948, pág. 1).

<sup>34</sup> En su mayoría, los números de *Removedor* traían fragmentos de algunos de los libros escritos por Torres, sobre todo de su *Universalismo Constructivo* (editado por Poseidón, Buenos Aires, 1944). Pero también nuestro pintor, especialmente, escribió gran cantidad de artículos para la revista del Taller, sin duda que con el objetivo de continuar aumentando la riqueza conceptual del Constructivismo y con el ánimo de acercarlo sintéticamente al mayor número de público posible; a propósito, de Torres-García en *Removedor* véase: “Reflexiones sobre el Arte y el Artista” (No. 6, julio-agosto 1945, pág. 1), “Interpretación Literaria de la Pintura” (No. 6, julio-agosto 1945, pág. 7), “Cada uno en su ley” (No. 7, septiembre 1945, pág. 4), “Nuestra lucha por la Pintura” (No. 8, octubre-noviembre 1945, págs. 3-4), “Razón de ser del Arte Constructivo” (No. 9, diciembre 1945, pág. 1), “El pueblo ya tiene el arte que desea” (No. 10, enero-febrero 1946, pág. 1), “Cubismo, Neoplasticismo, Dadaísmo, Superrealismo. Frente al Universalismo Constructivo” (No. 11, marzo 1946, pág. 1), “Del desconcierto actual del arte” (No. 13, junio-julio 1946, págs. 1-4) y “No hubo remedio...” (No. 19, septiembre 1947, págs. 1-2).

<sup>35</sup> De Sarandy Cabrera en *Removedor* pueden verse, entre los más violentos, los siguientes artículos: “Algo sobre los enemigos de Torres-García y el Constructivismo” (No. 1, enero 1945, págs. 1-2), “Contestación a los artículos del Sr. Wallace A. Díaz publicados en ‘El Día’” (No. 2, febrero 1945, pág. 2), “Sobre un artículo, totalmente chico, de Antonio Berni que publicó ‘Latitud’” (no. 3, marzo 1945, pág. 3), “El falso Dios Rodín” (No. 6, julio-agosto 1945, pág. 5), “Sobre ciertas inexactitudes de Eugenio D’Ors, con respecto a la obra de Torres-García” (No. 10, enero-febrero 1946, pág. 3), “Héctor Sgarbi” (No. 13, junio-julio 1946, pág. 5), “Militancia y Obligación del Artista” (No. 11, marzo 1946, pág. 3) y “En defensa de la Pintura, de un Artista y del Arte Moderno” (No. 16, febrero 1947, págs. 1-2).

(Guido Castillo) y no todo era crítica en el periodista panfletario (Sarandy Cabrera)<sup>36</sup>, pero desde una perspectiva estructural los roles estaban determinados e intencionalmente dispuestos: por un lado los rudimentos y por otro la censura. Esta estructura bien definida otorgó *homogeneidad* y regularidad durante muchos años a *Removedor*<sup>37</sup>, asimismo era un reflejo de la cohesión de grupo que existía en torno al Taller<sup>38</sup> y aún de la construcción de una identidad particular que discriminaba a la perfección entre un “adentro” y un “afuera”, un “nosotros” y un “otro”, “amigos” y “enemigos”<sup>39</sup>.

A través de *Círculo* y *Cuadrado*, Torres-García intentó, en vano, difundir y defender su doctrina, tarea que llevaba a cabo con difíciles artículos técnicos y sin duda para iniciados en teoría del arte. Con ello además, pretendía llegar a Europa: excepto el último volumen, todos los números ofrecían traducciones al francés de los artículos que consideraba más importantes. También recurrió a la colaboración extranjera<sup>40</sup> para prestigiar su publicación y su arte, pero ésta no gozó de la frecuencia suficiente para mantener la revista que con tanto esfuerzo el propio Torres –con poca o casi ninguna ayuda de los miembros de la Asociación de Arte Constructivo– procuraba divulgar. Con *Removedor* la historia fue distinta: primeramente, se trataba de un destello más del proceso grupal que se desarrollaba en el Taller; en segundo lugar, fue una iniciativa impulsada por los alumnos, lo que vigorizaba un proyecto del cual Torres-García, ya cansado, parecía renegar<sup>41</sup>; y en tercer lugar, lo

<sup>36</sup> En ciertos escritos de *Removedor*, Sarandy Cabrera, aún sin olvidar su crítica mordaz, igualmente desarrollaba la Doctrina Constructiva, esto se ve en artículos como: “Cubismo, Surrealismo y Poesía” (No. 5, junio 1945, pág. 2), “La Verdad y la Expresión de la Verdad” (No. 5, junio 1945, pág. 3), “Aclaración al artículo titulado el falso Dios Rodín” (No. 7, septiembre 1945, pág. 3), “Presencia de Espíritu. La Exposición de ‘Dioses, Hombres y Monstruos’ del Maestro Joaquín Torres-García” (No. 8, octubre-noviembre 1945, pág. 6), “Primitivismo, decoración mural” (No. 9, diciembre 1945, pág. 2), “VI Salón de Otoño” (No. 12, abril-mayo 1946, pág. 3). En cuanto a Guido Castillo, su capacidad crítica se agudizaba cuando se reunía con Sarandy Cabrera para producir artículos en conjunto, véase en *Removedor*, por ejemplo: “Sobre el IV Salón de Otoño” (No. 4, abril-mayo 1945, págs. 1-3), “Crítica de Exposiciones” (No. 6, julio-agosto 1945, pág. 2).

<sup>37</sup> Refiriéndose a las “*Revistas tipo*” dice Gramsci que es necesaria “una redacción homogénea y disciplinada; por lo tanto, pocos colaboradores ‘principales’ para escribir el cuerpo esencial de cada número. La orientación de la redacción debe tener una vigorosa organización para poder producir un trabajo intelectualmente homogéneo” (GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, (“Colección Teoría e Investigación en las Ciencias del Hombre”), Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1997, pág. 156).

<sup>38</sup> Siguiendo con Gramsci y en esta oportunidad con respecto a la *interacción* entre *Removedor* y el Taller, extraemos la siguiente cita que se adapta a la circunstancia: “es necesario reconocer abiertamente que las revistas son de por sí estériles si no llegan a ser la fuerza motriz y formadora de instituciones culturales de tipo asociativo de masa, es decir, si no se convierten en cuadros cerrados” (*ibíd.*, pág. 153).

<sup>39</sup> Ya en el primer número de *Removedor*, Sarandy Cabrera decreta: “Voy [...] a envolver con un ‘ellos’, a todos quienes no estén con nosotros, porque quien no nos acompañe es nuestro enemigo” (“Algo sobre los enemigos de Torres-García y el Constructivismo”, *REMOVEDOR*, No. 1, Año 1, Montevideo, enero 1945, pág. 1).

<sup>40</sup> Cfr.: GRAMSCI, Antonio, *op. cit.*, págs. 166-167. El autor se ocupa allí de la colaboración extranjera en las revistas; en síntesis, afirma que no debe ser periódica si no orgánica para que se obtenga algún rédito de ella.

<sup>41</sup> En principio Torres-García no participaba directamente en la redacción de *Removedor*, si bien era la revista del taller que llevaba su nombre, permanecía ajeno a su contenido, y en efecto, los números 3 y 5 presentaban recuadrados los siguientes mensajes: 1) “El maestro Joaquín Torres-García no interviene en la redacción de ‘Removedor’. Solamente deben atribuírsele los artículos firmados con su nombre” (No. 3, pág. 2); 2) “A pedido del Maestro Joaquín Torres-

fundamental, sus alumnos habían adquirido para siempre la visión filosófica del arte y de la vida que su Maestro les había enseñado: el espíritu del Universalismo Constructivo al fin era de ellos, y harían lo necesario para protegerlo. En adelante compartirían con Torres-García lo sublime de aquel mundo de las *ideas*, el Sol esplendoroso y brillante de fuera de la “caverna”, y aún, el arte de su *representación*; sin embargo, también como él llevarían en sus espaldas la pesada carga de la crítica y la incompreensión, viviendo en una “ciudad sin nombre”<sup>42</sup>.

La importancia de *Removedor* para Uruguay, es que abrió un espacio social de diálogo o debate respecto al arte y la plástica. Torres-García despertó de su sueño profundo al ambiente artístico, y su bofetada más fuerte la propinó con esta humilde y poco pretensiosa revista. El poderoso fuego que nuestro pintor había encendido duró más allá de su muerte, y sus consecuencias aún son difíciles de establecer. Pero un hecho es seguro: su presencia marcó un punto de inflexión en el arte nacional, y después de él, la escena jamás volvió a ser la misma<sup>43</sup>. Hay que admitir, sin embargo, que desde el primer cuarto del siglo XX (incluso antes), el arte en general sufrió un cambio cuantitativo a partir del desarrollo técnico-científico, ello ha desajustado sus *valores*, y en efecto, ha transformado sus cualidades tradicionales, su naturaleza<sup>44</sup>. Pese a esta situación, el arte de Joaquín Torres-García continúa vivo, porque él mismo se encargó de dejar bien definido (tanto en sus libros o en los artículos de *Círculo y Cuadrado* y *Removedor*) su *espíritu platónico*, base y fundamento (entre otros conceptos) del Universalismo Constructivo: así que, mientras exista aquello que nos hace humanos, es decir, mientras exista una *Idea*, ella será siempre susceptible de *representación*, y es en este *movimiento* donde radica el renacer de nuestro pintor. Tan solo hace falta un último hombre, una ejecución, y su legado persistirá.

---

García aclaramos nuevamente que el mencionado no interviene DIRECTA NI INDIRECTAMENTE en la redacción de ‘Removedor’, limitándose a corregir y orientar la obra plástica de los integrantes de este Taller” (No. 5, pág. 2). Claro que esta circunstancia no duró mucho, sólo los primeros cinco números, del sexto en adelante participó enérgicamente en la revista.

<sup>42</sup> Cfr.: TORRES-GARCÍA, Joaquín, *La ciudad sin nombre*, Comisión de Homenajes a Torres-García – Ministerio de educación y Cultura, Montevideo, 1947 (versión facsímil del original editado por la Asociación de Arte Constructivo, 1941), parr. 1, 4, 6, 11 y 12. En estos párrafos el autor relata el drama que supone el “pensamiento” frente a la diversidad y frivolidad del mundo, lo cual encuentra en la ciudad su perfecta analogía. El verdadero pensador, aquel que se eleva hacia las ideas, no considera la heterogeneidad terrena como el mundo real, de aquí que no le importe el nombre de la ciudad en que vive, son todas iguales, vive en una “ciudad sin nombre”. En muchos artículos de *Removedor* también se percibe esta misma angustia; veamos sólo un ejemplo: “El artista de nuestro tiempo es un solitario desahuciado, que debe elegir entre la miseria y el mercado, entre un campo baldío y 18 de Julio. Si la desgracia lo acompaña puede caer en cualquiera de las dos situaciones” (CASTILLO, Guido, “Hazaña tragicómica de una obra de arte en y contra la calle 18 de Julio”, *REMOVEDOR*, No. 2, Año 1, Montevideo, febrero 1945, pág. 2).

<sup>43</sup> Esta conclusión, junto al desconcierto que produjo en el campo del arte nacional la figura de Torres-García, también se encuentra en: PELUFFO LINARDI, Gabriel, *op. cit.*, pág. 85.

<sup>44</sup> Cfr.: BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *op. cit.*, págs. 17-57.

# La Exposición de Halty en Amigos del Arte

El pintor Adolfo Halty me ha demostrado con sus cuadros, que él también posee esa habilidad, tan difundida hoy en día, de pintar sin necesidad de la pintura.

¿Cómo puede explicarse esta acrobacia ilusionista! Alguien —profano o mal intencionado— dirá que el secreto es muy simple, que no existe tal habilidad, que, muy sencillamente, el señor Halty pinta sin saber pintar. Pero, nosotros, que conocemos la larga fama que acompaña a este artista, no podemos pensar tal cosa. Y la tal fama es más famosa por haberse fundado en los Estados Unidos, afamada Meca de todas las esperanzas e imponente Babel de todas las ilusiones de nuestro tiempo.

Por estas sólidas razones es que pensamos que Halty escamotea la pintura de su pintura por alguna sólida razón por él conocida. En sus cuadros se descubre una mente literaria adiestrada en las últimas armas del intelecto, siendo, en cambio, completamente imposible descubrir al pintor.

Este intelectual se siente atraído —así lo hacen sospechar sus obras— por algunos grandes maestros de la pintura contemporánea —Picasso, Rouault, por ejemplo— pero en vez de aprender la lección plástica que bien podrían enseñarle estos formidables pintores, Halty, valientemente, la desdén, conformándose con lo aparental y exterior, o, más audazmente todavía, con lo personal en aquellos artistas.

Y si Juan Ramón Jiménez dice, si bien me recuerdo, que lo único condenable de imitar en un poeta es su ACENTO, yo diría que de un pintor se puede tomar todo menos su MANERA, que corresponde al ACENTO del poeta y que es la clave de su

personalidad, la parte fundamental psíquica de su obra, lo que siempre ha de pertenecerle a él, aunque haya pasado por mil manos.

En todo artista hay siempre algo de esencialmente transmisible, que pertenece a un plano objetivo que es, por lo común, la meta buscada por el creador, el momento inmediatamente anterior a la verdadera creación, el ángulo de encuentro con la realidad. Este ángulo puede ser el impresionismo, el cubismo, el constructivismo, etc., lo que se acepta antes de actuar. Luego... sólo el individuo y su acción.

El pintor Halty me hace pensar en alguien que en presencia de una verdad quiere imitar con algunos disimulos, la voz y el gesto con que ha sido expresada, descuidando el aprendizaje o la vivencia de la verdad misma.

Es innegable que este joven y ya célebre artista, no cae en la vulgar imitación de la naturaleza; pero su pintura es literaria, con lo cual comete el mismo error del arte imitativo: permanecer en lo descriptivo y en la subordinación del tema. Además, su manera de pintar es, algunas veces, sorprendente; verdaderos brochazos sin ningún sentido estético. Búsqueda inútil de dar el espectáculo de la originalidad por el sacrificio feroz de la pintura.

Recuerdo que al señor Juan de Lara lo preocupaba el por qué los entendidos no se ocupaban de Adolfo Halty. Aunque yo no abarque la totalidad del concepto de entendido, tengo el gusto de haber intentado satisfacer los deseos del mencionado escritor y el disgusto de no coincidir con él.

GUIDO CASTILLO.

debilidad o la trivialidad de atribuirles un valor.

El cubismo ha pasado, dejando un precioso sedimento: los espíritus inquietos y revolucionarios, han seguido buscando y se ha llegado a nuestra Escuela Constructiva que tantos recelos le provoca.

Esta es la última expresión de los movimientos modernos, pero ya definida dentro de una metafísica que la sostiene como la expresión más acabada de una cultura. Somos sus paladines y en todo momento estamos prontos para su defensa y diseminación.

Se tiene derecho a negar o a afirmar; pero lógicamente esto aparece la obligación de explicar en qué se basan tales asertos y por sobre todo exige el conocimiento de lo que otras personas, versadas y capacitadas, han dicho sobre eso que se quiere juzgar. Y si en últimos criterios sobre hechos artísticos, el problema cobra inusitada complejidad, pues además de todo ese bagaje que por intermedio de la inteligencia podemos conseguir, es mucho más importante el que aporta la sensibilidad; ésta, no es patrimonio de todas las personas y para la Pintura requiere, además de su natural agudeza una pulida y larga educación.

Por lo tanto, negar públicamente como lo ha hecho, a un movimiento nuevo de arte, exige extremadas precauciones. Usted no las ha tomado, Usted ha puesto oídos sordos a lo que han dicho los mejores críticos europeos como Azorin, Waldemar George, Eugenio D'Ors, Manuel Abril, José Francés, Guillermo de Torre, León Martín Feriade, etc., sobre la obra del Maestro. En Jeu de Paume, se distinguen sus obras como incandescentes de una nueva tendencia de Arte. No ha escuchado lo que dijeron hace muy poco tiempo, en el Paraninfo de la Universidad, críticos de la talla de Julio A. Payró y Jorge Romero Brest que lo señalaron como el más alto valor de la pintura, no ya nacional, sino continental, y dieron el espaldarazo consagratorio a las pinturas murales de la Colonia Saint Bois; además del "Nuevo grupo" de literatos que aquí admiran su talento. Todas estas voces ha desoído, para erigir su criterio personal como único árbitro a tan delicada cuestión.

Las proféticas palabras del gran Apollinaire, le ilustrarán acerca del carácter plástico de los murales: "Los jóvenes pintores de las escuelas extremas tienen por fin el secreto de hacer pintura para. Es un ARTE PLÁSTICO enteramente nuevo. Si ese Arte pictórico puro llega a desprenderse por completo de la antigua pintura, no causará necesariamente la desaparición de esta última, tal como el desarrollo de la música no ha causado la desaparición de los distintos géneros literarios". Palabras que a través del tiempo se han cumplido y ahora nuestras pinturas murales, enteramente independientes de la Pintura, no determinaron su desaparición, como lo señaló el genial crítico un tanto irónicamente: han marchado por vías distintas. El Maestro ha explicado hasta el cansancio, que estas dos pinturas deben estar separadas; jamás unidas, como usted pretende. Por un lado el pintor naturalista, pintor de cuadros que parte de la visión física pero que hace auténtica Pintura, y por el otro, el pintor mental, el geométrico ordenador de la realidad, el pintor mural; pero pudiendo ambas tendencias, convivir en una personalidad, dominando una u otra o ambas a la vez, sin desmedro para ninguna de ellas y con la expresión que el ambiente y la natural condición le imponga a cada uno. Este artículo lo ha colocado entre aquellos que se han opuesto al avance de un Arte Nuevo, retardando su natural evolución en el ambiente. Su silencio pudo haberlo salvado.

Sergio de Castro, Andrés Moscovich, Josefina Canel, Teresa Olasenaca, Alicia Ribero, Elsa Andrada, Esther Barrios de Martín, María C. Bovira, Juan Pardo, Horacio Torres, Héctor Razón, Manuel Pallós, J. Luis San Vicente, Augusta Torres, Daniel de los Santos, Elena García Brunel, Gonzalo Fouseca, Julio Uruguay Alpuy, Luis A. Gentile.

## De los cooperadores con Torres-García en las pinturas de "Saint Bois" al Sr. Arg. Carlos Herrera Mac-Lean

Los firmantes, alumnos del Taller "TORRES GARCÍA", y realizadores, en compañía con el Maestro don Joaquín Torres García, de las pinturas murales del Pabellón Martirone de la Colonia Saint Bois, en el Arte Constructivo que profesan, contestan su artículo aparecido en el diario "El Día" de fecha 13 de octubre p.p.d., no para convencerlo de lo equivocado que está en lo que se relaciona con los conceptos sobre el Arte Moderno, sino para evitar una falsa ilustración al público en materia de Arte y máxime tratándose de nuestro movimiento que por ser nuevo, tiene que vencer la resistencia del elemento conservador, apegado a lo viejo y sobre todo la de aquel que falta de sensibilidad artística se conforma con repetir lo aprendido intelectualmente y cree estar en lo cierto, y basado en esto emite juicios que engañan a los más, ya que por tratarse de personas encumbradas tienen a su disposición muchos medios para difundir sus equivocadas afirmaciones e —ingenuamente algunas veces— cometen males que no les es posible ver en su justo alcance, y otras movidos por intereses de la más diversa índole, hacen verdaderas catástrofes en el criterio del público, pues sin tener quien le diga lo contrario y la falta de museos donde pudiera educarse por sí mismo, tiene un concepto de lo más rudimentario del Arte.

Primeramente diremos que la obra a la que se le ha adjudicado el Gran Premio de la Pintura en el Salón Nacional, solamente ella es suficiente como para merecer tal distinción, por su fina calidad y justo colorido, destacándose netamente entre las demás allí expuestas.

Para producir una obra de tal jerarquía, necesariamente el pintor tiene en su haber un rico peculio artístico, y no se podría premiar un cuadro sin hacerlo con su obra en general. Y para disminuir los temores del señor Herrera Mac-Lean, diremos que ese premio fué adjudicado exclusivamente al cuadro "Montón" por sus intrínsecos valores, pues sería pequeñísimo, si intentara restituir la labor de un extraordinario Maestro, más respetado en el extranjero que

acá, creador de una tendencia artística; didáctica, escritor, crítico, esteta y a quien el Uruguay le debe el más serio aporte a la incineración de su cultura.

"¡Difuntas escuelas cubistas!" ¡Qué desprecio rayano en la ignorancia por escuelas que jalonaron su existencia con obras maestras! De la misma manera, por haber pasado, al impresionismo se le podría aplicar ese lúgubre epíteto. Pero en la realidad, son tan presentes un Picasso o un Braque, como un Monet o un Renoir, como un Goya o un Velázquez, pues al penetrar en los misterios del Arte, pasaron a la eternidad. Son siempre presentes, ¡Difuntas escuelas cubistas! Nacimiento de una nueva época para la humanidad que la estamos viviendo; reintegración a lo clásico. De allí nueva arquitectura (no la mezcla de estilos usados aquí: colonial con decoraciones renacentistas y jeteros literarios, farolitos, etc.), nueva música, nueva literatura.

Modos de pensar y de vivir sin parangón en la historia. Agrupaciones humanas inmensas, que ven su salvación en conceptos generales eternos, aboliendo el individualismo feroz que le privaba su existencia. En todos los ambientes hay algo de nuevo, que nos obliga a tener fe en los destinos de la cultura humana, pese a que en el descomunal crisol de nuestro tiempo, bullen y batallan tremendas influencias; es que siempre todas las alboradas, han de necesitar del desconcierto para definirse.

La muy sensible aguja del Arte, no pudo perder su posición vanguardista en la revolución que se gesta. Encarnada en el cubismo, debía de aportar un concepto de inmensa importancia para el Arte Moderno y en especial para la Pintura: que ésta podía existir con independencia del objeto representado y como corolario la geometría penetró en la estructura de la obra para colocarla en un plano superior de creación. Guillaume Janneau en su libro "El Arte Cubista" apunta muy acertadamente que el cubismo ha restablecido una disciplina en el dominio de la sensibilidad, por haber apartado las calidades artísticas de la emoción humana y lo temático, que se tiene la

## IV. CONCLUSIÓN.

Hijo de la inmigración, de vida errante y enorme talento, Torres-García nació en un caótico país que despreciaba y abusaba descaradamente de la riqueza que tenía bajo sus narices. En soledad se vio obligado a forjar su vida en destinos tan diferentes, lejanos y desconocidos como Nueva York, París, Italia y Francia. En su regreso a la patria que tanto añoraba<sup>1</sup>, seguro ya de sí mismo, con su familia formada y con sólidas convicciones, vino para volcar su experiencia. Aunque el Uruguay era otro, igualmente encontró resistencias. Había despertado los ánimos de quienes no lo comprendían. Pero las críticas no eran tanto contra su persona, sino contra lo que él y su arte representaban: aquella *libertad* con que enfrentaba al mundo, su *independencia* respecto de las cosas materiales. Un modo de vida obtenido a través de la constancia en la adhesión a la filosofía platónica, la radical valorización de la *Idea* trascendente, *universal* y eterna. Con ello hermanó a todos los hombres en lo que tienen en común: el alma elevada que alguna vez vio las esencias, la verdad. Es en este ensueño donde yace el profundo mensaje filantrópico de la obra de nuestro pintor.

Por fin encontró en el Taller que lleva su nombre, un grupo de jóvenes a quien enseñarle esa forma de vida, el *amor* por la *sabiduría* y el arte de representar el pensamiento puro. Sin duda ellos aprendieron muy bien, porque rápidamente se lanzaron a proteger ese espíritu que los envolvía. Para esto, no vacilaron en utilizar todos los medios a su alcance, y así fue que aprovecharon la nueva cultura de masas y a su opinión pública. En el intersticio entre el arte y la filosofía nace *Removedor*. Qué mejor que una revista para participar en esa circunstancia. Por ese medio era posible defenderse de la crítica, difundir el Constructivismo, exaltar el arte y complementar las exposiciones, las obras, las actividades del Taller, etc. Se trataba de *traducir* el oscuro lenguaje plástico, hacerlo accesible para la mayor cantidad de público posible; volver a la “caverna” para contarle a los condenados que el mundo real no es el de aquí abajo, sino otro, el que está en lo más alto de cielo. En consecuencia, era una revista en el sentido más puro del término, esto es, propiamente un *medio* (de comunicación) para alcanzar un fin (el arte o la comprensión del arte). Esto explica el porqué *Removedor* escapaba a toda lógica económica, gran diferencia con las empresas editoriales de hoy en día, y en efecto, también explica su humildad y rusticidad con respecto a su composición. Asimismo, su calidad *mediática* la condenaba en la propia interna del Taller a ser considerada un producto subalterno, meramente instrumental. Seguro fue este hecho lo que sumergió a *Removedor* en el olvido.

---

<sup>1</sup> Torres-García concluye su autobiografía de 1939 (por completo escrita en tercera persona), de la siguiente manera: “¡Y, con cuanta alegría comenzó a preparar todo, para volver a ver otra vez aquel Montevideo que dejó tan joven! Y es que el sentimiento patrio, dígame lo que se quiera, es algo indestructible. Quien dijo ‘la madre patria’, dijo algo muy justo. No ser ya más extranjero –estar entre los suyos ¿no era lo que podía hacerle más feliz?” (TORRES-GARCÍA, Joaquín, *Historia de mi vida*, op. cit., pág. 301).

En Joaquín Torres-García se conjugaron el artista y el filósofo. Extraña combinación si tenemos en cuenta que tempranamente ya Platón había echado a los artistas de su *República* ideal<sup>2</sup>. Ellos eran los imitadores de este mundo terreno, inferior y movido por la necesidad. Por consiguiente, aquí esta lo vanguardista de Torres, él acató el mismo desprecio por la imitación de la naturaleza, lo que se puede ver en la mayoría de sus escritos, y sobre todo, en sus obras constructivas que sólo representan estructuras geométricas.

Ahora bien, por la misma época en que nuestro pintor desarrollaba su actividad artística, el último grito de la filosofía moderna proclamaba el cierre de la especulación metafísica. Esta operación está contenida especialmente en el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein. Allí el austriaco depositaba todos los problemas de la filosofía en la incompreensión de la lógica del lenguaje. En efecto, el último de sus aforismos ordenaba que: “De lo que no se puede hablar hay que callar”<sup>3</sup>. Con esto no reniega de la metafísica, antes dice: “Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico.”<sup>4</sup> Por tanto, solamente se trata de impedir que aquella región trascendente, abstracta, metafísica, se convierta en objeto de lenguaje. El filósofo que había en Torres-García, conociéndolo o no, también acató este principio. Sin embargo, el artista que dominaba su alma, no se conformaba con una actitud pasiva como la del silencio. Si efectivamente lo místico se *muestra* según afirma Wittgenstein, si la región de lo indecible es susceptible de contemplación, Torres-García, en efecto, tuvo el genio suficiente para forzarla a “salir”, para obligarla a “bajar” de lo más alto del cielo y atraparla en una tela, en una madera, en una pared, etc. Él vio o recordó *las Ideas*, lo trascendente, lo eterno; no se dedicó a escribir o hablar sobre ello; lo que hizo Joaquín Torres-García a través de la plástica, fue ocuparse de su *representación*, esto es, la *representación* de aquello sobre lo cual no cabe *decir* ni una palabra.

<sup>2</sup> Nos referimos al Libro X de *La República*, donde Platón trata a los artistas, sobre todo a los pintores y poetas (incluso Homero), de imitadores y mentirosos de tercera categoría, por debajo del artista supremo, Dios, y de los “obreros”, el común de los mortales. O también: los artistas reproducen en sus obras, los objetos de este mundo, los cuales son a su vez, reproducciones de las esencias que permanecen en el mundo de las Ideas. Véase al respecto: PLATÓN, *op. cit.*, págs. 602-621.

<sup>3</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, *op. cit.*, prop. 7, pág. 183. Según el autor en el Prólogo, esta proposición sintetiza todo el significado del libro; sus términos exactos son los siguientes: “Cabría acaso resumir el sentido entero del libro en las palabras: lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no se puede hablar hay que callar. El libro quiere, pues, trazar un límite al pensar o, más bien, no al pensar, sino a la expresión de los pensamientos: porque para trazar un límite al pensar tendríamos que poder pensar ambos lados de este límite (tendríamos, en suma, que poder pensar lo que no resulta pensable).” (*Ibid.*, pág. 11).

<sup>4</sup> *Ibid.*, prop. 6.522, pág. 183.

## V. BIBLIOGRAFÍA.

### V. 1. Libros, catálogos y diccionarios.

- AAVV, *Joaquín Torres-García, un mundo construido*, ("Museo Colecciones ICO"), (al cuidado de GUIGON, Emmanuel), Fundación ICO, Madrid, 2003.
- AAVV, *Torres-García. Pintura y teoría*, (al cuidado de PIZARRO MORENO, Manuel; FRANCO LAHOZ, Amado), Departamento de Cultura, Zaragoza, 1997.
- BATTEGAZZORE, Miguel, *J. Torres-García. La Trama y los Signos*, Montevideo, 1999.
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991.
- *Discursos Interrumpidos*, Editorial Planeta - De Agostini, S. A., Barcelona, 1992.
- COSERUI, Eugenio, *Teoría del Lenguaje y Lingüística General. Cinco Estudios*, ("Biblioteca Románica Hispánica"), Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1982.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía abreviado*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI Editores Argentina S. A., Buenos Aires, 2002.
- GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, ("Colección Teoría e Investigación en las Ciencias del Hombre"), Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1997.
- HAUSER, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Tomo II, ("Colección Universitaria de Bolsillo PUNTO OMEGA"), Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- HENCKMANN, Wolfhart; LOTTER, Konrad (eds.), *Diccionario de Estética*, ("CRÍTICA/FILOSOFÍA"), CRÍTICA (Grijalbo Mondadori, S. A.), Barcelona, 1998.
- MASLACH, Adolfo M., *Joaquín Torres-García. Sol y Luna del Arcano*, UNESCO edición especial, Caracas, 1998.
- ODDONE, Juan A., *La formación del Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico-social*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966.
- PELUFFO LINARDI, Gabriel, *Historia de la Pintura Uruguaya*, Tomo 2, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2000.
- PLATÓN, *Diálogos*, Editorial Porrúa, S. A., México, 1996.
- REAL DE AZÚA, Carlos, *Antología del Ensayo Uruguayo Contemporáneo*, Tomo I y II, Universidad de la República – Departamento de Publicaciones, Montevideo, 1964.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, ("Filosofía y Teoría del Lenguaje"), Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1984.
- SFEZ, Lucien, *Crítica de la Comunicación*, Amorrortu editores, S. A., Buenos Aires, 1995.
- SUREDA PONS, Joan, *Torres-García. Pasión clásica*, ("Arte Contemporáneo"), Ediciones Akal, S. A., Madrid, 1998.

SOURIAU, Étienne, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, ("Breviarios del Fondo de Cultura Económica"), Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Monte Avila Editores, Caracas, 1981.

TORRES-GARCÍA, Joaquín, *Historia de mi vida*, Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1939.

- *La recuperación del objeto*, Tomo I, ("Colección de Clásicos Uruguayos"), Biblioteca Artigas, Montevideo, 1965.
- *Lo aparente y lo concreto en el arte*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969.
- *Estructura*, Ediciones La Regla de Oro, Montevideo, 1974.
- *La ciudad sin nombre*, Comisión de Homenajes a Torres-García – Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1974 (versión facsímil del original editado por la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1941).
- *Universalismo Constructivo*, Tomo I, ("Alianza Forma"), Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1984.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ("Grandes Obras del Pensamiento"), Ediciones Altaya, S. A., Barcelona, 1994.

## V. 2. Artículos en revistas.

CABRERA, Sarandy, "Algo sobre los enemigos de Torres-García y el constructivismo", *REMOVEDOR*, No. 1, Año 1, Montevideo, enero 1945.

- "Contestación a los artículos del Sr. Wallace A. Díaz publicados en 'El Día'", *REMOVEDOR*, No. 2, Año 1, Montevideo, febrero 1945.
- "Sobre un artículo, totalmente chico, de Antonio Berni que publicó 'Latitud'", *REMOVEDOR*, No. 3, Año 1, Montevideo, marzo 1945.
- "Cubismo, Surrealismo y Poesía", *REMOVEDOR*, No. 5, Año 1, Montevideo, junio 1945.
- "La Verdad y la Expresión de la Verdad", *REMOVEDOR*, No. 5, Año 1, Montevideo, junio 1945.
- "El falso Dios Rodín", *REMOVEDOR*, No. 6, Año 1, Montevideo, julio-agosto 1945.
- "Aclaración al artículo titulado el falso Dios Rodín", *REMOVEDOR*, No. 7, Año 1, Montevideo, septiembre 1945.
- "Presencia de Espíritu. La Exposición de 'Dioses, Hombres y Monstruos' del Maestro Joaquín Torres-García", *REMOVEDOR*, No. 8, Año 1, Montevideo, octubre-noviembre 1945.
- "Primitivismo, decoración mural", *REMOVEDOR*, No. 9, Año 1, Montevideo, diciembre 1945.
- "Sobre ciertas inexactitudes de Eugenio D'Ors, con respecto a la obra de Torres-García", *REMOVEDOR*, No. 10, Año 2, Montevideo, enero-febrero 1946.
- "Militancia y Obligación del Artista", *REMOVEDOR*, No. 11, Año 2, Montevideo, marzo 1946.

- “VI Salón de Otoño”, *REMOVEDOR*, No. 12, Año 2, Montevideo, abril-mayo 1945.
- “Héctor Sgarbi”, *REMOVEDOR*, No. 13, Año 2, Montevideo, junio-julio 1946.
- “En defensa de la Pintura, de un Artista y del Arte Moderno”, *REMOVEDOR*, No. 16, Año 3, Montevideo, febrero 1947.

CASTILLO, Guido; CABRERA, Sarandy, “Sobre el IV Salón de Otoño”, *REMOVEDOR*, No. 4, Año 1, Montevideo, abril-mayo 1945.

- “Crítica de Exposiciones”, *REMOVEDOR*, No. 6, Año 1, Montevideo, julio-agosto 1945.

CASTILLO, Guido, “Presentación”, *REMOVEDOR*, No. 1, Año 1, Montevideo, enero 1945.

- “Hazaña tragicómica de una obra de arte en y contra la calle 18 de Julio”, *REMOVEDOR*, No. 2, Año 1, Montevideo, febrero 1945.
- “El Artista, el Arte y la Sociedad”, *REMOVEDOR*, No. 3, Año 1, Montevideo, marzo 1945.
- “El platonismo en el arte moderno”, *REMOVEDOR*, No. 10, Año 2, Montevideo, enero-febrero 1946.
- “El platonismo en el arte moderno”, *REMOVEDOR*, No. 11, Año 2, Montevideo, marzo 1946.
- “Realismo e Imaginación en la pintura de Augusto Torres”, *REMOVEDOR*, No. 19, Año 3, Montevideo, septiembre 1947.
- “Vicente Huidobro y la travesura como gravedad poética”, *REMOVEDOR*, No. 21, Año 4, Montevideo, enero-febrero 1948.

DOESBURG, Theo Van, “Sobre Pintura (S-L2 V-L3)”, *Círculo y Cuadrado*, (Segunda Época), No. 3, Montevideo, febrero 1937.

MONDRIAN, Piet, “De cómo se generó el Neoplasticismo”, *Círculo y Cuadrado*, (Segunda Época), No. 2, Montevideo, agosto 1936.

TORRES-GARCÍA, Joaquín, “Reflexiones sobre el Arte y el Artista”, *REMOVEDOR*, No. 6, Año 1, Montevideo, julio-agosto 1945.

- “Interpretación Literaria de la Pintura”, *REMOVEDOR*, No. 6, Año 1, Montevideo, julio-agosto 1945.
- “Cada uno en su ley”, *REMOVEDOR*, No. 7, Año 1, Montevideo, septiembre 1945.
- “Nuestra lucha por la Pintura”, *REMOVEDOR*, No. 8, Año 1, Montevideo, octubre-noviembre 1945.
- “Razón de ser del Arte Constructivo”, *REMOVEDOR*, No. 9, Año 1, Montevideo, diciembre 1945.
- “El pueblo ya tiene el arte que desea”, *REMOVEDOR*, No. 10, Año 2, Montevideo, enero-febrero 1946.
- “Cubismo, Neoplasticismo, Dadaísmo, Superrealismo. Frente al Universalismo Constructivo”, *REMOVEDOR*, No. 11, Año 2, Montevideo, marzo 1946.
- “Del desconcierto actual del arte”, *REMOVEDOR*, No. 13, Año 2, Montevideo, junio-julio 1946.

– “No hubo remedio...”, *REMOVEDOR*, No. 19, Año 3, Montevideo, septiembre 1947.

VANTONGERLOO, Georges, “Plastique D’Art”, *Círculo y Cuadrado*, (Segunda Época), No. 4, Montevideo, mayo 1937.

### V. 3. Artículos en Internet.

ALABERN, Luis, “Barcelona es el centro. Una modernidad perenne.”  
[[www.elpais.com.uy/especiales/torres\\_garcia/6.asp](http://www.elpais.com.uy/especiales/torres_garcia/6.asp)], (27 de marzo, 2005).

BLOCK DE BEHAR, Lisa, “Visión y división de una misma mirada: sobre una poética de la escritura en las imágenes de Joaquín Torres-García.”  
[[www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/articulos/abstract.htm](http://www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/articulos/abstract.htm)], (17 de mayo, 2005).

BUZIO DE TORRES, Cecilia, “La Escuela del Sur.”  
[[www.artemercosur.com.uy/artistas/frames/art.html](http://www.artemercosur.com.uy/artistas/frames/art.html)], febrero de 1997, (19 de febrero, 2005).

BUZIO DE TORRES, Cecilia; RANK, Anna, “Cronología del Taller Torres-García.”  
[[www.artemercosur.com.uy/frames/art.html](http://www.artemercosur.com.uy/frames/art.html)], (19 de febrero, 2005).

GRADOWCZYK, Mario H., “Junto a Piet Mondrian. Un encuentro memorable.”  
[[www.elpais.com.uy/especiales/torres\\_garcia/5.asp](http://www.elpais.com.uy/especiales/torres_garcia/5.asp)], (27 de marzo, 2005).

LI. A., “Con Guido Castillo. ‘Era un buscador nato’.”  
[[www.elpais.com.uy/especiales/torres\\_garcia/3.asp](http://www.elpais.com.uy/especiales/torres_garcia/3.asp)], (27 de marzo, 2005).

ONETTI, Juan Carlos, “Joven escritor y viejo pintor. Infidencias sobre Torres-García.” Tomado de *Mundo Hispánico*, mayo de 1975.  
[[www.elpais.com.uy/especiales/torres\\_garcia/2.asp](http://www.elpais.com.uy/especiales/torres_garcia/2.asp)], (27 de marzo, 2005).

RAU, “Joaquín Torres-García.”  
[[www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/torres.htm](http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/torres.htm)], (06 de febrero, 2005).

SEUPHOR, Michel, “Círculo y Cuadrado.” Tomado de *El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo* (Monte Avila, 1965).  
[[www.elpais.com.uy/especiales/torres\\_garcia/10.asp](http://www.elpais.com.uy/especiales/torres_garcia/10.asp)], (27 de marzo, 2005).

TEMPEL, Ingrid, “Disparen contra el Centro Pompidou. Ni olvido ni ostracismo.”  
[[www.elpais.com.uy/especiales/torres\\_garcia/4.asp](http://www.elpais.com.uy/especiales/torres_garcia/4.asp)], (27 de marzo, 2005).

Hemos aquí de viva voz. Desde el arte y frente al arte. Desde el hombre y frente al hombre.

No pretendemos que nuestra palabra posea sonoridades sibílicas al sabor de profecía; pero sí creemos —y no podía ser de otra manera— que el mundo plástico en que viven nuestras obras es el verdadero. Estamos convencidos hasta el fondo que el arte ha de estar fundamentado en la abstracción y en una visión sintética del mundo. El artista —a nuestro entender— es un creador y no un imitador; su actitud ha de ser apolínea, constructiva, subordinante y no subordinada. Nunca el verdadero arte, y hoy menos que nunca, se basó en la imitación ni en lo mecánico, sino en los valores que le son propios. De ahí que toda manifestación artística se mide por lo que su continente y su contenido poseen de identidad indivisible.

Nuestra época es una inmensa convulsión decisiva para el espíritu y la vida del hombre; los viejos templos se han derrumbado. Mas, sólo el constructor destruye esencialmente, y ya antes que el desierto llegue, el hombre y el mundo edifican la nueva ciudad de la vida y de la muerte.

Entre esa red de calles hay una que es la nuestra; entre ese bosque de edificios hay uno que habitamos. La tal calle no es céntrica ni populosa, sino de suburbio y con muy limitados vecinos, pero lo que allí se encuentra no se halla en toda la ciudad. El

# REMOVEDOR

Año 1 Redactor Responsable N.º 1  
GUIDO CASTILLO

## PRESENTACION

mencionado edificio es distinto a todos, más firme que suntuoso, sabe más que lo que se extiende, y une a la solidez del acero una extraña levedad que lo agliza, dejándolo casi tan inmaterial como un pensamiento.

Como ya habréis sospechado la ciudad es el mundo, la calle el arte, y el edificio, que habitamos y que nos habla, nuestra razón de existencia; la pintura.

Además de los que con nosotros viven sólo nos interesan nuestros vecinos —la poesía, la música, etc.—, y pocas veces vamos más allá de los alrededores. Por eso nunca se nos ve por la calle del comercio que zigzaguea al otro extremo de la ciudad. Muchos que pretendieron vivir entre nosotros, por no adaptarse a nuestras inviolables costumbres, se mudaron para aquellas inmediaciones, y como todos los que allí vegetan han dejado de interesarnos.

Y ahora, señor Público y señora Opinión, nos tenéis frente a vosotros, en la plena ac-

titud extravertida a que nos arrastra nuestra flaca condición.

Y ahora, señoras y señores, descorremos el telón, y os mostraremos —en un paroxismo de sinceridad— hasta los hilos que mueven a los títeres del espectáculo que posee la rara virtud de ser comedia, farsa o tragedia, según el lugar que ocupe el gusto y la humanidad del espectador.

La acción, señoras y señores, transcurre en el infante. Los personajes son dos, el Artista y el Público, y se visten de muy variados trajes, lo cual no os impedirá reconocerlos fácilmente, pues donde el paño varíe no variarán las maneras ni el decir.

El público, por ejemplo, tiene una verdadera manía en cambiar de trajes y en disimular la voz; se disfrazaba de hombre de la calle, de jurado de arte, de crítico, y a veces hasta quiere imitar al otro personaje y se viste de artista; más, lo mucho de su torpeza y lo poco de sus luces os lo harán inconfundible. Y para mayor seguridad REMOVEDOR, aquí presente, os lo señalará habiendo, al mismo tiempo, el comentario de las gracias y desgracias que sucedan en la escena, facilitando con ello la risa y el llanto.

Pero, no os riáis ni lloréis demasiado, que, en el fondo, todo es mero teatro y simple juego.

Y ahora, señoras y señores, afuera el telón y empieza la acción.

## ALGO SOBRE LOS ENEMIGOS DE TORRES-GARCIA Y EL CONSTRUCTIVISMO

Ninguno más convencido que yo, de que a nadie se puede convencer de lo que no se quiere; porque sacando las demostraciones matemáticas, en que las razones son lo único verdadero; en lo que no es más que una presencia ilusoria, es necesaria la fe, emanada del individuo, lo que es casi imposible de convencimiento. Opino que no vale la pena perder el tiempo tratando de hacerlo. En el caso presente, el de la valorización del constructivismo, la cosa es la misma y más aguda. Si hay quien no puede entender, por falta de capacidad, de sensibilidad, buena fe, o lo que sea, no habrá de ser yo quien quiera abrirle los ojos por medio de una razón, que no puede formularse. No será por eso que yo me voy adelantando, pero que yo me voy adelantando, quiero salir de este mundo que es más, esté saliendo de él.

Tal cosa no sucede. Sacando las minorías —que dijo Juan Ramón Jiménez— el público grueso, los jurados oficiales y los pintores que para ambas gentes trabajan, no han tenido la elemental disposición necesaria —el amor, no ya a una forma de arte, sino al Arte verdadero— para poder captar la esencia, lo que es más riguroso, la presencia, del arte de Torres-García. ¿Por qué ha sucedido eso? Es lo que pretendo explicar, en lo que sigue de este artículo. Por ahora, hasta la aclaración en que se diga me no pretendo polemizar con ellos, sino ubicarlos; mostrárcles el sifio —irrespirable par quien tenga respeto por el arte— en que se encuentran metidos. Mostrárcles, no con intención de sacarlos de allí, y salvarlos, porque no tiene objeto salvar lo que nada vale, sino permitirles que, antes de hundirse en el anonimato de los eternos enemigos de los artistas, sepan que sus últimos resortes —que siempre negarán, es claro— están perfectamente al descubierto.

Voy, para eso, a envolver con un "ellos", a todos quienes no estén con nosotros, porque quien no nos acompañe es nuestro enemigo. Un mal platór que palmea al Maestro, le dice tal, y luego sale ofreciendo al público paparrachas, no es sino un elemento que ayuda a confundir a las gentes. Un jurado que otorga el gran premio al Maestro, le dice tal y ha premiado similarmen-

te a Cúneo, cuyas obras son un muestrario de anilinas, no deja de ser un enemigo del constructivismo que, en la presente ocasión, aquí, hoy, es el Arte —así, con mayúscula— enfrentando a la mediocridad que se nos ofrece oficialmente.

Del nombre de la calle que se le da a él poco le interesa. Pero una cosa mastreada por los constructivistas es que el Arte es una cosa que se puede hacer, y que se puede hacer de muchas maneras. La determinación más directamente dirigida a los platóres, artistas "oficiales" en general, jurados y críticos —sí lo son— exponente genuino de la oposición del arte. Son los abanderados de la "sinceridad". Creen que la situación actual no tiene precedentes en el pasado, que la experiencia de hoy viene a ser una revolución notable, por lo que a su vida —la de ellos— se les ofrece el espectáculo y la vida de los otros. Así es que olvidan los antecedentes que se les ofrecían de la Olimpia de Manet, o los que impedían la entrada al

museo de los cuadros de Cézanne; los mismos que en espíritu siguen alentando en "ellos" y en quienes se reencarnan, para vociferar ante los monumentales murales del maestro, su más mínima obra o la de cualquiera de sus discípulos.

Y de la misma manera que sus antepasados supusieron al pintor —al artista verdadero— contemporáneo, un producto de la excentricidad y el capricho, éstos, hoy creen que el Arte es un brotado como un hongo que que brota de la tierra, pero así como aquellos artistas hacían lo único que se podía hacer en su época, Torres-García produce lo único auténtico que se puede producir en ésta, aunque "ellos" no alcancen a comprenderlo. Pero "ellos", por falta de perspectiva, no pueden valorizar lo más importante de nuestro siglo —me refiero a las escuelas constructivistas— y si en su evolución no han podido comprender la magnitud gigantesca de ese hecho, mal pueden sobreponerlo para alcanzar ese exacto momento del arte que es el constructivismo. Así como "ellos" son elementos genuinos, cuyo rol es no entender, Torres-García, es también un producto del madurar de las circunstancias. Torres-García es uno de los pocos artistas —en este juicio considero a los europeos, de los nacionales me callo— que están en la línea del desenvolvimiento del arte plástico. No puedo, no quiero, ni me interesa —y hago aquí la salvedad para que nadie pueda pasarse de suspicaz y crea que esquivo el asunto— explicar la obra de Torres-García, que, por otra parte, está presente para los ciegos que no la quieren ver, y para los nuevos mediocres que mañana puedan "verla", sumida en el tráfico de los lugares comunes, pulida ya su agresividad e incorporada a los museos, así como privada de la aureola de escándalo, como un hecho que no admite discusión; digo, no me interesa hacerlo, porque a quien no entienda, ni quiera entender, nada puede decirse ni recomendarse, sino que sepa callarse la boca.

Por eso do, por sentado al Maestro, como uno de los más grandes de la época —que sólo el cretinismo puede negar— y trato de detallar el clima que pretende envolverlo y apagarlo. No creo, tampoco, volviendo a la autenticidad de "ellos", que estas gentes obedecerán solamente a su capricho. Ellos también hacen lo único que pueden hacer, por eso no es posible pedirles conciencia de su mediocridad, sino decirles lisa y llanamente que sus papeles han sido bastante

## REMOVEDOR

No sería posible hallar otro nombre más adecuado para esta hoja que sólo ha de tratar problemas de pintura nueva: REMOVEDOR. Ese líquido creado por la moderna industria, para los pintores, con el cual se puede limpiar la vieja y espesa cáscara de pinturas sobrepuestas e inadecuadas.

Por eso hoy, aquí, con REMOVEDOR y una buena espátula, estamos dispuestos a insinuar tanto sobre la vieja pintura hasta dejar el camino preparado para imponer la nueva. No mezquinaremos energía hasta dejar la superficie —léase ambiente artístico nacional— clara y limpia, en condiciones de poder aplicar la NUEVA PINTURA como en los medios más evolucionados del planeta.