
Cecilia Avenatti

Doctora en Letras. Profesora de Estética en la Universidad Católica Argentina y la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino. Profesora visitante en la Universidad de Montevideo.

El “pathos” teodramático como signo epocal en el marco del escenario histórico actual

El objetivo de este trabajo es mostrar en qué sentido la acción “teo-dramática” planteada por Hans Urs von Balthasar ofrece al hombre de hoy una palabra significativa e históricamente efectiva. Partiendo del trinomio papel, misión y vida: 1) se presenta el “pathos” de la finitud como constitutivo esencial de la acción dramática y de la vida humana; 2) se analizan dos experiencias que signan el “pathos” trágico del escenario histórico actual, a saber, la incapacidad de aceptar la muerte como límite y de reconocer al otro como don; 3) se postula la triple dimensión histórico-existencial, teleológica y dialógica como aportes de la teodramática al “pathos” trágico actual. En la conclusión finalmente se propone el “pathos teodramático” como signo epocal.

The aim of this paper is to show in what sense the “theo-dramatic” action put forth by Hans Urs von Balthasar offers present-day man a meaningful and historically effective message. From the threefold aspects of role, mission and life: 1) the pathos of the finite condition is presented as an essential part of dramatic action and of human life; 2) two experiences are analysed which mark the tragic pathos of the current historical scene, that is, the incapacity to accept death as a limitation and to recognise the other as a boon; 3) a triple historic-existential, teleological and dialogic dimension is postulated as a contribution of theo-drama to the tragedy of today’s “pathos”. Finally, the conclusion proposes “theo-dramatic pathos” as a sign of our times.

Punto de partida: Papel, misión y vida como ejes del “pathos” teodramático

“¿Quién soy yo?” El cristianismo relacionó tardíamente esta pregunta de raíces délficas con el oficio del actor y, en consecuencia, también se demoró en comprender que el teatro en su conjunto ofrecía un escenario y un lenguaje apropiados para plantear la pregunta por el papel a representar en la vida. La metafísica del papel propuesta por Platón en el mito de Eru –a partir de la cual se originó el topos del teatro del mundo– fue asumida por el teatro cristiano en el siglo XVII, cuando Calderón asoció explícitamente el proceso del personaje teatral con el de la persona humana a la que Dios investía al nacer con un papel que era interpretado y vivido como envío o misión.

Este primer encuentro entre la antigua metafísica del papel y el cristianismo produjo un desplazamiento de la pregunta filosófica por la identidad –“¿quién soy yo?”– hacia el espacio teológico de las preguntas por la misión: “¿quién me envía?”, “¿para qué me envía?”, “¿hacia dónde me envía?”. Sin embargo, todavía tres siglos hubo de aguardar el teatro para su incorporación plena en el seno de la teología católica, tarea que realizó Hans Urs von Balthasar, quien hacia fines del siglo XX fundó una nueva perspectiva teológica, *la teodramática*, desde la cual se propuso interpretar el fenómeno cristiano y humano en su totalidad. Al poner el centro de su mirada teológica en *la acción dramática*, Balthasar consolidó el nexo entre teología y teatro, inaugurando una nueva vía de comprensión y de expresión del misterio de Dios y de su relación con el hombre.

Sobre la huella trazada por Balthasar, me propongo demostrar en qué sentido la acción “teo-dramática” es un signo epocal, cuyo lenguaje puede ofrecer al hombre de hoy una palabra significativa y una experiencia histórica eficaz, en razón de la novedad y oportunidad que representa el “pathos” escénico como clave hermenéutica¹.

A partir de este “pathos teo-dramático” han sido organizados, en consecuencia, los tres momentos de la exposición. En el primero, se presenta el “pathos” de la finitud como constitutivo esencial de la acción dramático-teatral y de la vida humana. En el segundo, se analizan dos experiencias de sí que signan el “pathos” trágico del escenario histórico actual, a saber, la incapacidad de aceptar la muerte como límite y de reconocer al otro como don. En el tercero, se postula la triple dimensión histórico-existencial, teleológica y dialógica, como aportes específicos

1 El término “pathos” es utilizado aquí en el doble sentido etimológico de experiencia y conmoción. Cabe recordar que, en un sentido amplio, en griego el concepto de “pathos” se corresponde con el de experiencia coyuntural o acontecimiento y que, en un sentido más acotado, su significado se circunscribe a un tipo determinado de experiencia: la del sentimiento, sufrimiento o conmoción que circunstancias externas provocan en el alma. En base a este doble sentido, la *Poética* de Aristóteles aplicó la idea de “pathos” tanto a los acontecimientos trágicos que sufren los personajes como a los sentimientos que ellos provocan en el espectador. Paralelamente, la noción de “pathos” fue utilizada en la retórica tanto para referirse al modo de la producción –en estrecho vínculo con el “ethos”– como al de la recepción del discurso o representación.

del "pathos teo-dramático". En las conclusiones se recogen los puntos centrales del desarrollo, en orden a consolidar la tesis anunciada en el título: que el "pathos teodramático" puede ser interpretado como un signo epocal.

El "pathos" de la finitud en la acción dramático-teatral y en la vida humana

En la medida en que la acción dramática condensa el tiempo pasado y futuro en la actualidad finita de una representación espacialmente delimitada, teatro y vida coinciden en estar estructuralmente atravesados por el límite de la muerte. Por ello, la acción dramático-teatral es interpretada por Balthasar como una metáfora de la muerte:

Si el drama se instala de modo tan estricto en los límites de espacio y tiempo, ello se debe en último término a que detrás de la finitud de la acción se encuentra la finitud de la vida y de las decisiones que en ella acontecen. La muerte está latente detrás de todo el drama, y a menudo (no sólo en la tragedia) se convierte en su tema².

En efecto, el tiempo presente de la representación está configurado sobre la tensión entre un pasado no representado y un futuro que se abre más allá del último acto hacia el "pathos" del espectador, se produzca la conmoción por identificación o por distanciamiento. Pero no sólo el presente dramático condensa la finitud del tiempo, también la delimitación del espacio escénico apunta a consolidar una experiencia ontológica del límite. Mientras dura la representación, actores y público comparten la paradójica experiencia de buscar la superación de la muerte como límite último en una acción que se desarrolla en un tiempo y un espacio ontológicamente signados por el límite. De ahí que la muerte, como "pathos" de la finitud, haya sido juzgada por el teólogo suizo como el núcleo constitutivo de toda acción teatral y, en consecuencia, la fuente originante de su poder de atracción estética y de transformación ética.

Considerada desde esta perspectiva horizontal –es decir, con principio y fin en el tiempo–, la muerte es la experiencia de la libertad humana frente a un límite que no puede superar desde sí y que debe aceptar inexorablemente. Así también sucede en el teatro donde, según Balthasar, la muerte puede aparecer desde tres perspectivas. Primero, la muerte como fatalidad o amenaza impuesta desde fuera; segundo, la muerte como intérprete de la vida y por tanto inmanente a la existencia humana; tercero, la muerte como acto final y decisivo, sea que esté movido por la intención de expiar una culpa, de expresar amor o de sustituir la acción de otro³.

2 BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 1. Prolegómenos*, Encuentro, Madrid, 1990, p. 357.

3 Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 4. La acción*, Encuentro, Madrid, 1995, pp. 460 y 461.

La tragedia griega inauguró la historia del teatro occidental subrayando el carácter fatal de la muerte. La experiencia de sí y de la historia se le presentaban al griego como una inmensa y trágica esfinge cuyo secreto no era posible descifrar desde la mera dimensión horizontal. Por ello, los dramaturgos buscaron el sentido del fragmento horizontal en el cruce con la dimensión vertical divina, aun cuando ésta estuviera representada por un destino frente al cual poco podían interponer las acciones y ruegos de los héroes. Ya se la considerara como intérprete de la vida o como acto final, desde lo humano la muerte quedaba siempre atravesada por la fatalidad, tanto en el teatro como en la vida. El “pathos” humano de la muerte debía ser superado desde dentro por algo mucho más mortífero que la propia muerte. La proclamación del triunfo sobre la muerte como fatalidad fue el núcleo de la representación del drama cristiano, inspirado desde sus comienzos medievales en la liturgia pascual, pero no de modo que la finitud del tiempo y de la muerte fueran negados por el drama pascual, sino asumidos como objeto de una valoración nueva operada gracias a la introducción de un “pathos” inédito en el escenario patético del mundo: el “pathos” de Dios⁴.

En efecto, el triunfo de Jesús sobre la muerte no se realizó suprimiendo su fatalidad o tragicidad, sino asumiéndola en toda su abismal ferocidad, lo cual significó la completa pérdida del horizonte divino que vivió el Hijo al ser abandonado por el Padre. El punto principal radica aquí en el hecho de que al ser destruida desde dentro, a la muerte le fue arrebatado su aguijón. En la experiencia de Cristo quedaron integrados los tres sentidos de la muerte, pues al someterse a la *fatalidad* de la muerte y asumirla por un acto de libre obediencia, Jesús, como Hijo de Dios, convirtió este *acto final* en el auténtico *intérprete* de toda su existencia⁵.

El “pathos” trágico del escenario histórico actual: la incapacidad de aceptar la muerte como límite y de reconocer al otro como don

De acuerdo con lo dicho, el “pathos” de la finitud –eje del paralelismo entre vida y teatro– fue el suelo nutricional común de la tragedia antigua y del drama cristiano. La experiencia de la finitud estaba integrada en ambos casos por dos elementos que se complementaban el uno al otro, a saber: la aceptación de la muerte como límite y la capacidad de recibir al otro como don. Sobre esta base puede la vertical de la acción divina irrumpir efectivamente en la acción humana horizontal. Este dinamismo dramático se corresponde antropológicamente con la oposición entre la libertad finita y la libertad infinita, perspectiva que complementa la comprensión de la esencia de la tragedia y del drama.

4 Cfr. ídem. p. 184.

5 Cfr. ídem. pp. 464 a 467.

Efectivamente, para la cultura antigua primero y para la cristiana después, la dignidad del hombre se fundamentaba en la libertad concebida como el pleno desarrollo del actuar por sí mismo. Este actuar se asentaba sobre dos pilares. El primero, radicaba en la experiencia de autoposesión en el sentido de poder-ser-desde-sí ("autoexousion") y de ser dueño de sí ("autokratos")⁶. El segundo pilar lo constituía el asentimiento a la recepción de la libertad humana como don de la libertad infinita, con lo cual la acción humana horizontal quedaba atravesada por la acción divina vertical, la cual no anulaba la autodeterminación de aquélla sino que la conducía a su plenitud.

En este proceso agónico entre la libertad finita y la infinita, que dio origen al drama bíblico y cristiano, la luz proyectada por la autorrevelación de Dios enriqueció con su novedad este dinamismo: Dios no era únicamente libre en su autoposesión y autodisposición⁷, sino que era también libre para disponer de su ser en el sentido de una autodonación trinitaria⁸. La libertad infinita era considerada aquí como un "mysterium" de gratuidad intradivino. Esta gratuidad constituía a su vez el fundamento de la relación entre la libertad infinita y la libertad finita, cuya *autoposesión* y *autodeterminación* quedaban centradas a partir de aquí en la acogida de la libertad divina como *autodonación* gratuita.

Para la "escena cristiana", el drama divino-humano entre la libertad infinita y la finita –cuyo fundamento último era el drama intratrinitario del amor– constituía el referente último de todo drama humano no entendido como conflicto sino como acción. En este drama trinitario quedaba expresado de modo eminente el dinamismo responsorial, que consistía en que al movimiento donante de la palabra y acción divinas –que otorgaban sentido a la acción finita como destino en la tragedia antigua, como desbordamiento de amor en el drama cristiano– le correspondía el movimiento de libre apertura al don por parte del hombre.

Cuando se excluye al actor divino de la escena del mundo, desaparece este horizonte último de gratuidad y con él la capacidad humana de reconocer al otro como don y de aceptar la finitud. La pérdida del sentido de gratuidad y donación provocó una generalizada "tragicidad desgraciada", para la cual el horizonte último de la acción humana es el "fracaso en el absurdo". El desplazamiento del drama pascual hacia los márgenes de la cultura dio lugar a la desaparición del horizonte de sentido, lo cual convirtió la experiencia histórica en tragedia, ya no según la entendían los antiguos, sino al modo

6 Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 2. Las personas del drama: el hombre en Dios*, Encuentro, Madrid, 1992, pp. 196 y 197.

7 Cfr. ídem. pp. 223 y 230.

8 En el diálogo trinitario caben el asombro, novedad y fascinación propios de lo inconmensurable, perfecta transparencia mutua y a la vez en el respeto por el misterio personal, ausencia total de dominio de una persona sobre la otra, lo cual se sostiene sobre la base del dejar ser a la otra persona, dejar ser que pertenece a la esencia de la libertad infinita. (Cfr. ídem. pp. 235 a 238)

deconstruccionista y fragmentario propios de una época signada por la incapacidad de recibir.

Al hombre postcristiano, que ya no reconoce el evento cristiano como revelación desde arriba, sólo le resta reducir la apertura religiosa a un hecho antropológico que pertenece a la inmanencia de la historia horizontal, de donde se origina la tentación de atribuir significado absoluto a los fragmentos de sentido relativos encontrados en la historia, tal como sucede con la actitud ideológica. Este hombre, que no puede ni desprenderse de su referencia vertical hacia lo absoluto ni encajar a lo absoluto en su finitud mediante su propia actividad mágica, aparece sobre el escenario del mundo con su figura de patética y trágica impotencia⁹. ¿Qué palabra le cabe pronunciar al cristiano en el contexto de esta “tragicidad desgraciada” en la que el hombre se ha vuelto incapaz de reconocerse donado y agraciado por el amor de un Otro?

Ante el fracaso en el absurdo, no parece apropiado oponer una actitud de triunfo que hiciera caso omiso de la situación de debilidad, abandono y desprotección que hoy nos circunda. Habría que buscar una vía en la que hubiera lugar para el grito y la angustia, a fin de poder quebrar los límites de una finitud concebida y vivida de un modo asfixiante. La vía que nos inspira la propuesta de Balthasar es la de un “pathos” que dispone al hombre de hoy para la aceptación del límite y del don. Con la conciencia de estar viviendo una situación histórica sin precedentes, Balthasar vuelve la mirada hacia el drama cristiano en la medida en que éste puede representar sobre el escenario del mundo una opción al absurdo. De ahí que para el teólogo suizo “[...] el drama como presentación de la existencia en su sentido y su locura es una posibilidad, quizás una urgencia de nuestro tiempo”¹⁰. Emerge entonces, con renovado ímpetu, la radicalidad de la locura de la cruz como postulación del “fracaso en Dios”: es el tiempo de los débiles, de los olvidados, de los humildes, en quienes la fuerza de Dios se manifiesta porque son ellos los que siguen aún dispuestos a recibir. Más todavía: es esta acción la que puede transformar el “pathos” trágico absurdo en un “pathos” dramático de sentido. Esto es posible en la medida en que el hombre actual reconozca que sus “manos están vacías”, como quería Santa Teresa de Lisieux, quien sintetizó en esta imagen el “pathos” epocal del siglo XX y con mayor razón aún el del siglo XXI.

El drama pascual queda entonces actualizado en la medida en que asume el peso de verdad y de dolor incomprensible que conlleva la trágica situación del hombre de hoy. De este modo la gratuidad del don pascual puede transformar la “tragicidad desgraciada” en “tragicidad agraciada”, sin privar a ninguno de sus oscuros y desgraciados infiernos del poder vivificante de la gracia de experimentar el “fracaso en Dios”¹¹. En la base de esta actitud podemos reconocer la

9 BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 4. La acción...*, pp. 70 y 71.

10 Cfr. ídem. p. 116.

11 Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 1. Prolegómenos...*, pp. 115-117.

disposición originaria del niño que acepta el don y se experimenta donado. Esta actitud es la que puede obrar el tránsito del absurdo hacia el sentido, de la desgracia hacia la gracia, de la tragicidad hacia la dramaticidad.

La triple dimensión histórico-existencial, teleológica y dialógica como aportes de la teodramática al "pathos" trágico actual

En la gestación de la teodramática como horizonte hermenéutico tuvo una importancia decisiva *el topos del teatro del mundo*, cuyo itinerario presenta Balthasar dividido en tres etapas –mítica, filosófica y cristiana–, a fin de demostrar que la respuesta definitiva a la pregunta délfica por el quién hubo de resonar desde el interior del templo de la revelación cristiana¹², en cuyo recinto fue necesario entrar "[...] para que la oscuridad se ilumine y para que el actor sobre el escenario del mundo sepa quién es él"¹³. El barroco cristiano significó el punto culminante de la comprensión del mundo como un gran teatro, cuyo autor, actor y director era el mismo Dios trino. Así también, desde la perspectiva teodramática, cada cual es llamado por *Dios Padre* a representar su propio papel sin otra referencia que la de la alianza divina consumada en el *Hijo encarnado*, quien como protagonista de la obra del mundo ha actuado "pro nobis", en representación nuestra. A partir de ésta "su" acción, Cristo convoca a cada hombre a representar su representación en la Suya¹⁴. Sólo actuando sobre el escenario, el hombre descubre en la acción del *Espíritu* la luz para reconocer su propio y personal papel como misión, y para interpretarlo a sabiendas de que su carácter fragmentario e inconcluso pertenece a la totalidad del plan divino del amor.

A la pérdida del horizonte metafísico primero y del horizonte divino después, atribuye el teólogo suizo la progresiva disolución de dicho topos. Tras su paso por la visión crítica de una ilustración que lo identificó sin más con el teatro de marionetas, el postidealismo consolidó la inmanentización del papel y la inversión del sentido del movimiento: el hombre ya no recibe ningún papel sino que debe construirlo desde sí, desde su faústica ansia de infinito. A partir de entonces, señala el autor:

La idea cristiana del "envío" –interpretada en el "teatro del mundo" como papel adjudicado por Dios– no es ya accesible. Sólo en ella se reconciliaba la finitud de un destino personal con la infinitud de la determinación divina: servicio y libertad. En el lugar de este papel entra la nostalgia, el presagio de la totalidad, la aspira-

12 Cfr. ídem. p. 609.

13 ídem. p. 123.

14 ídem. p. 24.

*ción, la platónica intuición previa de Dios, que aspira a lo infinito a través de la limitación de la finitud. Fausto es el símbolo perfecto de esta totalidad que-es-y-que-deviene, que no puede ser coartada por ningún episodio concreto*¹⁵.

Frente al desmembramiento del topos del teatro del mundo como clave de lectura de la existencia y su posterior reemplazo por el drama de tipo psicológico, sociológico y del absurdo, acierta el autor en desechar por anacrónica la vía de retorno al topos antiguo y cristiano aplicado a los conflictos del drama moderno – transitada por Hofmannsthal –, para optar por transponer a la teología la propuesta iniciada por Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, según la cual el topos sobrevive transmutado en una reflexión del teatro sobre sí mismo.

La pregunta filosófica originaria por el papel que nos planteamos al comienzo de este estudio, encuentra en la teodramática un nuevo camino de resolución. Si la tragedia griega y el axioma delfico habían señalado ya un acceso peculiar a la cuestión de la esencia universal de lo humano (llegar al “qué es el hombre” a través del “quién soy yo”), la perspectiva teodramática ratifica este camino y lo enriquece con tres dimensiones derivadas de *la teología balthasariana de la misión*, las cuales constituyen el fundamento de nuestra propuesta de actualidad de la acción teodramática. Los tres aportes a considerar son los siguientes.

En primer lugar, la dimensión *histórico existencia*, entendida aquí como introducción de la coordenada temporal de la *finitud*. Desde la perspectiva teológico-teatral calderoniana, la pregunta por el quién se realiza en el lapso que va del nacimiento a la muerte, es decir, entre la investidura y el despojamiento del papel. Esto significa que la acción humana se mueve entre el origen (desde dónde) y el fin (hacia dónde), de modo que la identidad ya no es pensada como algo estáticamente dado sino que es concebida dinámicamente: el yo se reconoce en su misión y desde ahí va configurando su perfil personal, único e irrepetible.

En segundo lugar, la dimensión *teleológica* constituida por la orientación de la acción humana hacia una *finalidad trascendente* que la engloba otorgándole sentido. Al reconocer el origen divino del envío, el yo descubre el sentido de su vida y en consecuencia se descubre a sí mismo en una misión, la propia, la cual es luego libremente aceptada como matriz personal.

En tercer lugar, la dimensión *dialógica* que es el fundamento de las dos anteriores, ya que en la experiencia de su finitud y en la orientación de su vida hacia un fin, el hombre reconoce la *presencia del Tú divino* que lo envía y le otorga sentido a la acción humana, revelándole así el fundamento último de su ser. En la medida en que se configura como un *escenario dialógico* en el cual se plantea la pregunta por el quién desde la luz teológica de la misión, el teatro se presenta como una vía para comprender la situación del hombre de hoy.

En conjunto, estas tres dimensiones ofrecen una opción ante la *pérdida actual del sentido dramático*, entendiendo lo dramático como el cruce de la acción de la libertad divina y la libertad humana. Esta falta de sentido dramático, que

15 ídem. p. 182.

es uno de los signos de nuestra época, la podemos reconocer en la *actitud gnóstica* que pretende apropiarse del misterio y del sentido, en la *incapacidad para sumergirse en el otro*, para recibir la acción de otro y realizar la propia y, finalmente, en la *imposibilidad de detenerse a contemplar y gozar* de la figura de lo que gratuitamente se regala. El común denominador de estas tres actitudes –apropiación, no recepción, no contemplación– es el encierro y aislamiento en sí y su consecuente falta de reconocimiento del otro como otro, otredad que constituye el fundamento de toda dramaticidad.

Conclusión. El "pathos teodramático" es un signo epocal

Lo que estamos proponiendo es la adopción de la *dramaticidad* como una clave teórica de interpretación de la situación del hombre en relación consigo mismo, con los otros y con Dios, lo cual supone la experiencia misma de la vida como acción dramática. ¿Pero qué entendemos aquí por acción dramática? ¿Qué características debería reunir una acción que provocara la salida del estado actual de horizontalidad adramática hacia el horizonte de una cultura humana atravesada por la dramaticidad? ¿Qué significa que necesitamos hoy recuperar la dramaticidad de la existencia?

Si, como dice Balthasar, hoy y sólo hoy es el tiempo de una dramática teológica porque hoy Dios ha muerto y la alternativa es Cristo o el gran vacío, Cristo o la absolutez de la finitud de la libertad humana con sus aspiraciones sobrehumanas¹⁶, entonces la *acción dramática* a la que nos referimos es la de *la irrupción del pathos de Dios en el pathos del mundo*. Pero si el actor principal, que es Jesucristo, actúa en representación nuestra, entonces el pathos divino es un *pathos cristológico* que implica la presencia activa de nosotros, los representados, en el escenario.

En efecto, el drama de Cristo es "la forma pregnante para todos los dramas posibles"¹⁷ porque el teodrama intradivino es el que da sentido a toda la dramaticidad humana y el escenario desde donde se otorgan los papeles personalizados o misiones. En la *oposición de libertades* que supone todo drama¹⁸, el cambio radical que introduce la perspectiva teodramática consiste en el traslado de los personajes *al espacio escénico de Cristo*: allí reciben *su misión*, es decir, el sello personal que queda expresado en el nuevo nombre dado por Dios. Dado que toda *misión* supone *recibir de otro, descansar en otro*, ser como niños que acogen lo que se les da, en toda misión podemos reconocer la acción de la libertad infinita del *fundamento paterno* que otorga el papel y la acción de

16 Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 4. La acción...*, p. 63.

17 BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 3. Las personas del drama: el hombre en Cristo*, Encuentro, Madrid, 1993, p. 154.

18 Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 2. Las personas del drama...*, pp. 190 a 290.

la libertad finita que lo recibe y despliega experimentándolo como *autonomía regalada*.

Este *principio misional de la identidad* revela, asimismo, su carácter responsorial, en la medida en que el proceso personal es comprendido como un dinamismo que consiste en devolver transformado por la propia libertad lo que se ha recibido. El arquetipo de la respuesta al envío lo encuentra Balthasar en la figura de la mujer, quien en tanto persona dialógica y principio de generación funda el acto original de la vida interior interpelando al niño, a fin de despertarlo desde el tú materno a la conciencia de sí y del mundo, disponiéndolo de este modo a la futura recepción de su personal papel-misión.

Este carácter responsorial del principio de identidad misional tiene su fundamento último en una acción trinitaria en la cual el *vaciamiento del Padre* –presupuesto y superación de todo lo que en el mundo es división, dolor, alienación, y también entrega de amor¹⁹– y la *desapropiación del Jesucristo*–que no se presenta en nombre propio sino en nombre de otro²⁰– son interpretadas por el Espíritu desde la totalidad del plan del amor. En la acción de Jesús, la fuerza del lanzamiento al envío es más poderosa que la nada: este lanzarse a un fin está abierto a la esperanza de poder recoger en el acto final los finales concretos de todos los que no podrán entender como amor su propio final²¹.

Desde la perspectiva de la acción trinitaria, la triple dimensión existencial, teleológica y dialógica adquiere significación epocal. Frente a los modernos gnosticismos y a los esteticismos que los alimentan y que de ellos se alimentan, la visión teodramática propone *la vía existencia* de ir por *el camino de la desapropiación y de la entrega de sí*.

Frente a la angustia por la pérdida de sentido y de finalidad, la acción teodramática nos abre a una renovada *dimensión teleológica* en la que el sentido aparece como un *don* que contemplamos y recibimos gratuitamente, con la convicción de que la fuerza del envío es más poderosa y eficaz que el abismo de la nada y el absurdo. Frente a la incapacidad de recibir al otro, la acción teodramática nos sumerge en el *pathos trinitario*, que es *dialógico*, a partir del cual recuperamos la positividad del otro, lo cual permite esperar la posibilidad de una comunión entre los hombres. ❧

19 Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 4. La acción...*, pp. 302 y 303.

20 Cfr. ídem pp. 227 y 228.

21 Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 5. El último acto*, Encuentro, Madrid, 1997, pp. 319 y 320.

Roberto Morassi

Profesor, escultor y pintor.
Representante de Uruguay en el
Museo Rodin de París.

Retrato con modelo ausente

Homenaje a Joaquín Torres-García

A 130 años del nacimiento del pintor hispano-uruguayo Joaquín Torres-García, ideólogo y principal exponente del Constructivismo pictórico, uno de sus discípulos le rinde tributo a través de una evocación, a un tiempo afectuosa y analítica, de su persona y sus enseñanzas magistrales.

130 years after the birth of Spanish-Uruguayan painter Joaquín Torres-García, theorist and principal exponent of pictorial Constructivism, one of his students pays homage by means of an evocative reminiscence, both affectionate and analytical, of the man and his masterly teachings.

Circunstancias fortuitas, tales como un descubrimiento científico, una guerra o una profunda sacudida emocional, hacen que el destino de un individuo cambie radicalmente de rumbo. Nunca pensé que un hombre nacido cuarenta y cuatro años antes que yo iba a cambiar el rumbo de mi vocación artística. Ese hombre era el maestro Joaquín Torres-García, quien nació en Montevideo el 28 de julio de 1874, hijo de padre catalán y madre uruguaya.

Un familiar mío siempre decía que yo “había nacido con un lápiz en la mano”. Tanto es así que, a los dos años de edad, cuando intenté explicar algo y nadie me entendió, en lugar de frustrarme hice un dibujo que, ante el asombro de todos, resultó muchísimo más claro que el balbuceo infantil que nadie entendía. Y así seguí durante mi niñez y adolescencia, dibujando primero y pintando después, pero sin ninguna guía ni aprendizaje.

Cuando les dije a mis padres, a los trece años, que quería estudiar arte, la respuesta fue un *no* categórico. No obstante, para mitigar mi aflicción y, al mismo tiempo, tal vez para ocultar sus sentimientos de culpa, encontraron una solución salomónica: enviarme a estudiar en la Escuela de la Construcción. Allí aprendí principalmente modelado y tuve la extraordinaria suerte de que mi profesor fuera el escultor Luis Pedro Cantú (1882-1943). Él percibió inmediatamente que yo tenía una facilidad innata. Por otro lado, me daba cuenta de cuánto apreciaba él mis dotes artísticas, pues desde el comienzo me dio modelos adecuados para segundo año, a pesar de que yo ingresaba recién el primer curso. Como resultado, hice dos años en uno. Las demás materias –tales como Instalaciones Eléctricas, Instalaciones Sanitarias y otras relacionadas con la construcción– no me interesaban, pues yo quería aprender arte, nada más que arte. Y por eso dejé la Escuela.

En esa época, una de las instituciones más calificadas para aprender pintura era el Círculo Fomento de Bellas Artes, creado en 1905, que tenía en su plantel docente dos reconocidos profesores: Guillermo Laborde (1886-1940) y Domingo L. Bazarro (1886-1962). Y los alumnos avanzados que iban estudiar a Europa, especialmente a Italia, lo hacían en la “Academia”. ¿?

Muchos años después, en 1941, cuando se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes en Montevideo, me inscribí como alumno a instancias de mi amiga Maruja Etchegoyen. Cumplido el requisito de rendir una prueba de admisión, ingresé en tercer año. Pero yo no estaba conforme con lo que me enseñaban.

Por esa época también –en octubre de 1941–, se inauguró una importante exposición del maestro Joaquín Torres-García en el Subte Municipal, y allí fui. Recorrí de punta a punta la muestra, integrada por una enorme cantidad de obras que nada tenían que ver con lo que yo había visto antes, pues de ninguna manera eran copia de la realidad sino otra cosa que yo no acertaba a definir. Ése no era el concepto que yo tenía de lo que era arte. No obstante, seguí observando cada una de las obras. Al final, salí totalmente confundido.

Primeras pinceladas

En 1934, cuando Joaquín Torres-García llegó a Montevideo, el panorama pictórico se componía de dos temas: paisajes y retratos que, invariablemente y sin excepción, tenían un estilo que delataba la intención del autor de imitar lo natural. Había también algunos intentos de Impresionismo, pero con los colores de Europa y no del Uruguay. No recuerdo haber visto en Montevideo, antes de esa

exposición, creaciones no figurativas, sino obras que podrían calificarse como “pintura caligráfica”, una pintura imitativa, que era la que yo conocía.

Como dije anteriormente, mi primer enfrentamiento con un arte totalmente nuevo me perturbaba, pero me fascinaba al mismo tiempo. No obstante, lo más importante de estos sentimientos opuestos fue que ese primer “choque” emocional que me produjo la pintura de Torres-García, me indujo a desarrollar algo nuevo, algo distinto. Era una desazón indescriptible, casi de pesadilla, que daba vueltas continuamente en mi cabeza sin que yo pudiera encontrar una solución. Por eso decidí manifestársela de inmediato a mi entonces profesor de Psicología, el Dr. Alfredo Cáceres.

Este médico eminente –esposo de la poetisa y escritora Dra. Esther de Cáceres– era Profesor de Psiquiatría y Psicología de la Facultad de Medicina, y Director del Hospital Vilardebó. E Dr. Cáceres dictaba también de Psicología Práctica al que asistí durante varios años. Con él tuve una muy larga conversación sobre el efecto tan extraño que la exposición de Torres-García me había producido. Y esa conversación puso en orden mis pensamientos.

Por otro lado, el Dr. Cáceres era amigo personal de Torres-García. Gracias a este vínculo, Cáceres me presentó a Torres y me recomendó como alumno del Taller. Así entré en el mundo del Gran Maestro.

Conocí a Joaquín Torres-García una tarde, en su casa de la calle Abayubá. Me dio la impresión de una persona vieja y muy frágil. En ese momento tenía sesenta y siete años, pero estaba sumamente avejentado. Era bajito y su cabeza parecía demasiado grande para el cuerpo. Su cara, como forjada a cincel, era muy angulosa, sin barba y coronada por una espesa melena de cabello blanco. Años después se dejó crecer la barba nuevamente; ya la había usado en Barcelona, pero a diferencia de entonces, ahora era abundante y blanquísima, tal como aparece en una foto característica y muchas veces reproducida. Pero... ¡sus ojos! Eran muy brillantes; la mirada era profunda e incisiva. Cuando hablaba –en voz muy baja y con un marcado acento catalán–, su interlocutor tenía la impresión de que era el único destinatario de sus palabras.

Las preguntas y los comentarios que me hizo en esa primera entrevista me extrañaron.

–¿Alguna vez aprendió pintura? –me preguntó. A mi respuesta negativa respondió:

–¡Mejor!

Fue el único comentario. Le contesté que había asistido sólo a unas pocas clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes y que mi impresión era que ahí no aprendía nada. Y comentó:

–¡Por supuesto!

Acordamos que yo iría de mañana al Taller y que comenzaría las clases al día siguiente. Y así lo hice; fui al Taller, ubicado en Abayubá 2763 –una casa por medio de su residencia– y lo encontré cerrado. Toqué el timbre y apareció un joven. Después me enteré de que era el pintor Daniel De Los Santos, que vivía con su familia en la casa de Torres y cuidaba del Taller, situado en una casa de tres o cuatro habitaciones; los alumnos utilizábamos las dos del frente. Una puerta

cancel separaba las habitaciones privadas de la familia De Los Santos del resto de la casa.

Luego de una espera considerablemente prolongada, apareció Augusto Torres, hijo del Maestro, con el aspecto de quien acaba de levantarse de la cama. Y sin muchas palabras –como era su modalidad– puso sobre una mesa al lado de una ventana, todo lo que encontró a mano: varios cacharros, frutas, verduras, etc. Yo tenía en las manos una hoja de papel de cincuenta por setenta centímetros; Augusto me pidió que la sujetara a una tabla de dibujo y me dijo:

–Dibuje eso y cuando lo termine me avisa. Y sin decir más me dejó solo.

Todo ese “bodegón”, como dije, estaba al costado de una ventana y, por lo tanto, la luz lateral iluminaba el modelo con un juego de luz y sombra que facilitaba la separación de los planos y permitía distinguir cada uno de los objetos dispuestos sobre la mesa.

Cerca del mediodía, apareció nuevamente Augusto y, tomando el dibujo que todavía yo no daba por terminado, me dijo:

–Se lo llevo a mi padre; venga luego a las seis a hablar con él.

Esa hora de la tarde era propicia para reunirse con Torres, quien –como buen español– se levantaba al mediodía y se acostaba a altas horas de la madrugada.

Fue en su taller donde el Maestro Torres-García me hizo la primera observación. A las seis me estaba esperando con mi dibujo en la mano. Se mostró muy complacido con él y me preguntó otra vez si había aprendido dibujo antes. Respondí que no.

Figuras en el cuadro

El taller de Torres-García era una pieza bastante grande y atestada de cuadros, con apenas un pequeño espacio en el centro, una especie de corredor donde había algunas sillas. Como dato curioso, recuerdo que había una radio de esa época, ¡cuya caja estaba decorada como un cuadro constructivo! Las obras ocupaban prácticamente toda la habitación. Pilas de cuadros apoyados en las paredes que, a su vez, estaban cubiertas por otros cuadros. El lugar me pareció oscuro, sombrío. A un lado, sobre un caballete, había un cuadro constructivo. Y en medio de esa penumbra estaba Manolita, la esposa del maestro, moviéndose silenciosamente.

Manolita Piña y Rubiés se había casado con Joaquín Torres-García en Barcelona, en 1905. Ella y su hermana mayor, Carolina, habían sido discípulas de Don Joaquín quien, a su vez, era amigo de la familia Piña. Manolita también pintaba y Don Joaquín escribió, en 1907, un

artículo sobre ella en la revista *Fémína*. Manolita sobrevivió a su marido por muchísimos años, pues llegó a centenaria. Murió alrededor de 1993, creo que a los 101 o 102 años de edad. Puedo decir con certeza que me quería muchísimo, pues cada vez que por alguna circunstancia nos veíamos, se detenía para saludarme con una sonrisa agradable, hasta diría que angelical. Era una viejita adorable, chiquita y con toda la cabeza blanca, aunque ahora pienso que no sería

entonces tan anciana. Y recuerdo que, más de veinte años después de mi alejamiento del Taller, la encontré en un cine y no sólo me reconoció, sino que me abrazó y me besó con gran cariño, como en la época cuando me veía asiduamente en su casa, cada vez que iba a ver al Maestro. Y ella es, sin duda y hasta el día hoy, el recuerdo más dulce que tengo del Taller Torres-García.

Al principio no me fue fácil comprender la teorías del Maestro Torres. Mi concepto de un buen cuadro era una buena copia del natural. Las teorías de composición, de armonización de tonos, el uso de la línea como subrayado del dibujo, la noción de que el cuadro es una unidad en sí misma, muchos detalles más, y por encima de todo, el uso de la Medida de Oro, eran totalmente desconocidos para mí. Y no sólo aprenderlo, sino asimilarlo en poco tiempo para poder utilizarlo, fue muy complejo.

Como señalé antes, el Maestro no hablaba en voz muy baja; además, sus explicaciones –a veces con muchas ramificaciones, otras entrelazadas con disquisiciones filosóficas– eran muy difíciles de seguir. Era preciso desentrañar cuál era en realidad su pensamiento que trataba de explicar. Por otro lado, él estaba casi al final de su vida, mientras que yo era muy joven y todo aquello que oía y tenía luego que aplicar conformaba un lenguaje nuevo para mí. Por eso a veces me sentía perdido y confuso.

No obstante, cuando empecé a aplicar en la práctica lo que en palabras era largo, complicado y enmarañado, mi captación del problema se fue ensanchando poco a poco, y fui poniendo una a una en su lugar las ideas y las piezas de ese rompecabezas. La *Medida de Oro*, de la cual el Maestro hablaba continuamente, me cautivó desde el inicio. Y como siempre me interesaron profundamente las matemáticas, de inmediato y con gran avidez y curiosidad comencé a leer sobre esa proporción, especialmente *Los Ritmos y Los Ritos*, y otros libros del matemático y prelado rumano Matila Ghyka (1881-1965), que me indujeron a profundizar en esa materia. *La Divina Proporcione* de Luca Pacioli, libro publicado originariamente en el año 1500, e ilustrado por Leonardo Da Vinci, hizo que viera las innumerables derivaciones que encerraba esa misteriosa fórmula de raíz cuadrada de 5, más 1 sobre 2. Y su resultado, el número cabalístico 1.6180339..., comenzó desde ese momento a hacerse parte de mí mismo. Pero lo más curioso es que ninguno de los autores que mencionaban esa proporción y la relacionaban con el arte -incluso en el *Tratado de la Pintura* de Leonardo Da Vinci- explicaban cómo se usaba en las artes plásticas. Sólo Torres-García me enseñó su uso. Ése fue uno de los grandes descubrimientos que me brindó el Maestro. Fue mi punto de partida, y desde entonces la empleé a lo largo de mi recorrido artístico y en todas las disciplinas en que he incursionado, y la sigo empleando hasta el presente.

Vidas y obras

Los padres de Joaquín Torres-García tenían un almacén de comestibles en la que en esos tiempos se denominaba “Plaza de las carretas” (donde se edificó después el actual Palacio Legislativo), y una carpintería. Su padre, Joaquín To-

rres-Fradera, era un catalán oriundo de la ciudad de Mataró, que llegó al Uruguay a los diecinueve años, en busca de una vida mejor y nuevos horizontes. Un año después de su llegada, con sólo veinte de edad, ya había instalado un almacén. Su madre, María García Pérez, era uruguaya e hija de un maestro carpintero, y desde su matrimonio colaboró muy activamente en el negocio familiar. El 28 de julio de 1874 nació el primer hijo de la pareja, a quien llamaron, al igual que su padre, Joaquín.

Desde niño, el futuro artista, mientras ayudaba a sus padres a repartir los productos del almacén, jugaba con los restos de madera que encontraba por doquier. Con esa madera construyó sus primeras "obras de arte. Además, pintaba todo lo que tenía a su alrededor.

La atmósfera política del Uruguay que sucedió a lo que se denominó "Militarismo" no fue próspera para los negocios. Por lo tanto, el matrimonio Torres-García con sus tres hijos -Joaquín, Gaspar e Inés- volvieron, en julio de 1891, al nativo Mataró, a unos pocos kilómetros al norte de Barcelona. Y Joaquín, de diecisiete años, comenzó su aprendizaje de pintura en forma regular, al tiempo que aprendía la lengua catalana. Entró en la escuela nocturna de Artes y Oficios y luego estudió pintura con Josep Vinardell. Se dice que su primer óleo data de esa época en Mataró. Poco después, la familia se trasladó a Barcelona y el joven Joaquín quedó fascinado por el movimiento cultural que en esa ciudad se desarrollaba. "La palabra cultura tiene allí todo su trascendente significado", escribió años después en su obra *Universalismo Constructivo*¹.

Muy temprano demostró gran facilidad para el dibujo y comenzó a ilustrar carátulas de revistas. Parecería que fue entonces cuando se decidió definitivamente a estudiar pintura. Y se inscribió en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona, pese a cierta resistencia de su padre. Tenía dieciocho años. En esa prestigiosa institución que estaba a la vanguardia del arte europeo, fue discípulo de Joaquín Mir, Isidre Nonell, Joaquín Sunyer y otros artistas que, como él, llegaron después a ser famosos.

En la Escuela de Barcelona aprendió el uso de la Medida de Oro y la enorme importancia del equilibrio plástico en toda obra de arte, como lo demuestran sus obras y las de sus compañeros de estudio. Muy pronto, Torres-García comenzó a destacarse en los círculos artísticos de España y de París, donde expuso sus cuadros. Luego visitó Nueva York e Italia y se radicó en esta última por dos años. Sus trabajos fueron conocidos y cotizados en Europa y en los Estados Unidos; los museos de Washington y de Nueva York, así como los de otras ciudades, muestran en sus colecciones la obra del Maestro.

Mientras tanto, el país que Torres había elegido para fijar su residencia comenzaba a vivir tiempos aciagos. Luego de continuos amagos de revolución desde principios del siglo XX, la monarquía española se desintegró en abril de 1931, dando como resultado el destierro voluntario del Rey Alfonso XIII, luego del triunfo republicano. Casi enseguida, y sin mayores perturbaciones políticas, se instaló el gobierno de la Segunda República, con Niceto Alcalá Zamora como

1 Cfr. TORRES-GARCÍA, J., *Universalismo Constructivo*, p. 719.

presidente. Pero la estabilidad duró muy poco pues pronto comenzaron antagonismos entre la Derecha y la Izquierda, y alrededor de 1934, hubo serios disturbios en Cataluña y en las Provincias Vascas, que se volvieron cada vez más violentos y peligrosos. El panorama era incierto y resultaba evidente que se estaba preparando una gran conflagración. Así fue: Alcalá Zamora fue destituido en 1936 y al poco tiempo estalló una sangrienta Guerra Civil, que duró hasta 1939. Casi enseguida comenzaron las persecuciones políticas a los artistas; tal el caso de Federico García Lorca, asesinado apenas estalló la guerra.

Por ello fue providencial que, en 1934, varios amigos convencieran a Torres-García de que vivir en España era un riesgo muy grande para la familia. El Maestro decidió volver a su país natal con su esposa e hijos, cuarenta y tres años después de su partida de Uruguay. Y así arribó a Montevideo en el vapor Cabo San Antonio, el 30 de abril de 1934, con su esposa Manolita y sus cuatro hijos: Olimpia, Augusto, Ifigenia, y Horacio.

Imágenes infieles

Retomando nuevamente la narración del comienzo de mi carrera bajo la tutela de Don Joaquín, debo decir que, inmediatamente después de mi primer dibujo, el Maestro me indicó que debía llevar a la clase un cartón y cinco pomos de óleo: blanco, negro, rojo-siena, azul-ultramar, y amarillo-ocre. Otra vez apareció Augusto y esta vez me puso un modelo más sencillo, me pidió que lo dibujara en el cartón y lo pintara. Era la primera vez que yo usaba el óleo. Como pude, traté de “copiar” fielmente el modelo, suavizando los bordes. Luego vino nuevamente Augusto y le dio unas pinceladas magistrales; en mi ignorancia, las encontré fuera de lugar y traté de suavizarlas un poco. Pero Augusto no me explicó qué era lo que estaba haciendo y yo, por supuesto, no lo comprendí.

La primera lección que aprendí o, mejor dicho, deduje, fue que los colores del modelo, no importa cuáles sean, se deben “representar” y no “imitar” en un cuadro. Por lo tanto, yo debía “representar” los colores que estaban ante mí con esos tres que tenía en mi paleta. Aprendí que la economía de colores ayudaba a uniformizar la tonalidad del cuadro. Y me indicaron que todos los colores debían ser mezclados con gris, formado por la combinación de blanco y negro, en la proporción de claridad y oscuridad que tenía el objeto. Al principio me pareció absurdo, pues nadie me dio una explicación inteligente del fundamento de la teoría de la representación ni de la necesidad de mezclar gris con todos los colores. Me insumió mucho tiempo reconocer el valor de esas lecciones. También me dijeron que los objetos debían ser resaltados con una línea negra. El fundamento de la economía de colores era que la entonación del cuadro fuera equilibrada; el de la mezcla con gris, conseguir uniformidad en el conjunto de colores; pero en cuanto a la línea negra, nunca obtuve ninguna explicación.

Los alumnos que íbamos a trabajar al Taller éramos muy pocos, pues la mayoría hacían la tarea en sus casas y luego llevaban sus cuadros para que Torres los corrigiera. Yo no tenía medios para trabajar en mi casa, por lo tanto iba al

Taller todas las mañanas. También trabajaban allí De Los Santos y unos pocos alumnos más. Recuerdo una niña de trece o catorce años que iba bastante seguido, pero afortunadamente no todos los días, pues tan pronto ella llegaba y empezaba a pintar, como por arte de magia, todos acabábamos manchados de pintura. Esa niña fue después una gran diseñadora de joyas.

A las seis del primer día de clase estaba yo en el taller del Maestro, que ya tenía en sus manos mi trabajo. Formuló una observación acerca del equilibrio de los colores y me indicó que debía sintetizar más los objetos y preocuparme menos por la "imitación" del modelo.

Cuando fue momento de aprender a pintar retratos, llevé a mi hermana, que en ese entonces tenía unos ocho años y, como era muy tranquila, resultaba una modelo ideal. Yo la había dibujado varias veces en casa, de manera que conocía sus rasgos casi de memoria cuando la llevé al Taller. La pinté de tal manera que quedó "igualita" a ella. Otros alumnos, aprovechando el modelo, también la pintaron. Todos llevamos los cuadros al Maestro; él rechazó terminantemente mi cuadro y aprobó otro que no tenía ningún parecido con el modelo. Quedé sorprendido. No entendí su explicación y así se lo expresé. No le gustó que le dijera:

-Maestro, yo quiero aprender...

Entonces trajo un cuadro con una cabeza de mujer, realizado con la maestría de un gran artista, y me explicó, comparando mi pintura con la que había traído, los trazos y la forma de aplicar el óleo en el cuadro. Y en ese momento, entendí por qué mi cuadro era malo. Torres me comentó, a modo de reproche y con su marcado tono catalán:

-Usted me ha quitado diez años de mi vida...

Le respondí:

-Maestro, usted me ha dado una lección que jamás olvidaré.

Después de ese episodio, pinté el mejor retrato de toda mi carrera de pintor. Y a partir de ese momento, adquirí muchos conocimientos que apliqué no sólo en ese retrato, sino en todos mis cuadros. De allí en adelante conseguí, en principio, la aprobación de todos mis trabajos, pese que, a los ojos del Maestro, siempre había algo que corregir.

Una de las veces que llevé un cuadro que yo daba por terminado, el maestro me observó:

-Ese papel, trapo, o lo que sea, está muy claro.

Eso significaba que la imitación del objeto que uno tiene delante no es lo importante para el cuadro; lo primordial es la armonización total de la obra.

Eso fue una revelación para mí, una de las grandes enseñanzas que recibí de Don Joaquín. Él siempre pregonaba que un cuadro debía ser un universo en sí mismo, de tal forma que si se quita o modifica cualquier elemento, por pequeño que sea, se destruye el cuadro.

Leonardo Da Vinci hacía que cada superficie reflejara el color del objeto que tenía próximo, contrariamente al Tintoretto que, cuando fue discípulo del Tiziano, aprendió la fórmula de éste. Es decir, el Tintoretto siempre usó cada superficie

de un solo color, al que “modulaba” como lo hacía el Tiziano. No obstante, el Tintoretto siempre se diferenció de su maestro.

Los flamencos usaron el color castaño como denominador común, en la misma forma que Torres usaba el gris. Y en cuanto a la línea para la separación de planos, Boticelli ya la había empleado antes.

Aquí también, el uso de las superficies de color era otra “fórmula” del Taller. Torres usaba fórmulas que ya se habían utilizado antes, pero no como él lo hacía. Todos los discípulos de Torres-García aplicábamos la misma fórmula que nos había enseñado el Maestro: empleábamos el gris como denominador común de todos los colores, los mismos cinco colores y la línea negra. Claro que muchos lo exageraban tanto, que el cuadro era una masa de grises que llegaban casi a un carbón sin color alguno. Esto hacía posible distinguir a primera vista a un discípulo de Torres-García.

El Maestro usaba las mismas fórmulas, pero con un rasgo singular: siempre había un color que él hacía “cantar” en sus cuadros.

Esos elementos comunes hacían que las creaciones de todos sus alumnos se parecieran. Era muy difícil diferenciarse de los demás, y eso me exasperaba porque yo no quería ser una oveja más de un rebaño.

Torres nos hacía cambiar de una forma a otra en brevísimo tiempo, y a veces no alcanzábamos a familiarizarnos con una, cuando debíamos experimentar con otra. Por lo menos, eso me sucedía a mí.

Ejercicios de estilo

Otro momento especial de mi carrera fue cuando el Maestro me enfrentó con el Arte Constructivo. No era fácil dividir la superficie del cuadro en un gran número de rectángulos desiguales que estuvieran trabados entre sí, sin que un grupo de éstos formara una superficie aparte. Pero después de muchos experimentos llegué a hacerlo y encontré una fórmula: extendiendo cada uno de los lados de un rectángulo hacia el lado contrario del otro y construyendo otros rectángulos con esas líneas, podía llenar la superficie del cuadro con elementos que quedaran siempre trabados entre sí. Ése fue para mí un gran descubrimiento.

Otro problema fueron los símbolos que empleaba el Maestro. Yo no podía descubrir su significado, de manera que comencé a crear otros que fueran, en cierto modo, “míos”. Torres no sólo percibió esto sino que me ayudó a simplificarlos y toleró la creación de “mis” símbolos.

En ese momento nos hizo pintar cuadros constructivos con colores puros; así aprendimos a colocar los colores en forma tal que se compensaran entre sí y formaran un todo armónico, lo que no era fácil de lograr. Yo advertía que con una estructura ortogonal de rectángulos en colores puros, y con símbolos que se repetían de un cuadro a otro, la tarea creativa acababa en un callejón sin salida. Me veía pintando una serie de cuadros que se me antojaban todos iguales. No me daba cuenta de que esos “cuadros” eran, en cierto modo, “ejercicios” que en

el futuro me permitirían usar cualquier gama de colores, siempre que consiguiera una armonía en el conjunto.

Entonces yo no comprendía que todas esas enseñanzas, a mis veintitantos años, estaban forjando un conocimiento del Arte –así, con mayúscula- y que Don Joaquín Torres-García me estaba dando la base segura, firme y sólida para el futuro de mi carrera artística.

El Maestro estaba ya casi al final de su vida y, como me pasa a mí en la actualidad, tenía como meta de su expresión la síntesis. Pero en ese momento yo me encontraba en el principio de mis experimentos en pintura y todavía no había pasado por todas las etapas que uno debe atravesar para llegar a una entera libertad expresiva, cualquiera sea la combinación de colores, ya en un cuadro representativo, ya en uno no figurativo.

Ahora, a mis ochenta y seis años y luego de haber hecho toda clase de experimentos, comprendo muy bien al Maestro.

Una pintura acabada

El Taller Torres-García realizaba exposiciones periódicamente. En 1943, Torres me invitó a exhibir mis cuadros en una de ellas. Los cuadros debían ser previamente aprobados por él, desde luego. Mi primera exposición fue en el Ateneo de Montevideo. Allí se exhibió una gran cantidad de obras de discípulos del Taller, alrededor de cien. El día de la apertura me encontré en el Ateneo con el crítico de arte Claudio Schaefer, que me preguntó si yo estaba exponiendo. Entonces, al señalarle mis dos cuadros, me dijo que le habían llamado la atención porque eran los únicos con “sentido del humor”. Ése fue el primer comentario formulado por un crítico acerca de mis obras iniciales. Uno de esos cuadros, que todavía conservo, fue expuesto en un homenaje a Torres-García en el Museo de la O.E.A., en Washington, D.C., en 1992.

Muchos años después, en una exposición en los Estados Unidos, otro artista me hizo un comentario similar: señaló que muchas personas se sonreían al observar mis esculturas cinéticas, hecho que él interpretó como una demostración de que el placer de producir una obra de arte se reflejaba en mis creaciones.

Después de la primera exhibición en el Ateneo, expuse también con el Taller en la Librería Salamanca. Más tarde, el Maestro resolvió que el Taller en pleno fuera al VIII Salón Nacional de Bellas Artes de 1944. Entre los discípulos había algunos alumnos que ya se destacaban: podría nombrar a Gonzalo Fonseca, los hermanos Ribeiro -Edgardo y Alceu-, Gurvich, Alpuy. Pero no fueron muchos los que llegaron a ser reconocidos como los nombrados. En ese Salón de 1944, mi cuadro estaba colgado al lado del de Fonseca -el alumno que en ese entonces yo admiraba más- y en ese momento descubrí que mi obra se “sostenía” perfectamente bien comparada con la suya. Eso me dio gran confianza en mí mismo, me satisfizo mucho y me animó a seguir produciendo y experimentando. Comprendí que cada obra es un experimento y que en cada experimento uno aprende a corregir errores y a sacar provecho de las enseñanzas que recibe.

Fue precisamente en ese Salón de 1944 donde le entregaron al Maestro el Gran Premio Nacional de Pintura. Nunca me hubiera imaginado entonces que veintisiete años después, en el XXXV Salón Nacional de Bellas Artes de 1971, me iban a otorgar a mi el Premio Nacional de Escultura. ¿Qué hubiera pensado el Maestro si hubiera estado presente?

Visión en perspectiva

Estas disquisiciones tienen como fin valorar ahora, en forma respetuosa, los conocimientos que el Maestro Torres-García nos transmitió –a veces con explicaciones algo confusas–; no están destinadas a juzgar sus cualidades pedagógicas, sino a expresar mi profundo agradecimiento hacia él. Tal vez los errores que atribuí a mi profesor se originaran en mi falta de experiencia cuando, a mis veinte años, estaba bajo su dirección artística.

El legado del Maestro en el campo de las artes visuales en el Uruguay fue de enorme valor. Es de lamentar que no tuviera respuesta la preocupación que –en el año 1916, mucho antes de volver a Montevideo– le comunicó a José Enrique Rodó en varias cartas escritas desde Barcelona, acerca de la necesidad de apoyar a los becarios uruguayos en Europa. Pero sus intenciones no fructificaron². 🍷

2 Cartas de Joaquín-Torres García a José Enrique Rodó, en *Joaquín Torres García, Centenario de su Nacimiento: 1874 –28 de julio- 1974*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1974, pp. 76 a 83.

Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual, Psicología de la Visión Creadora*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.
- ARGUL, José Pedro, "Pintura y Escultura del Uruguay", [Apartado de la] *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, Tomo XXII, Capítulo XVII, Montevideo, 1955.
- COOK, Theodore Andrea, *The Curves of Life*, Dover Publications, Inc., New York, 1979.
- GHYKA, Matila C., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1953.
- GHYKA, Matila C., *The Geometry of Art and Life*, Dover Publications, Inc., New York, 1946.
- GRADOWCZYK, Mario H., *Joaquín Torres-García*, Colección "Artistas de América" No. 1, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985.
- HAMBIDGE, Jay, *The Elements of Dynamic Symmetry*, Dover Publications, Inc., New York, 1967.
- HUNTLEY, H.E. *The Divine Proportion, a Study in Mathematical Beauty*, Dover Publications, Inc., New York, 1970.
- IVINS, Jr., William M., *Art & Geometry, A Study in Space Intuitions*, Dover Publications, Inc., New York, 1964.
- LIVIO, Mario, *The Golden Ratio, The Story of PHI The World's Most Astonishing Number*, Broadway Books, New York, 2003.
- MUSEO NACIONAL DE ARTES PLASTICAS, *Torres-García*, Montevideo, Julio de 1974. [Comité Nacional de Homenajes a Torres-García]
- PACIOLI, Luca, *La divina proporción*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1943.
- PEDOE, Dan, *Geometry and the Visual Arts*, Dover Publications, Inc., New York, 1976.
- Plásticos Uruguayos, Tomo II, Biblioteca del Palacio Legislativo, Montevideo, 1975.
- RAMIREZ, Mari Carmen, Ed, *El Taller Torres-García, The School of the South and Its Legacy*, University of Texas Press, Austin, 1992.
- TAYLOR, John F.A., *Design and Expression in the Visual Arts*, Dover Publications, New York, Inc., 1963.
- TORRES-GARCIA, Joaquín, *Centenario de su nacimiento. Bibliografía*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1974.
- TORRES-GARCIA, Joaquín, *Estructura*, Ediciones La Regla de Oro, Montevideo, 1974.