
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. Bazurro (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 Rubés 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-

res-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 quilómetros 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 hacía 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, Boticcelli 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.