CIUDADES IMAGINARIAS: TORRES GARCíA Y ONETTI

© Daniel Balderston

University of Iowa

E-mail - daniel_balderston@uiowa.edu

Joaquín Torres García regresa a Montevideo en 1934 luego de 42 años en Europa. Muy pronto se rodea de pintores, algunos de los cuales serán sus discípulos en los años venideros (con quienes formará el Taller o Escuela del Sur). También tiene contactos con el mundo literario: su nombre aparece en la lista de suscriptores de Por los tiempos de Clemente Colling de Felisberto Hernández (1942), y menciona en sus conferencias que tiene amigos escritores (aunque sin nombrarlos). [1].

Uno de los escritores jóvenes que lo frecuenta mucho en los primeros años de su segundo período montevideano es Juan Carlos Onetti. De esa amistad quedan dos textos: el artículo "La Asociación de Arte Constructivo" que Onetti publicara en Marcha en 1941, y otro titulado "Infidencias sobre Torres-García" que se incluye en un número especial de la revista madrileña Mundo Hispánico de mayo de 1975 dedicado al centenario de nacimiento del pintor constructivista. En el segundo Onetti aclara que frecuentaba mucho la casa de Torres García en los primeros años luego del regreso de éste al país natal: habla de los amigos y discípulos, de los discípulos excomulgados, de la conversación incesante del maestro,[2]. de sus hábitos austeros y su rígido vegetarianismo. Y en éste, como en el anterior artículo de Marcha, se nota que el ejemplo de Torres García era vital para Onetti en su búsqueda de una cultura nacional moderna que no se limitara al pasado rural. El artículo de 1941 tiene como tema la conferencia número 500 que Torres García pronunció en Montevideo; entre los suscriptores del volumen donde se publicó figuran los nombres de "J. Carlos Onetti" y de "Ma. Julia de Onetti" (su prima hermana y segunda mujer). El artículo termina así:

...la obra de Torres García y su personalidad actúan ya de manera invisible entre nosotros. Y más tarde o más temprano servirá de punto de arranque para una pintura sin sentimentalismo, sin literatura, sin ranchitos de paja y de terrón, sin querubines rubios, sin madres amorosas y de robustos pechos. Una pintura, simplemente.

Y ahora, ¿no podría el Ministerio de Instrucción Pública conseguirnos un Torres García para beneficio de nuestras letras? (Periquito el aguador 70)

En lo que sigue voy a explorar los nexos invisibles entre el universo constructivista de Torres García y el mundo de Onetti: digo invisibles porque los dos textos que he mencionado no son suficientes para afirmar que los vínculos manifiestos entre el gran pintor y el gran novelista sean importantes, pero son sugerentes de una conexión oculta fuerte.

Como sabemos, Torres García en su largo período en Barcelona experimenta con distintas tendencias artísticas, pero es sólo hacia el final del período _en 1928-29_ que formula su teoría del Arte Constructivo. Su regreso a Montevideo en 1934 tiene que ver con su interés en el arte americano, sobre todo el legado indígena: piensa ir primero a México antes de decidirse por el país natal. Onetti afirma en 1975 que trató de convencerle que se fuera a México, al Perú, a Guatemala:

En esos países existieron culturas que pueden emparejarse con su concepción del arte. En el Uruguay nunca hubo una civilización indígena. Aquí, si a una señora se le rompe la infaltable maceta de malvones la tira en un basural. Y unos años después algún prevenido descubre un fatigado borde de barro, publica un artículo, un ensayo, un libro hablando de la cultura artística de los indios charrúas. ("Infidencias" 12)

Y recuerda que Torres García le contestó así:

Torres García me había dicho que justamente le interesaba el Uruguay, Montevideo, porque no teníamos un pasado de civilización india, porque las culturas indígenas que yo había mencionado podían considerarse completas, terminadas, gracias a una barbarie cuyo mérito no viene al caso recordar. Pero que, misteriosamente, continuaban vivas, imponiendo modos de ver y sentir. Y él no quería imposiciones de ninguna clase. Buscaba hacer surgir de la nada un arte nuevo que tal vez tuviera siglos de edad. En fin, el constructivismo era el único dios verdadero y Torres García su profeta. (12)

"Hacer surgir de la nada un arte nuevo que tal vez tuviera siglos de edad": la formulación conviene para la ciudad imaginaria que inventa Onetti en 1949, justamente en el año de la muerte de Torres. Y recordemos la formulación precisa que Brausen hace de la ciudad de Santa María: "Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano;

pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río" (Obras completas 441). Esa manera de yuxtaponer la ciudad imaginaria sobre una ciudad existente (aunque casi desconocida) recuerda la formulación de Torres García de la relación entre el arte nuevo y lo que denomina "la Gran Tradición." No es una continuación: es un corte, una intervención. [3].

Torres García al regresar al Nuevo Mundo viene en busca que lo que llamará (después de Haya de la Torre) Indoamérica, y el término aparece en (y da título a) más de uno de sus cuadros. [4].

Sin embargo, no busca resucitar la tradición indígena (como harían algunos artistas indigenistas en el mismo período). Y aunque envía a dos discípulos suyos al Perú a investigar, no radica él ni en México ni en el Perú sino en el Uruguay, país cuyo pasado indígena es más bien tenue, como lo demuestra su poema nacional, Tabaré de Zorrilla de San Martín, basado en una leyenda chilena. Onetti se burla del pasado uruguayo en El pozo en estos términos:

Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos. (Obras completas 71)

Aquí se burla de la imagen heroica de los 33 gauchos orientales _tema de un famoso cuadro histórico_ y expresa su visión de la pobreza de la tradición nacional.

Onetti es el primer novelista uruguayo que es urbano desde sus primeros escritos. Es decir, se aleja enfáticamente de la tradición rural, "nativista", de la literatura uruguaya de su época. Y en esto hay una fuerte semejanza con Torres García quien se reconoce en una de las lecciones de Universalismo constructivo como "hombre de la ciudad" (2: 821). La falta de "nativismo" en la obra de Torres es celebrada por Onetti en su artículo en Marcha en 1941 y forma parte del nexo entre los dos. También se puede suponer que Onetti aprobara algunas de las "bases" del arte nuevo que propone Torres García en la conferencia número 500 (cuya publicación se editó con la ayuda de Onetti y de su segunda mujer, como ya se indicó):

Base primera: que nada se represente que no tenga por origen una realidad bien precisa...

Base segunda: que tal realidad (y por lo mismo) sea de esta ciudad en que vivimos; es decir, de Montevideo...

Base sexta: que no se opere sino con elementos concretos: el plano, la línea, y el tono local. (22)

En la misma conferencia dice _en palabras recordadas por Onetti en su artículo de 1940: "no sorprendió, por lo nuevo, todo lo que yo mostré a todos; no, no ocurrió nada de eso, se tomó, así en general, como mamarrachito. . . . Todo fue inútil; la gente, en general, o dudaba o reía" (11). La incomprensión _tema tan frecuente en la obra de Onetti_ es tema también de las conferencias de Torres García. [5].

La ciudad tiene para Torres García un gran valor potencial.[6].

Critica las ciudades modernas de América del Sur por ser imitaciones de Europa, pero a la vez celebra el río y la luz que embellecen Montevideo y las casas bajas, provistas de una luminosidad especial según él.[7].

Su pintura se llena en los años treinta de elementos que aluden al pasado uruguayo _la carreta, el sol radiante de la bandera nacional_ y de árboles y barcos, las torres de las iglesias, las grúas del puerto y las chimeneas de las fábricas, los trenes: elementos todos que se refieren al momento que vive Montevideo. Hay algunos cuadros que trazan escenas urbanas _edificios, trenes o tranvías_ pero la mayor parte de la obra montevideana ya no representa la totalidad de una escena sino que la fragmenta dentro de rectángulos. Elementos discretos (organizados según la Regla de la geometría euclideana) que aluden a una totalidad. A la vez, los rectángulos, la división del espacio de la tela, las cosas superpuestas, y las asociaciones verticales y horizontales tienen que ver con la disposición del espacio _horizontal y vertical_ en la ciudad moderna. El espacio es una de las preocupaciones centrales.

En Onetti pasa algo semejante. Los críticos siempre hablan de la densidad afectiva de Santa María, de la solidez de ciertos de sus lugares _la estatua de Brausen en la plaza, el bar del Hotel Plaza, el Berna, Villa Petrus, el astillero_ que sirven como hitos con los cuales el lector topa una y otra vez. Lo que no se ha comentado tanto es la vaguedad de la disposición del espacio en Santa María: no sabemos si la colonia suiza queda al norte o al sur, y lo mismo con Villa Petrus, el astillero, la oficina de Díaz Grey. Es un paisaje fundamentalmente borroso orientado en torno a la Plaza Brausen y los demás hitos. De hecho, en uno de sus cuadernos escribe:

> Cuando Juan María Brausen inventó S. M. [Santa María] no tuvo ningún respeto por el norte ni el sur, ni el pasado ni el futuro; respecto a lo que llamamos presente lo convirtió en una línea unidimensional que él podía empujar en la dirección que prefiriera su capricho. Era, con perdón, un pequeño burgués, venido a más. [8].

Es decir, no es una representación sistemática de una ciudad, sino la "declaración de sus derivados y efectos" (como dice Borges en un ensayo famoso).

Pero a la vez Onetti puede ser extremadamente detallado en su tratamiento del espacio. El mejor ejemplo es el penúltimo capítulo _"Thalassa"_ de La vida breve, donde Brausen está en el balcón de un bar y una serie de personas _sus personajes, pero no los reconoce_ están abajo. La conversación de los de abajo la dirige un hombre que Brausen no puede ver porque está sentado en línea vertical por debajo de donde está sentado él. Los demás llaman "doctor" a ese hombre, y es _claro está_ el doctor Díaz Grey. El piso del balcón, que imposibilita el anagnórisis, también sirve para demostrar la precisión espacial con la que está imaginada la escena:

> Abajo, con su frágil mano abierta encima de los dedos de la mujer, el muchachito chupaba un cigarrillo, alzaba la cabeza en una actitud graciosa y emocionante; el pelo dorado y sin peinar se rizaba en la nuca y en las sienes, caía lacio sobre la frente. A su izquierda estaba sentado un hombre pequeño y grueso, con la boca entreabierta, estremeciendo el labio inferior al respirar; la luz caía amarilla sobre su cráneo redondo, casi calvo, hacía brillar la pelusa oscura, el mechón solitario aplastado contra la ceja. Más hacia mí, exactamente debajo de mi silla, se movían un par de manos flacas, unos hombros débiles cubiertos por una tela azul oscuro; la cabeza de este hombre era pequeña y el pelo estaba húmedo y en orden. Otro, invisible, debía de estar de pie junto a la cortina de separación, detrás del hombre del traje azul; oí su risa, vi las miradas de los demás vueltas hacia él. (Obras completas 689-90)

La confirmación de que Brausen no reconoce a Díaz Grey viene poco después:

> Por la calle húmeda, oscura y sin viento, del brazo de Ernesto, pensé que Díaz Grey había muerto mucho antes de aquella noche y que sus meditaciones solitarias en la ventana del consultorio y sus encuentros y andanzas con Elena Sala debían ser situados en otro lugar, a principios de siglo. (Obras completas 692-93)

Esta escena se retoma y se explica catorce años después en el penúltimo capítulo de Juntacadáveres. Parte de la descripción dice:

El doctor Díaz Grey tenía ropas flamantes, azules, y era el único con aire de divertirse sinceramente. Hablaba poco y sonreía como si la historia del prostíbulo y el último capítulo que contemplaba fuera obra suya. Medina estaba junto a la cortina del reservado; como Jefe del Destacamento, era responsable de que la lacra abandonara Santa María. (Obras completas 974)

Esta manera no referencial _no "naturalista", en la terminología de Torres García_ de configurar el espacio es uno de los rasgos fundamentales de la narrativa de Onetti. La figura retórica esencial es la metonimia, las relaciones de contigüidad _horizontales y verticales. En éstos podríamos sugerir _sin forzar la cuestión de la influencia_ un nexo con la obra tardía de Torres García.

Un artista como Torres García que escribió tanto de cuestiones estéticas _sus escritos suman varios miles de páginas_ abordará temas que forzosamente encontrarán ecos en otro como Onetti. Tal vez sean meras casualidades, pero son sugerentes. Por ejemplo, en "Acción y valorización" en octubre de 1934:

la idea que puede ser el punto inicial de la obra será una idea abstracta de cosa. Por ejemplo: cuadro-pretexto, un hombre; escultura-pretexto, un avión; casa-pretexto, un teatro. Y entonces la idea inmediata, y ya concreta, será: *para el cuadro*, unos planos de color, proporciones, etc.; *para la escultura*, unos volúmenes, unas formas, etc.; *para la arquitectura*, unos volúmenes, escenario, escaleras, gradas, luces, etc. Y así tenemos *la idea de la cosa* que vamos a hacer y la *idea de su construcción* o estructura. Y nada más. De manera que *queda eliminada toda otra idea*, sea de espiritualidad, del carácter de la obra y toda emoción, toda sensualidad, toda idea difusa de pensamiento, toda materialización o forma, sea de algo abstracto de pensamiento, de movimiento, de gestación, de materialización de vida física, etc. (pues el artista siempre toma de las cosas *lo formal solamente* sin querer que exprese nada), y rechaza también toda dramatización, descripción literaria y toda representación como tal. De manera que la *idea*, en el artista, es *primeramente* una simple idea de hacer una escultura, por ejemplo, a base de un avión; y después, la *idea constructiva* de esa obra; y nada más. O sea: una *primera idea* de hacer una *cosa* (una escultura o cuadro) a base de un tema; y una *segunda idea*, absolutamente dentro de todo el ordenamiento plástico, teniendo en cuenta el género y el tema. Y nada más. (Universalismo constructivo 1:118)

Este pasaje podría considerarse el núcleo de la idea del cuento de Onetti "Un sueño realizado" de 1941. En ese relato, una mujer contrata a un director de teatro para que ponga en escena un sueño suyo, del modo más literal, sin emociones, sin expresividad. Al ver su "sueño realizado", muere. Como dice Torres García, queda eliminada toda idea que no sea el sueño, o mejor dicho, la pequeña escena callejera que recuerda como el núcleo del sueño. Esa escena, pace Freud, no significa nada. O significa todo, porque verla representada lleva a la muerte.

En la cita que leí de "Acción y valorización" hubo una mención ligeramente despectiva de la literatura, un tema recurrente en los escritos de Torres García. Pero con "literatura" no se refiere al arte literario en sí, sino a la pintura "literaria", anecdótica, que a veces llama "naturalista". Esta vertiente de la pintura _que incluye según él la obra de Diego Rivera y de otros que no son pintores de verdad_ es su bête noire preferida, objeto de centenares de páginas de ataques en sus escritos.

En "Infidencias sobre Torres García" Onetti explica que durante la guerra se llevó una colección importante de cuadros franceses a Montevideo para que no cayeran en manos de los alemanes. Al ver "L'homme à chapeau melon" de Cézanne, comenta Onetti que entendió "la ligazón que, en Cézanne, Hemingway ve entre la pintura y la literatura." Y continúa: "Sentí que el hombre que había pintado aquel autorretrato me estaba enseñando algo indefinible, que yo podría aplicar a mi literatura." Después de salir de la exposición, cuenta, fue a lo de Torres García:

Torres García me abrumó a preguntas, con ese sentido bondadoso de la burla que lo caracterizaba. Eran suaves preguntas, pero que me hacían presentir la cáscara de banana o el piso enjabonado. Como yo era joven _juro que era joven en aquel tiempo_, respondía a todo casi brutalmente, sin pensar en la reacción que podía provocar en aquel hombre que sabía todo lo que humanamente se puede saber de la pintura. Cuando se me terminaron las palabras, Torres García sonrió, dejó de mirarme, inclinó la cabeza hacia un costado y, dirigiéndose a un grupo de amigos que allí se encontraban, dio su veredicto: _«¡Qué cosa más extraña! Este Onetti, que no sabe nada de pintura, no se equivoca nunca»" (13).

En esta anécdota uno siente la importancia que tiene Torres García para Onetti como maestro. No necesariamente como maestro suyo: aclara que es Cézanne el que le da "algo indefinible, que yo podría aplicar a mi literatura", no Torres García. Y no necesariamente como un gran maestro de los discípulos concretos que tuvo: en la misma

nota recuerda a los discípulos excomulgados que se atrevieran a experimentar con el surrealismo, a divergirse del camino señalado por el maestro. Pero como una especie de maestro zen: sabio, burlón, imprevisible, querible, irritante. Como alguien que vivió su arte. Así recuerda su primer "encuentro o choque con Torres García y su tribu":

Sucedía de noche, en mitad de la tercera (sic) década, tal vez el mismo día en que este hombre de inagotable fe y entusiasmo regresó definitivamente a Montevideo. Estábamos en un caserón sin muebles, acaso despojado por los innumerables fantasmas que Torres García estaba condenado a llevar consigo. Nos ayudaba una bujía desnuda y ya polvorienta colgada en mitad del cuarto; nos sentábamos en maletas o cajas de embalar con retintas, quemadas, incomprensibles palabras. Algún plato de belleza incongruente me sirvió de cenicero. Recuerdo que Torres García habló durante horas; aparte de la pintura nunca le conocí otro vicio. (12)

Es el artista obsesionado, casi demente, por una misión que lleva a cabo no sólo en la pintura sino también en la docencia y en la palabra. O, como ya cité antes, "el constructivismo era el único dios verdadero y Torres García su profeta" (12).

Notas

1. En "Arte y comunismo" escribe Torres García: "Mis amigos: ¿cuáles han sido? Literatos, poetas, artistas, gente humilde. No las primeras medallas, los grandes premios, los artistas oficiales. Revolucionario en arte, siempre he sido. Soy libre en el pensamiento porque no pertenezco a ninguna religión dogmática" (Universalismo constructivo 2: 770).

2. Sin embargo dice (en su conferencia número 500): "¡Basta pues de conferencias... y a pintar!" (28).

3. En "El nuevo arte de América" escribe: "Aquí se nos ha dado una tierra para cultivar (como a otros, otras, en otras latitudes) y debemos cumplir con nuestro deber. Por esto, ya en otro tiempo, volvimos el mapa al revés indicando que nuestro norte era el sur, y así cortando en cierto modo con la tiranía espiritual de Europa. Reintegrémonos, pues, a la gran familia indoamericana" (Universalismo constructivo 2: 817). Y continúa: "No es esto que proponemos un panamericanismo, sino una unión espiritual, por vinculación en lo profundo, aparte de los Estados" (2: 817).

4. En el tomo sobre la Escuela del Sur preparado por Mari Carmen Ramírez, Juan Flócomenta las ideas de Torres García sobre el arte indoamericano (36-37).

5. También vale la pena mencionar que el primer título de Para una tumba sin nombre --Una tumba sin nombre-- parecería aludir a un título de un libro de Torres García, La ciudad sin nombre de 1941, reconociendo de nuevo el énfasis urbano en la obra.

6. En "El espectro de nuestro siglo" escribe: "Comparar una ciudad con una colmena, me parece bien. En una y otra hay el mismo sentido geométrico... Dentro de la colmena, así como en la ciudad, hay una organización. Cada individuo tiene su función coordinada con el conjunto" (Universalismo constructivo 1: 62). Y continúa: "En las ciudades se forman distintos ambientes. A veces se ignoran los unos y los otros. Y tal ambiente de una ciudad se relacion con el ambiente similar antípoda, en otra ciudad lejana; y no se relaciona con ambientes contiguos" (1: 62).

7. Escribe en "La Escuela del Sur": "Montevideo es única. Tiene un carácter tan profundamente suyo que la hace inconfundible. Ya se observa al divisar el Cerro; y luego en su puerto; y se completa del todo en las plazas Independencia y Matriz. . . . Las casas de nuestro país nos hacen bien pensar dónde estamos. Sobre todo donde aún son bajas, contrastando con lo ancho de las calles. Y esto da una abundancia de luz que no hallamos en otra parte. Además, ésta es blanca (yo la llamaría luz luminosa, sin temor al pleonasmo), y su ángulo también es propio; podría perfectamente regularse" (Universalismo constructivo 1: 193).

8. Hoja manuscrita, encontrada entre los papeles que reviso para la edición de Archivos de las novelas cortas.

Obras citadas

Onetti, Juan Carlos. "La Asociación de Arte Constructivo." Periquito el Aguador y otros textos 1939-1984. Recop. María Angélica Petit. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo/Cuadernos de Marcha, 1994. 69-70.

----. "Infidencias sobre Torres García." Mundo Hispánico 326 (mayo de 1975): 12-13.

----. Obras completas. Prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1979.

Ramírez, Mari Carmen, comp. El Taller Torres-García: The School of the South and Its Legacy. Austin: U of Texas P, 1992.

Torres García, Joaquín. La ciudad sin nombre. 1941. Edición facsimilar. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1974.

----. 500ª conferencia de las dadas por J. Torres García en Montevideo entre los años 1934 y 1940. Montevideo: n. pub., 1940.

----. Universalismo constructivo. Madrid: Alianza, 1984. 2 tomos.