

En un viaje imaginario se parte del libro manuscrito *La ciudad sin nombre*, de Joaquín Torres García, publicado en Montevideo en 1941, y se aborda el relato focalizando en las cartografías de ciudad que emergen del mismo. Las palabras y párrafos, así como los fragmentos de ciudad dibujados en el libro, exhiben un mundo atomizado, cuya lectura unitaria solo es posible a través de una visión fragmentada y yuxtapuesta. Se analizan la temporalidad constructivista, la espacialidad y geometría, los micropaisajes urbanos del puerto y el café, el ambiente nocturno y el paisaje humano de la ciudad. El viaje finaliza en la fuente simbólica o Monumento Cósmico, construido en el Parque Rodó de la ciudad de Montevideo y esbozado en la página final del libro manuscrito. Se reflexiona acerca de su materialidad y emplazamiento, así como de su condición simbólica. Asimismo, se hace referencia al contexto cultural y literario en Uruguay en la década del 40, en un sistema de relaciones que contribuye a relatar el contexto de este viaje imaginario.

A journey from the nameless city to the symbolic source.

The city cartographies of Constructive Universalism in Uruguay 1930-1950

*An imaginary journey begins from the manuscript book *La ciudad sin nombre* by Joaquín Torres García, published in Montevideo in 1941, and the text is analyzed focusing on the city cartographies that emerge from it. The words and paragraphs, as well as the fragments of the city drawn in the book, exhibit an atomized world, whose unitary reading is only possible through a fragmented and juxtaposed vision. The constructivist temporality, the spatiality and geometry, the urban micro-landscapes of the port and the bar are analyzed; the nocturnal environment and the human landscape of the city. The trip ends at the symbolic fountain or Cosmic Monument, built in the Rodó Park of the city of Montevideo and drawn on the final page of the manuscript book. Reflections are established on its materiality and location, as well as its symbolic condition. Finally, reference is made to the Uruguayan cultural and literary context in the 40s, in a system of relationships that helps to tell the context of this imaginary trip.*



Autora

Mg. Arq. Ana Laura Goñi Fitipaldo

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Doctorado en Arquitectura

Universidad de la República

Uruguay

Palabras claves

Arte

Manifiesto

Modernidad

Cartografía

Ciudad

Key words

Art

Manifest

Modernity

Cartography

City

Artículo recibido | *Artigo recebido:*

26 / 03 / 2019

Artículo aceptado | *Artigo aceito:*

20 / 11 / 2019

EMAIL: analaugoni@gmail.com

ARQUISUR REVISTA

AÑO 9 // N° 16 // JUN – NOV 2019 // PÁG. 68–81

ISSN IMPRESO 1853-2365

ISSN DIGITAL 2250-4206

DOI <https://doi.org/10.14409/ar.v9i16.8057>



Este viaje imaginario parte desde el libro manuscrito *La ciudad sin nombre*, de Joaquín Torres García, publicado en Montevideo en 1941. Se aborda el relato buscando una caracterización del paisaje urbano en torno a las ideas del Universalismo Constructivo.¹

Las cartografías se convierten por momentos, especialmente en la etapa montevideana del artista, en textos manuscritos que alternan dibujos e ideogramas: *La tradición del hombre abstracto* (1938), *La ciudad sin nombre* (1941), *La regla abstracta* (1946). Se entienden como operaciones de pensamiento y relectura de la ciudad vinculadas a la mirada torresgarciana. La construcción de cartografías pone en acción una serie de procesos cognitivos que implican la identificación de categorías, los formatos de captura y producción de las mismas. Trabajan con elementos imaginarios y ocultos que dan visibilidad a diversas narrativas (Nogué, 2013). Construyen relatos que cartografían el mundo a través de la particular visión del artista.

Los vínculos entre arte y cartografía se remontan en Occidente al siglo XVI, cuando los mapas empiezan a ser considerados objetos que sirven para soñar con territorios desconocidos. En la modernidad, se afianza el rigor de los actos científicos y la relación analógica de escalas que se establece entre mapa y territorio. Y a mediados del siglo XX, el mapa cobra un especial interés en el mundo del arte, transformándose en modelo iconográfico (Maderuelo, 2008). Los *mapas mentales*² son transformaciones psicológicas a través de las cuales una persona adquiere, codifica, recuerda y decodifica información acerca de su medio ambiente espacial. Los mapas mentales se relacionan con el concepto de imaginabilidad de Lynch (1960). De esa forma, se elaboran imágenes mentales que analizaremos en la producción cartográfica de *La ciudad sin nombre*.

La presentación del libro en su primera edición es artesanal, un volumen de dimensiones 15 x 11,5 cm elaborado a partir de una artesanía que se aplica asimismo a la producción gráfica, con caracteres manuscritos de cuerpo irregular, con errores ortográficos frecuentes, en 106 páginas sin enumerar, en papel color ocre y textura áspera. De este modo, el propio libro se transforma en lugar habitado; el error humano es asumido e integrado con naturalidad; el espacio del libro se humaniza. Cada hoja es la pieza de un juego que el pintor constru-

ye. En ese espacio lúdico que crea, letras, palabras, números y dibujos se suceden y combinan como parte de una misma estética visual producida por el artista. Ocurre una especie de metamorfosis de figuras en letras que las describen acompañada por dibujos y bocetos de paisajes urbanos (Fig. 01).

Una segunda edición facsimilar fue realizada por la Comisión de Homenajes a Torres García en ocasión del centenario del nacimiento del artista, en el año 1974, editada por la imprenta As, y pasó del formato de bolsillo de la primera edición a uno de 29 x 20,5 cm, con 1060 ejemplares de los cuales 60 se enumeraron del I al LX. En el libro, la palabra se visualiza de dos modos: en su contenido, por lo que dice, y en su forma, por cómo se ve; hay una fuerte intención de hacer visibles las palabras. Ellas aparecen combinadas con otros iconos, a modo de articuladores de grafismos diferentes (Block de Behar, 2001). La ciudad emerge como un paisaje vivo y comunicante, una realidad cargada de signos. Estos signos exaltan el aspecto fenomenológico y visual de la ciudad moderna. Las figuras se transforman en letras que las describen y la escritura deviene en figuras. Culmina en la creación de grafismos propios, inspirados en la ciudad, que permiten al artista cartografiar el paisaje urbano.

El texto manuscrito de *La ciudad sin nombre* se inicia con una primera selección mental de elementos genéricos de una ciudad imaginaria: calles, vehículos, plazas, el sol, el cielo, las casas alineadas, los árboles, las tiendas y la estación de tren. Luego todos los sentidos se activan y aparece una lectura de la ciudad como experiencia multisensorial. Se escuchan voces, se observan gestos y sonrisas, conversaciones y saludos. El anonimato en la ciudad genera al artista, según lo expresa: independencia, gozo y libertad. Las palabras «nada» y «nadie» aparecen ambas repetidas tres veces en la primera página, lo que refuerza esta idea de anonimato (Fig. 02).

Las palabras y párrafos, así como los fragmentos de ciudad dibujados en el libro, exhiben un mundo atomizado³ cuya lectura unitaria solo es posible a través de una percepción fragmentada y yuxtapuesta. Un ejercicio mental de yuxtaposición de fragmentos va construyendo una imagen unitaria de la ciudad.

1. El Universalismo Constructivo es una creación de Joaquín Torres García sintetizada en su libro que lleva el mismo nombre y se encuentra dividido en 150 lecciones, publicado en Montevideo en 1944. A los efectos de ver una reseña sintética de las ideas del libro y de otras publicaciones del autor, consultar: Goñi (2008).
2. A través de procesos de mapeación, la gente identifica dominios espaciales, define su lugar en ellos y se orienta en el espacio. Este término es detallado por Rapoport (1978).
3. Según Schwartz (2016), las nociones de economía de mercado, globalización y neoliberalismo aparecen en *La ciudad sin nombre* y reflejan un espíritu visionario. El libro destaca la pérdida de individualidad y el sentido de alienación en la ciudad moderna. Aunque Torres García se opone al surrealismo, introduce un hombre-anuncio en su relato, así como los surrealistas introducen al manequí como totem de la modernidad. Ya en 1921, viviendo en New York, el artista diseña un mameluco para sí mismo, prefigurando al hombre-anuncio de su ciudad sin nombre.



FIGURA 1 | Torres García, Joaquín. Portada del libro *La ciudad sin nombre*. Montevideo: AAC, 1941.

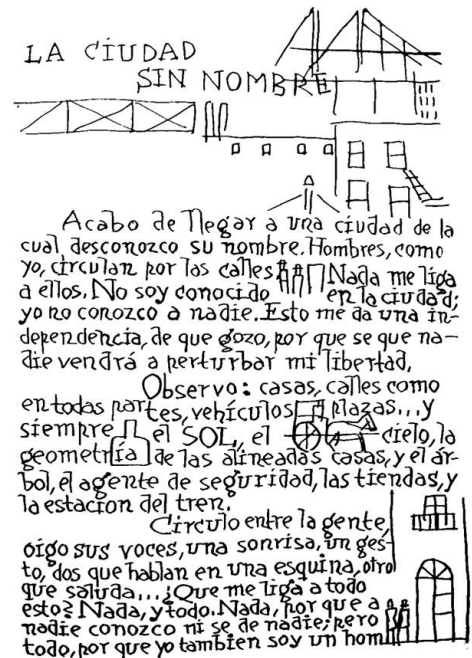


FIGURA 2 | Torres García, Joaquín. Página inicial del libro *La ciudad sin nombre*. Montevideo: AAC, 1941.

4. En la noción de tiempo enlentecido y la sucesión de percepciones desde recorridos urbanos realizados a pie encontramos un paralelismo con Francesco Careri (2002) y el desarrollo de sus teorías sobre el andar como práctica estética.

5. En *La ciudad sin nombre*, así como en *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino (2009), las reflexiones son válidas para ciudades imaginarias que existen fuera del espacio y del tiempo o habitan un tiempo eterno.

La ciudad moderna: una gigantesca inimaginable casa de comercio. En el periódico, en los espectáculos, en el arte, en los libros, en el taller del arquitecto, en la universidad, en el museo, en el té, en las anchas fachadas de las casas invadidas por el anuncio, en cualquier punto en que se detenga la mirada. (Torres García, 1941:15)

El tiempo durante el relato es un tiempo detenido, con el ritmo de sucesivos rituales que se repiten. Las personas se dispersan por la ciudad repitiendo los mismos recorridos que suceden una y otra vez;⁴ las sendas están ya trazadas. Por momentos, un personaje se encuentra en la calle con otro y ambos desaparecen, viajan desde un tiempo eterno. El estar y permanecer en lo eterno⁵ es buscado por los personajes. Se produce un efecto de detenimiento del tiempo que dramatiza la vida en la ciudad. El espacio se convierte en lugar habitado, se humaniza a través de este detenimiento:

Hoy, por encima del rumor ciudadano, en cualquier ciudad, en la última casa de una calle; de una calle triste o de una calle alegre, llena de sol y de árboles, hay un hombre que piensa: piensa por todos. Mientras tanto los otros se agitan; viven, trabajan, nacen y mueren; y él solo allí, piensa. (...) Geómetra, mide y combina, pesa y analiza: compone. Y de su composición salen sonos divinos, ideas, claridad, luz; formas que acaban de nacer. Trabaja en la eternidad. (Torres García:2)

La ciudad sin nombre tiene límites, está rodeada de áreas rurales, marcadamente distintas de las áreas urbanizadas; allí, en el afuera de la ciudad, los personajes cambian. En un primer momento, la percepción visual deja paso a la percepción sonora y olfativa. La presencia del mar se destaca, la naturaleza aparece como fondo escénico de la ciudad:

Voy por la ciudad. Su perspectiva no corresponde a la de otras ciudades. Hay que modificar las dimensiones. Lo que en otras en ancho aquí es alto. Esto la hace más sombría. El mar aparece por todas partes. Las calles, tiradas a cordel, numeradas. Llama la atención lo estirado de las puertas y las ventanas. Y no se halla explicación a todo eso. Y todo ello da una impresión singular. (6)

El espacio urbano en el relato es recorrido, analizado y medido. Surge la necesidad de medir todo en ancho, en alto y en profundidad, de asignar a cada cosa un lugar. Se focaliza en las dimensiones: anchos y altos, tamaños y proporciones, escalas y singularidades. La geometría de las calles determina su estructura visual. Las proporciones de puertas y ventanas marcan ritmos reconocibles. Una sumatoria de percepciones visuales y formales singularizan la ciudad: la dominancia de las líneas horizontales y verticales, en el relato y en los dibujos que lo ilustran; la proporción, las relaciones geométricas, son dominantes en esta cartografía ilustrada del espacio urbano.

En el camino de Torres hacia la construcción de un lenguaje propio, su experiencia visual y existencial en la ciudad moderna adquiere un significado singular. El arte constructivo puede ser visto como el sitio desde el cual es posible examinar el trayecto previo del artista con relación a la representación de la ciudad y la creación de un orden que emergiendo de ella la trasciende. Si bien este orden se desprende del propio ejercicio de observar la ciudad, es también la expresión de un deseo de trascendencia, de extraer la esencia histórica de estos anónimos paisajes urbanos acumulada a través de los siglos (Peluffo Linari, 2011).

Se interpreta que la geometría está en los elementos permanentes de la ciudad y a su vez estos elementos se pueden identificar, caracterizar y recordar. Se identifica la calle como elemento plástico de relevancia, portadora de mil formas en movimiento permanente, de grandes superficies con múltiples agujeros rectangulares, cartelerías, tiendas, anuncios luminosos, diversidad de vehículos: autos, tranvías, autobuses, camiones y el continuo movimiento de personas que se califica como hormiguero humano en las aceras. Se refleja aquí la influencia de Rafael Barradas y su vibracionismo, que

deja una marca indeleble en la percepción del artista de la ciudad moderna. El epistolario entre ambos artistas es elocuente (García Sedas, 2001).

La geométrica realidad urbana y su cuadrícula más o menos irregular predisponen una estética constructiva. Se muestra así una realidad inestable pero estructurada, una visión fragmentada de escenas ciudadanas inserta en las páginas del libro. Hay una preocupación por develar las estructuras rítmicas en la geometría de la ciudad. El dibujo es utilizado como elemento revelador de una estructura oculta de la ciudad real. En los fragmentos gráficos dominan las líneas rectangulares, horizontales y verticales, de un mundo urbano que se dibuja y desdibuja en su dinamismo:

—¡Qué visión más extraordinaria, ese descomunal puerto! Esto es una realidad cubista-futurista: geometría, rojo, negro, aire, humo, cables, letras, chimeneas, sirenas, banderas, señales, y el gigante transatlántico, estático, firme como una isla. Mil lenguas diversas, en letras; brea alquitrán; mil chimeneas humeando. (Tores García:15)

Se destaca el puerto⁶ como paisaje vibrante, calificándolo como una visión extraordinaria y como una realidad cubista-futurista. Dominan los colores rojo y negro. Se percibe una atmósfera propia del paisaje portuario con un alto porcentaje de humedad y un aire cargado de partículas, elementos que, sumados, generan filtros visuales particulares. Analizando el relato encontramos múltiples relaciones entre el artista y su entorno geográfico cambiante, que no tienen una traducción correspondiente en la cartografía habitual. En este caso, el puerto es una imagen mental de un puerto sin nombre, una cartografía de un puerto genérico.

El clima en la ciudad tiene gran variabilidad. Emergen recuerdos del hemisferio norte: París, Barcelona, New York.⁷ Lo imprevisible se hace presente a través de los sucesos climáticos y el paisaje es portador de una sorpresiva mutabilidad:

6. El puerto es tomado como paisaje urbano singular en muchas de las pinturas y escritos posteriores de integrantes del Taller Torres García. En El puerto y Arturo se publica un relato de Roberto Sapriza, en una primera edición de 1948, y durante el año 1949 sobre un ejemplar impreso Gonzalo Fonseca realiza una serie de ilustraciones — acuarelas y dibujos en tinta— que luego son publicados en una edición ilustrada.

7. Torres García fue un eterno emigrante. Continuamente emigraba de un sitio a otro, por días, semanas, y a veces años. Había en él una permanente búsqueda de nuevos rumbos que lo llevó a estar continuamente emigrando. Barcelona, París y New York fueron algunas de las ciudades que eligió para vivir.

8. Existe un relato que comparte el mismo título: La ciudad sin nombre —The nameless city— escrito por Howard Lovecraft y publicado en 1921 en los Estados Unidos. Al estar Torres viviendo en New York desde 1920 a 1922, es probable que haya leído o escuchado de la existencia del texto Lovecraftiano publicado en 1921. Aunque sin referencias explícitas de Torres a este texto 20 años anterior en su publicación, la incógnita queda abierta.

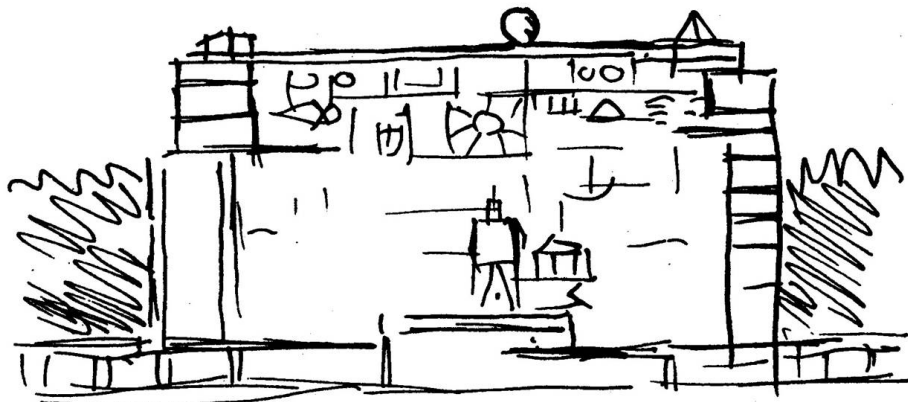


FIGURA 3 | Torres García, Joaquín. Boceto del Monumento Cósmico en el libro *La ciudad sin nombre*, 1941.

Los apaleadores quitaban la nieve de las aceras. —Una sorpresa del endiablado clima de este país —dijo el de las barbas—. —Es cierto. Pensar que hace pocas horas lucía el sol, y ahora esta borrasca de nieve. —¿Dónde vamos? —Por de pronto al refugio de los tranvías. Allí al menos encontraremos fuego. —¿No sería preferible entrar en este café? —Es cierto —Entremos. (76)

El relato genera pausas en un micropaisaje singular de la ciudad: el café. Espacio interior, portador también de una atmósfera singular: humo de cigarrillos, pipas, aire húmedo, encerrado. Se charla, se forman grupos, se discute. Es un paréntesis en el ritmo vertiginoso de la ciudad. Es un espacio de intimidad donde se concentra la ciudadanía intelectual de la época. Podría ser el café *Quatre Gats* frecuentado por el artista en Barcelona o un café montevideano, pero se elige cartografiar un café sin nombre. El café se convierte para el artista en un observatorio desde donde reconstruir el espectáculo de la vida urbana.

El paisaje de la noche cobra vida en la ciudad nocturna. Aparecen nuevos personajes y protagonistas, se destaca la luna en la oscuridad del cielo nocturno. El fuerte contraste de un claroscuro barroco parece brotar en el relato. Emerge la luz como protagonista y su presencia pregnante en el paisaje urbano es relevante para el artista:

Pasamos al café contiguo. Se charla. Presto se forman grupos. Ocasión para ligar muchas cosas. El tono baja. La poesía y el banquete se esfuman. Después, afuera, ¡qué puro el aire! La luna, como siempre. La ciudad duerme. Siluetas de las casas entre luces; árboles, una esquina, y el boulevard. ¡Buenas noches, adiós, hasta mañana! (18)

En cuanto al paisaje humano que habita *La ciudad sin nombre*,⁸ Torres procura mostrar la distancia existente entre el hombre común, un despreocupado transeúnte de la ciudad, y el hombre que lucha por desentrañar en él mismo al ser universal, confiando en la gestión espiritual de cada persona para el descubrimiento interno de ese hombre universal. Ya al inicio del libro, bajo el título *Advertencia*, Torres afirma que no quiere relatar otra cosa que la eterna lucha entre el Hombre, que busca los valores universales y eternos, y el individuo, guiado por intereses materiales, individuales o colectivos. Los personajes que habitan el libro son ficticios, no interpretan a personas reales, nuevamente el anonimato se hace presente en estas páginas manuscritas, son hombres sin nombre.

FUENTE SIMBÓLICA: EL MONUMENTO CÓSMICO EN MONTEVIDEO

En la página final de *La ciudad sin nombre* aparece un boceto del Monumento Cósmico dibujado por Torres García. Es el final del libro y es el final del viaje imaginario. Aquí nos detenemos (Fig. 03).

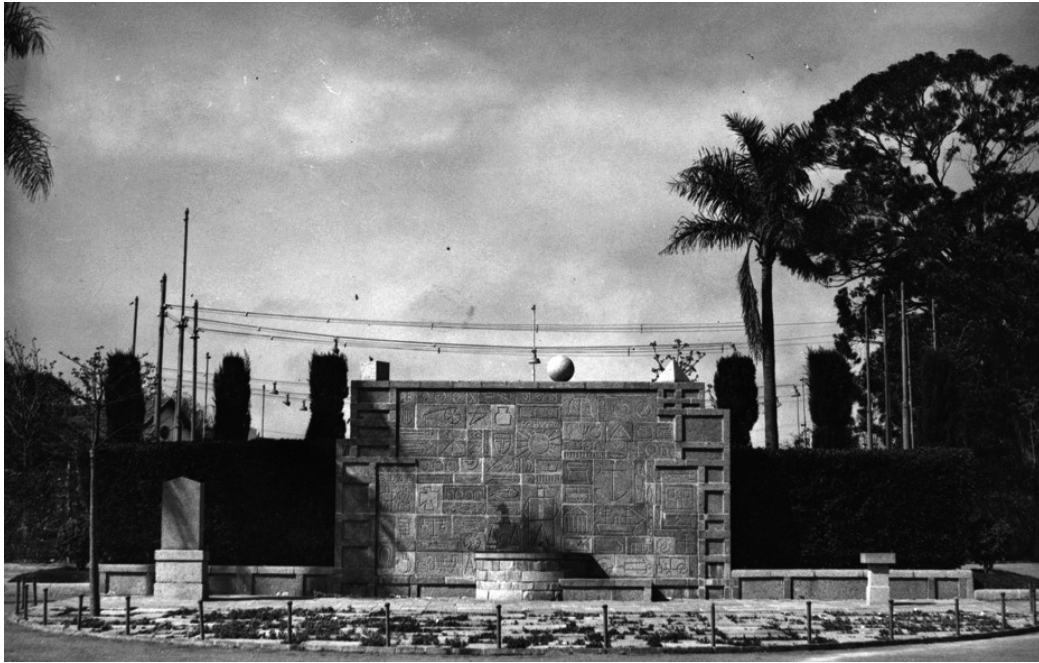


FIGURA 4 | Colección Museo Torres García. Fotografía del Monumento Cósmico en su inauguración, 1939.

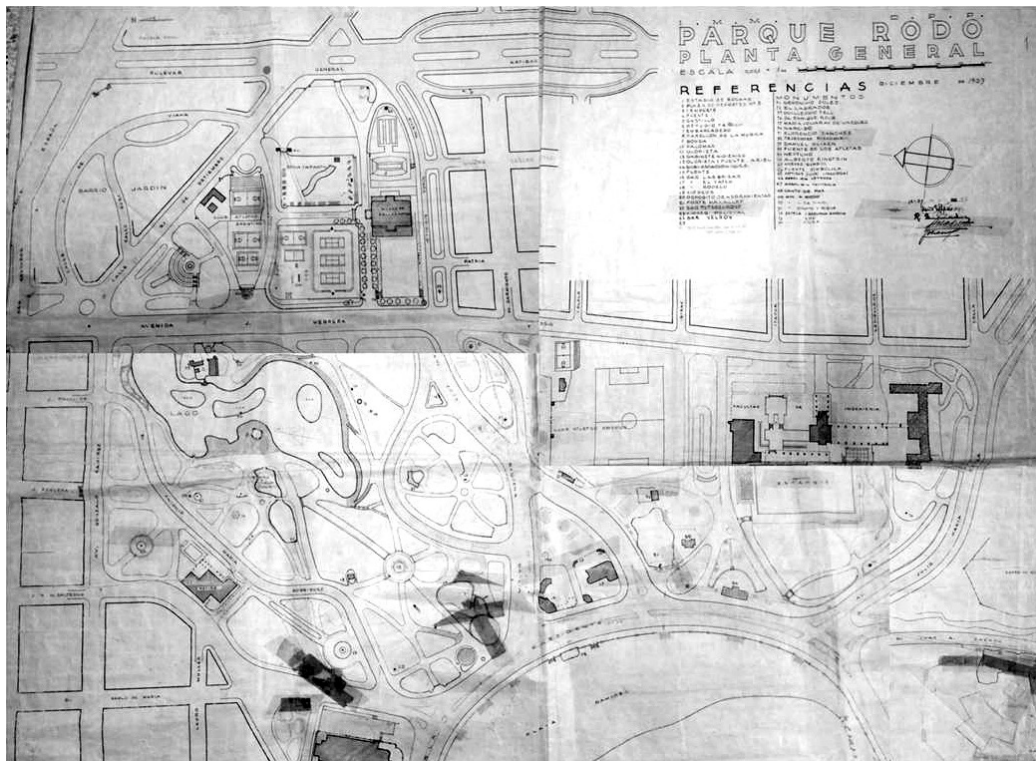


FIGURA 5 | Archivo de la Intendencia Departamental de Montevideo. Plano original en tinta sobre tela, titulado: Parque Rodó, Planta General, fechado en diciembre de 1939. Fotografía de Ana Laura Goñi, 8 de junio de 2018.

9. Se ha accedido al plano titulado *Parque Rodó Planta General, diciembre 1939* en el archivo de la Intendencia Departamental de Montevideo, piso 6°, en fecha 8 de junio de 2018. Fotografiado por la autora.

10. José Enrique Rodó (1871–1917) es un escritor, crítico y ensayista uruguayo, importante figura de la literatura latinoamericana, que escribe, entre sus parábolas, una titulada *La pampa de granito*. Es de destacar que entre los años 1915 y 1916 Torres García entabla correspondencia con Rodó, lo cual desanima a Torres de su idea de regreso al país natal ya que Rodó le recomienda no volver, pues, a su criterio, no hay nada que hacer en ese tiempo en Uruguay. En 1917 Rodó muere en Palermo, Italia.

El monumento materializa un proceso de mapeación, un mapa mental de la ciudad y el cosmos, impreso en la piedra tallada por el artista. (Fig. 04) Está compuesto por bloques de granito rosado, que conforman una trama de ortogonales, en los que se tallan una serie de signos que integran el universo torresgarciano, con el sol y el hombre al centro de la composición. Acompañan al monumento una piedra horizontal en la que se muestran las coordenadas de Montevideo y Buenos Aires con relación al continente europeo y una estela de granito grabada con una dedicatoria al sol–INTI. De esta forma, Torres sitúa su arte en el simbolismo solar y lo vincula al mundo precolombino, lo que muestra su intención de identificar no solo un espacio urbano sino un espacio cósmico. La inscripción de la estela es la siguiente:

El sol —Inti— el antiguo padre del continente preside todo lo que vive sobre la tierra, en el aire, en el agua y en la conciencia de los hombres. Que la ley de unidad que representa y que junta a estas piedras sea también nuestra regla y que nos junte para vivir en armonía. MCMXXXIX

Hay una búsqueda de la relación armónica de las partes con el todo, que aparece de forma constante en el Universalismo Constructivo. Los tres volúmenes que rematan el monumento: el cubo, la esfera y el tetraedro, ordenados según la regla áurea, constituyen una referencia directa al Purismo. El proceso de composición purista parte de objetos–tipo con una estructura de composición geométrica que privilegia el orden a través del ángulo recto y la generación de una trama ortogonal ordenadora de los elementos. Ya en 1929 Le Corbusier, en su visita a Montevideo, realiza un acto de refundación moderna de la ciudad, implantando los ejes ortogonales sobre la topografía en los *Rascamares* que se impregnan en la memoria colectiva de sucesivas generaciones de uruguayos (Articardi, 2016).

En el archivo de la Intendencia Departamental de Montevideo se ha encontrado⁹ un plano del Parque Rodó original en tela, dibujado a tinta, fechado en diciembre de 1939, titulado: *Parque Rodó Planta General* en el cual aparece dibujado el Monumento Cósmico en su emplazamiento original en el parque, sobre la Av. Julio Herrera y Reissig y la confluencia de los pasajes Jeróni-

mo Zolesi y Federico Renom, figurando en las referencias en la categoría de «Monumentos», con el N°64 designado como *Fuente Simbólica* (Fig. 05). Es el nombre dado por la Intendencia Departamental al monumento torresgarciano. La ubicación coincide exactamente con la fotografía del Monumento Cósmico en su inauguración (Fig. 04). Es de destacar que no existe en la actualidad en el sitio original del emplazamiento del monumento ningún elemento indicador, solo existe en la memoria colectiva de quienes lo vieron allí construido. Este plano se constituye entonces en testimonio gráfico valioso de la ubicación original del monumento.

En esta Fuente Simbólica, que fue trasladada de su ubicación original en la década del 70, aparecen talladas en piedra las coordenadas del lugar para que los rayos solares acompañen su espacio. Sin embargo, el nuevo emplazamiento no contempla la misma orientación, perdiéndose las coordenadas originales. En el año 1974 se procede a su traslado hacia el espacio de acceso al Museo Nacional de Artes Visuales. En 1989 se proyecta un nuevo traslado a un tercer emplazamiento; en el lugar propuesto se construye una réplica en bloques de hormigón revocado que perdura varios años cubierto de graffitis y finalmente es demolido. La violencia hacia la obra se expresa en su primer traslado ejecutado y en su segundo traslado proyectado y cuya réplica, a modo de fantasma, permaneció durante años (Gilmet, 2010).

En el texto tallado en la piedra, Torres nombra la ley de unidad, la regla y la armonía, tres elementos conectados e integrantes de su cosmovisión. En esta búsqueda de la armonía con la cual finaliza el texto impreso, se enmarcan la elección del material y del sitio para implantar el monumento por parte del artista. La materialidad elegida es el granito. Es así que nos preguntamos: ¿por qué el granito? La imagen sublime del duro granito de la parábola rodoniana¹⁰ emerge en el paisaje urbano y el poder de la voluntad se materializa en el monumento. En palabras de Rodó ([1909] 1972: 96):

Era una inmensa pampa de granito; su color, gris; en su llaneza, ni una arruga; triste y desierta; triste y fría; bajo un cielo de indiferencia, bajo un cielo de plomo. Y sobre la pampa estaba un viejo gigantesco; enjuto, lívido, sin barbas; estaba un gigantesco viejo de pie, erguido como un árbol desnudo.



FIGURA 6 | Imagen del Monumento Cómico en su actual emplazamiento, frente al Museo Nacional de Artes Visuales. Fotografía Ana Laura Goñi, 10 de junio de 2018.



FIGURA 7 | Tapa de la revista *Círculo y Cuadrado*, 6 de marzo de 1938.

6

11. A los efectos de profundizar en el poder perceptivo de la imagen artística, ver Pallasmaa (2014).
12. La Asociación de Arte Constructivo fue creada por Joaquín Torres García en 1935, al poco tiempo de regresar a Montevideo, su ciudad natal —1934—, acompañado de su esposa y sus cuatro hijos.

El sitio elegido es el parque y en forma coincidente a la materialidad, nuevamente una asociación rodoniana, el parque elegido es el *Parque Rodó*. El antiguo Parque Urbano de Montevideo es dedicado a José Enrique Rodó en 1917, el año de su fallecimiento. El gran poder perceptivo y emotivo de la imagen artística está enraizado en nuestra historicidad biológica como seres humanos, nuestro inconsciente colectivo y nuestra conciencia existencial.¹¹ Son las prácticas artísticas las que permiten ensayar continuidades de sentido entre las problemáticas locales y las dinámicas globales que apuntan a situarlas en el espacio y trascender el tiempo (Fig. 06).

Las revistas *Círculo y Cuadrado* 5 y 6, editadas por la Asociación de Arte Constructivo (en adelante AAC)¹² en septiembre de 1937 y marzo de 1938, respectivamente, traen noticias de la ejecución del Monumento Cósmico. Demuestran estas publicaciones un interés en el proceso y no solamente en el resultado final. En la publicación de 1937 se anuncia en la portada de la revista: «NUESTRA PRIMERA REALIDAD. El monumento que el maestro J. Torres García consagra a la ciudad al llegar a ella después de 43 años de ausencia ya empieza a eruir su silueta austera». En la publicación de 1938 (Fig. 07) se expone en la portada una fotografía del Monumento Cósmico en proceso de construcción más avanzado, donde se anuncia que el monumento no está terminado, pero se terminará en breve. Respecto de la importancia asignada a la implantación del monumento en el paisaje urbano, es clave la carta que Torres García envía a su discípula Rosa Acle el 22 de agosto de 1939 (citado por Gilmet, 2010):

Mi Monumento Cósmico está terminado. Ya sale agua del caño y la gente bebe. Ya es real. Y han hecho una plazuela delante con piedras y pastito. Y ya está el monolito con la leyenda Inti y la mesa con los signos astronómicos. También plantaron un árbol al lado. El 25 se inaugura.

El registro de otros proyectos monumentales de la AAC también se llevó a cabo en la revista *Círculo y Cuadrado*: las *maquettes* de los integrantes de la AAC: Héctor Ragni, Rosa Acle y Amalia Nieto. La maquette de Ragni aparece en dos ocasiones: en el número inaugural de la revista bajo el título «Héctor Ragni. Maquette, 1936»

y en el número 5 de *Círculo y Cuadrado* con el mismo título y la leyenda: «otra de las obras constructivas que esperan oportunidad para su realización». Por otro lado, «Estructura», de Rosa Acle, aparece en la primera página del número 2 de la revista *Círculo y Cuadrado* de 1936. Se compone de rectángulos de diferentes dimensiones colocados de manera armónica. El tercer proyecto, en este caso de Amalia Nieto, se titula «Construcción» y figura en la última página del número 4 de *Círculo y Cuadrado* junto al siguiente texto:

Maquette de la serie que la Asociación de Arte Constructivo tiene en preparación para ser ubicadas en sitios prominentes de los caminos del Uruguay para que sean como una avanzada, un mojón, que enseñe al pueblo que existe un nuevo arte y lo familiarice con la geometría y por esta con el arte universal.

De esta forma se enfatiza la idea de una serie, conjunto o colección de monumentos constructivos a realizarse en el Uruguay por miembros de la AAC, con proyectos publicados en la revista *Círculo y Cuadrado* durante la década del 30. La idea de colección de monumentos constructivos es planteada por Jorge Izquierdo Salvador en 2017 en su tesis doctoral titulada: *La experiencia colectiva del Universalismo Constructivo*. La tesis se propone, entre otros objetivos, demostrar los intereses colectivos reuniendo una colección de proyectos y obras pertenecientes al Universalismo Constructivo. En el segundo capítulo, «Colección», analiza las nociones del coleccionismo y de la colección. Señala que el coleccionismo dentro del colectivo universalista constructivo no era solo material sino imaginario, un coleccionismo de símbolos, palabras e imágenes. La colección emerge como poética pictórica. Se trata de un corpus de trabajo que invita a ser considerado en su conjunto, un grupo de artistas que explora con particular interés el accionar colectivo. Confirma la hipótesis que en el estudio de la experiencia colectiva se debe prestar más atención al conjunto que a ciertas obras aisladas (Izquierdo, 2017). Se trata de un conjunto de trabajos que tiene la intención de conformar un accionar colectivo para lograr esta deseada empresa de promover un nuevo arte universal, tal como lo expresa Amalia Nieto en la cita previa.

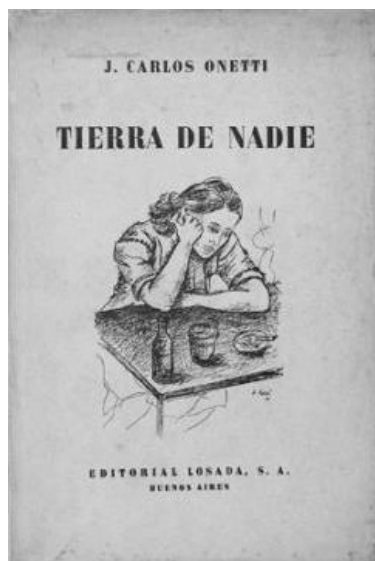


FIGURA 8 | Portada del libro *Tierra de nadie*, J. C. Onetti, 1941.

Esta colección prefigura la numerosa producción de murales realizados en las décadas siguientes, del '40 al '70, en Uruguay, por integrantes del Taller Torres García (en adelante TTG). En un artículo publicado en la revista *THEMA 2* en 2018,¹³ consideramos al Monumento Cósmico construido en la ciudad de Montevideo como la piedra fundamental del muralismo constructivista en Uruguay. Es así que el final del viaje imaginario puede ser visto también como un inicio, un acto inaugural.

EL CONTEXTO DEL VIAJE

En Uruguay, en el círculo social creado por el semanario *Marcha* en la década del 40, se reunían jóvenes pensadores, políticos, críticos de arte y literatura. Fundado por Carlos Quijano, en 1939, en Montevideo, el periódico y sus editoriales, así como las secciones literarias y culturales, concentraron figuras que distinguieron por varias décadas, con poder e influencia, la reflexión uruguaya, definiendo las orientaciones intelectuales del país. Juan Carlos Onetti fue su primer secretario de redacción. Ya en el primer número de *Marcha*, aparece un artículo de Onetti titulado: «LECTOR: He aquí a Joaquín Torres García En La Soledad Luminosa y Fecunda

De Su Vida», en el cual dialogan, al inicio, acerca del título del propio artículo, sugiriendo el título alternativo de «La Isla de Torres García», su entorno convertido en isla (Onetti, 1939).

Onetti o Periquito el Aguador, el seudónimo con que firmaba su sección de crítica literaria en *Marcha*, dedica una nota a la AAC y en particular a la conferencia número 500 pronunciada por Torres García en Montevideo:

Esta conferencia, además del valor educativo de todas las que dijera Torres García en estos últimos seis años, tiene un interés particular. Se trata de la historia de una experiencia y, naturalmente, de un desencanto. (...) Después de todo, pase lo que pase, Torres García tiene un destino para cumplir; y la tontería ambiente no es, si se piensa, más que un elemento que ayuda a la realización de aquel destino. (Onetti, 1941a)

Onetti escribe *Tierra de nadie* (Fig. 08) en el mismo año de edición de *La ciudad sin nombre*. Allí se plantea la posibilidad de fugarse de una realidad presente, poco estimulante, a una de libertad absoluta. En múltiples capítulos se presentan escenas fugaces, incompletas, casi siempre diálogos en espacios interiores, escenas

13. Ver artículo publicado en la revista *THEMA 2* (Goñi, 2018).



FIGURA 9 | Portada del libro *El Puerto y Arturo*, R. Sapriza, 1948.

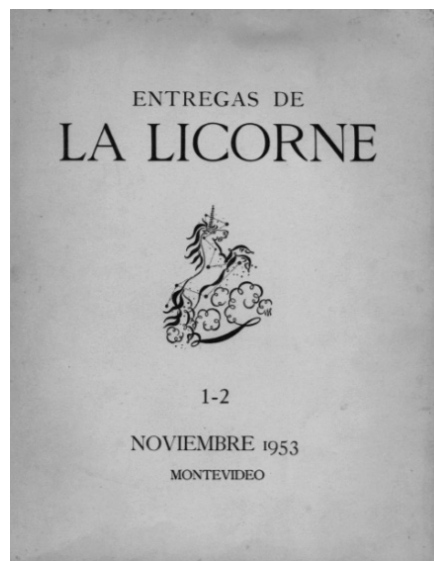


FIGURA 10 | Tapa de revista *Entregas de La Licorne*, noviembre de 1953, Montevideo.

que son parte de un relato más amplio. Las escenas de ciudad nocturna de Onetti en esta novela son, por momentos, análogas a las descripciones de la ciudad torresgarciana de *La ciudad sin nombre*, en su atmósfera y en su lectura del paisaje urbano:

Fin de jornada. Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños y pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino. (1941b)

Los personajes aparecen, desaparecen, regresan, comparten, se conocen, forman parte de un colectivo. Onetti va creando un universo paralelo para su literatura, con sus propios habitantes y dinámicas internas. Luego, en 1950, publica *La vida breve*, donde los personajes viven, así como en sus novelas posteriores, en el pueblo imaginario de Santa María.

La idea de fuga de la realidad es tratada, asimismo, por Roberto Sapriza, integrante del grupo de allegados y coleccionistas del TTG, en 1948 en su libro *El puer-*

to y Arturo (Fig. 09), de la siguiente forma: «Arturo camina de retorno a su altillo. Siente que su mente gira hacia algo determinado. Una idea se va gestando en su cerebro, es una idea audaz; la fuga de la realidad aplastante» (Sapriza, 1948). El puerto es el hábitat urbano del personaje en este libro y el mapa mental de un universo paralelo constituye su espacio de fuga, relatado gráficamente en las ilustraciones de Gonzalo Fonseca, integrante del TTG.

Entregas de la Licorne (Fig. 10), fundada por la poetisa uruguaya Susana Soca, dedica en su primer número un artículo al TTG (Castillo, 1953). El autor del texto es el director responsable de la Revista *Removedor*, órgano de difusión oficial del taller, del que aparecieron 29 números desde 1945 a 1953. Previamente, en 1936, se publica el primer número de la Revista *Círculo y Cuadrado* y se la adopta como el órgano de difusión de la AAC, continuando la publicación de *Cercle et Carré* editada en París en 1930. Este sistema de relaciones entre el ambiente literario en el Uruguay de la época y sus vínculos con Torres García y su taller, contribuye a relatar el contexto de este viaje imaginario. ■



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTICARDI, J.** (2016). *Dilemas Modernos. El proyecto urbano en Montevideo y la costa balnearia*. Montevideo: Udelar.
- BLOCK DE BEHAR, L.** (2001). Visión y división de una misma mirada: sobre una poética de la escritura en las imágenes de Joaquín Torres-García. En *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933–1953*. New York: The American Society.
- CALVINO, I.** (2009). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- CARERI, F.** (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CASTILLO, G.** (1953). El Taller Torres García. *Entregas de la Licorne*, 1(1), 161–164.
- GARCÍA SEDAS, P.** (2001). *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918–1928*. Barcelona: Parsifal.
- GILMET, H.** (2010). *Siete ensayos sobre paisaje*. Montevideo: UCUR.
- GOÑI, A.L.** (2018). Del manifiesto al paisaje urbano. Murales del Taller Torres García en Uruguay (1942–1972). El caso de Edwin Studer en Cerro Chato. *THEMA* 2, 51–63. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Udelar.
- (2008). *Lección 151. El Taller Torres García. Transposiciones a la enseñanza contemporánea del proyecto de arquitectura*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Udelar.
- Izquierdo Salvador, J.** (2017). La experiencia colectiva del Universalismo Constructivo. Tesis doctoral. University of British Columbia, Vancouver.
- LOVECRAFT, H.** (1921). The Nameless City. *The Wolverine, a Free Lance Journal*.
- LYNCH, K.** (1960). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito.
- MADERUELO, J.** (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneo 1960–1989*. Madrid: Akal.
- NOGUÉ, J.** (Ed.) (2013). *Reptes en la cartografia del paisatge. Dinàmiques territorials i valors intangibles*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.
- ONETTI, J.C.** (1939). LECTOR: He aquí a Torres-García En La Soledad Luminosa y Fecunda De Su Vida. *Marcha*, (1), 3.
- (1941a). La Asociación de Arte Constructivo. *Marcha*, 3(81).
- (1941b). *Tierra de nadie*. Buenos Aires: Losada.

-
- PALLASMAA, J.** (2014). *La imagen corpórea: Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*. Barcelona: GG.
- PELUFFO LINARI, G.** (2011). La ciudad y los signos. En TORRES GARCÍA. *Utopía y tradición*. Buenos Aires: Universidad Nacional 3 de Febrero.
- RAPOPORT, A.** (1978). *Aspectos humanos de la forma urbana*. Barcelona: GG.
- RODÓ, J.E.** (1972). *Parábolas*. Buenos Aires: Kapelusz.
- SAPRIZA, R.** (2006). *El puerto y Arturo*. Montevideo: Graphis.
- SCHWARTZ, J.** (2016). *A flaneur in Montevideo*. Joaquín Torres García's *La ciudad sin nombre*. Recuperado de: http://post.at.moma.org/content_items/764-a-flaneur-in-montevideo-joaquin-torres-garcia-s-la-ciudad-sin-nombre
- TORRES GARCÍA, J.** (1938). *La Tradición del Hombre Abstracto*. Montevideo: AAC.
- (1941). *La Ciudad sin Nombre*. Montevideo: AAC.
- (1944). *Universalismo Constructivo. Contribución a la Unificación del Arte y la Cultura de América*. Buenos Aires: Poseidón.
- (1946). *La Regla Abstracta. Nueva Escuela de Arte del Uruguay. Pintura y Arte Constructivo. Contribución al Arte de las tres Américas*. Montevideo: AAC.