

# SIMETRÍA Y SIMBOLISMO: TORRES GARCÍA, XUL SOLAR Y BARNETT NEWMAN\*

---

Mario H. Gradowczyk\*\*

---

---

**Abstract** – It would be difficult to find points of contact between these paradigmatic figures: the Uruguayan Joaquín Torres García (1876-1949), the Argentinean Alejandro Xul Solar (1887-1963) and the North American Barnett Newman (1905-1970). However, behind their different attitudes towards life, the three artists share common spiritual aspirations that impart universal content to their creations in a historical period where the word Modernism was recognized as a synonym of *formal renovation*.

Torres García had devoted himself to the articulation of a constructive proposal with mystical and universal connotations. In Paris Torres García consolidated his particular blend of Constructivism. After leaving his wake of murals, paintings, constructions with wood, toys, drawings, programmatic texts, and manifests in Europe, the artist returned to Montevideo. There he deepened his pictorial aims, published *Estructura* and *Universalismo Constructivo*, gave lectures, executed large-scale murals – unfortunately no longer in existence – and founded the *Escuela del Sur*.

Xul Solar, after a formative period in a Europe divided by the First World War, returned to Buenos Aires in 1924 and participated in the *Martin Fierro* group. Although always ready to listen and share with others his cosmogonies, Xul turned

---

\* Un primer análisis sobre la conexión entre Torres García y Xul Solar fue publicado por Mario H. Gradowczyk, *Torres García y Xul Solar: alegoría y simbolismo* (Criterio, Buenos Aires, año LXVIII, n. 2164, 26 de octubre de 1995, p. 589-595) y en *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina* de Maria Amélia Bulhões, Maria Lúcia Bastos Kern (orgs.) (Porto Alegre: Editora da Universidade, 1997, p. 103-119).

\*\* Pesquisador em História da Arte, com inúmeras obras publicadas sobre o tema. Atua em Buenos Aires, Argentina.

out to be for most of his contemporaries, a loner, an eccentric, in keeping with that “exotic appearance” with which he protected himself.

Barnett Newman, one of the greatest North American abstract expressionists, a student of archaic art and primitive peoples, expressed with his canvases articulated with vertical strips the vision of an artist who recreated in his [abstract] forms a world of symbols. He advocated the use of geometric elements but was opposed to the pure abstractionists, whose epitome – according to Newman – was the production of Mondrian. In that new painting, which he had called *plasmic*, because the plastic elements of the art have been converted into mental plasma, abstraction is the appropriate language for visualizing forms and colors that act as symbols to draw the observer closer to the artist’s vision.

It is impossible to confuse the emotion contained in Newman’s abstractions with the expansive energy radiating from Torres García’s constructions or with Xul Solar’s curious ideographs incorporated into his language: *Neo-Creole* as irreverent as it is suggestive; these express incomparable gestures and attitudes. What we wish to stress is that sharing a cosmic vision with an evaluation of the mythical and symbolic has led to important coincidences between these artists, till now not studied from this perspective, coincidences that reaffirm the importance of the spiritual compromise of a group of artists within the modern movement.

## UNA REFLEXIÓN INICIAL

Parecería difícil encontrar puntos de contacto entre el uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949), el argentino Alejandro Xul Solar (1887-1963) y el norteamericano Barnett Newman (1905-1970). Sin embargo, sus diferentes actitudes frente a la vida y al arte no esconden actitudes compartidas en el plano espiritual. Esto le otorga características particulares a sus realizaciones en ese período histórico donde la palabra Modernismo sólo sería reconocida como sinónimo de *renovación formal*.

Torres García se había formado en Barcelona; tras sus estancias en Nueva York e Italia recaló en París (1926-1932), donde se consagró a su propuesta constructiva. De regreso a Montevideo, desarrolló una importante tarea de creación y difusión. Publicó sus obras fundamentales, *Estructura* y *Universalismo Constructivo*,<sup>1</sup> ejecutó una serie de murales y realizó una labor formativa de envergadura, conocida como *La Escuela del Sur*.

Xul Solar, luego de una primera etapa en Europa (1912-1924), retornó a Buenos Aires y participó en el grupo *Martín Fierro*. Se con-

<sup>1</sup> *Estructura* (Montevideo: Alfar, 1935) y *Universalismo constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* (Buenos Aires: Poseidón, 1944).

sagró, durante medio siglo, a canalizar sus visiones y desarrollar sus medios expresivos a través del lenguaje, la plástica, la arquitectura, la poesía, y sus investigaciones astrológicas. Xul resultó ser – para la mayoría de sus contemporáneos – un solitario, un excéntrico a la medida de esa “apariencia exótica” con la que se protegía.

Un joven norteamericano, Barnett Newman, atendía para esa época la *Art Students League* de Nueva York (1922-1926). Después de completar estudios universitarios en Filosofía se interesó por la enseñanza artística. Newman encontró en la abstracción el lenguaje adecuado para visualizar formas y colores y transmitir contenidos simbólicos. Su teoría estética posee interesantes puntos de contacto con el Constructivismo de Torres García.

No resulta posible confundir la emoción contenida en las abstracciones de Newman con la energía que irradian las construcciones de Torres García y las ideografías (grafías) de Xul Solar, vertidas en su lenguaje *neocriollo* tan irreverente como sugestivo; ellas expresan gestos y actitudes incomparables. Lo que se ha deseado subrayar en este trabajo son ciertas coincidencias significativas que muestran obras de estos artistas y que son la resultante de un proceso espiritual sustentado en lo mítico y lo simbólico. Esto reafirma el convencimiento de que los contenidos utópicos y espirituales fueron cruciales para el desarrollo del movimiento moderno.

## MITO Y SIMBOLISMO

Para probar la supervivencia de mitologías en el inconsciente del hombre moderno, no es necesario recurrir a la psicología profunda o a la técnica surrealista de la estructura automática, puesto que su existencia está plagada de símbolos y mitos: *se trata sólo de descubrir sus nuevas máscaras*.<sup>3</sup> En los trabajos de Torres García, Xul Solar y Barnett Newman, así como en obras de Henry Moore y Paul Klee, se advierte esa conexión entre los mitos y el arte moderno.

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo catálogo de la exposición *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (Los Angeles County Museum of Art, 1986, editado por M. Tuchman) y el libro de Roger Lipsey, *An art of our own the spiritual in twentieth-century art* (Boston: Shambhala, 1989).

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos* (traducción de *Images et symboles*; Madrid: Taurus, 1983, p. 16).

Torres García se había propuesto resolver dos polaridades esenciales de la historia de la pintura: la primera, entre la bidimensionalidad del soporte y la representación del mundo exterior; la segunda, entre la estructura plástica de la obra y su contenido. Es esa *síntesis* entre *estructura* y *simbolismo* la que marcó la especificidad de su arte constructivo, y que despertó el interés de Barnett Newman y Adolph Gottlieb por su obra.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Sobre la relación entre Newman, Gottlieb y Torres García, véase: Barbara Duncan, *The catalogue of the Joaquín Torres García family collection* (The University of Texas at Austin, 1974, p. 132-133). La influencia de Torres García sobre Gottlieb había sido reconocida por gran parte de la crítica (por ejemplo: Mary Davis MacNaughton en *Adolph Gottlieb: A Retrospective* (New York: The Arts Publisher, 1981, p. 35), aunque algunos la minimizaron. El propio Gottlieb reconoció que había visto una pintura de Torres García en la colección de Gallatin, y que el impacto del uruguayo sobre su obra habría sido *inconsciente* (citado por Mary Davis MacNaughton). Torres García no era un desconocido en la escena neoyorquina: entre 1920 y 1922 conoció a Joseph Stella y a John Xceron, a quienes retrató; expuso en el Whitney Studio Club con Stuart Davis; y Katherine Dreier le adquirió varias obras para la colección de la Société Anonyme. Sus trabajos constructivos en la colección Gallatin, *The Museum of Living Art*, se exhibieron en la New York University Art Gallery a partir de 1927, hasta que esa colección pasó al Philadelphia Museum of Art, donde Jean Hélon y George K. L. Morris comentaron sobre el contenido simbólico de sus pictogramas en el catálogo de esa colección. E. H. Benson se refería en su artículo *Forms of art: IV phases of calligraphy* (*American Magazine of Art*, v. 28, n. 6, 1935) a la pintura neo-jeroglífica episódica (*episodic neo-hieroglyphic painting*) de Torres García, reproduciendo la pintura constructiva de 1932 de la colección Gallatin en la p. 360. Además, Alfred Barr explicitó esa conexión al enfrentar *Voyager's return* (1946) de Gottlieb con la *Composición* (1931) de Torres García (*Painting and sculpture in the Museum of Modern Art*; New York: Museum of Modern Art, 1948, p. 226) En cuanto a Newman, el análisis de su afinidad con Torres García forma parte de este trabajo. Sydney Janis, quien realizó la primer exposición individual de Torres García en su galería de Nueva York en abril de 1950, recordaba que durante esa muestra *Barney [Newman] concurría casi todos los días y nos leía las pinturas. Él se refería a la mitología, historia y todo lo demás – eran pictogramas*. Tomado de Les Levine: *A portrait of Sidney Janis on the occasion of his 25th anniversary as an Art Dealer* (*Arts Magazine*, November, 1973) Además, se podría conectar a Gottlieb y Newman con Torres García a través del artista y marchante ruso-americano John D. Graham, quien expuso junto a Torres García, Tutundjian, Otto Freundlich y Vantongerloo en una muestra colectiva realizada en Editions Bonaparte, *Expositions d' Art abstrait*, París, 13 de julio al 2 de agosto de 1929. Graham incluyó a Torres García dentro del grupo de neoplasticistas europeos en su influyente libro: *System and dialectics of art* (Baltimore: The John Hopkins Press, 1971, p. 116). (Este libro fue originariamente publicado en París en 1937 por la Imprimerie Cro-

El artista uruguayo había comprendido que detrás del concepto de mito, una de las componentes esenciales de las sociedades arcaicas – más identificable en la cultura moderna como *fábula*, *ficción* o *invención* – se escondían significados más herméticos y trascendentes. Cada mito opera como condensador de múltiples situaciones análogas y las transforma en una única historia que las engloba. *Lo temporal no es más que un símbolo* (*Lo temporal no es más que un símbolo*) (figura 1), fue el cuarto y último mural ejecutado por Torres García para la Diputación de Barcelona (completado en setiembre de 1916). Su misterioso personaje desbarata la armoniosa y utópica irrealidad que dominaba los murales anteriores. El enigmático título de ese mural proviene del *Chorus Mysticus* del *Fausto* de Goethe. Ahora bien ¿quién es este personaje? Apoyándose en un relato de Plutarco, Sureda<sup>5</sup> cree ver en él al dios Pan. Percibimos al flautista como una invocación al espíritu faustiano de indagación que la sociedad de su tiempo – simbolizada por las parejas de danzantes – debería hacer suya. Esta referencia al *símbolo*<sup>6</sup> confirmaría la existencia de motivaciones más profundas en la obra de Torres García, que sobrepasaron las limitaciones estéticas del *Novecentismo* catalán,<sup>7</sup> y afirma la singular posición del artista volcada en libros, artículos periodísticos y conferencias.

Mientras la vanguardia europea se expresó con rupturas significativas, Torres García elaboró su doctrina neoplatónica sobre las formas ideales, decorativas, y se propuso alcanzar *una perfecta forma ideal, desligada de toda apariencia vana, de todo realismo*,<sup>8</sup> aspirando a hacer realidad antiguos mitos. Más preocupado por reflejar la estruc-

---

zatiez bajo la supervisión de Jacques Povolsky y en Nueva York por Delphic Studios.) Entre los amigos de Graham se encontraban Arshile Gorky, Stuart Davis, Jean Xceron – amigo de Torres García –, Adolph Gottlieb, David Smith y Jackson Pollock.

<sup>5</sup> J. Sureda i Pons, *Torres García – la fascinació del clàssic* (Lunwerg: Caixa de Terrassa, 1993, p. 127).

<sup>6</sup> Mario H. Gradowczyk en *Joaquín Torres García* ha analizado el simbolismo de su Constructivismo en el contexto de la Teoría del Inconsciente Colectivo de Jung (Buenos Aires: Gaglianone, 1985, p. 52; versión inglesa traducida por Anne Twitty).

<sup>7</sup> Este movimiento respondía a los intereses de la burguesía nacionalista local representada por la *Lliga Regionalista*, dirigida por Prat de la Riba.

<sup>8</sup> J. Torres García, *Notes sobre art*, op. cit. Reimpreso en *Escrits sobre art*, Edicions 62, Barcelona, 1980, p. 56.

tura subyacente que en transmitir imágenes de la realidad exterior, finalmente concretó en 1917 su primera experiencia *constructiva* utilizando una retícula ortogonal. Y esos *plasticismos*, denominación adoptada por el artista para sus trabajos, reflejan la afinidad intelectual con la visión utópica de la modernidad expresada por Walt Whitman.

En cuanto a Xul Solar, su pasaje del mundo místico y simbólico que mostraban sus óleos y acuarelas (pintadas entre 1912 y 1915) a imágenes más espontáneas se produjo casi al mismo tiempo que la transformación experimentada por Torres García; la presión por alcanzar un desarrollo individual dentro de la modernidad les resultó insoslayable a los dos. Poco después (1918) Xul Solar abandonó los elementos más esotéricos y creó una sintaxis apoyada en la frontalidad de la representación – también reclamada por Torres García – integrando sus imágenes con textos de contenido autobiográfico (escritos en *neocriollo*) que reflejan ese angustioso e irresistible proceso de transformación. En sus pinturas *expresionistas-simbolistas* Xul incorporó lo simbólico, que por su carácter velado, unificador de lo contradictorio y como transformador de la energía liberada por los sueños (y los símbolos), lo ayudó a la afirmación de su propio yo, concretando su aspiración de dar a luz un *inmenso y nuevo mundo*.

Barnett Newman, en su ensayo sobre la escultura precolombina, destacó la calidad estética de sus piezas,<sup>9</sup> una posición que compartía con Torres García.<sup>10</sup> Su concepción moral y ética de la historia mostraba la influencia del pensamiento de Kropotkine. Al oponerse a posiciones etnocéntricas, Newman advertía sobre la inconveniencia de que las relaciones entre las Américas (del Norte y del Sur) respondieran sólo a la necesidad efímera de una nueva amistad para enfrentar al peligro común (el nazismo) o por negocios, y que el creciente interés por el arte precolombino debería actuar como un agente catalítico para unir a ambos hemisferios.

<sup>9</sup> Barnett Newman, *Escultura precolombina en piedra*, 1944, *Barnett Newman-Selected Writings...*, op. cit., p. 65.

<sup>10</sup> J. Torres García, *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939). La vinculación entre Torres García y Newman como artistas paradigmáticos del Constructivismo de las Américas ha sido desarrollada por Cesar Paternosto, *The Stone and the Thread Andean Roots of Abstract Art* (Austin: University of Texas, 1996).

Según Newman, el artista primitivo no reflejaba la realidad que lo rodeaba, ni los problemas que surgían de las relaciones humanas, sino que se preocupaba por la creación de dioses, con la expresión de fuerzas (cósmicas) y divinidades.<sup>11</sup> Esta actividad había sido relegada desde que el Cristianismo se transformó en una religión racionalista, y tampoco fue admitida por el judaísmo. El renacimiento del arte moderno podría ser explicable como un intento de los artistas por retornar a esa función primigenia.

En su respuesta al cuestionamiento de Greenberg sobre el contenido simbólico o metafísico de la nueva escuela (del expresionismo abstracto),<sup>12</sup> Newman reafirmó el carácter metafísico del arte nuevo, y concluyó señalando que “el [arte] europeo se ocupa de la trascendencia del objeto mientras que el [arte] americano se ocupa de la realidad de la experiencia trascendente”.<sup>13</sup> Por esto, al reconocer la conexión entre el arte de Oceanía y el Surrealismo, Newman celebró el surgimiento de un nuevo movimiento en Norteamérica que había reinterpretado los valores visionarios y subjetivos de arte oceánico sin caer en trampas ilusionistas.

Coincidiendo con la posición crítica de Torres García frente al formalismo surrealista, Newman sostuvo que la mayor contribución del Surrealismo al arte de su tiempo fue la recuperación de la problemática del sujeto, pero al mismo tiempo relativizó la necesidad expresada por ellos por alcanzar el conocimiento íntimo a través de sus sueños. El artista norteamericano se conectó con el misterio del mundo; el comprender sus secretos metafísicos fue su mayor aspiración.

---

<sup>11</sup> Barnett Newman, *Painting and prose / Frankenstein* (1945), *Barnett Newman Selected Writings...*, op. cit., p. 89.

<sup>12</sup> Greenberg escribía: “Él [Newman] dibuja bandas verticales con suaves contrastes de colores o valores sobre fondos planos cálidos; esto es todo” (“*American-Type*” *Painting*, *Partisan Review*, Spring 1955. Reimpreso en C. Greenberg, *The collected essays and criticism. Volume 3: Affirmations and refusals, 1950-1956*. Chicago: The University of Chicago, 1993, p. 231). Newman le envió una carta a Greenberg en la que le señalaba errores de apreciación en su artículo que deberían ser corregidos, en particular sobre su relación con Clyfford Still. Véase *Barnett Newman selected writings...*, op. cit., p. 202-204. Años después, Greenberg reconocía a Newman como un gran maestro, siempre en sus propios términos (formalistas), y organizó la primera exposición retrospectiva de sus obras en la galería del Bennington College.

<sup>13</sup> Barnett Newman, *Response to Clement Greenberg* (1947), *Barnett Newman Selected Writings...*, op. cit., p. 161.

Por esto su arte está ligado a lo sublime: “este es un arte religioso que captará a través de símbolos la verdad básica de la vida, su sentido de tragedia”.<sup>14</sup> En otras palabras, no negó la existencia de procesos inconscientes, sino que los canalizó hacia un arte personal, capaz de dar forma a la emoción con nuevos elementos y símbolos. También en esto acompañó al uruguayo.

Torres García, Xul Solar y Newman habían experimentado, desde ópticas diferentes, cómo las necesidades productivas del capitalismo moderno acorralaron a las tendencias místicas después de la Gran Guerra propugnando “la cultura de la máquina”, que se convirtió en una de las consignas hegemónicas del arte del '20 y del '30. Este proceso fue experimentado por los primeros maestros: la cosmovisión de Kandinsky se transformó en un juego elegante con elementos geométricos que reflejaron su paso por un Bauhaus que había abandonado su raíces místicas; Kupka – tras incursionar en la estética de la máquina – se entreveró con una pintura de carácter decorativo; Malevich – obligado por la regresiva política cultural soviética – retornó a la figuración. Y esa pérdida de la visión del artista como eje del mundo se ve sintetizada en esta afirmación de Mies van der Rohe:

“Todas las aspiraciones de nuestra época se dirigen hacia lo profano. Los esfuerzos de los místicos se reducirán a meros episodios.”<sup>15</sup>

## LA SIMETRÍA Y LA CÁBALA

Torres García había reconocido en 1919 la existencia de un estado especial de conciencia, que él llamó *inconsciente*, que surgía cuando el artista observaba las cosas en otro plano: *la super-realidad*.<sup>16</sup> Las investigaciones realizadas a partir de la teoría de los sueños de Sigmund Freud (1856-1939) y modificadas más tarde por Carl G. Jung (1875-1961) podrían servir como punto de partida para descifrar cómo esas motivaciones inconscientes se relacionaban con el *automatismo* practicado por los surrealistas. Entre las décadas del '30 y el

<sup>14</sup> Barnett Newman, *The plasmic image* (1945), *Barnett Newman Selected Writings...*, op. cit., p. 140.

<sup>15</sup> Tomado de Mario H. Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar*, op. cit., p. 76.

<sup>16</sup> J. Torres García, *L'art en relació amb l'home etern i l'home que apassa*. Sitges: Edició dels amics de Sitges, 1919, p. 30-31. Reproducido en *Escrits sobre art*, op. cit., p. 222.



'50, John D. Graham fue uno de los mayores propagadores de la Teoría jungueana del Inconsciente Colectivo en el ambiente neoyorkino. Poseía una importante colección de arte primitivo y habría hecho conocer a Torres García en el ambiente.<sup>17</sup> Y es bien sabido que el análisis jungueano contribuyó al desarrollo artístico de Jackson Pollock.

Mientras los maestros espirituales hindúes iniciaban sus meditaciones empleando *mantras* incitadores, Xul Solar invocaba a los símbolos del I Ching. La reflexión sobre lo sublime sería el punto de partida de Newman para acceder a estadios superiores de creatividad. En cuanto a Torres García, se debatía por alcanzar ese nivel inconsciente con el que lograría "la suprema expresión de la pintura, en aquel *plasticismo trascendente*".<sup>18</sup> Cuando se accedía a ese nivel superior de conciencia, la *superrealidad*, aparecía lo universal, que liberaba al artista de la pequeñez de la realidad. ¿Y cómo lograrlo? se preguntaba Torres García. Un camino sería alcanzar un estado especial: el dormirse, el soñar, sugerido por los surrealistas; el otro, más simple: "es dibujar como un niño, simplemente y por placer, inocentemente [...]. Intercalará un objeto, la geometría se anima, y poco a poco aparece un mundo y por fin el universo. *Un universo suyo*."<sup>19</sup>

El reconocimiento del papel del inconsciente como motor creativo explicaría la preocupación de Torres García por conectarse con los mitos y las estructuras simbólicas de las artes arcaicas, cuyos artistas privilegiaban la idealización (abstracta) de la forma sobre lo imitativo. Para ello utilizaban una representación geométrica sintética de la naturaleza, una *distorsión* de acuerdo a la definición de Newman,<sup>20</sup> que éste vinculaba a motivaciones religiosas.

La síntesis entre *estructura* y *simbolismo* marcó la especificidad de la propuesta de Torres García. Podría considerarse a su *Universalismo constructivo* como una corriente estética que se proponía crear una sociedad sostenida sobre la pureza espiritual de la geometría. Esto le agregaba una nueva componente al arte del '30. Al visualizar dentro de la estructura geométrica de sus obras esa simbología nutrida de las culturas arcaicas, Torres García reafirmó su condición de Hombre

<sup>17</sup> Véase la nota 6. El autor agradece a su hijo, Diego Gradowczyk, por haber atraído su atención sobre una probable vinculación entre John Graham y Torres García.

<sup>18</sup> J. Torres García, *Escritos sobre art*, op. cit., p. 223.

<sup>19</sup> J. Torres García, *Estructura*, op. cit., p. 94-95.

<sup>20</sup> B. Newman, *The plasmic image* (1945), *Barnett Newman selected writings...*, op. cit., p. 139.

Universal, gestor de un Orden donde están *todas* las culturas, *todos* los arquetipos, *todas* las formas y un *único* Espíritu. Y esa aspiración espiritual y cosmológica no puede ser patrimonio de ninguna raza, de ningún hemisferio, de ningún continente, está en todas ellas.<sup>21</sup>

De acuerdo a una clasificación de sus trabajos realizadas entre 1929 y 1933, se distinguen los *constructivos lineales generales* y los *constructivos lineales simétricos*.<sup>22</sup> En las pinturas del primer grupo, el trazado de la retícula cubre la superficie total al ritmo de la relación áurea, con la que el artista ha ajustado los lados adyacentes de las celdas (figura 2). En los *constructivos lineales simétricos*, la retícula ha dividido al plano en tres columnas principales: la central – que opera como eje de simetría – y dos laterales, ilustradas por *Composición simétrica en rojo y blanco* (figura 3). Torres García había insertado en las celdas símbolos dibujados con un trazo suelto y expresivo, realizados con tonos blancos y tierras rojas que le confieren una unidad tonal indispensable para remarcar la frontalidad de la imagen. Según el artista, la caracterización de esos símbolos responden a tres planos: en el plano magnético, se ubican las polaridades entre hombre-mujer, sol-luna, derecha-izquierda; en el plano intelectual, números, elementos geométricos, una regla, el reloj; y en el plano físico se incluyen los reinos vegetal, animal y mineral. Pero hay más; si se examina en detalle pinturas de esa serie, se observa que los elementos alineados en las columnas centrales están orientados según un orden preestablecido (de abajo hacia arriba): un puente, un templo, una máscara, un reloj, un triángulo.

La elección de la simetría como elemento decisivo de la composición nos plantea una primera reflexión. Esta palabra, de origen griego, significa “con medida” (*sun* = com; *metron* = medida) e implica en general una idea de armonía, de equilibrio. Viollet-le Duc, en su diccionario de la arquitectura francesa,<sup>23</sup> comentó que con la palabra *simetría* se identifica – en el lenguaje de los arquitectos – a la reproducción exacta, a la izquierda de un eje, lo que está a la derecha (simetría axial), o sea una definición más restrictiva que el contenido

<sup>21</sup> Se ha intentado infructuosamente justificar el Constructivismo de Torres García como resultado de su encuentro (en París) con artefactos precolombinos y los neoplasticistas holandeses.

<sup>22</sup> Mario H. Gradowczyk, *Joaquín Torres García*, op. cit., p. 45.

<sup>23</sup> Tomado de Jacques Nicolle, *La symétrie*, Presses Universitaires de France, París, 1957, p. 5.

asignado por su acepción griega. El desarrollo de la simetría como vehículo apto para el ordenamiento científico de la naturaleza, ha expandido el criterio de la simetría axial hasta articular una sistemática de la morfología de los cuerpos, según los estudios de Goethe.<sup>24</sup>

Es en este sentido más amplio que se debería analizar la aplicación de la simetría impulsada por Torres García. Pero ¿hasta donde la simetría había sido utilizada como elemento compositivo por los artistas modernos? Si se adopta un punto de vista formal, la idea de dividir al plano pictórico en dos sectores iguales implicaría una limitación por sus posibles connotaciones decorativas. Pero el uso de la simetría respondía a necesidades que yacían en planos más elevados de la conciencia del artista; habría que recordar aquellas pinturas suprematistas simétricas de Malevich.

La simetría en el arte post-impresionista ha aparecido una y otra vez como expresión de necesidades espirituales y simbólicas. Este procedimiento se había convertido en una componente esencial del lenguaje simbolista de Edvard Munch (1863-1944) y Harald Strohlberg (1869-1936), y está ligado a la representación del deseo, la vida y la muerte. Años más tarde, Josef Stella (1877-1946) introducía la simetría en sus pinturas del puente de Brooklyn (*Brooklyn Bridge*, c. 1919), donde su visión lírica de la modernidad se entremezclaba con su fe whitmaniana.

¿Qué más nos sugiere una segunda lectura de *Composición simétrica en rojo y blanco*? La contraposición entre botella-vaso, hombre-mujer, ancla-balanza, llave-compás, brújula-reloj, que culmina con vasijas enfrentadas que contienen los símbolos de ambos sexos, subraya la polaridad magnética dominante de la imagen, en cuyo centro el artista ha ubicado un corazón. La carga energética que expresa esta pintura le confiere el valor icónico de lo universal, sujeto de sus pinturas constructivas, e ilumina el significado de su *Universalismo constructivo*.

Los constructivos simétricos podrían relacionarse con la Cábala, movimiento esotérico hebreo dedicado al estudio e interpretación de los significados ocultos de los textos sagrados.<sup>25</sup> La representación

<sup>24</sup> K. L. Wolf y D. Kuhn, *Gestalt und Symmetrie. Eine Systematik der symmetrischen Koerper* (Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1952). Existe una traducción al español: *Forma y Simetría* (Buenos Aires: Eudeba, 1959), traducida por Renate Leisse de Mertig y Mario H. Gradowczyk.

<sup>25</sup> Comunicación del nieto del artista, Marco Torres Andrada, al autor en 1991.

ideográfica de ese mundo secreto fue efectuada por medio del “Árbol de la Vida”, que responde a una disposición simétrica de las emanaciones divinas (“sefirot”) marcadas por círculos en el plano frontal (figura 4), vinculadas entre sí por veintidós senderos que corresponden a las letras del alfabeto hebreo. Esta representación respondería a la configuración del cuerpo humano, que sólo posee un indicio de simetría del tipo univértice,<sup>26</sup> estableciendo una polaridad entre los elementos de la columna derecha, que representa lo masculino, y la columna izquierda, que representa lo femenino. El pensamiento cabalístico no admite una lectura lineal y sólo mediante un análisis de los textos sagrados, estudios de doctrina y meditaciones se aproximarían sus significados ocultos.

La disposición de los constructivos simétricos posee una semejanza con el “Árbol” de la Cábala. Torres García ha insertado en la celda central del nivel inferior una referencia al mundo terreno: un puente con arcos. A medida que se asciende desde la tierra hacia el cielo, se pasa sucesivamente a los planos del Instinto, de lo Emotivo, de la Razón,<sup>27</sup> para tratar de alcanzar la *Iluminación* en la celda superior. Allí está ubicado el triángulo equilátero que representa la divinidad o las emanaciones (figura 3), lo que acentúa el carácter esotérico del tema.

En estos ejercicios el sujeto de la pintura es ese *hombre universal*, que está destinado a trascender los niveles normales de conciencia. El estudioso se eleva desde lo terreno hacia los mundos superiores, pero ni siquiera los más sabios accederán a estos niveles. Esta voluntad de crecimiento cobra fuerza en las palabras de Torres García: *la vida es una escalera, hay que ascender.*<sup>28</sup>

La conceptualización pictórica de lo absoluto y del mundo espiritual, articulada por Torres García, y los esquemas utilizados por los cabalistas para simbolizar el conocimiento de Dios, confirman la convergencia de elementos esotéricos en su concepción filosófica, que sustentaba la revaloración de lo mítico, lo simbólico.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> K. L. Wolf y D. Kuhn, *Gestalt und Symmetrie*, op. cit., p. 56.

<sup>27</sup> Según lo sugiere un dibujo preparado por Torres García para su pequeño libro *Notre boussole de navigateur dans la vie*, París, 1932.

<sup>28</sup> J. Torres García, *Estructura*, op. cit., p. 153.

<sup>29</sup> Véase el manuscrito inédito: J. Torres García, *Del esoterismo en el arte*, 23 de octubre de 1932.

Torres García integró la representación abstracta y geométrica de un mundo ideal con una visión mística del cosmos, un sincronismo inexplicable por los paradigmas del Modernismo,<sup>30</sup> en una época donde gran parte de la vanguardia se limitaba a operar en el contexto de experiencias visuales formales. Además, si se efectúa un barrido sobre la superficie pintada de sus pinturas del período 1929-1932, se observa que su escritura plástica no obedecía reglas preestablecidas. Coexisten superficies lisas y otras con gruesos y nerviosos empastes. La representación de sus celdas y símbolos no sigue una regla estricta; están perfilados sobre el fondo con una línea flexible, complementada – ocasionalmente – con delicados toques de color o transformando esa frontalidad para dotarlos de un carácter volumétrico (figura 2).

Su figura surge como otra alternativa posible al neoplasticismo de Mondrian: más libre, mítica, un adelantado de las nuevas corrientes expresivas que irrumpieron hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial. Se lo podría definir como un sintetizador de posiciones antagónicas, un mestizador estético, el portador de un virus transgresor que atacaría al dogmatismo contenido en los paradigmas del Modernismo según se lo concebía hasta fines de la década del '50.

Barnett Newman, quizá sin saberlo, se hizo eco del carácter transgresor del pensamiento torresgarciano y propuso combinar la escuela de los abstraccionistas puros, caracterizada por Piet Mondrian, con el mundo de sueños y del subconsciente, que aportaban Dalí y Miró: “un arte que es aunque abstracto pero pleno de significado, capaz de expresar el pensamiento más abstruso”.<sup>31</sup>

Pocos años después, su conexión con los misterios y el origen del ser eclosionó en su pintura *Onement I*, 1948 (figura 5), que marcaría un punto de quiebre en la historia del Modernismo. Reinstalando la

---

<sup>30</sup> El primer paradigma del Modernismo que explica la evolución formal del arte abstracto fue el diagrama titulado *The development of abstract art* publicado en la cubierta del libro de Alfred J. Barr, *Cubism and abstract art* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936). Los trabajos de Clement Greenberg, reimprimos en *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961) constituyeron el segundo paradigma, que sostenía que el avance del Modernismo fue el resultado de una lucha para aniquilar el espacio pictórico realista y el reconocimiento de la plena bidimensionalidad e impenetrabilidad del plano pictórico.

<sup>31</sup> Barnett Newman, *Sobre el arte moderno: examen y ratificación* (*La Revista Belga*, Nueva York, noviembre 1944). Publicado en su versión original: *On modern art: inquiry and confirmation*, Barnett Newman selected writings..., op. cit., p. 69.

simetría y dentro de la más estricta frontalidad, Newman había dividido en dos al campo visual, pintado de rojo cadmio oscuro, con una banda vertical (que llamó *zip*) de cadmio claro que cubre la angosta banda de papel pegada sobre el fondo. No se aprecia en su campo pictórico de base marcas o señas significativas que actúen como elementos de ruptura: la capa de pintura rojo cadmio claro que cubre la cinta vertical de papel pintada (*zip*) no lo perturba. Al proponer esa polaridad entre los semiplanos, actuando el *zip* como eje de simetría, Newman expresó en esa pintura (o *ideograma*) “un carácter, símbolo o figura que sugiere la idea de un objeto sin expresar su nombre”.<sup>32</sup> Esa forma oblonga, de dimensiones modestas comparada con los trabajos de otros expresionistas abstractos, contiene un enigmático contenido casi indescifrable.<sup>33</sup> Habría diferentes interpretaciones sobre esta apreciación; si se acepta que *Onement I* posee contenido cabalístico, se la podría relacionar con el “Árbol de la Vida”. Los dos semiplanos rojo cadmio oscuro representarían las columnas laterales, mientras el *zip* materializaría la columna central que se eleva al cielo como una invocación.

Pero hay más; el uno (*zip*) y el dos (ambos semiplanos), que suman tres, expresan un número fundamental para las principales religiones universales.<sup>34</sup> En la Cábala el simbolismo del ternario adquiere relevancia. Las tres primeras “sefirot” constituyen la tríada de lo absoluto: la primera, ubicada en la columna central, responde al orden intelectual y al espíritu; la segunda, en la columna de la derecha, corresponde a la ciencia y la sabiduría; y la tercera, en la columna de la izquierda, responde a la comprensión y al conocimiento práctico. En la Cábala todo procede necesariamente de tres, que no es más que uno. En cada acto se distinguen: el principio actor, causa o *sujeto* de la acción; la acción de ese sujeto, su *verbo*; y el *objeto* de esa acción, su efecto o su resultado. Esos tres términos son inseparables y se necesitan recíprocamente. Dentro de esa trinidad nos reencontramos con

<sup>32</sup> Barnett Newman, *The Ideographic Picture*, texto introductorio a la exposición de la nueva pintura norteamericana que Newman organizara en la Betty Parsons Gallery en 1947. Reproducido en: *Barnett Newman selected writings and interviews...*, op. cit., p. 107.

<sup>33</sup> Thomas H. Hess fue el primero que identificó a la Cábala como la fuente del concepto de simetría empleado por Newman (Thomas B. Hess, *Barnett Newman*. New York: Museum of Modern Art, 1971, p. 38).

<sup>34</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 972.

todas las cosas, o como lo afirmó Torres García: “descompongamos, pues, cada cosa en tres y tendremos el secreto de qué está formada. Y aunque sólo poseamos un término, éste podrá fácilmente hacernos encontrar los restantes, pues sabemos que *tienen que ser tres*.”<sup>35</sup>

De pronto, como resultado de esa revelación, la tríada que se oculta en *Onement I* se ha convertido en la *unidad*. Esto es precisamente lo que sugiere ese título que actúa como un ideograma totalizador, y lo había confirmado el propio Newman, cuando sugirió que “la imagen que producimos es evidentemente una revelación, real y concreta, que puede ser interpretada por cualquiera que la mire sin los anteojos nostálgicos de la historia”.<sup>36</sup> Ya no resultaría necesario utilizar otros elementos arquetípicos, recurrir a las escaleras que Torres García había sugerido en sus pictogramas o al Simbolismo encolumnado de sus *constructivos simétricos*. Parfraseando a Brancusi, *Onement I* podría ser bautizada *Una escalera hacia el Cielo*,<sup>37</sup> expresando así “el mito del origen, pero por primera vez este mito se relata en el tiempo presente”.<sup>38</sup>

En cuanto a Xul Solar, él se consideraba un pintor realista, puesto que sus visiones conformaban parte de su realidad y la práctica pictórica era sólo uno de los medios de comunicación que había utilizado para registrarlas. La Cábala – como medio para alcanzar el conocimiento de Dios, el origen del mundo, los diversos niveles del ser y el origen del Mal – le brindó a Xul Solar, como a su amigo Jorge Luis Borges, una fuente casi inagotable de posibilidades expresivas. Así concretaría su versión de ese mundo hermético en su serie *Pan-tree* (Árbol universal). Para combinar los conceptos de la Cábala con su pensamiento astrológico Xul Solar elevó a doce el número de las “sefirot”. En uno de sus primeros trabajos de esta serie, el “Árbol de la Vida” había sido transformado en un templo universal simétrico que asoma a través de la cortina de un tabernáculo (figura 6). Este elemento alegórico desaparecerá en otras acuarelas de la misma serie (figura 7).

<sup>35</sup> J. Torres García, *Estructura*, op. cit., p. 145.

<sup>36</sup> B. Newman, *The sublime is now (Tiger's Eye, New York, diciembre, 1948)*. Reimpreso en *Barnett Newman selected writings and interviews...*, op. cit., p. 173.

<sup>37</sup> Preguntado C. Brancusi en 1938 sobre cuál sería el nombre más apropiado para *La columna sin fin*, respondió: ¡Llamémosla *una escalera hacia el Cielo!* (Tomado de Anna C. Chave, *Brancusi...*, op. cit., p. 319, nota 13).

<sup>38</sup> Yve-Alain Bois, MIT Press, Cambridge, 1990, p. 193.

Más tarde el artista transformó la imagen del “Árbol de la Vida” en un edificio, susceptible de ser construído. Así Xul retornaría al espíritu de sus primeras *Gesamtkunstwerken* (obras de arte integrales) expresionistas. La analogía entre esas pinturas y los constructivos simétricos de Torres García es inmediata. Curiosamente, mientras las columnas laterales del Árbol de la Vida representan lo femenino (a la izquierda) y lo masculino (a la derecha), Torres García y Xul Solar – en forma independiente – han adoptado un simbolismo inverso.

## UN COMENTARIO FINAL

Esa búsqueda por satisfacer aspiraciones cósmicas han convertido a Torres García, Xul Solar y Newman en continuadores de esa primera intención mística compartida por Kandinsky, Kupka, Malevich y Mondrian. Después del período heroico del Movimiento Abstracto, no habría aparecido una tentativa similar por lograr esa densidad pictórica (carga energética) como ocurrió con *Onement I*. Así esta obra emblemática, *El primer uno*, adquiere la compacidad totalizadora de un símbolo analógico de trascendencia universal.<sup>39</sup> Se la podría aceptar como el estadio final de un proceso de sublimación iniciado a fines del siglo pasado por los artistas simbolistas. La influencia de *Onement I* se reflejó en las pinturas posteriores de Barnett Newman, como *Abraham*, *Vir Heroicus Sublimis*, *The Stations of the Cross*, de extraordinaria repercusión entre los artistas contemporáneos.

Torres García – quizás sin saberlo – había reflejado en sus constructivos simétricos una antigua lección de vida. Sus paradigmáticos hombre y mujer, articulados en oposición dentro de la retícula simétrica, sintetizan la mística de la pareja reunida alrededor del árbol central – símbolo de la creación – tal como lo había imaginado Munch en su grabado *Fertility* (1898). Esto también demuestra hasta dónde la aplicación de la simetría dentro de un contexto más amplio ha posibilitado el desarrollo de expresiones individuales sin recurrir a la exhaltación de componentes decorativas. La “capacidad que poseen esas formas geométricas [en el arte abstracto] para servir como metá-

<sup>39</sup> Nelson Goodman, *Languages of art*, Indianápolis: Hackett Publishing, p. 160.



foras de lo divino surge de la vívida y momentánea cualidad del ojo sensible”, como lo señalara Meyer Schapiro.<sup>40</sup>

En cuanto a Xul Solar, su intención como artista realista fue desarrollar una tipología arquitectónica sobre una base cosmológica y lingüística, que permitiera superar las limitaciones de un *funcionalismo arquitectónico tardío* que se había impuesto en el mundo occidental, pero que desconocía en buena parte las realidades locales y los problemas sociales y psicológicos concurrentes. Xul concibió un mundo con edificios alegres, coloridos, liberadores. Una buena parte de los gigantescos monobloques de viviendas construidos según esquemas funcionalistas han debido ser destruidos en la última década. Estas consecuencias son hoy percibidas – y lamentadas – por sociólogos y planificadores urbanos. Los esquemas propuestos por Xul Solar, que se habían originado en la Cábala, podrían ser alternativas válidas.<sup>41</sup>

La iluminación que exhalan las obras de Torres García, Xul Solar y Newman está contenida en sus propias estructuras plásticas. Al proponer una *estructura simétrica* articulada por retículas y símbolos, una *banda vertical central sobre un campo de color uniforme* y un *edificio universal* como símbolos de ese renovado misticismo, Torres García, Newman y Xul Solar visualizaron caminos alternativos, dentro de la utopía moderna.

La saga simbolista ha recorrido un largo camino. Cada uno de esos artistas, desde su propia perspectiva, ha desarrollado un sujeto con connotaciones místicas y espirituales sin significados alegóricos. Fue quizá la presencia de esas referencias extra-pictóricas perturbadoras (sumada a la problemática económica-social de la sociedad moderna, que no veía con buenos ojos los “aspectos irracionales” e ideológicos del misticismo y las doctrinas esotéricas) lo que habría dificultado una comprensión mayor del papel jugado por el movimiento simbolista como portador de ideaciones y contenidos dentro de la tradición romántica, y su proyección a la estética del Modernismo. Y esto, dentro de la historia del arte del siglo XX, es un hecho que debería ser destacado y quizá modificado.

<sup>40</sup> Meyer Schapiro, *Recent abstract painting* (1957), tomado de Meyer Schapiro, *Modern art 19th and 20th centuries selected papers* (New York: George Braziller, 1974, p. 230.

<sup>41</sup> La pintura de Xul Solar, *Proyecto fachada para ciudad*, 1954, fue reproducida en la cubierta de la revista *Journal of the American Planning Association* (v. 559, n. 3, 1993) para ilustrar el artículo de fondo: *Can Clinton save our cities?*, por Robert F. Wagner Jr. y Julia Vitullo-Martin.

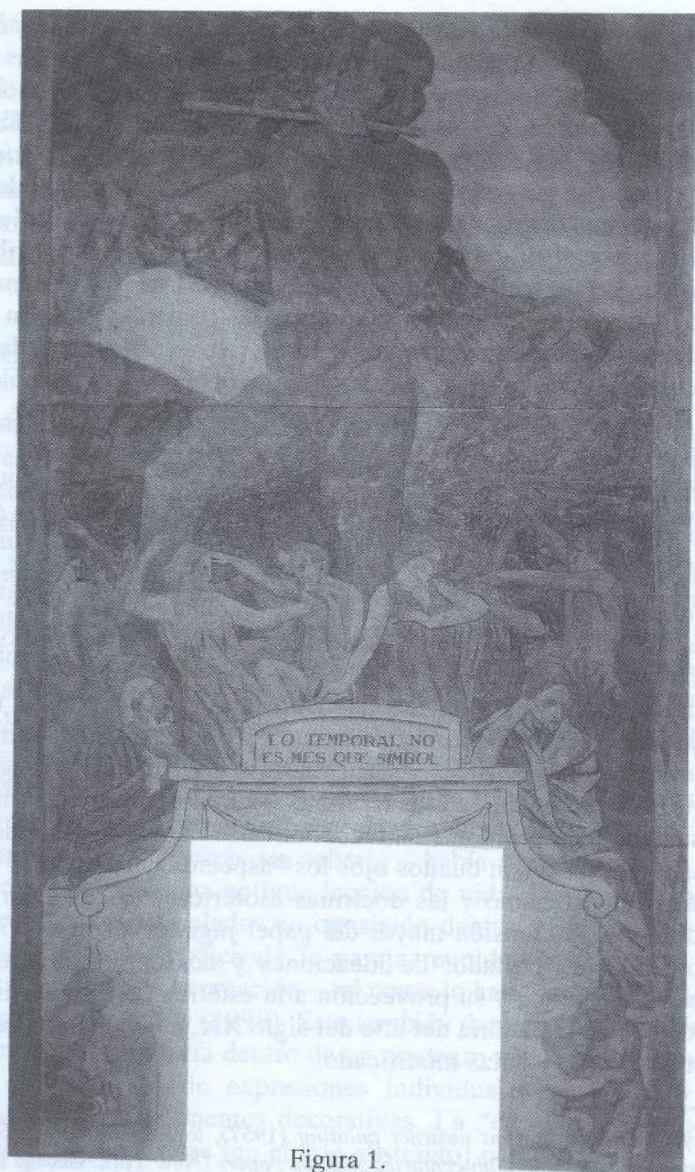


Figura 1.

Joaquín Torres García

*Lo temporal no és més que un símbol*

*(Lo temporal no es más que un símbolo)*, 1916

Mural, Salón San Jorge, Palacio de la Generalidad, Barcelona

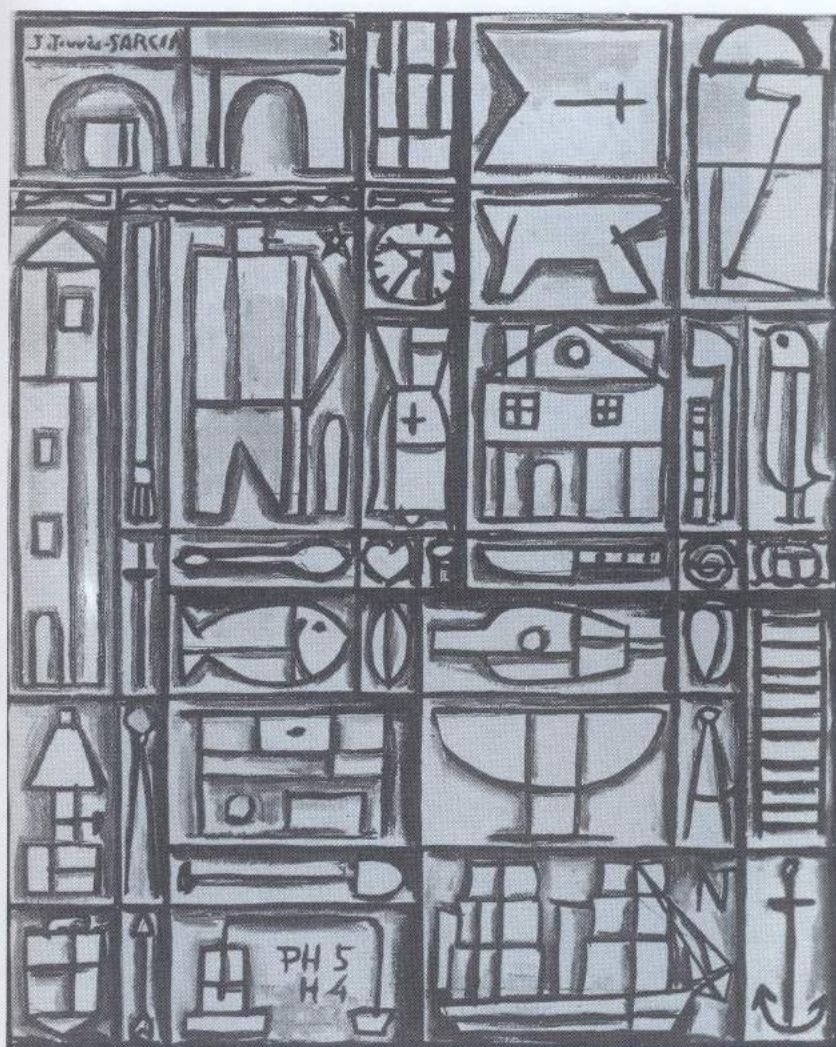


Figura 2.

Joaquín Torres García

Constructivo PH5, 1931

Óleo sobre tela, 81,3 x 64,8 cm

Colección privada, Buenos Aires

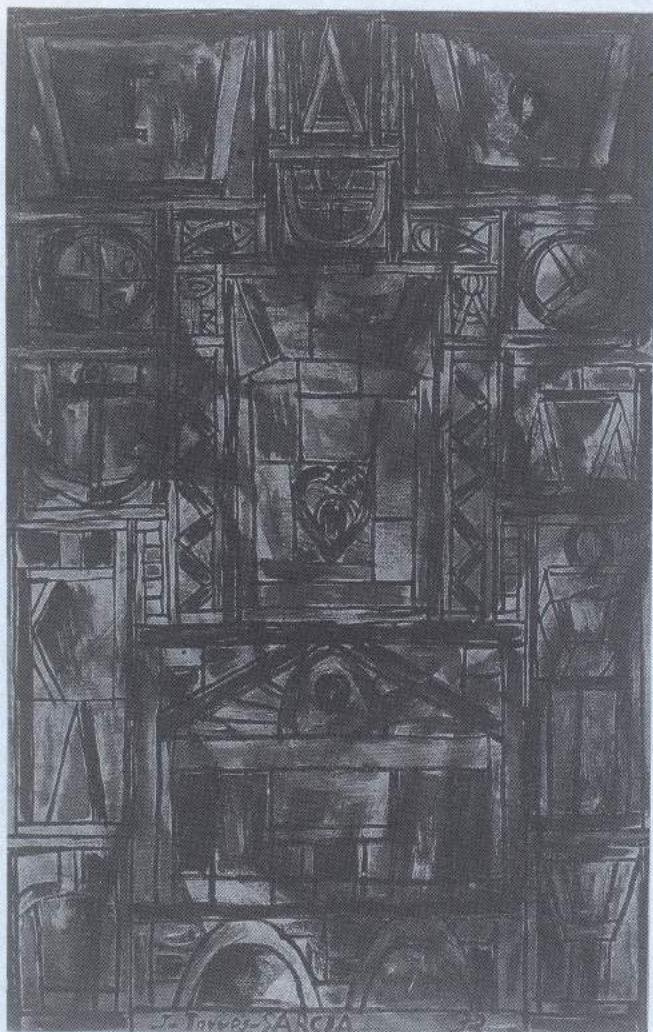


Figura 3.  
Joaquín Torres García  
*Composición simétrica en rojo y blanco*, 1932  
Óleo sobre tela, 127 x 87,6 cm  
Colección privada, Texas

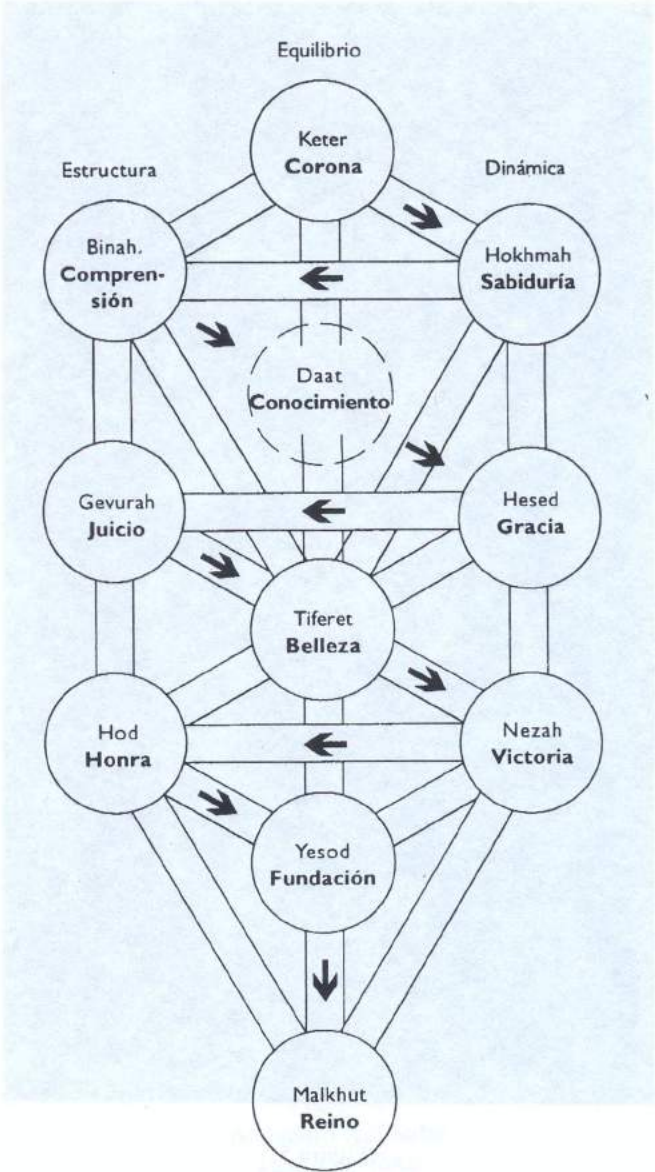


Figura 4.  
Árbol de la Vida

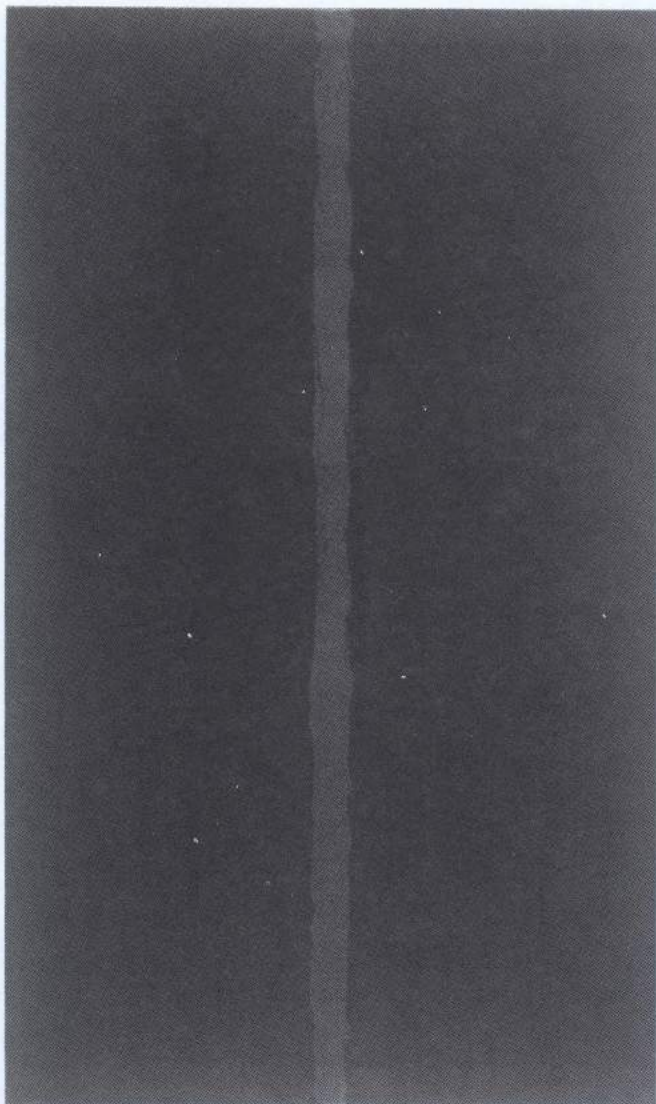


Figura 5.

Barnett Newman

*Onement I*, 1948

Óleo sobre tela, 68,6 x 40,7 cm

Museum of Modern Art, Nueva York

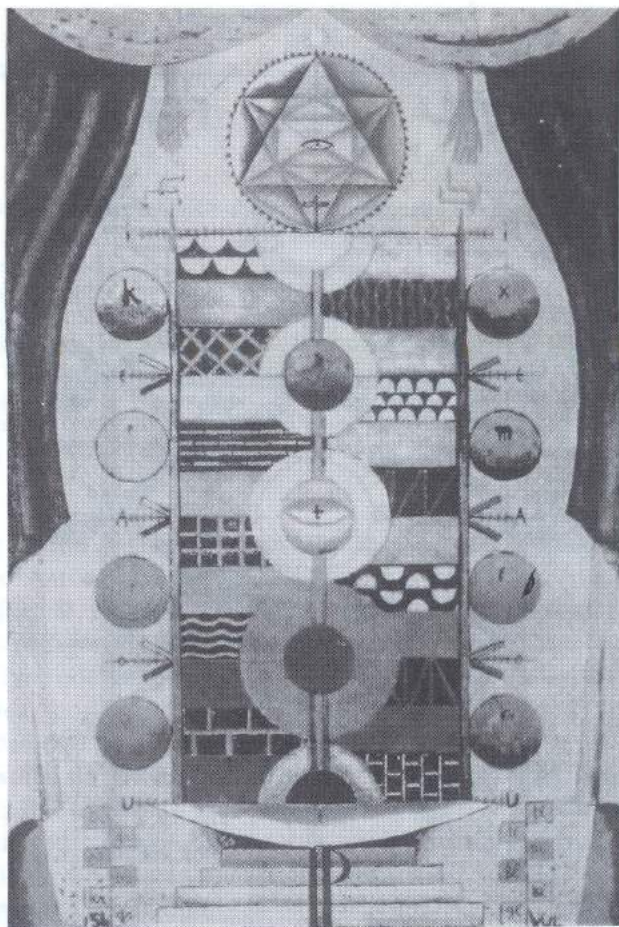


Figura 6.

Alejandro Xul Solar

*Pan-tree*, 1954

Acuarela sobre papel montada en cartón,

imagen: 35,2 x 23,3 cm: montaje: 36,7 x 25 cm

Colección privada, Buenos Aires

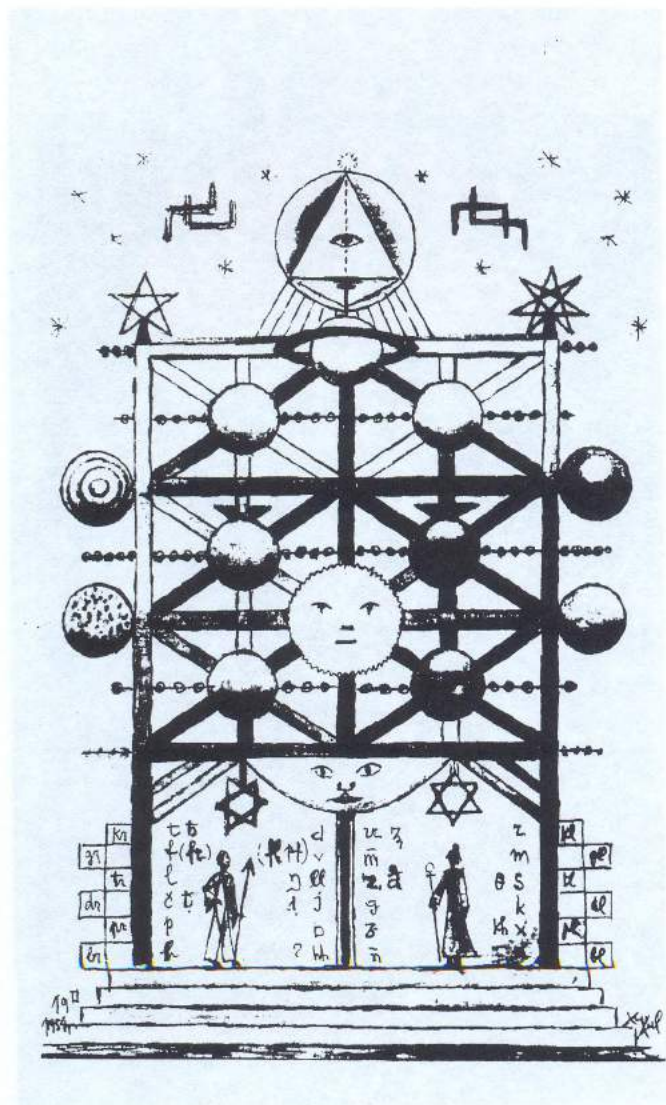


Figura 7.

Alejandro Xul Solar

*Pan-tree*, 1954

Acuarela sobre papel montada en cartón,  
 imagen: 35,5 x 24 cm; montaje: 42 x 32,3 cm

Colección particular, Buenos Aires