Pedro Figari, Confidencia

SECRETARIA DE CULTURA
DE LA PRESIDENCIA DE LA NACION

86
TORRES
AGÜERO
85
EDUARDO
PLA
87
HENRY
MOORE
89
HERMENEGILDO
SABAT
88
LITERATURA
EN EL MUSEO

Pedro Figari en el Museo Nacional de Bellas Artes

Por Jorge Glusberg
y Angel Kalenberg

MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Presidente de la Nación Argentina
Dr. Carlos Saúl Menem

Secretario de Cultura de la Nación
Dr. Mario O'Donnell

Director del Museo Nacional de Bellas Artes
Prof. Jorge Glusberg

Museo Nacional de Bellas Artes
Avenida del Libertador 1473 (1425) Buenos Aires, Argentina fax 54-1-803 8817 teléfonos 54-1-801 3390 / 803 8814 / 803 0802 / 803 4691

Asesores del Museo Nacional de Bellas Artes

Clorindo Testa
Arquitectura

Samuel Paz
Arte

Ronald Shakespear
Comunicación

Carlos Sallaberry
Diseño

Sara Facio
Fotografía

Horacio de Dios
Medios

Alfredo Iribarren
Abogado

Gaspar Glusberg
Imagen

María Angélica Bignone
Relaciones Humanas

Salvador Sammaritano
Cine

A diez años de un descubrimiento

Fue hace diez años, en octubre de 1986. Yo había organizado la muestra «Del Pop Art a la Nueva Imagen», a raíz del libro con el mismo título, con un centenar de obras de cincuenta y dos artistas argentinos de las últimas décadas, para el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, dirigido ya, como hoy, por Angel Kalenberg.

Tuve el honor de que inaugurara la exposición el Presidente del Uruguay, el doctor Julio María Sanguinetti, en ejercicio entonces de su primer mandato. Pero hubo otro honor, y también corrió por cuenta del doctor Sanguinetti, un notable estudioso y lúcido conocedor de arte, además de importante coleccionista de pintura uruguaya.

Esa noche, por invitación del doctor Sanguinetti, comimos en la Residencia Presidencial con algunos críticos y artistas que habían viajado a Montevideo para la apertura de la muestra. Creí -creímos- que la comida iba a durar, a lo sumo, un par de horas. Duró el triple. Es que -gracias a nuestro huésped- la conversación se mantuvo sin decaer un segundo y luego se trasladó a los jardines de la Residencia, por donde paseamos, y nos llamó la atención: había sólo dos personas de seguridad.

Uno de los temas de la charla lo abordé yo, al hablar sobre la teoría del Regionalismo Crítico, que acababa de reformular el crítico británico Kenneth Frampton, tomándola de un ensayo publicado en 1981 por los arquitectos Tzonis y Lefaivre, que lo aplicaron a la arquitectura. El doctor Sanguinetti escuchó pacientemente, y me dijo:

-Vea, Glusberg, la teoría del Regionalismo es más antigua y su autor es un uruguayo que quiso mucho a la Argentina, donde vivió unos años. Fue Pedro Figari, el pintor.

Pidió entonces al mozo que nos servía que le trajese un libro, indicándole en que estante de la biblioteca estaba. Y se puso a leer unos párrafos de Figari, textos en un libro de 1910. Más tarde, mientras tomábamos café, nos mostró unos recortes periodísticos: eran escritos de Figari y reportajes, en los que también analizaba el tema.

Ese fue el otro honor que me hizo y nos hizo, aquella noche de octubre de 1986, el Presidente Sanguinetti: revelarnos al Figari pensador, brillante y adelantado pensador americanista. Ahora, una década después, cuando cumple su segundo mandato presidencial, Pedro Figari vuelve a reunirnos, con esta exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes.

De nuevo, el Presidente Sanguinetti nos honra al inaugurar esta muestra del Figari que nos enseñó a admirar, más allá de su formidable y visionaria pintura, en el Montevideo de 1986. Quiero, pues, agradecerle por lo de entonces y por lo de hoy, por el Figari artista y por el Figari pensador.

También tengo que agradecerle a Angel Kalenberg y al Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, sin cuya generosa colaboración habría sido imposible realizar esta vasta muestra de Figari, en el 75' aniversario de su primera exposición, presentada en la hoy desaparecida Galería Müller, de Buenos Aires, a mediados de 1921.

Quede señalado aquí, además, el reconocimiento debido a Inés Pereda, quien acaba de incorporarse al MNBA para la gestión de las Relaciones Institucionales; al equipo de montaje del Museo; y -desde luego- a los coleccionistas rioplatenses que aportaron la mayoría de las obras de esta exhibición e hicieron así más grande y más destacado el homenaje que rendimos a uno de los maestros del arte de la América Latina.

J. G.

Figari en América Latina, América Latina en Figari

por Jorge Glusberg

I

«Así andaban las cosas, cuando un día, en medio de ese desfile de obras indiferentes, tuvimos una sorpresa en lo de Müller: un abogado uruguayo, llegado tardíamente a la pintura, intentaba probar su suerte en Buenos Aires. Fue grande el entusiasmo despertado en el pequeño grupo ante la obra de Figari, aunque no eran sus medios de expresión lo que nos sorprendía, sino la gracia candorosa y el extraño poder de sus evocaciones».

Es Horacio Butler quien aporta este testimonio acerca de la primera exhibición de Pedro Figari, abierta el día inicial del invierno de 1921, en Buenos Aires (1). Butler, de 23 años, entonces, ha seguido los cursos de la Academia Nacional de Bellas Artes -que Pío Collivadino dirige desde 1908-, junto con Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Pedro Domínguez Neira y Lino Spilimbergo. A ellos se refiere cuando menciona «el pequeño grupo» asombrado por Figari (2).

Butler reseña aquella época: «Los salones anuales no aportaban mayores soluciones, mientras las pocas galerías apenas exhibían valores del gusto del momento o figuras abiertamente comerciales. (Fernando) Fader me interesaba débilmente, y (Hermenegildo) Anglada (Camarasa) era el pintor que más se aproximaba a ese algo indefinido que no hallábamos».

En verdad, esa década del 20 empieza en medio de una general atonía en materia de arte. Entre los pintores que a fines del XIX habían institucionalizado el arte argentino, sólo cabe mencionar a Ernesto de la Cárcova y a Eduardo Schiaffino, fundador y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, quien, desde 1911, es diplomático en Europa. De la generación siguiente, Collivadino y Carlos Ripamonte son elogiados por la crítica de entonces. Tras la muerte de Martín Malharro (1911) y su joven discípulo Ramón Silva (1919), avanza la hora de los postimpresionistas: Valentín Thibón de Libian, Miguel Carlos Victorica, Eugenio Daneri. Walter de Navazio muere en 1921. Pero el éxito va de la mano de Fader, quien ha iniciado en la Galería Müller, en 1916, la serie de once exposiciones que hará hasta poco antes de su desaparición (hay una más póstuma), con grandes ventas, altos precios y unánime apoyo de la prensa.

En cuanto al Salón Nacional (o de Primavera), establecido desde 1911, «no alentó aún los pasos de un verdadero talento de escultor

Jardín bajo la luna

óleo sobre tela
33 x 50
Colección M.N.B.A., Buenos Aires

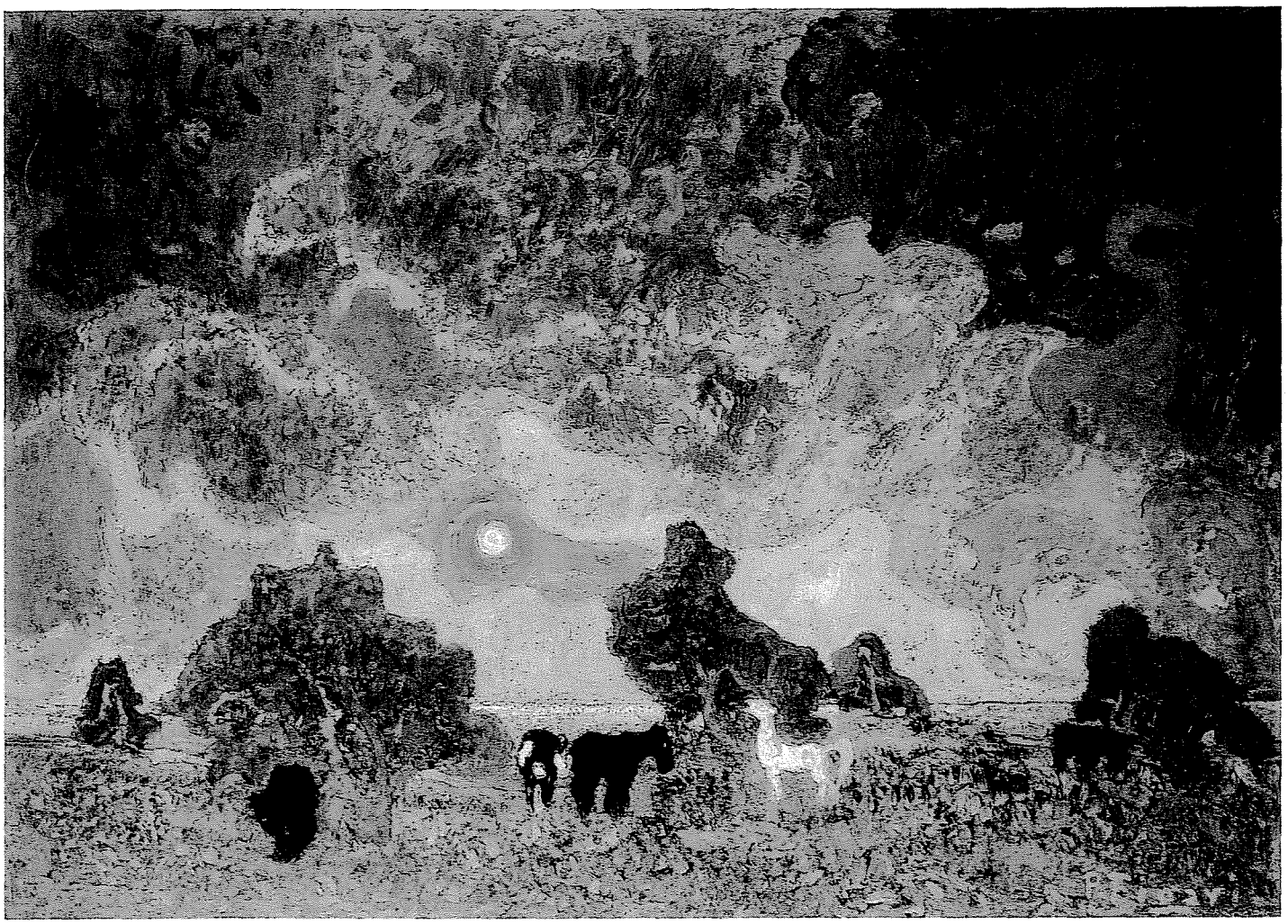
o pintor -escribe el agudo y severo crítico Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta), al ocuparse del de 1924-. En cambio, hundió definitivamente en el ostracismo a Alfredo Guttero, hostilizó los últimos días de Silva (...) No reportando utilidad a nadie, no enseñando nada al público, no produciendo ningún beneficio al que nace con la dulce y dolorosa vocación del arte, el Salón debiera suprimirse...»
Los grandes premios del XI Salón, en 1921, son ilustrativos: el de Pintura, recae en Tito Cittadini, un hábil paisajista que ha sido alumno de Anglada Camarasa en París (1908-14) y vive hace años en la Isla de Mallorca, donde seguirá por varias décadas como diplomático; y el de Escultura es otorgado a Ernesto Soto Avendaño, modelador tradicionalista y ex discípulo de Lucio Correa Morales (su obra laureada en 1921, **El trabajo**, se encuentra en la Plaza 1º de Mayo, de Buenos Aires). (3)
En cuanto a museos, sólo funciona el Nacional de Bellas Artes (abierto a fines de 1896 y ubicado desde 1910 en el Pabellón Argentino, en la Plaza San Martín) (4); las galerías comerciales son cuatro: Witcomb (de 1896), Costa (1905), Müller (1913), y Chandler y Thomas (1916). Pero ese año de 1921 quedaba habilitada, como anexo de la Academia, la Escuela Superior de

El beso, 1920

óleo sobre cartón
40 x 40
Colección M.N.B.A., Buenos Aires

Pampa

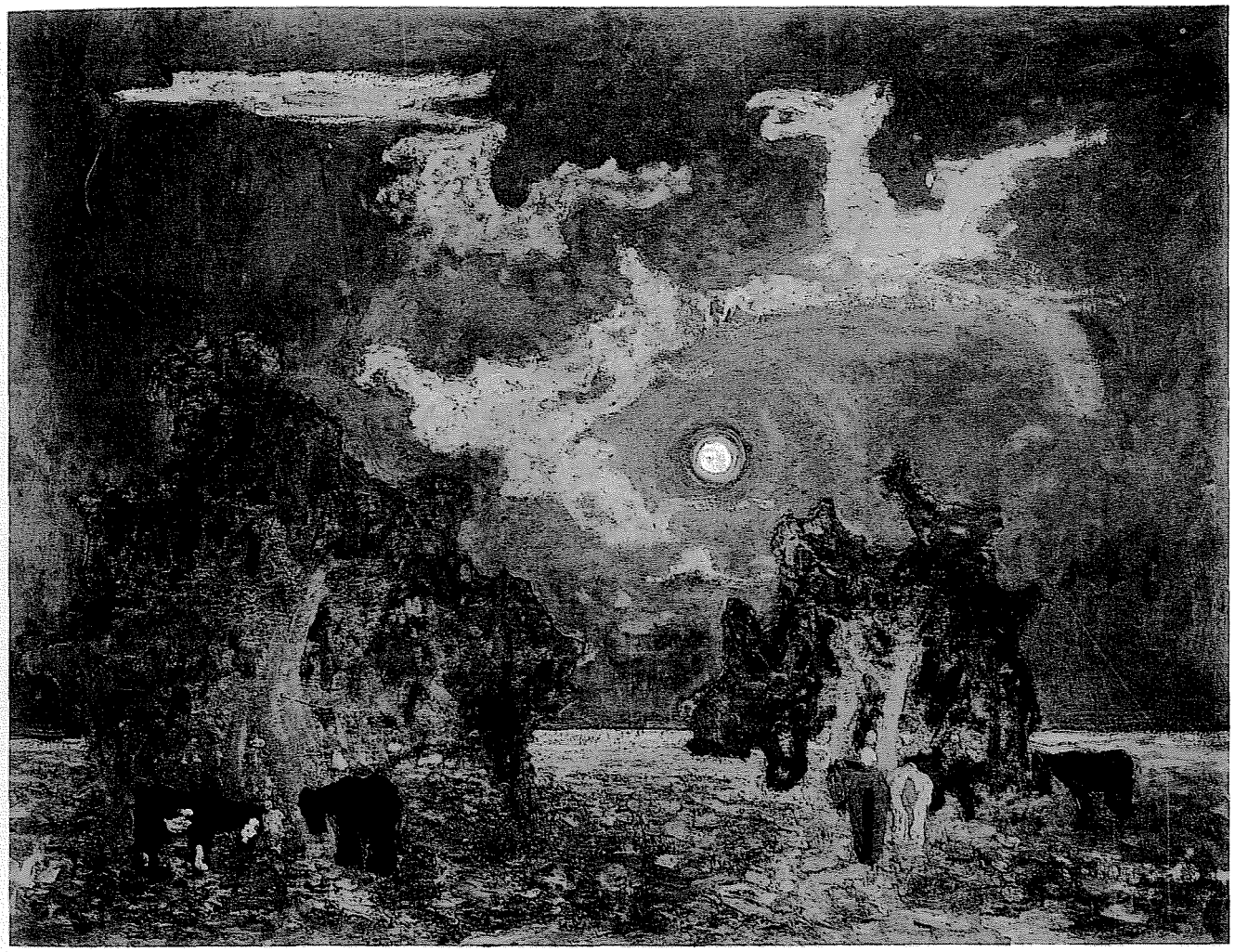
óleo sobre cartón
74.5 x 99.5
Colección M.N.B.A., Buenos Aires



Ordóñez, y funda y dirige con otros colegas, en 1893, el diario **El Deber**, de vida fugaz.
Será el derecho, sin embargo, el que ha de lanzarlo a la notoriedad. En 1895, es asesinado Tomás Butler, joven figura del opositor Partido Blanco (o Nacional); el crimen estremece al Uruguay entero, y se entiende que el móvil ha sido político. Defensor de oficio, debe encargarse Figari de asistir al acusado, Enrique Almeida, alférez del Ejército, quien proclama, una y otra vez, su inocencia.
Tres años y medio lucha Figari contra la insensibilidad y la parcialidad del rutinario aparato judicial, el acoso de la prensa y los dirigentes blancos, la consternada indignación de la familia Butler. Pero su capacidad intelectual y su espíritu combativo irán desarticulando las anomalías del proceso y las falsas evidencias. Así, en 1899, logra en tercera instancia la absolución de Almeida, por falta de pruebas. No pudo demostrar su inocencia, pero sí su inculpabilidad (6).
Al caso Butler-Almeida dedica Figari un extenso libro, editado en 1899, con el sencillo título de **Un error judicial**. Es, por cierto, algo más que la exposición ordenada y minuciosa del proceso, largo y complejo, en que «estaba a mi cuidado la causa más hermosa e interesante, no ya de la vida forense, sino de la humanidad misma: la inocencia desconocida».
Se trata, también, de una sustantiva meditación sobre las circuns-

Entrada la noche

óleo sobre cartón
60 x 80. 8
Colección particular, Montevideo



tancias sociales, el funcionamiento de las instituciones, los prejuicios y el conservatismo de las ideas, las intrigas del poder, los abusos de la prensa, las irregularidades administrativas y jurídicas y, naturalmente, la injusticia como atentado a la condición humana, Figari no dudó en comparar el caso Butler-Almeida con el caso Dreyfus, desarrollado en Francia, en la misma época (1894-99), y lamentó la ausencia, en el Uruguay, de un Zola como el de «Yo acuso». Pero él supo ser su propio Zola, y aún más.

La contribución de Figari, en su defensa de Almeida, desborda por supuesto los límites de la abogacía para dar de lleno en la obra más vasta del establecimiento del Estado democrático y la soberanía popular en el Uruguay. Un nuevo aporte a esa empresa es su labor parlamentaria de diputado nacional, que se sucede entre 1897 y 1905, salvo el período 1898-1899, durante la mayor parte del cual integra el Consejo de Estado que sustituye al disuelto Congreso y tiene por objeto la institucionalización del Uruguay. Este organismo, en el que intervienen todos los partidos, consta de 88 miembros: Figari ocupa el décimo segundo lugar en él. Terminado su mandato legislativo, y a instancias de su amigo el presidente Batlle y Ordóñez, Figari hace campaña en favor de la abolición de la pena de muerte, en 1905 (veintidós artículos publicados en el diario **El Siglo**, de Montevideo), medida que ha propuesto ya en 1903. Una vez más, supera los ámbitos del derecho

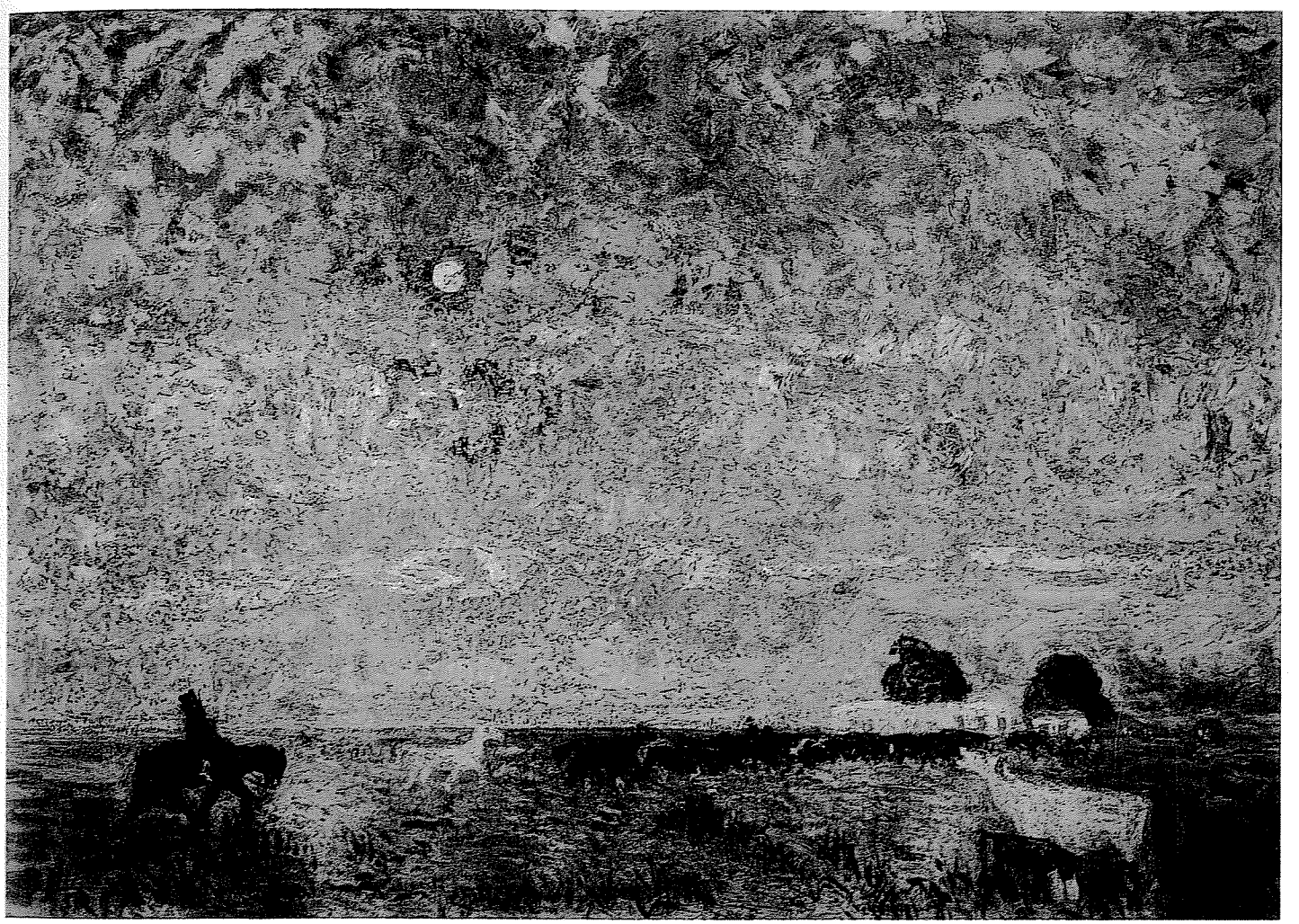
para abarcar lo político, lo social y lo humano, y demoler las creencias tradicionales anquilosadas y convertidas en prevenciones, recelos, miedos y desprecios.
Como siempre, destaca la exigencia de tener en cuenta las particularidades nacionales para no imitar ni copiar ningún modelo «exótico». «**Localicemos**» es la voz de orden de Figari.
Fresca aún la tinta de sus escritos, a mediados de 1905, el gobierno plantea al Congreso la iniciativa de la anulación de la pena de muerte. La ley será sancionada en 1907, y los argumentos que expone el gobierno provienen de los elaborados por Figari. Recuérdese que en 1907, la pena de muerte rige en Europa (salvo Holanda, Noruega y Portugal), en Canadá y los Estados Unidos, y en América latina, excepto Brasil, Costa Rica, Ecuador, Panamá y Venezuela (en la Argentina, según señalamos más arriba, fue derogada en 1921).

IV

Excepcionales como son -para su época- estas realizaciones de Figari, ha de serlo en mayor medida su obra en materia de educación, en la que se interna, según su hábito, con alma y vida y contra viento y marea. Iniciada el último año del siglo XIX, esta obra se extiende hasta 1917 y entronca con -o incita, en verdad- su doctrina del Regionalismo.
Desde su banca de diputado, propone Figari, en 1900, la creación de una Escuela de Bellas Artes, cuyo ejercicio es «hoy en día una necesidad moral, más que un lujo». «Reina entre nosotros el empirismo artístico -añade-. Creemos en mil sortilegios y supercherías; se dicen, se exhiben y se estampan herejías de todo tamaño», porque «no hemos hecho nada, nada serio, por lo menos, en materia de bellas artes».
Pero Figari no ambiciona una ostentosa academia de pintura y escultura, aislada de la sociedad, sino un centro de enseñanza de sus derivados: «La escenografía; la decoración con sus infinitas variedades y sus múltiples aplicaciones a la industria, que son incalculables; el reclamo (el afiche), tan en auge; la litografía, los cincelados, el grabado, la ebanistería, etc., etc., y pocos son los artesanos que pueden prescindir del dibujo -sostiene-. Y no diré que no hay demanda al respecto, cuando la gran mayoría, sino la totalidad de estos trabajos vienen del exterior, como vienen los artistas».
Se trata, en suma, de aplicar el arte a la industria, una modalidad «perfectamente encuadrada en el movimiento moderno, que tiende en todas partes a universalizar el arte», señala, en 1903, al insistir en su proyecto ante la Cámara de Diputados.
Es que Figari cree que la industria necesita del arte para ser industria, y sabe que el Uruguay necesita de la industria para ser una sociedad de avanzada. «A medida que se eduque el sentimiento público por la divulgación de las nociones estéticas -afirma-, se acentuará el desarrollo industrial y el espíritu de sociabilidad».
Sus miras, según se ve, son nacionales. La Escuela por la cual aboga, "vendría a completar auspiciosamente la cultura del país, haciendo que nuestro tipo, en vez de tributario de otras civilizaciones, por deslumbrantes que fueren, encuentre dentro de sí los elementos y recursos necesarios para determinar su propia individualidad moral».
La antigua Escuela Nacional de Artes y Oficios, añade Figari en 1903, debió realizar la enseñanza que él indica. Pero no lo hizo y, si bien es cierto que no puede ser disuelta de un sólo golpe, preciso resulta adecuarla, para que de internado correccional de menores indisciplinados se transforme en un colegio libre de alumnos externos, de ambos sexos.
La iniciativa de 1900, reiterada en 1903, no obtendrá sanción parlamentaria. Pero Figari ha de volver sobre ella tiempo después, en 1910, cuando es designado miembro del Consejo de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, cuyo director, James Thomas Cadilhat, ha sido contratado en París.
Sin embargo, sólo seis meses pasará Figari en la Escuela: sus planes son rechazados, y opta por dimitirse. Es una disyuntiva de hierro: él quiere formar «obreros-artistas», «deliberantes, accesibles al razonamiento, capacitados para distinguir y juzgar por sí mismos», y las otras autoridades sólo piensan en formar «obreros-mecánicos, obreros que tienen el automatismo de una máquina", según dice.
Para Figari, el objetivo de la Escuela es «modelar el criterio y el ingenio del alumno más aún que su manualidad, optando a la vez por su preparación general, más bien que por especializaciones, debiendo tenerse presente, sin embargo, la conveniencia de preparar el fomento y desarrollo de las industrias relacionadas con nuestras riquezas naturales, y con las materias primas de producción nacional».
Figari aspira a una Escuela libre, sin castigos ni diplomas, en tanto las demás autoridades optan por la rutina despótica de educar según pautas extrañas al medio y a las conveniencias del país, transplantando instituciones que, «si acaso pueden funcionar en otras partes con provecho, podría ocurrir que aquí no respondieran a la satisfacción de una necesidad verdadera», escribe.
«Más racional y más digno del Estado sería formar artesanos en la verdadera acepción que debe tener esta palabra, dada su etimología, es decir, obreros-artistas, en todas las gradaciones posibles, si acaso hay un punto de separación entre el artista escultor estatuario, por ejemplo, y un artista decorador». Surgirían así «obreros competentes, con criterio propio, capaces de razonar, capaces de intervenir eficazmente en la producción industrial, de mejorarla con formas nuevas y más convenientes y adecuadas, así como de promover nuevas empresas industriales, de mayor o menor entidad», sostiene.
«Es menester que la Escuela forme hombres criteriosos, y no simples manuales, autómatas», agrega, porque de este modo ha

La tropilla

óleo sobre cartón
70 x 100
Colección particular, Montevideo



de contribuirse «directa y lo más intensamente posible a la cultura nacional y al mejoramiento de la producción, preparando a la vez al país para las manifestaciones superiores de la civilización», dice Figari.

Es una cuestión de Estado y atañe -en consecuencia- a la igualdad social, aduce Figari. «El Estado no debe hacer distinciones en la distribución de la enseñanza; por el contrario, debe tratar de hacerla llegar a todos los que la demandan y debe hacer propaganda, a la vez, para que la demanden lo más posible», dice.

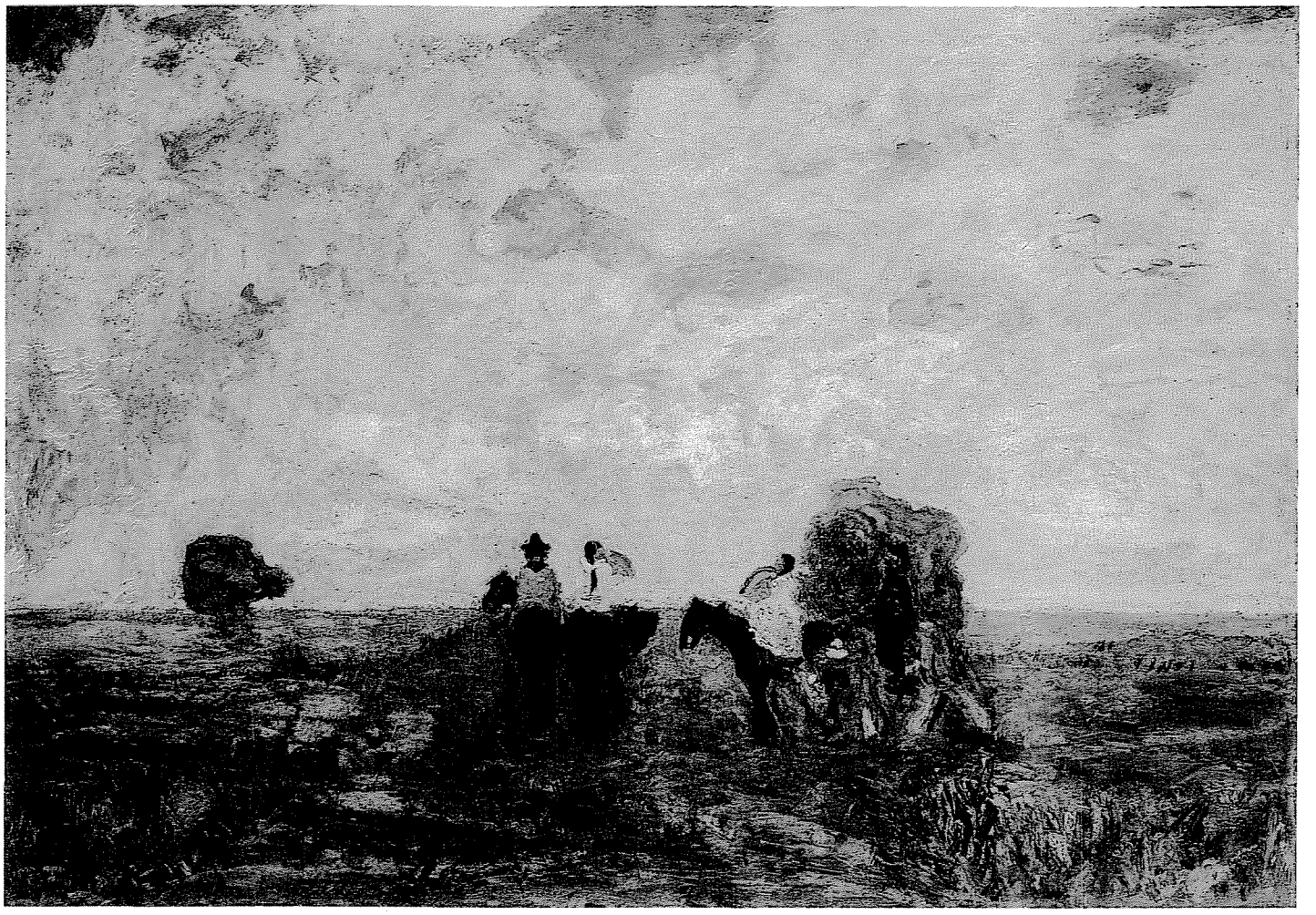
Pero por ser una cuestión de Estado -de un nuevo modelo de Estado-, y porque atañe a la igualdad social, es también un hecho de autonomía. Quienes han visitado «estos países -señala Figari- han observado que no se perfila suficientemente el carácter, la individualidad de nuestros pueblos, en los que hay mucho reflejo, mucho acopio indeliberado, mucha imitación y hasta la copia servil. A veces, por lo irreflexivo de la elección de modelos, caemos en un verdadero hacinamiento de exotismos, los más incoherentes e incongruentes».

Así, «nuestra instrucción industrial debe tender, como todos nuestros esfuerzos, a seleccionar antes de asimilar, a buscar lo que más se ajusta a nuestra complexión. Dado este criterio, no hay duda que nos conviene adoptar un tipo americano superior, lo mismo para nuestros productos que para todo lo demás».

«Lo primordial -añade- es prepararnos para utilizar nuestras

La pampa

óleo sobre cartón
68 x 98
Colección M.N.B.A., Buenos Aires



riquezas, las que se exportan para ser transformadas en el extranjero y devueltas a veces a nuestro propio país, valorizadas por la mano de obra y por el ingenio de otros pueblos. Es claro que si esa transformación la hiciéramos nosotros aquí, habríamos fomentado tanto nuestra riqueza cuanto nuestra cultura. Y ¿por qué no podremos aspirar a que se transformen de la mejor manera posible, cuando tal resultado es tan fácil de obtenerse, puede decirse, cuanto es de auspicioso?

No hay antecedentes, en la América latina de 1910, de estas ideas de Figari, pero tampoco sobran en Europa y los Estados Unidos. Es que trascienden la pedagogía -como todo en Figari- hasta abarcar las diversas instancias sociales, porque atañen a la formación y el desenvolvimiento, ahora desde sus bases y principios, de la sociedad y el Estado.

En tal sentido, las teorías de Figari van más allá de los objetivos del movimiento inglés Arts and Crafts (primera exposición: Londres, 1888), citado con encomio por el pensador uruguayo, especialmente con referencia a John Ruskin; del Art Nouveau, que se extiende por la Europa del Oeste entre 1895 y 1914; y de las nuevas escuelas alemanas de arte industrial, que estimularán la fundación, en 1907, de la Liga de Talleres (**Werkbund**), y de la Bauhaus, en 1919.

Pero su utopía -su plan de acción, que eso es la utopía, y no un plan de evasión-, trazada para el Uruguay, abarca a la América latina entera, a la que consideraba y considerará siempre una entidad

La pampa (detalle)

Cortejo mínimo. c. 1921

óleo sobre cartón
69 x 99
Colección M.N.A.V., Montevideo

geográfica, histórica y cultural propia, que debe manifestar su presencia independiente, sin complejos de inferioridad ni sumisiones.

Sin embargo, no se hallará en las ideas de Figari un solo átomo de xenofobia ni de demagogia, esos típicos componentes de los nacionalismos que vendrán más tarde. Por lo contrario, su orientación, de medulosa y visionaria esencialidad, carece de todo interés subalterno y de toda parcialidad banderiza.

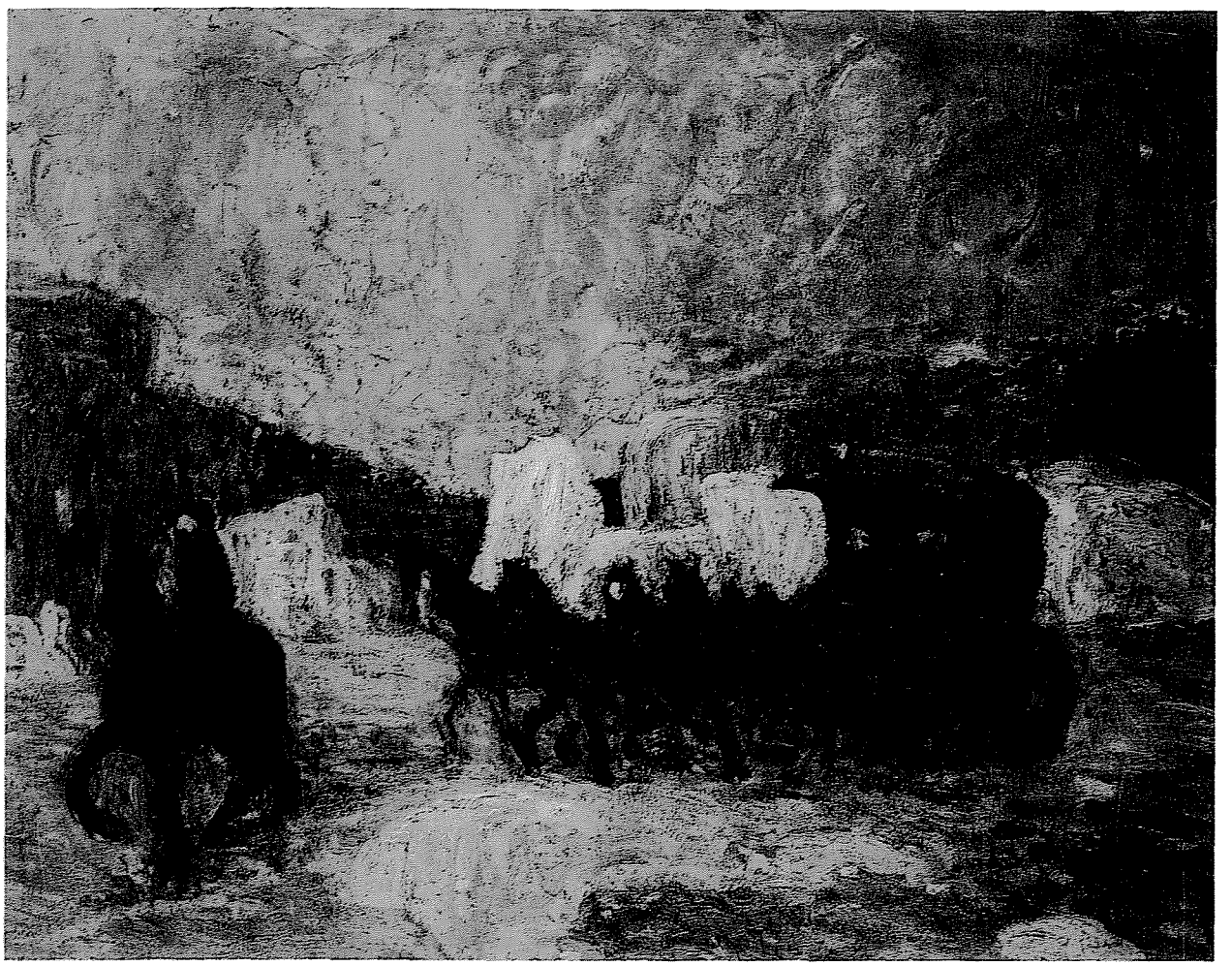
Es una formidable revolución la que ambiciona al promover la **Escuela Pública de Arte Industrial** (así la denomina en su iniciativa de 1910), ese anticipo latinoamericano de la Bauhaus. Porque al acentuar la importancia del criterio y el ingenio por encima de la habilidad y repetición; al preferir la mente creadora a la mano conformista; al incitar la libertad por sobre la regimentación; al defender lo originario-local ante lo copiado-externo; y al buscar por estos medios la industrialización del Uruguay -o sea, hacer de cada ciudadano un «productor»-, lo que Figari plantea es la doctrina de la **cultura como riqueza** por oposición a la de la **riqueza como cultura**.(7)

V

No obstante el revés sufrido, y a solicitud del Gobierno, Figari vuelve a presentar sus ideas sobre educación artístico-industrial, en 1911. Como el tema queda en la nada, Figari se dedica a estructurar esas ideas en un pequeño libro, que, al cabo de año y

Una diligencia

óleo sobre cartón
40 x 50
Colección M.N.B.A., Buenos Aires



medio, terminará siendo un largo ensayo de «filosofía biológica», como él lo denomina: **Arte, Estética, Ideal**, editado en 1912, y sobre el cual volveremos.
Hay, luego, en 1913, un segundo viaje a Europa, de cuatro meses, centrado en París, aunque visita fugazmente Inglaterra y España. De nuevo en Montevideo, retorna a la militancia política -que nunca ha abandonado-, ejerce la función pública, es asesor honorario de la Sociedad de Arquitectos. A comienzos de 1915, envía al Gobierno un memorándum acerca de la enseñanza artístico-industrial, y al tiempo es nombrado director de la Escuela Normal de Artes y Oficios, precisamente para que ponga en práctica sus teorías en la materia.
Un año y nueve meses ha de llevar Figari en aquel establecimiento, convertido por ley, en 1916, en Escuela Industrial del Uruguay (8). En ese período (13 de agosto de 1915 al 31 de mayo de 1917), Figari y sus colaboradores transforman al antiguo, despótico y nada eficiente centro de enseñanza, en un órgano moderno, libre y productivo.
Crean una docena de talleres, modifican los existentes, logran realizaciones numerosas en los campos del dibujo, la fabricación de máquinas y herramientas, el mobiliario, la herrería, la escultura y la alfarería, los vitrales, hasta el canto coral y el solfeo. Pero el propio edificio de la Escuela es también reacondicionado y renovado por los alumnos, ahora externos, mujeres y varones (9). «Lo que se ha conseguido es mucho, frente a la exigüidad del régimen anterior -dice Figari en un informe de 1917-, y es

demasiado poco, frente a los desenvolvimientos que espera alcanzar la Escuela». No será posible. Desinteligencias ocurridas con el Gobierno a propósito de su «Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial», presentado a comienzos de marzo de 1917, desencadenan su renuncia, y, en buena medida, determinan su entrega definitiva a la pintura.
Es que Figari vive con dolor y tristeza su alejamiento de la Escuela, donde sus orientaciones quedarán de lado. De ahí que su primera reacción haya sido irse del Uruguay y afincarse en París: sólo podrá hacerlo tres años y medio después, cuando se instale mucho más cerca, en Buenos Aires.
El «Plan» de 1917 es, sin embargo, un texto profético y, a la vez, realista, el más importante de los que constituyen la utopía cultural figariana en materia de educación (en verdad, de realización de la sociedad democrática e igualitaria por vía de la enseñanza), junto con la ponencia presentada al II Congreso del Niño, en 1918, firmada también por su hijo Juan Carlos Figari Castro, arquitecto y pintor.

VI

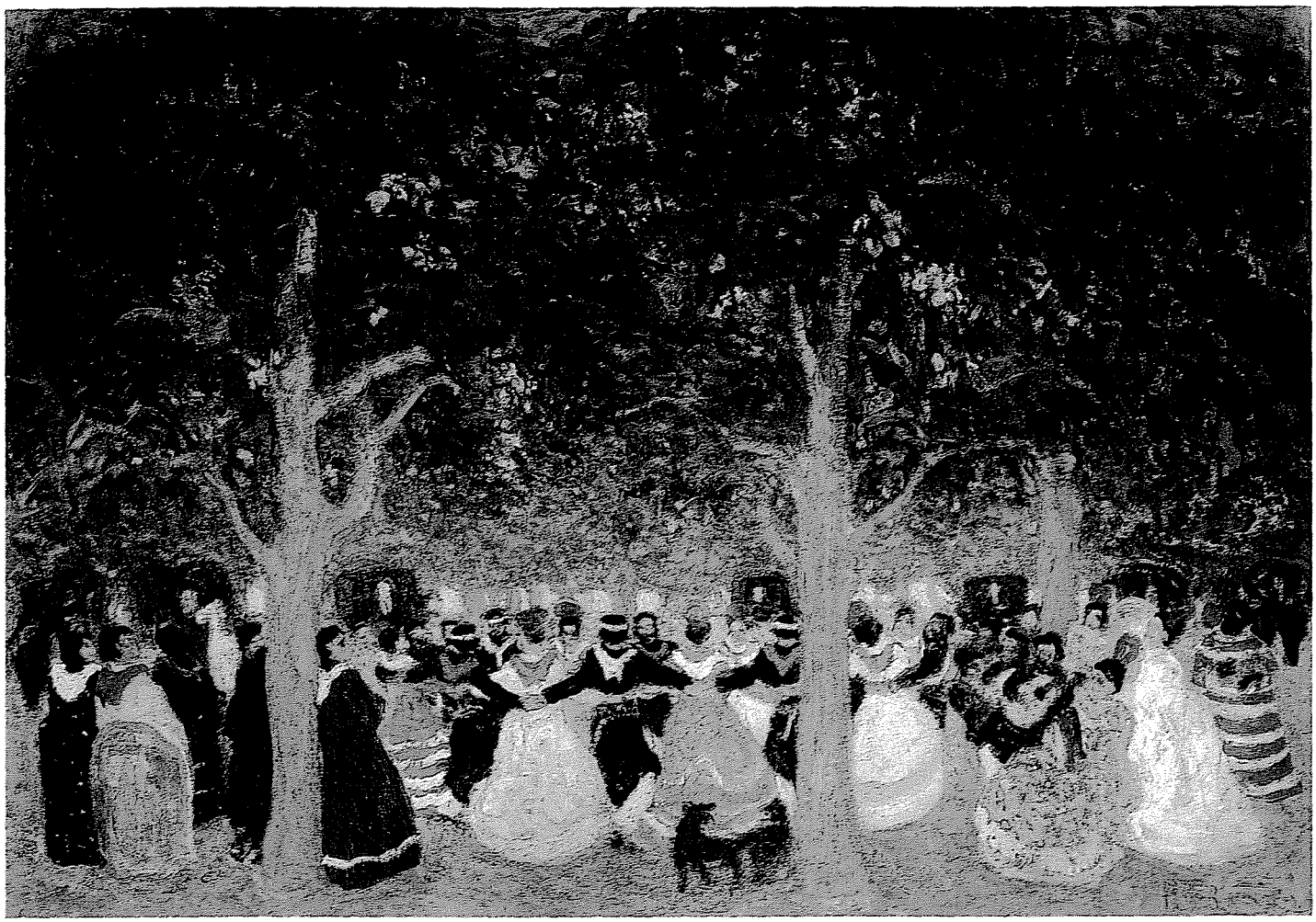
En estos dos documentos, en los que desenvuelve sus ideas con mayor fuerza y más implacable lucidez, expone Figari definitivamente su doctrina del **Regionalismo**, esbozada en anteriores escritos, a partir de 1915, cuando, en una entrevista de prensa, señaló que «uno de mis propósitos capitales es el de crear un arte puramente regional».
Ahora, en 1917, escribe: «Hasta para imitar, hasta para esto sería menester que nos detuviésemos a determinar cuál es el arquetipo a que hemos de ajustarnos, porque sería inexcusable el imitar sin plan, es decir, sin saber por qué ni para qué lo hacemos». Es una tarea que «presupone la necesidad de formar una conciencia, y entonces, ¿por qué no aplicarla en toda su latitud para definir nuestra propia entidad, percatándonos de sus verdaderos intereses a fin de no tomar de lo conocido más que aquello que convenga para satisfacerlos?
"Con esto solo, ya regionalizaríamos nuestra mentalidad».
Pero una cultura nacional o regional, un «arte autóctono», no deben ni pueden ser, «tanto menos en nuestros días», organismos cerrados, exclusivos, sin relación alguna con las demás culturas y artes. Por lo contrario, suponen «el estudio del medio, el producto de la observación y de la experimentación hechas en el mismo, y la asimilación de todo lo conocido, <u>previa selección hecha en conciencia,</u> vale decir, tomando nota del ambiente propio con un criterio autónomo (el subrayado es de Figari).
«En vez de pretender incorporar a estos países los usos y las cosas europeos por transplantación, sin contralor -añade-, debemos preparar la mentalidad nacional sobre estos asuntos, formando una conciencia productora regional». «Pretender que se inicie un arte propio entre nosotros, (...) es simplemente hacer lo que hacen e hicieron todos los pueblos de la Tierra», indica Figari.
Está bien que echemos mano de los preciosos recursos técnicos acumulados en el mundo para aprovecharlos con criterio, pero es una aberración que confiemos al extranjero la dirección de nuestra mentalidad y de nuestra actividad productora», insiste en la ponencia de 1918. «Para que esta obra pueda ser honrosa y de provecho, debe ser dirigida por nosotros sobre el substrátum americano genuinamente regional, y dentro de un plan que, como sistema óseo, sirva de base al ordenamiento cultural. Sería inexcusable librarla al azar», añade.
«Mientras mandemos los huesos y las astas de nuestros vacunos a Europa, para que nos remitan los botones con que hemos de abotonarnos y los peines con que hemos de ordenar nuestra cabellera, tenemos que ser modestos, muy modestos -declara-. Mientras creamos que es bastante instruirse teóricamente y exhibir las ideas de Hegel, de Taine o de Guyau para lucir nuestra conciencia estética, al propio tiempo que no distinguimos prácticamente lo vituperable de lo plausible, no podemos ni debemos jactarnos de nuestra cultura, porque, por de pronto, no es nuestra», remata.
Y llega, en fin, a la certeza de que la enseñanza industrial debe ser la base de la instrucción pública; en suma, la «educación integral», con lo que corona su utopía. Pero Figari aclara, una vez más, su concepto de **industrial**, que «significa productividad, aptitudes para esgrimir el ingenio práctico, iniciador, ejecutivo, fecundo y ordenador..."
Por eso, a comienzos de marzo de 1919, apenas acabada la Gran Guerra, escribe al Gobierno para que el Uruguay asuma la iniciativa de convenir, junto a las demás naciones de América latina, la industrialización, una «bella empresa continental», absolutamente «impostergable», «la más fundamental (de) la hora presente", ya que «son estas comarcas las que han de reponerlos (a los países extranjeros) de sus quebrantos», originados por la contienda. Por lo tanto, dice Figari, el dilema es: «**O nos industrializamos o nos industrializan**». Cobra así una nueva dimensión la utopía cultural de Figari.
De ahí que insista:
«Cuando he lanzado la idea de regionalizar nuestra obra, como obra americana, a algunos espíritus deslumbrados en demasía por el brillo de las culturas tradicionales del Viejo Mundo, ha parecido una utopía, cuando no una insensatez, dicho programa, que es esencialmente de buen sentido.
«Fuera de que la autonomía es el único atributo digno del civilizado, se comprende que no se trata de hacer tabla rasa de los preciosos tesoros acumulados por el Viejo Mundo ni por nadie que haya hecho algo valedero en toda la caparazón terrestre, sino, al contrario, de utilizarlos con criterio propio y no por imitación o psitacismo, simplemente: eso es regionalizar, según lo entiendo, y

La bendición mamita

óleo sobre cartón
29 x 32.7
Colección particular, Montevideo

Pericón

óleo sobre cartón
70 x 100
Colección M.N.B.A., Buenos Aires



eso lo aconseja la más sanchesca cordura.
«En otras palabras: es trabajar guiados por la propia mente sin olvidar lo aprovechable que se ha hecho por quien quiera que sea. Claro que esto implica tomar nota de las peculiaridades ambientales, y más claro aun que esto, es una necesidad y una ventaja...»

VII

El de Figari es, así, un Regionalismo Crítico (10). Pero no sólo atiende a resolver la disyuntiva entre el internacionalismo sin raíces y el nacionalismo sin horizontes -entonces en sus comienzos, dado el predominio, en las dos Américas, de la primera parte de esa ecuación-; no sólo incita la necesidad de localizar lo universal y universalizar lo local; propugna también la asunción de América latina como destino común de los latinoamericanos y como participante esencial del Mundo.
En todo esto, Figari es un adelantado (no se olvide que hablamos de la segunda década del siglo), que actualiza, fortalece y prolonga el mensaje de los grandes artistas del XIX (Sarmiento, Hostos, Martí, Varona, Ruy Barbosa), y acompaña o precede al de los que abren el XX (Rodó, Vasconcelos, Rojas, Henríquez Ureña). Pero en materia de arte, Figari es el fundador de la pintura latinoamericana.
Se ha dicho y repetido que pintaba desde antes de 1890, y que fue

Pericón

óleo sobre cartón
49 x 59
Colección M.N.B.A., Buenos Aires

autodidacta, más allá de las clases recibidas del veneciano Godofredo Sommavilla (1850-1944), un académico afincado en Montevideo en 1882. Que sus obras de entonces correspondían al verismo italianizante, de boga en las dos márgenes del Plata. Que luego desentumece su pintura en una línea afín al impresionismo, en la cual ha de persistir.

Pero el Figari definitivo es el que se entrega de lleno a la creación artística después de su renuncia a la Escuela Industrial, esto es, en la segunda mitad de 1917. Y ese Figari ya aparece en sus dibujos del caso Almeida (1895-99), publicados cuatro décadas después de su muerte, en 1976: el trazo rápido, la figuración sucinta, la certeza del movimiento de los personajes, están en esas estampas al lápiz, a veces caricaturescas, siempre mordaces.

Sin embargo, ha de llegar por etapas, lanzando a la experimentación, en la que tanto confiaba y a la cual había defendido, como método insoslayable, en sus teorías acerca de la enseñanza. Lo importante es saber por qué Figari, un artista vocacional y discontinuo, decidió convertirse en artista sistemático y permanente. «**Para consagrarme, no sin cierto heroísmo, a fijar los aspectos de nuestra tradición**», escribe.

Y en otro texto: «Me decidí a trabajar donde pudiera emanciparme de las presiones de un ambiente constituido por enormes cargas, sin estímulos, sin horizontes ni perspectivas. Valido de mis opiniones filosóficas (alusión a su libro **Arte, Estética, Ideal**), más que nada

Pericón en la estancia

óleo sobre cartón
73.5 x 104.5
Colección particular, Montevideo

me ocupé de reordenar mis recuerdos acerca de nuestra tradición, virgen como se presentaba, en un campo por entero inculto, puede decirse».

«No sin cierto heroísmo», señala Figari. Por un lado, la situación económica del artista es mala, después de su alejamiento de la Escuela: «Quedé abogado simplemente -reseñará más tarde-, con una clientela abandonada por dos veces, dispersa y yo pobre, con ocho hijos». Por otro lado, los amigos a quienes cuenta sus intenciones, «despectivamente me decían: 'Eso no tiene valor alguno'», añade. Por último, tras la muerte de una hija, a fines de 1918, se enturbia su matrimonio.

Pero sigue adelante. «Cuando decidí emprender mi pintura, seguro de que mis chapurreos de aficionado no bastaban para abordar la obra inédita que me seducía, (...) comencé por limitar mis ambiciones asumiendo la situación de simple 'documentador'; pero aquellas imágenes había que sugerirlas con verdadero carácter, para que ofrecieran interés, y entonces decidí hacer mis palotes pictóricos, en procura de elementos técnicos que me permitiesen sugerir dichas imágenes con el carácter con que se habían fijado en mi espíritu. Esto me obligaba a buscar **medios de sugestión en vez de medios descriptivos**, a la manera usual", evoca.

Empieza con abstracciones, lo que él denomina «piedras expresivas», obras con formas inusitadas de un mundo subjetivo, fenoménico. «Dicho ejercicio, que a mí me parecía fructuoso, me

Pericón en el patio de la estancia. c. 1925

óleo sobre cartón
70 x 100
Colección M.N.A.V., Montevideo

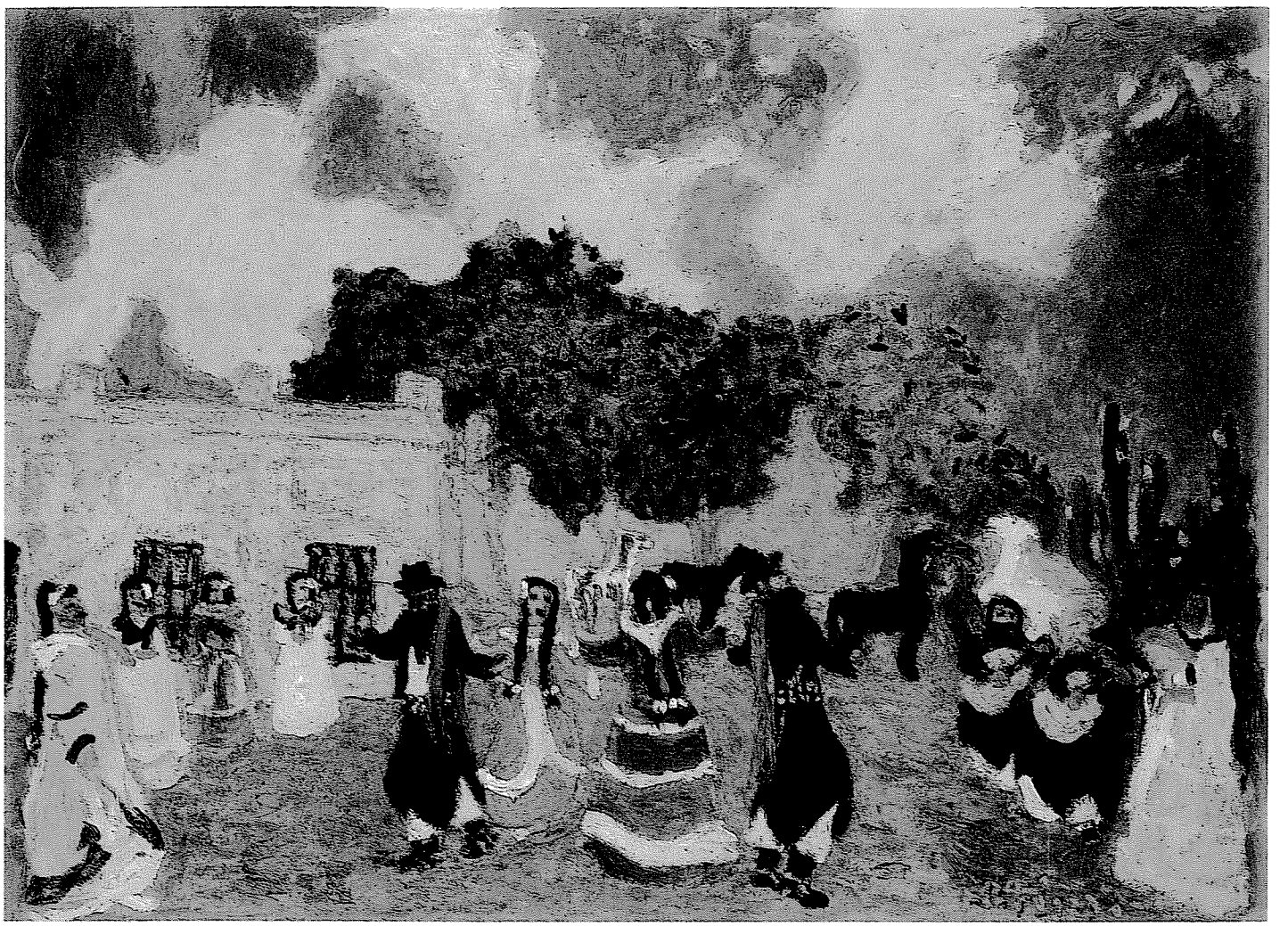
dejaba no obstante en la duda de si sería eficaz para comunicar con el espectador -dice-. Proseguí el método abordando temas simples, inquieto siempre por la misma duda». Es la serie de los Trogloditas: del mundo interior ya hecho pasa al mundo exterior que ha comenzado a ser. También pinta indios, en una serie de continuidad histórica. Por último, desemboca en los gauchos y los negros: ha llegado a las tradiciones y adquirido su manera pictórica; la cultura regionalista sale de la teoría y va a la práctica. Sólo sus hijos saben de esta labor, especialmente Juan Carlos, que se inicia entonces en la pintura. «Iban de este modo mis ensayos, cuando llegó al país mi amigo Julio Supervielle, poeta eximio. A él me abrí y le mostré unas cincuenta o sesenta pinturas, las que le llamaron la atención y ponderó generosamente, diciéndome que debía exponerlas en París», escribe Figari.

Supervielle, el tercer poeta que el Uruguay ha dado a Francia después del Conde de Lautréamont y de Jules Lafforgue, pasa ocho meses en Montevideo (octubre de 1919 a junio de 1920), y más tarde dará cuenta de la «emoción latente» y el «loco alborozo de colores» que desprendían las «visiones del campo uruguayo, los bailes criollos, las escenas en barrios y patios» pintadas por su amigo Figari.

Animado así por los encomios de Supervielle, Figari se esmera en procesar sus recuerdos, «en hacer comprobaciones y ampliar mi documentación, no tanto para resolver tecnicismos sino para

El pericón

óleo sobre Madera
50 x 70
Colección M.N.B.A., Buenos Aires



dominar los asuntos que pretendía sugerir (...) y de tal modo me sobresaltaba cada vez que me decía 'pintor'. No, replicaba yo, no soy pintor sino documentador de nuestra tradición. Es la adopción de tal criterio lo que me permitió realizar una obra pictórica singular y personal».

Es que el documentador, quien deseaba ayudar con sus pinturas a «los artistas nacionales para que pudiesen reconstruir nuestra tradición», encontró en su camino de exploración que uno de esos artistas uruguayos -el primero- era él. De ahí lo singular y lo personal de su obra, según la define (el escrito es de 1938, poco antes de su muerte).

En 1920, se le ofrece el cargo de embajador en Lima, pero lo declina porque «se oponía a la realización de mi obra», y es entonces cuando resuelve «emigrar» (es el verbo que utiliza) a Buenos Aires, sin «preparativo alguno», en busca de un espacio cultural mayor que el de Montevideo, donde nadie puede entender que abandone su carrera para hacer «muñequitos».

Llega así al puerto de Buenos Aires, el 19 de enero de 1921, acompañado de cinco de sus hijos -entre ellos, desde luego, Juan Carlos-, y al poco tiempo se instala en un departamento de la calle Charcas (hoy Marcelo T. de Alvear) al 700, a unos pasos de la Plaza San Martín. El nuevo Figari está en vísperas de salir a la escena

El pericón (detalle)

pública; si el otro se dedicó a acercar el futuro hacia el presente, para dar un sentido al pasado, este de 1921 viene a traer el pasado hacia el presente, para dar un sentido al futuro.

VIII

En **Arte, Estética, Ideal**, Figari considera al hombre «una de las infinitas modalidades de la substancia y la energía integrales». Pues vive el hombre, como todo organismo, a expensas de su ambiente, aprovecha los elementos de él según sus necesidades, a través de innumerables formas de acción.

El arte es una de ellas, la máxima; el arte es «**un medio universal de acción**», el recurso fundamental del hombre. «Todo el arte tiende a servir al organismo», y se ejerce en «todos los dominios de la acción intelectiva». Por eso, carece del menor sentido separar el arte de la ciencia, pues son, por igual, medios de acción de que nos valemos.

Sin embargo, Figari señala la primacía de la ciencia, que es la más típica forma del arte, porque atañe al conocimiento, medio superior de acción. La ciencia es, entonces, «arte evolucionado», «un paso victorioso sobre lo desconocido». Pero si podemos concebir hombres y pueblos sin ciencia, sin industrias ni comercio, «no

podemos concebirlo sin arte, por rudimentario que sea», añade. Contra las tesis en boga, afirma que «el arte es esencialmente útil, y que no puede dejar de serlo «porque es el medio mejor de seleccionar nuestra acción». En consecuencia desecha por arbitrarias las categorizaciones de «bellas artes» (arquitectura, pintura, escultura, música, literatura, danza, poesía); y «artes menores» (cerámica, mobiliario, orfebrería, herrería, vitrales), de «artes útiles": (el arte lo es por naturaleza) o «artes aplicadas» (el arte, como medio, «debe estar siempre aplicado a una finalidad»). Y refuta la exclusión de las manifestaciones científicas, del universo artístico. (11)
Desacralizado el arte, rechazada su separación de la ciencia, Figari aborda la estética de manera particular: la independiza tanto de las artes como de las ciencias. Como el hombre no percibe sino sus propias formas de relacionamiento con el mundo externo, y ese relacionamiento es psico-físico y psico-psíquico, aquellas formas múltiples pueden resumirse en dos: la **idealización** y la **ideación**. La primera, tradicional, es la más espontánea; la segunda requiere un esfuerzo mental, porque «es una obra de rectificación», con la que tratamos de adaptarnos al mundo exterior en un modo activo, de dominio, de conocimiento.
Por vía de estas dos modalidades intelectivas, puede producirse el fenómeno estético, ya por medio de cualquiera de ambas, ya por medio de las dos en conjunto. Las idealizaciones y las ideaciones determinan el fenómeno estético, si van encaminadas en el sentido de nuestras tendencias y predilecciones más espontáneas; si atienden a nuestras conveniencias dan origen a la ética; si marchan en dirección de «nuestro mejoramiento, de nuestra mayor emancipación y de nuestro dominio sobre el mundo exterior», entonces generan el ideal.
En cuanto al fenómeno estético, la idealización -imaginativa, imprecisa, fantástica- va integrando el «esteticismo emocional», la ideación -concreta, precisa, positiva- va integrando el «esteticismo racional». En cuanto a la belleza, Figari descarta también la automaticidad con que es atribuida a las artes, y sólo a las artes. La belleza es el grado máximo del fenómeno estético, tanto en el orden emocional como en el racional. Puede obtenerse la belleza por medio de las idealizaciones o de ideaciones, o por ambas a la vez. Se requieren, pues, dos elementos relacionados de cierta manera: uno objetivo, y otro subjetivo; aquel suscita la «belleza racional», y este, la «emocional».
Los artistas emocionales rinden culto al ensueño, lo fantástico, tendiendo a utilizar las modalidades que toman la línea tradicional, mientras que el artista racional, el científico, trata de rectificar nuestros juicios de modo que se ciñan, en la mayor medida posible, al conocimiento de la realidad. La belleza, como Jano, presenta dos caras: una, mira hacia atrás (el arte); la otra, hacia adelante (la ciencia).
Planteadas así sus teorías, examina Figari el sentido de las «bellas artes» y el servicio que prestan. La pintura, la escultura y la música viven esencialmente del pasado por medio de la evocación, pues cuentan con recursos restringidos.
La arquitectura y las artes decorativas, si bien no son emocionales, actúan con la misma pasividad que las anteriores.
En cambio, los poetas, los escritores y los dramaturgos, por emplear el medio de expresión más completo, que es el lenguaje, pueden racionalizar su acción y ser más eficaces en la obra de la evolución general y de la evolución estética. En cuanto al arte industrial, que se distingue por su naturaleza divulgadora, es favorable en modo singular a los intereses humanos.
Por último, la ciencia. A la inversa de lo que sucede con las artes "conservadoras», que viven del pasado, las artes científicas se ocupan de indagar, concretar, precisar lo que hay de verdad en cada orden de relacionamientos, fuera de todo prejuicio. Los sumos artistas son, pues, aquellos que subordinan todo al conocimiento en su afán de disipar el misterio, dice Figari.

IX

Ocho años más tarde, hacia 1920, apartado ya de la «belleza racional» (que cultivara a través del derecho, la sociología, la filosofía, la educación), Figari está inmerso a fondo en la «belleza emocional», en las «idealizaciones», decidido a lograr el rescate del ayer.
Hemos dicho que el cambio de frente fue inmediato: aceptada su renuncia a la Escuela Industrial, tomó los pinceles para siempre, con el fin de recuperar las tradiciones uruguayas (o **rioplatinas**, según decía). Supuso, tal vez, que había alcanzado el límite con la cara de Jano que mira hacia adelante (la ciencia), y resolvió ubicarse en la cara que mira hacia atrás (el arte pictórico).
Sin duda, no se trataba de un hecho mecánico: era un caso histórico, culturalmente histórico. «Del pasado no queda más que la realidad presente», había escrito en **Arte, Estética, Ideal**. Pero la realidad presente, advierte Figari, carece de pasado, porque carece de testimonios del pasado. Y a reconquistarlo se lanza por entero, urgido por formar esos testimonios faltantes, o aun por entregar esbozos del ayer con el objeto de que los «artistas nacionales» pudiesen dedicarse a reconstruir el pasado.
En el ensayo de 1912, sostiene que los adelantos científicos han permitido al hombre «la expansión estética», el propio solaz del "ensueño embriagante», esto es, las bellas artes. Así, no hace sino seguir con su tarea en otra dimensión, la única adecuada, según sus especulaciones, para recobrar el ayer: la pintura, que -como la escultura y la música- vive del pasado por intermedio de la evocación. Esencial es tener en cuenta que Figari no elige el pasado para dedicarse de lleno a la pintura: elige la pintura para dedicarse de lleno al pasado. Aquí, entonces, el mensaje es el medio.
Por ello, considerar a Figari un artista «tardío» -según se le

Baile en el rancho

óleo sobre cartón
49 x 63
Colección M.N.B.A., Buenos Aires

consideró en 1921 por escasez de datos, y aun después por abulia informativa-, es desatinado: si lo fue en términos de edad, lo que carece de toda importancia artística, no lo fue desde el punto de vista de la creación en sí y de su presencia latinoamericana, que es el que interesa.

Precisamente estas circunstancias borran de su obra «emocional» las características por él asignadas a la música y a las artes plásticas, al decir en su ensayo de 1912, que son «las más retardadas en el proceso evolutivo» del hombre, proceso desatado por el Ideal, esa «incitación orgánica -define- que nos hace anhelar más y más», esa «aspiración insaciable a mejorar», ese «acicate que nos inquieta y nos espolea».

Verdad es que Figari no abjuraba del pasado sino del culto al pasado como vía mitológica y excluyente de la racionalidad. Pero hacia 1918, cuando se lanza a pintar sus gauchos y sus negros, el racionalista Figari no se ocupa del pasado para exaltarlo ni idolatrarlo, sino para señalar su existencia, olvidada y diluida, para ponerlo a contribución histórico-cultural, casi para **crearlo**, más

Cambacuá. 1923

óleo sobre cartón
69 x 99
Colección M.N.A.V., Montevideo

que re-crearlo.
Por otra parte, «la tradición (...) es nuestra esencia misma», el hombre es «un producto de la tradición», y la «evolución se opera de un modo necesario sobre el fondo tradicional». Pero la tradición uruguaya (y latinoamericana) «se presentaba virgen», era «un campo por entero inculto», y la evolución resultaría incompleta sin ella. Figari convierte a su obra, de tal manera, en un fenómeno avanzado y activo para la evolución de la sociedad, desposeída de elemento tan imprescindible, sin el cual no terminaría de conocerse, ni de saber de sí, y, por ende, de erigir su identidad. En ese sentido, la pintura de Figari es ontológica además de antropológica.
Pero es, sobre todo, pintura, una pintura tan descubridora como sin hallazgo científico. Así, el nuevo Figari continúa al anterior. Así, no hay dos Figaris sino uno. La obra pictórica no está separada de la obra cívico-social y especulativa, no las excluye ni las niega; por lo contrario, las afianza y las completa. La obra pictórica, «singular y personal» -como él la define con precisión-, que ha de resultar más perdurable, corona -de voluntario y deliberado modo simbólico- la armoniosa parábola de su vida.

X

«La evocación es algo así como el desdoblamiento de nuestra propia personalidad -dice Figari en su libro de 1912-. Nos contemplamos mentalmente a nosotros mismos, idealizando lo nuestro, poetizándolo».

Candombe. c. 1925

óleo sobre cartón
62 x 82
Colección M.N.A.V., Montevideo

«Como la verdad se nos ofrece incompleta, y como todo aquello que no hemos podido dominar por el conocimiento se nos ofrece idealizado dentro de las formas transmitidas por la herencia, (...) todos somos más o menos soñadores, y a cada momento nos sorprendemos en pleno reino ideológico, evocando, divagando», en el camino hacia la **emoción estética**.

Más tarde, en el Prefacio de **El Arquitecto**, «ensayo poético, con acotaciones gráficas (1928), dirá:

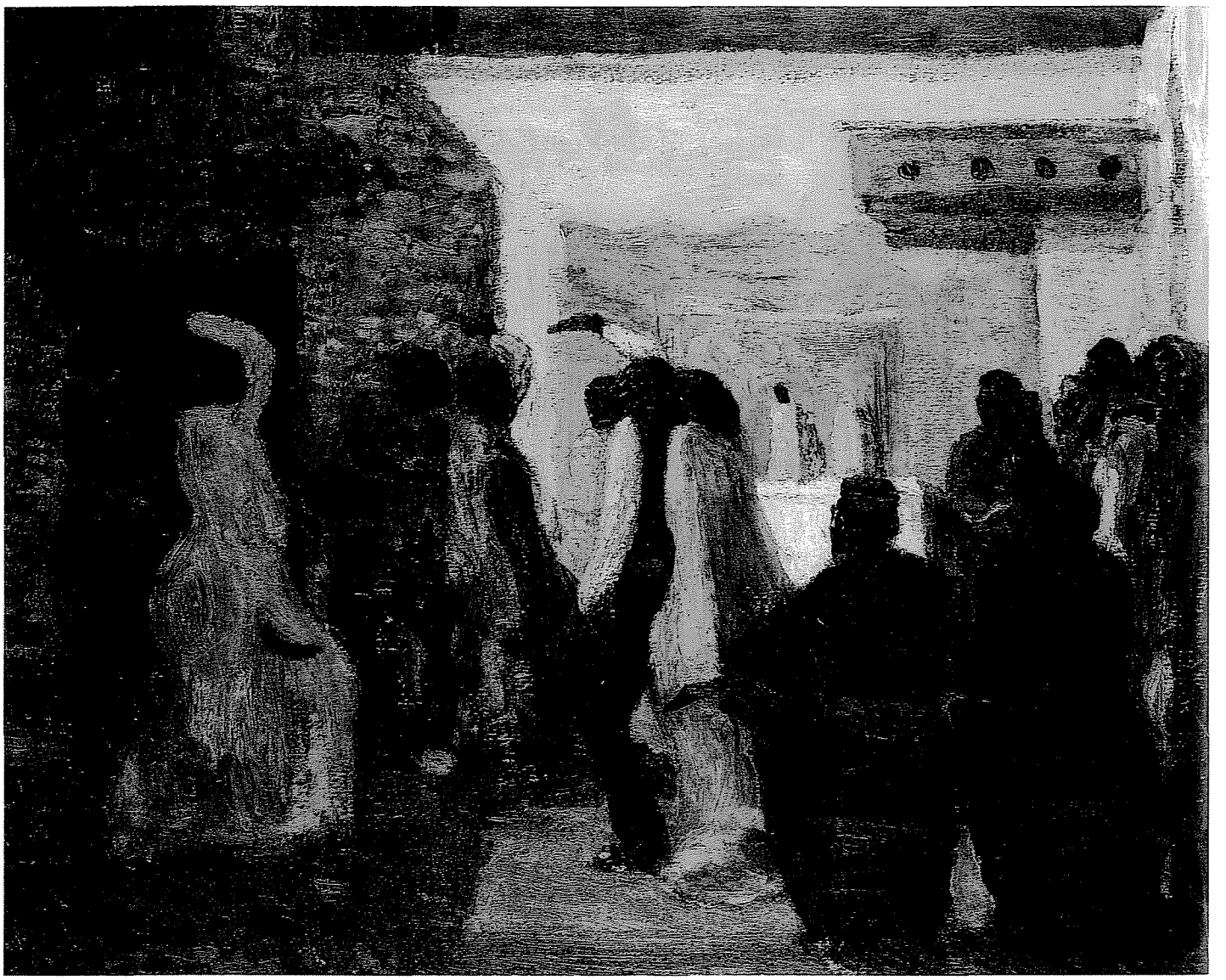
Viví siempre al margen de la poesía escrita,
como pudo hacerlo el más rústico chanflón;
y me siento humano; río; lloro; sufro;
emocionado, vibro, me sobresalto y mucho,
entregándome amante a mis ensueños, loco.
Al declinar, sin saber por qué, de pronto,
siento irresistible el deseo de exhibir mis sueños, pensando que son buenos;
y si hay por dentro humana magia, lo son,
y aspiro a que vivan:
son ellos mi guía.

Pero esos ensueños a los cuales se entrega, esos sueños a los que tiene por guía, proceden del pasado, son recuerdos. Figari pinta de memoria: ante todo, memorias de costumbristas e historiadores a quienes leyó o escuchó, y que integran indisolublemente las suyas. Y además, memorias más cercanas, que son de él, y más remotas, que ha tomado de otras fuentes.

Salvo series circunstanciales (los trogloditas, los indios, las escenas

Candombe 1921

óleo sobra cartón
39.1 x 49.2
Colección M.N.B.A., Buenos Aires



taurinas, las estampas de Venecia), el **corpus** de la obra pictórica de Figari es dominado por dos mundos: el del afro (urbano) y el del gaucho (rural). Los salones coloniales y federales, que nunca pudo conocer, y algunos episodios históricos, del Uruguay y la Argentina, más ciertas imágenes del tango, acompañan a los asuntos centrales.

La vida cotidiana de los negros, especialmente sus candombes, sucede casi por entero en interiores; la del gaucho, en cambio, se desarrolla al aire libre, aun en el patio de las casas de estancias. Si escasea el paisaje urbano, abunda el campesino, poblado (por hombres y animales) o solitario, que enciende en Figari creaciones soberbias, insólitas. La elección de gauchos y negros no es arbitraria: fueron dos arquetipos de la América latina, que empiezan a declinar alrededor de 1880 y se pierden en la retórica folclorizante. Y hemos citado a Butler señalando que no eran los medios de expresión lo que sorprendía a él y sus amigos, en 1921, y sí «la gracia candorosa y el extraño poder de sus evocaciones». Es eso lo que pretendía Figari: "Como para mí la pintura es un lenguaje

Candombe

óleo sobre cartón
32.5 x 99.5
Colección M.N.B.A., Buenos Aires

-escribe-, lo que me interesa observar es lo que dice la pintura, y no, según se cree vulgarmente, cómo pinta el pintor, o cómo 'se pinta'. «Detenerse a averiguar cómo está pintado un cuadro, es detenerse a averiguar -añade- qué letra tiene un escritor...»

«Los artistas se empeñan en decirnos cómo es el hombre y la Naturaleza, y a mí, en vez, me interesa decir qué son, a mi ver, naturalmente", aduce. «Para mí, como es el alma humana -el motor diré-, lo que más me interesa, toma su forma como simple envoltorio de envase, para manifestar lo que lleva dentro, que es, al fin, lo que todos hacen al vivir, y lo que omiten los pintores al pintar», expone Figari.

«Mi éxito se debe a que renové en pintura por el concepto, no por la técnica, según se ha tratado de hacerlo copiosamente en nuestros días», indica. «Como que pintaba mi espíritu, el pincel se conectaba con él, en vez de conectarse con la retina», afirma. «No era mi propósito el 'pintar bien', sino el pintar de modo que mis imágenes cobrasen interés por sí mismas, independientemente de la técnica, si acaso es posible.

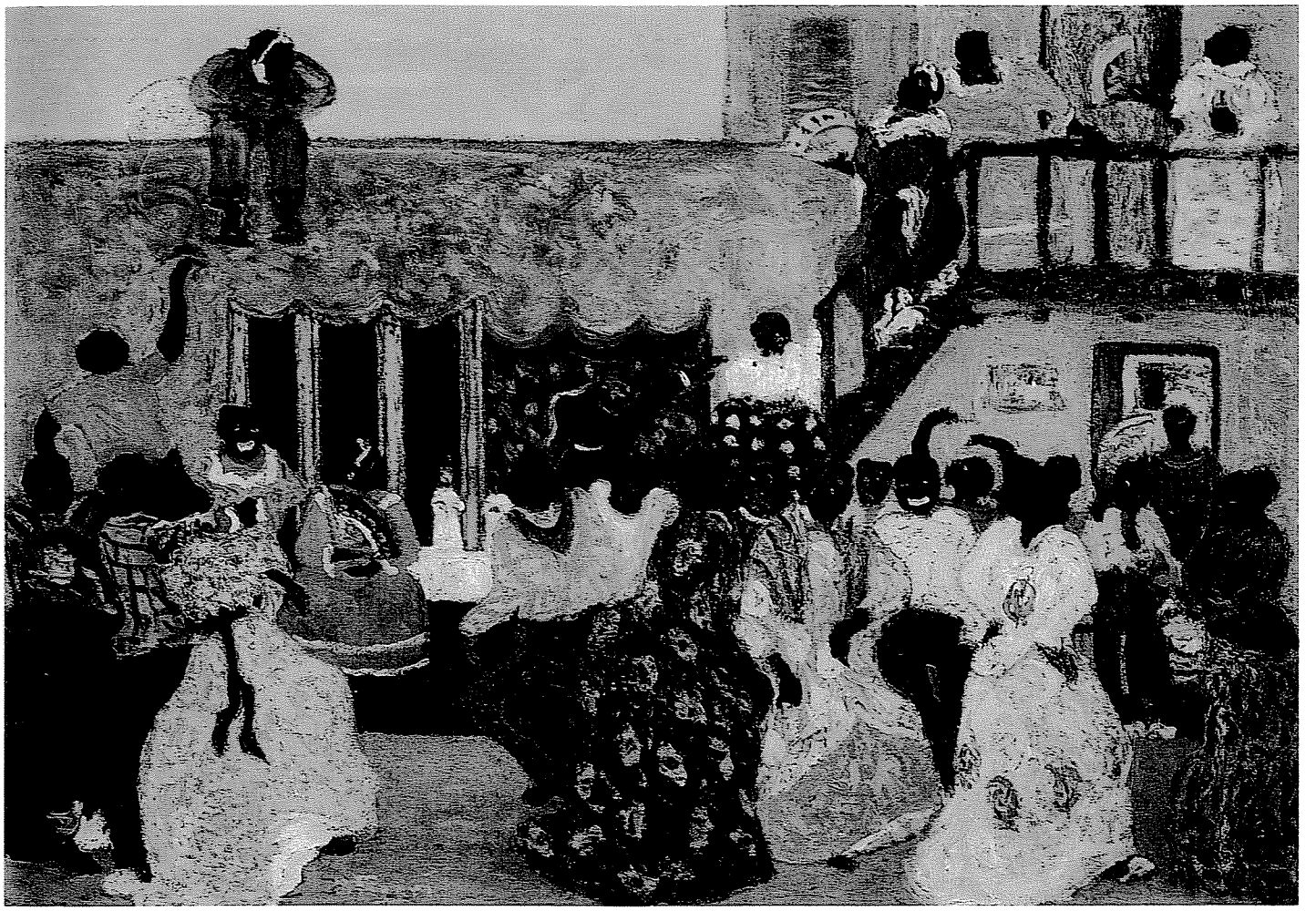
Candombe. 1932

óleo sobre cartón
49 x 63
Colección particular, Montevideo

De ahí que tantos incautos hayan sonreído al ver mi pintura, pensando en que una pintura así, tan fácil, estaba al alcance de cualquiera», señala Figari.
Y agrega: «Como la costumbre ha sido la de considerar sólo los medios técnicos de expresión, se atribuye a esto la novedad que aporto». Sin embargo, «mi audacia no es antojadiza sino honesta, pues acudí a ella no por irreverencia sino porque no me persuadían las conclusiones admitidas [entonces]».
Por lo tanto, ubicar el «estilo» de Figari, según ocurre, en el tardo-impresionismo a lo Bonnard y lo Vuillard, denuncia un morbo clasificatorio, incapaz de advertir el hallazgo propio. Porque antes de afincarse en París, en 1925, cuando su pintura ya es un hecho, Figari no tiene sino un leve conocimiento de las obras de aquellos pintores, así como de los impresionistas y sus sucesores/adversarios. Por otra parte, Bonnard y Vuillard estimaron la pintura de Figari, a quien trataron en París de igual a igual y cuyos temas reivindicaban sin prejuicios de exotismo, sólo por su encantamiento.
Pero aun en la hipótesis de que Figari hubiese tomado algo al

La Reina desagraviada reasume el mando

óleo sobre cartón
70 x 100
Colección particular. Buenos Aires



discurso impresionista y al tardo-impresionista, la recodificación que de ellos hizo -como parte de su operatoria regionalista -crítica- lo distanció de ambas tendencias hasta colocarlo, pictórica y filosóficamente, en las antípodas.
Aparte de la temática, tan opuesta, los impresionistas trabajaron en el instante como duración, mientras Figari procuraba la duración como instante. A la idea, clave del Impresionismo, del presente fugaz devenido en pasado continuo en la tela, sustituye Figari la idea del pasado desaparecido transformado en presente continuo en sus cartones.
En términos técnicos, las diferencias son también destacadas, casi abismales, pero ya sabemos que lo técnico nada importa en las realizaciones figarianas, al revés de lo que sucedía con los impresionistas y sus herederos (12).

XI

«La prensa puede decirse que quedó muda ante nuestros cuadros»,

El entierro del borracho

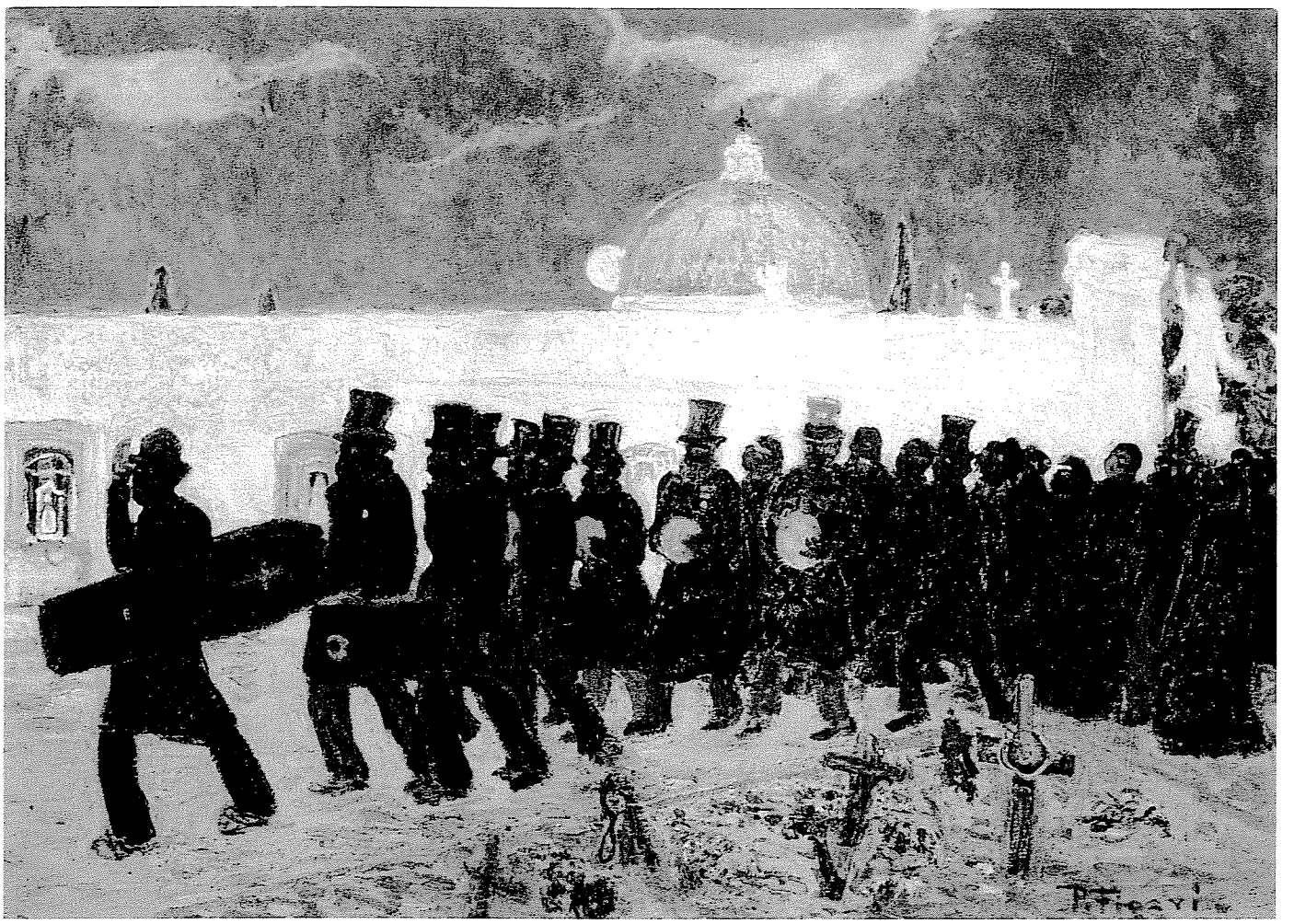
óleo sobre cartón
52 x 82
Colección particular, Buenos Aires

contará Figari acerca de su exposición inaugural celebrada en la Galería Müller. Sólo vende un cuadro. No es mayor el eco despertado por la muestra que, seis meses más tarde, en diciembre de 1921, presenta en el Salón Maveroff, de Montevideo. Pero aquí hay una conferencia elogiosa, pronunciada en 1922 en la Universidad de la República: es del pintor francés Fernando Laroche, quien también ha visto la exhibición de la Galería Müller.

Sin embargo, la amistad que traba Figari en Buenos Aires con el estanciero Manuel Güiraldes, padre del poeta y novelista Ricardo Güiraldes y ex Intendente de la ciudad (1908-1910), será decisiva para él. Güiraldes, que es coetáneo del pintor uruguayo y hombre de campo, sabe de arte y admira desde el primer momento el de Figari, ha de convertirse en mecenas y marchand del montevideano. Figari, en todo caso, no se desanima. Una segunda exposición, en 1923, ya no pasa inadvertida: es la que realiza en el edificio de la Comisión Nacional de Bellas Artes, en la Plaza San Martín, frente al Museo. Tres de sus cartones son admitidos en el Salón Nacional de ese año. Pero el hecho mayor de 1923 es la muestra exhibida en la Galería Druet, de París, en noviembre. No sólo vende 45 de las 60 obras exhibidas: la crítica lo aplaude con entusiasmo.

«Entierro»

óleo sobre cartón
70 x 100
Colección M.N.A.V., Montevideo



Un entusiasmo que prende también en Buenos Aires, donde hace su tercera exposición, en 1924, en Witcomb, y en Montevideo, cuya segunda muestra acoge el Hotel Carrasco, el mismo año. Buenos Aires vive un clima renovador. A los dos números de la revista mural **Prisma**, avanzada del Ultraísmo (diciembre de 1921, marzo de 1922), han sucedido **Proa**, en 1922-23, con una segunda época en 1924-26 (Güiraldes y Borges son dos de sus directores), e **Inicial**, en 1923, publicaciones de impulso vanguardista especialmente en literatura y poesía.
Sin embargo, ninguna de ellas iguala a **Martín Fierro**, que aparece en febrero de 1924 y ha de durar hasta noviembre de 1927. Figari se suma al grupo de jóvenes escritores que anima la revista, y colabora en sus ediciones. Güiraldes reseña allí con lucidez la muestra de 1924, y Macedonio Fernández difunde en sus páginas el humorístico discurso con el que participa de un banquete en homenaje al pintor uruguayo (13).
La reverencia del Grupo Martín Fierro por Figari es de suma importancia, ya que el periódico se bate contra la pintura academicista y los criterios oficiales en materia de arte. No se olvide que 1924 es el año de retorno al país de Emilio Pettoruti y

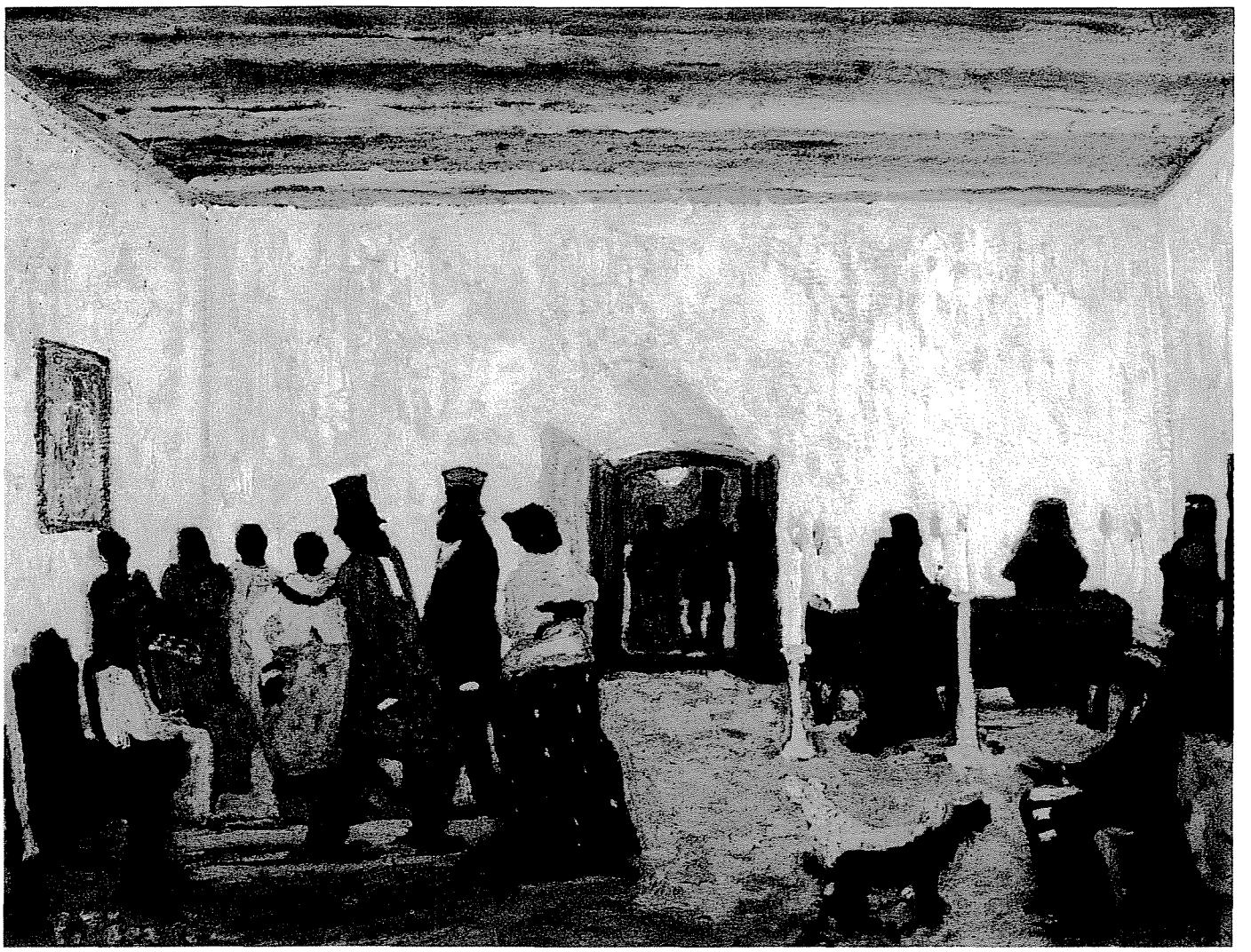
Conventillo

óleo sobre cartón
35.2 x 50
Colección M.N.B.A., Buenos Aires

Xul Solar, quien hace de aquel una encendida defensa en **Martín Fierro**, con motivo de su tempestuosa exposición -ya legendaria- en la Galería Witcomb.
Figari interviene, además, en la fundación de la Asociación Amigos del Arte, en 1924, un centro cultural de valiosa y activa labor. Precisamente en Amigos del Arte (Florida al 900), Figari realiza su cuarta exhibición en Buenos Aires, en 1925 (hay una tercera montevideana en el Salón Catelli). Poco después, hacia julio, marcha a instalarse en París, donde hace una muestra, en octubre, en la Galería Druet, que reitera el éxito alcanzado por la de 1923. Figari muere el 24 de julio de 1938, a los setenta y siete años, en su casa de Montevideo. Ha vuelto, tres días antes, de Buenos Aires, donde estuvo desde fines de junio, con motivo de su exposición en Amigos del Arte, que ya ocupa entonces los salones de Van Riel, en Florida al 600.
Fue su última muestra: el azar quiso así que la actividad pública de Figari en el terreno del arte, empezara y culminara en Buenos Aires, en la misma calle de Buenos Aires. Entre el 14 de mayo y el 11 de junio, había comenzado a borronear una autobiografía, que dejó en el momento de su primera muestra en la Galería Müller, diecisiete años atrás...
La ciudad ha cambiado, el país ha cambiado. Pero la pintura de Figari es la misma: una gozosa canción entonada con los colores, a los cielos y árboles, a los patios con aljibe y los salones con arañas

La vida

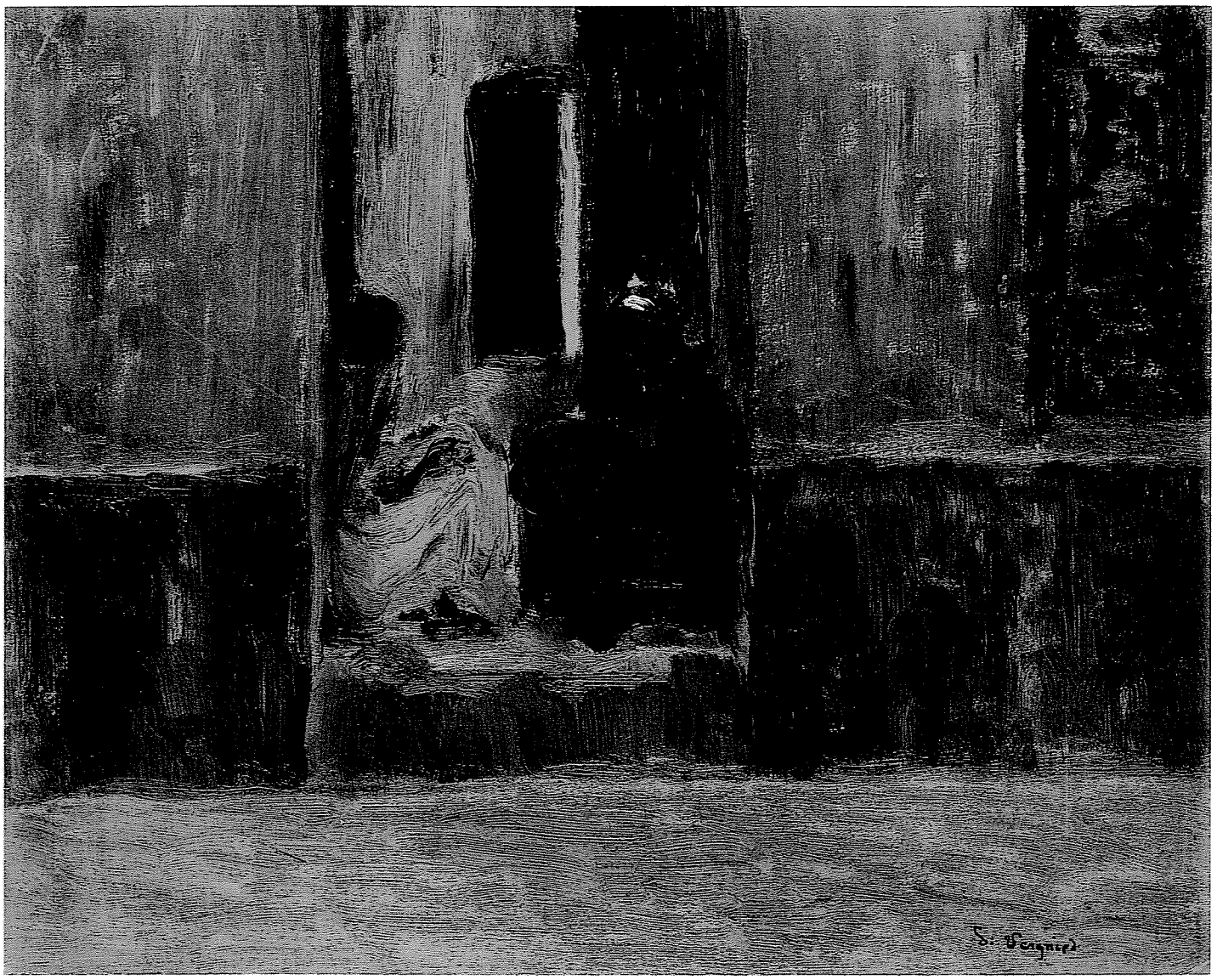
óleo sobre cartón
62 x 80
Colección M.N.A.V., Montevideo



de velas, a las lunas y las diligencias, a las fondas y las pulperías, a los candombes y los entierros de negros, a los bailes y fiestas de los gauchos, a los caballos y los perros, a las noches y los días.
Con ese mundo rioplatense llegó a París, no para iniciar una obra sino para continuarla, no a aprender sino a enseñar -al revés de decenas de americanos del Norte y del Sur. Durante ocho años y medio, pintó sin descanso; vió morir a su hijo Juan Carlos, escribió y publicó **El Arquitecto** e **Historia Kiria**, una utopía en que, por contraste, examina las rémoras de su tiempo. Y mostró sus cartones en París, en Bruselas, en Londres, en Sevilla, en Los Angeles y, desde luego, en Montevideo, en Buenos Aires, en La Plata, en Rosario.
Es Butler, de nuevo, quien lo recuerda en el modesto departamento de la Rue de l'Université 157 -el último de sus tres domicilios de París-, cuando, «ensimismado ante su caballete, continuaba ajeno a todo lo que ocurría en el mundo, mientras plasmaba sus recuerdos rioplatenses».
«Era inútil entonces tratar de desviar el curso de sus pensamientos, completamente indiferente a la actualidad artística de París, añade. Tan es así que cuando le pregunté si había visitado la extraordinaria exposición retrospectiva de Matisse, con su habitual ironía me contestó, sonriendo: '¿Y para qué?' Esta respuesta me pareció monstruosa en el momento y ahora debo confesar que empiezo a compartir tal actitud».
En verdad, no vivía ajeno a todo lo que ocurría en el mundo: basta

Negras en la puerta

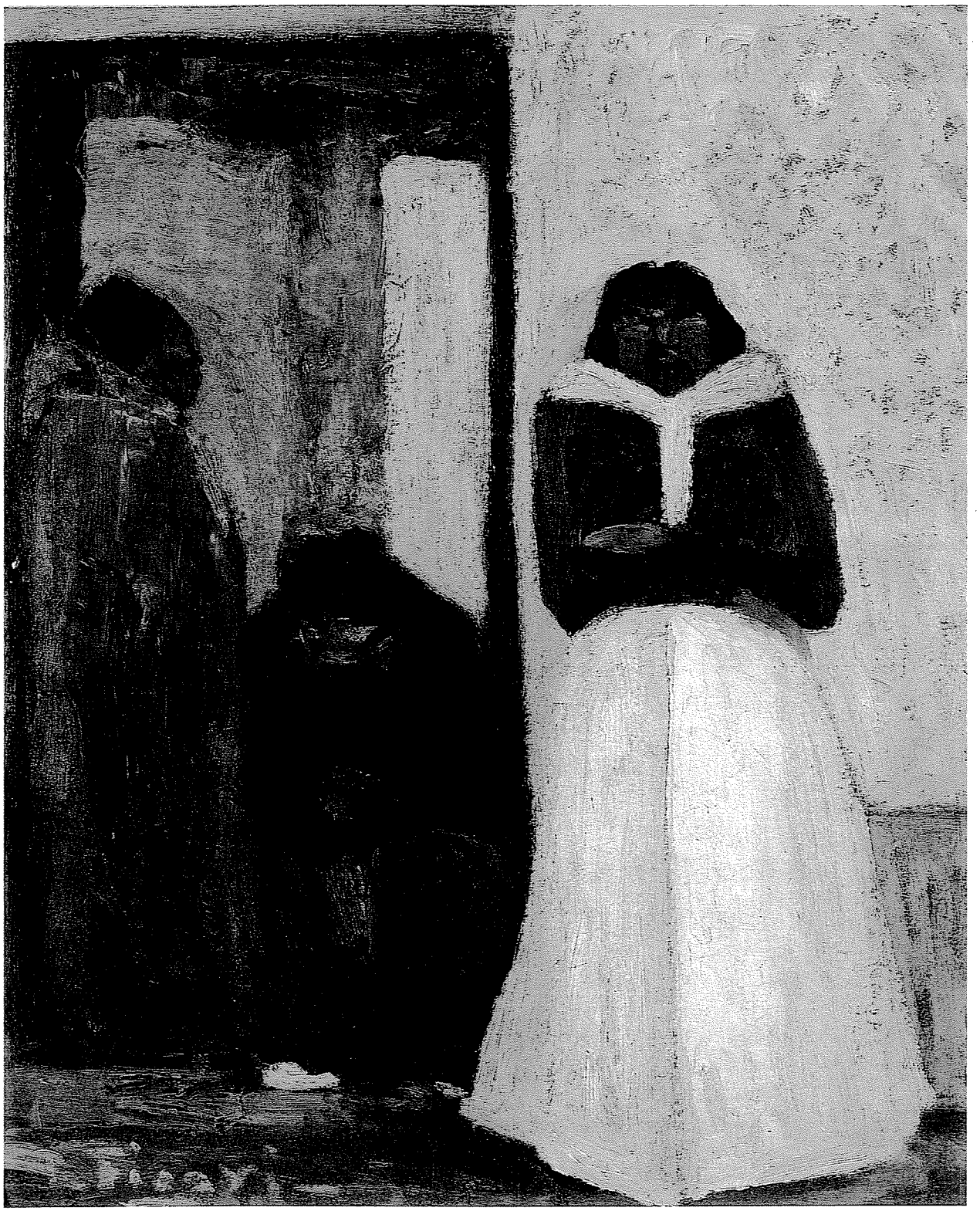
óleo sobre cartón
35.4 x 50
Colección M.N.B.A., Buenos Aires



con hojear su correspondencia, y saber que estaba al tanto de todo. Pero su compromiso mayor era con América, con el mundo de sus sueños y sus memorias, y a él dedicaba sus horas, que no alcanzaban para poner en imágenes el chorro infinito de sus evocaciones.
Por eso, cuando el otro mundo comienza a despeñarse hacia el totalitarismo, cuando «esta pedantesca civilización occidental cruje y amenaza ruina «-según escribe a un amigo-, Figari vuelve al Uruguay, en los meses iniciales de 1934. Y vuelve con el mundo propio, hecho centenares de estampas, para seguir dando cuenta de él en Montevideo.
El 4 de marzo de 1929, escribía desde París a Marietta y Alfredo González Garaño: «yo quisiera que el viejo Figari quedase entre los suyos, como uno de los que han sabido comprender lo que hay de magnífico en América y en su tradición». Esta muestra del Museo Nacional de Bellas Artes prueba -si acaso hacía falta- que ha quedado como el primero de ellos.

La espera

óleo sobre cartón
39.7 x 33.2
Colección M.N.B.A., Buenos Aires



Notas

1 Cfr. Horacio Butler: **La pintura y mi tiempo**; Sudamericana, Buenos Aires, 1966; págs. 32/33.

2 Estos artistas, más Antonio Berni, Juan del Prete, Alfredo Bigatti y Raquel Forner, han de formar el así denominado **Grupo de París**, entre 1925 y 1930. El último en retornar a la Argentina (1933) será el primero que se instaló en París (1923): Butler.

3 Vale la pena destacar que tanto Cittadini como Soto Avendaño tienen apenas 35 años de edad. Respecto del Salón Nacional de 1921, el periódico **Acción de Arte** denuncia que la Comisión Nacional de Bellas Artes, a espaldas del jurado de Admisión, solicitó a varios artistas que presentaron desnudos, que taparan los sexos con hojas de parra (año 11, Nº 18, septiembre de 1921, pág. 1)

4 A mediados del año siguiente, 1922, será librado al público el Museo Municipal de Arte Hispanoamericano, que ha de llevar el nombre de Isaac Fernández Blanco, donante de sus colecciones. Sito en la casa de Fernández Blanco (Hipólito Yrigoyen 1418/1420), el museo fue trasladado en 1943, a su sede actual (Suipacha 1422), residencia de los hermanos Carlos y Martín Noel, diseñada por éste último (1920-22).

5 Carmelo de Arzadun, Milo Beretta, Pedro Blanes Viale, Carlos Castellanos, José Cúneo y Bernabé Michelena.

6 Moribundo en un hospital, el asesino de Butler confesó su responsabilidad a una monja, en 1908. Figari toma conocimiento de la revelación siete años más tarde, en 1915, y empieza los trámites para obtener la rehabilitación de Almeida, que sólo ha de llegar en 1922, casi un cuarto de siglo después de cerrada la causa.

7 El gran artista alemán Joseph Beuys (1921-86) predica nociones afines a las de Figari, sin conocerlas, es obvio, durante la década del 70 y comienzos de la siguiente: son sus teorías acerca de la Plástica Social (o «concepto amplio del arte»). Según ellas, «cada hombre es un artista», sea cual fuere su actividad, y el capital de la sociedad no es el dinero sino la capacidad creadora de los ciudadanos y el producto de dichas capacidades. (Cfr. Joseph Beuys: **Par la présente, je n'appartiens plus àl'art**; L'Arche, París. 1988; y Heiner Stachelhaus: **Joseph Beuys**; Abberville Press Publisbers, Nueva York, 1987).

8 Es la base de la Universidad del Trabajo, creada en 1942.

9 En los trabajos de la Escuela se emplean materiales y sustancias del Uruguay y otros países latinoamericanos; para el ornato se acude a la flora y fauna local y regional, así como a motivos de las antiguas culturas de la América latina (Figari, sus colaboradores, los maestros y los alumnos visitaron el Museo Etnográfico de Buenos Aires y el Museo de La Plata para observar y tomar nota de sus colecciones).

10 La noción de Regionalismo Crítico, implícita, como hemos visto, en Figari, será acuñada, en 1981, por los arquitectos Alexander Tzonis y Liane Lefaivre. En el rastreo de antecedentes sobre arquitectura regionalista que ambos practicaron, no se menciona a Figari. Kenneth Frampton reinterpreta, con un horizonte más vasto, la teoría del Regionalismo Crítico, en 1983. Pero si Figari introduce la idea del Regionalismo en materia de arte, también es, en cierta manera, el precursor del Regionalismo en el campo de la geografía, la política, el derecho, la economía y la sociología, que se verifica a partir de los años 50.

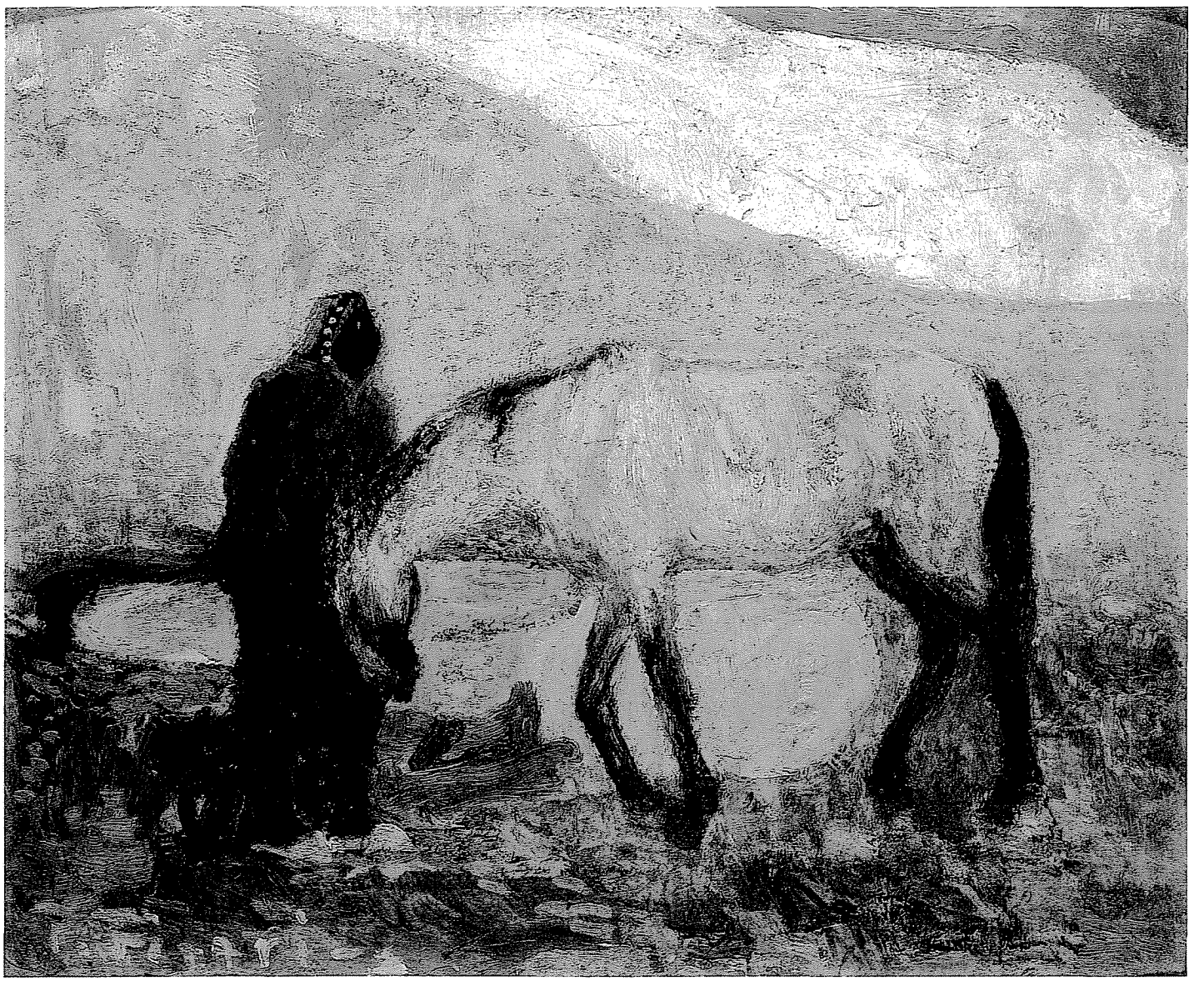
11 Figari sostiene que una clasificación más racional del arte y la ciencia debería basarse sobre «los grados de evolución de cada serie de esfuerzos, en cada rama artística»; así propone establecer tres grados: 1, el **arte rudimentario**, que abarcaría «todas las manifestaciones artísticas inferiores, el tanteo grosero, indeciso, informe»; 2, el **arte técnico**, correspondiente a «todas las formas artísticas ya ordenadas y sometidas a reglas, es decir, el arte más o menos mecanizado»; y 3, el **arte conceptuoso**, el de «las manifestaciones superiores del esfuerzo artístico en su faz de avance...»

12 En la casa del pintor Milo Beretta (1870-1935), que las había traído de París, donde se volcó al Impresionismo, conoció Figari, a comienzos de siglo, una tela de van Gogh, dos de Bonnard, tres de Vuillard y una de Ker Xavier Roussel. También pudo ver en Buenos Aires, en la Exposición Internacional del Centenario, en 1910, dos Monet, un Vuillard, dos Bonnard y un Renoir, más un Degas en el Museo Nacional de Bellas Artes. En su libro de 1912, sólo cita, entre los artistas contemporáneos, a Monet y Anglada Camarasa, quien obtuvo el Gran Premio de Honor de la Exposición de Buenos Aires (1910) y realizó una muestra en Montevideo, en 1917. Al interés por Anglada Camarasa, suma Gabriel Peluffo Linari el que sentía Figari por el también catalán Joaquín Mir.

13 Fue también uno de los 46 accionistas de **Martín Fierro**, según se anuncia en el Nº 12/13, octubre-noviembre de 1924, pág. 9 («¿Quién es 'Martín Fierro'?»).

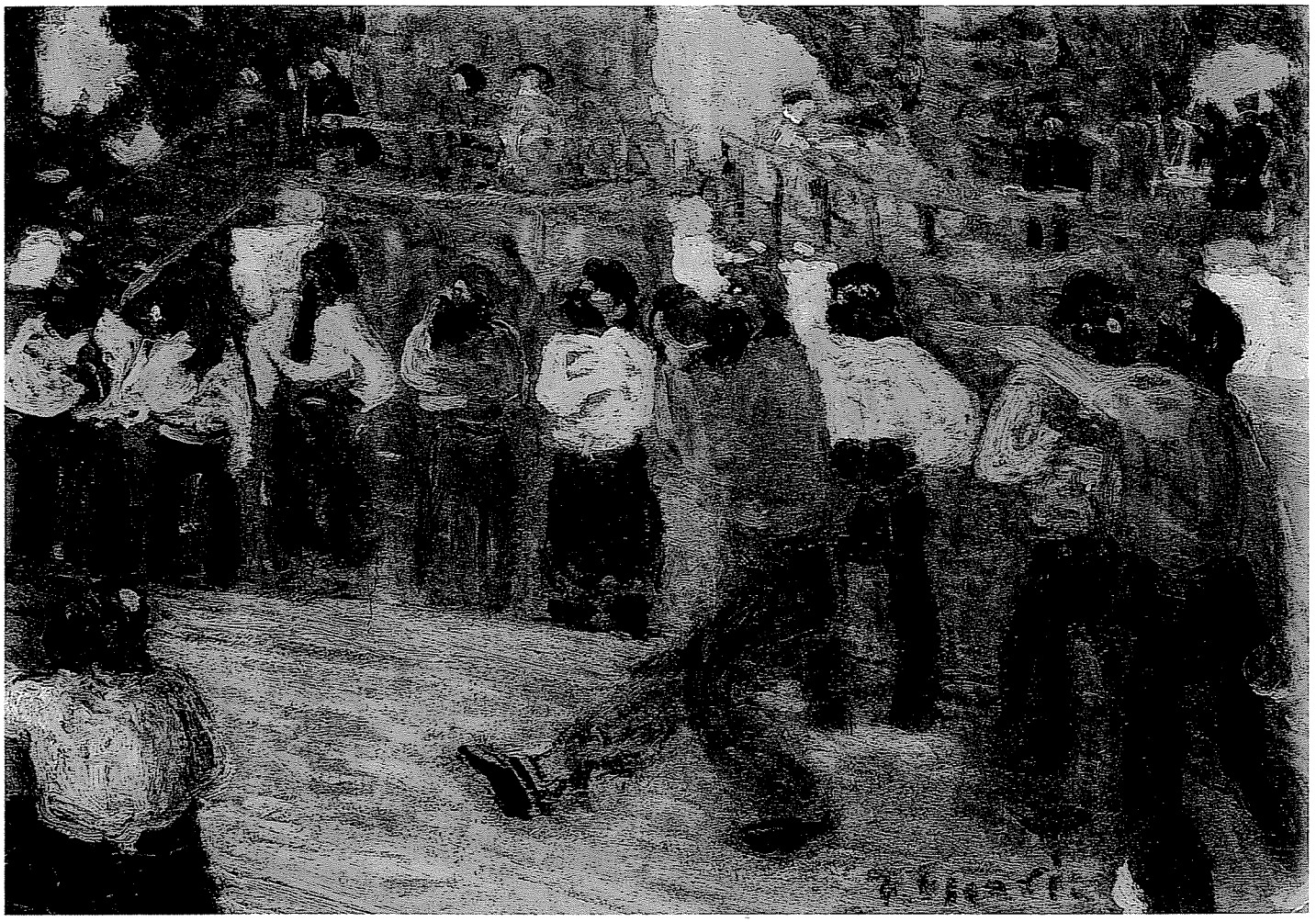
Lavanderas en los médanos

óleo sobre cartón
32.5 x 40
Colección M.N.B.A., Buenos Aires



Cancha de bochas

óleo sobre cartón
34,6 x 49,5
Colección M.N.B.A., Buenos Aires



Pedro Figari, el escenario americano

por Angel Kalenberg

Hacia 1921, cuando el prestigioso abogado y hombre público, el escritor y docente Pedro Figari, a sus sesenta años, se exilia e irrumpe como pintor, Uruguay carecía de una tradición plástica. Ese año Jorge Luis Borges vuelve a Buenos Aires. El mismo Borges que tiempo más tarde (1930) escribirá: «Figari pinta la memoria *argentina*» es decir, la memoria del Plata. Y junto con Borges llega a la comarca el *ultraísmo;* y un cierto fervor de América; y por las vanguardias. Se escriben «Don Segundo Sombra» (Figari habrá de ilustrar la carátula de la primera edición), y «La Vorágine», y «Doña Bárbara». Y aparece el Muralismo Mexicano. «El artista -Figari- admira sin reservas al gran Diego Rivera, y el formidable decorador de Chapingo, por su parte, afirma que Figari debía intentar la pintura mural», recuerda Alejo Carpentier en un artículo de 1928. «En América -continúa diciendo- tenemos el raro privilegio, actualmente, de ser contemporáneos de nuestros clásicos. Estos se llaman Diego Rivera, Héctor Villa-Lobos, Ricardo Güiraldes, Amadeo Roldán ... Y Pedro Figari es otro de esos *clásicos* de un arte nuevo y fuertemente caracterizado...».
A su muerte (1938) dejó una copiosa producción - pinturas y dibujos, cuentos, obras para teatro, estudios sobre estética y pedagogía del arte y las artesanías - y dio forma a uno de los dos pilares de una tradición plástica nacional. El otro lo fundaría Torres García.

Inventario de un mundo

Durante los diecisiete últimos años de su vida, Figari pintó infatigablemente; con pinceladas largas y libres, sobre cartones sin fondo pigmentado, en azules, rosados y lilas y otros; gauchos y chinas, y negros y negras en su exilio americano, él, que era un latinoamericano exiliado.
Figari pinta desde Buenos Aires (1921-1925), y desde París (1925 - 1933) su Uruguay nativo. (Chagall, por ese entonces, hacía otro tanto con Vitebsk.) Figari se encierra en la memoria y recuerda el alma de un pueblo.
Figari vio en el negro toda la fuerza del ritmo que, al norte de América produjo el jazz y, en América del Sur, el Candombe. A la

Arrabal

óleo sobre cartón
16 x 24,5
Colección particular, Montevideo

sazón, Europa también se mostraba interesada en el negro, pero en sus productos artísticos; (Max Raphael sostendría que para colonizar sus formas). Picasso pintó *como* un negro. Figari pintó *a* los negros. Y seleccionó únicamente aquellos temas celebratorios y rituales: al negro le quita todo el contenido de sometimiento: nunca aparece trabajando; le quita todo el contenido erótico. Los casamientos son sistemáticamente endogámicos y en los *Entierros* se pasa de lo eterno a lo externo, y tampoco hay mixtura. Esta se consuma apenas en las escenas coloniales y en los patios de estancia, donde comparecen patricios y esclavos, patrones y peones, negros y blancos.

Las paredes de las estancias las pinta de colores desleídos, como si hubieran sido de un color más intenso que el paso del tiempo empalideció. Allá en París, recupera las supersticiones del campo uruguayo: los marcos de las puertas habrá de pintarlos de color, porque así se procedía para evitar los malos espíritus; pintará los dinteles solos; no pintará las puertas de verde. "¿Qué le parece una diligencia en medio del campo? Le vamos a poner una franja amarilla, y un caballito blanco en el tiro, porque traía suerte», le dice al argentino Julio Rinaldini.

El espacio de las pinturas de Figari (interiores y exteriores) es antropológico, el lugar de una existencia real que le impone

Fiesta de extramuro

óleo sobre cartón
50 x 35
Colección particular, Montevideo

sentido al paisaje. Figari casi no pintó paisajes sin hombres. Figari pintó escenas en paisajes exteriores y escenas en interiores. El espacio de sus pinturas de interiores lo organiza a partir del (telón de) fondo escenográfico. Practica la lógica formal de la superposición de telones, de pantallas (Brueghel, André Lhote). Pero este telón de fondo no sólo sirve de marco a la escena, sino que contribuye en buena medida al ambiente de la obra, aunque no deje de ser fondo. Para completar este escenario incorpora elementos de utilería de época, muebles, accesorios, escaleras, retratos y hasta autorretratos. El resultado recuerda el teatro de marionetas.
Por estar fuera de su geografía y de su sociedad, Figari puede desdoblarse y jugar con el distanciamiento y el alejamiento que son propios del escenario teatral. El artista parecía sobrevolar la sociedad, envuelto en una envidiable sensación de omnipotencia, y la visualiza en sus cartones socarronamente: lo social como algo ritual.
En una primera lectura, la pintura de Figari pudiera aparecer como ingenua: las figuras se resuelven por manchas de color, y muy hábilmente el pintor oculta las evidencias de las líneas de composición que las soportan. Empero, hay algo más engañoso aún: el tema. La seducción que genera el lirismo, el humor de sus temas, se presta para interpretaciones literarias. ¿País de negros y gauchos?

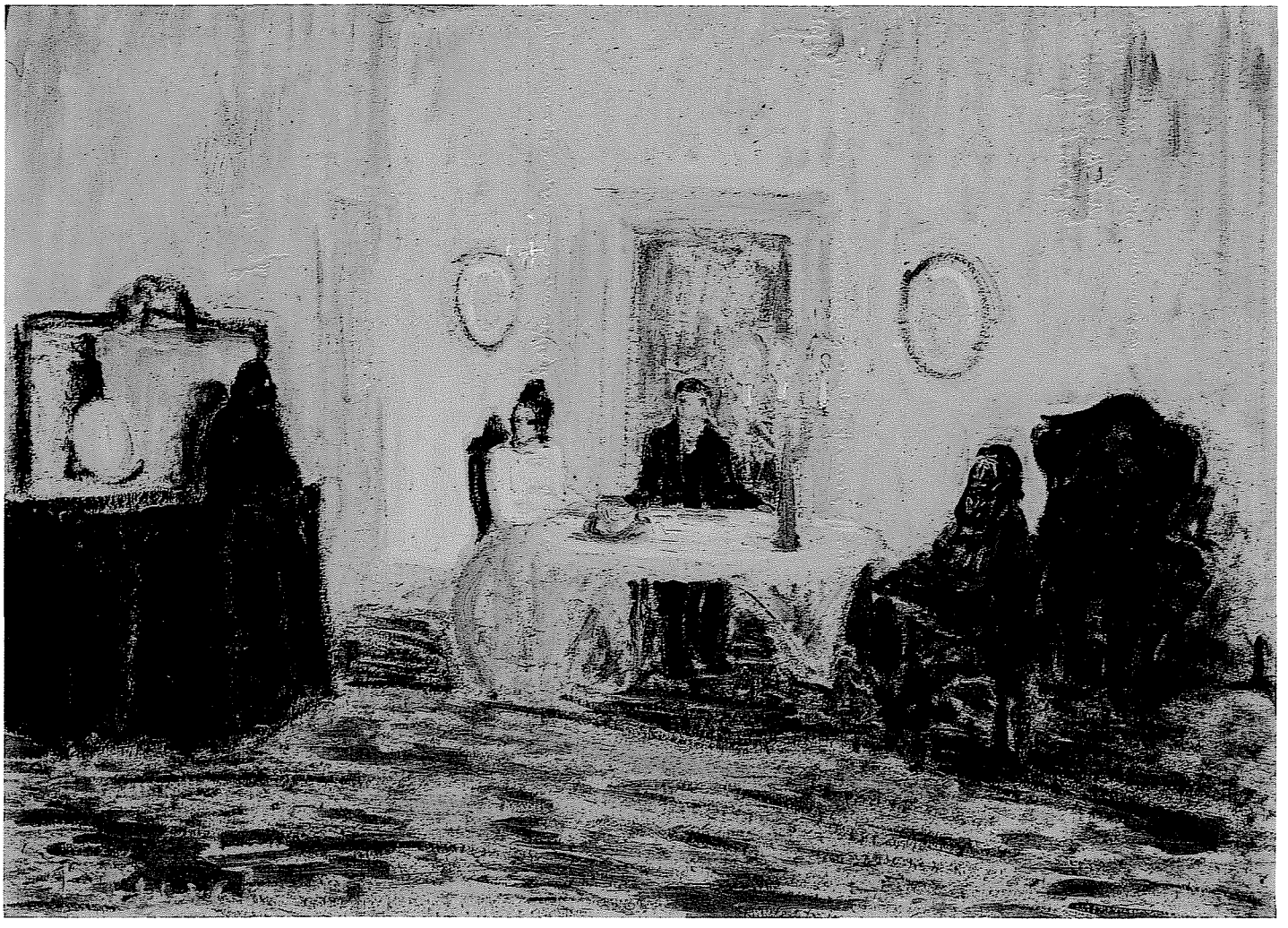
¿Pintura antropológica? ¿Acaso pintura documental que intenta relevar las costumbres, las supersticiones de una época, de una cultura? Nada de eso. Las pinturas de Fígari no constituyen documentos, pues no habilitan al estudio de las situaciones que mentan ¿Qué costumbres testimonian o indagan? ¿Qué los gauchos vivían en el campo y bailaban...? Ni los estereotipos acerca de lo nacional ni los estereotipos acerca de Figari sirven ni para entender lo nacional ni para entender a Figari.
El autor mismo postula ese disfraz de ingenuidad para esconder al gran pintor que hay detrás: Figari trataba de resolver problemas plásticos y no mostrar una cultura determinada. El acto de pintar de Figari es una transferencia: no tiene nada que ver con el motivo. Es materia y memoria; color y forma.
Figari va en busca del tiempo perdido, pero esta sensibilidad proustiana, este arte introspectivo, no es puro intelecto. Este apuntar al pasado (otra apariencia) en realidad apunta al futuro: Figari no busca traducir el alma de un pueblo, busca crear un arte nacional.
¿Cómo llega a lo nacional, sin folklorizar? Mediante el sincretismo, mediante un dibujo aparentemente infantil. Figari es un pintor sincrético, al igual que los primitivos diseña simultáneamente fondo y figura.
Así por ejemplo, entre los árboles elige el ombú. Arbol emblemático, arquetipo de la pampa, el ombú es una planta y, por ende, no tiene tronco por un lado y ramas por otro, careciendo de estructura geométrica. Debido a ello, las formas que dibuja esta planta recortada contra el cielo son tan importantes como las de sus huecos. Figura y fondo. Positivo y negativo. Nunca un par, nunca una polaridad, nunca el resultado de una visión analítica. (Mondrian, en vez, abstrae del árbol su esqueleto.) Figari siempre es sinónimo de síntesis, unidad, sincretismo. Por tanto, puede afirmarse que, pese a provenir de la gran tradición de la pintura francesa no toma partido por el punto de vista francés y, pese a no tener antecedentes que lo vincularan a la tradición de la pintura norteamericana, tiene puntos de contacto con ella, y en particular con lo que habría de ser la *Action Painting*.
Pero esta cualidad sincrética es la que ha llamado a engaño a no pocos de sus críticos; olvidan que «la visión sincrética es un instrumento potente en manos del artista adulto» (Anton Ehrenzweig).

Invención de un mundo plástico

En la obra de Figari es preciso rescatar y enfatizar algo: la pintura-pintura. Sus temas me parecen, a lo sumo, los expedientes de los cuales se valió el artista para instaurar un clima cultual. Con los cielos animistas, con los árboles animistas, con las nubes animistas, el espectador se siente propenso a pensar en bailes de brujas, en auras de encantamiento, en espacios de aquelarre.
Con la obra de Figari hay algo por hacer: re-iconizarla. Los temas dejan de ser los salones del período colonial, las fiestas de gauchos y negros, los entierros, los candombes. Los temas pasan a ser: el espacio americano, el tiempo mítico, el color popular, el ritmo, los gestos, las nubes, los árboles. Y la luna, esa presencia constante, insoslayable.
«Para mí, poco o nada cuenta lo que se haga en el trillo ajeno; es en el surco propio que debemos sembrar para que sea nuestro y legítimo el fruto», le escribirá Figari a Alberto Zum Felde.
Coherente, en lugar de remitirse a modelos ajenos Figari opta, como los primitivos, por inventarse un lenguaje (y un mundo) propio: comienza la serie de los *Trogloditas*, dibujos deliberadamente «primitivos», de seres «prehistóricos», a partir de los cuales desplegará una suerte de extensa saga fundacional de un mundo nuevo. (Años después, publica *Historia Kiria*, un poema que evoca el Gilgamesh.)
La relación de la obra de Figari con sus modelos debiera ser analógica: reproducir, copiar, inspirarse en. Todos los negros aparecen como isomorfos (los pueblos primitivos lo son). Se trata de un procedimiento que viene del manierismo y que podemos encontrar aun en la literatura metafísica y angustiada de Franz Kafka, en «El Castillo», por ejemplo. Los parecidos de la obra proceden del positivismo más riguroso, las diferencias entre el modelo y la pintura se atribuyen al genio del artista. Por lo mismo, la pintura de Figari es positivista por su técnica, pero no por su temática.
La pintura de Figari aparece como un verdadero tratado de gestos. La gestualidad de los personajes es tratada con simpatía. El trazo tiene una autoridad imponente. Figari elimina el tacto visualizado. No sólo en la ropa conseguía aplanar lo corpóreo, sino también en los rostros.
Los vestidos, Figari los trabaja por manchas. Puede sostenerse que instaura un código de color para los vestidos, según sean para gauchos, negros. Como no pintaba del natural, Figari inventaba el color, lo independizaba de una correspondencia con los colores de la naturaleza. Los vestidos de las chinas los resuelve aplicando el color disociado: como en los azulejos del manuelino, como en el puntillismo, (aun cuando los personajes de Seurat siempre están vestidos de domingo), las combinaciones de color tienen lugar en el ojo.
Sólo ocasionalmente Figari emplea el *plano americano*, que la fotografía había popularizado y ya Degas había incorporado a su repertorio sintáctico, puesto que el acercamiento a la figura la individualiza, y Figari estaba interesado por la silueta, y no por el personaje. (Por lo demás, el primer plano crea la ilusión perspectiva, que Figari rechaza.) Su visión es frontal: la del espectador de

Manuelita Rosas

óleo sobre cartón
48 x 68.5
Colección particular, Montevideo



Tertulia

óleo sobre cartón
50 x 70
Colección M.N.B. A., Buenos Aires

teatro, y no la del espectador de cine. Figari casi nunca pinta una cabeza de frente, a la manera de los realistas; por el contrario, las pinta de perfil, como los prerrenacentistas. Mediante el recurso a una morfología que varía de una clase social a otra, Figari patentiza las diferencias entre ellas.
Con la cabeza de las siluetas negras recompone la horizontal, configurando algo así como frisos. Se trata de un recurso clásico, el de la arquitectura griega con las panateneas en el Partenón. Que también aparece entre los prerrenacentistas italianos: eludían el escorzo, plantaban las figuras perfiladas (esta postura elude la volumetría y acentúa, en cambio, el dibujo de la forma) en un espacio frontal. La predominante horizontal estaba marcada por las cabezas, acompañadas por las líneas de la arquitectura, como en *El milagro de la hostia profanada*, de Paolo Uccello.
Los perros de Figari (escuálidos, suelen cerrar las escenas) suponen una nota de humor y otra de dinamismo, al comparecer en direcciones opuestas. Como las flechas de Paul Klee, sirven plásticamente para unir las pinceladas separadas por el contorno de sus bordes empastados, pero recurriendo a figuras y no a abstracciones geométricas. Empleando recursos que habría de popularizar la pintura gestual, la

Tertulia (detalle)

pintura de acción, estos perros son pinceladas (los paisajes nevados de Monet también están hechos con el correr del pincel).

De Cielo y de Tierra

Las pinturas de Figari resultan de una composición tan rigurosa que, sostengo, responden a una trama que los regula, pero que es resultado de una acomodación sensible de los elementos. Su sistema compositivo adopta una solución de carácter sintético: si bien aplica la medida áurea de los renacentistas, no cae, como éstos, en una formulación tipo rompecabezas, la que permitiría continuar indefinidamente una composición dada. En cambio, y al igual que los pintores medievales, las formas se van *poniendo* a un lado y otro del eje; (así cualquier fragmento de una pintura de Figari denuncia de inmediato a su autor). En este sistema, las rectas están vinculadas a las formas arquitectónicas, al continente; en tanto las curvas, los arabescos y el ritmo curvilíneo está reservado, como entre los prerrenacentistas, a lo que se mueve, a las formas orgánicas. Figari usa el contraste cromático, para el color, y el contraste lineal, para la construcción.
Figari producía pintura plana: pintaba ángulos pero no incurría en diedros, en volumen. En su pintura no hay ninguna perspectiva: reemplaza el engañaojo *(trompe l'oeil)* por los ritmos y las medidas. Su pintura tampoco es de claroscuro, de luz y sombra. Resuelve mediante color las zonas que podrían derivar al tono.
En el alto del cartón, la línea del horizonte suele estar muy baja, y su visión es a ras de tierra, creando una espacialidad propia del paisaje de la pampa con su cielo omnipresente e infinito. Pero no vacío: poblado de vibraciones, nubes y luna.
Las nubes de William Turner y John Constable, las de los impresionistas estaban relacionadas con un momento particularizado del día. Las de Figari son atemporales. Son fantasías, *proyecciones sentimentales*. En el fondo, es el mismo cielo de Van Gogh, pero indiferenciado. Las nubes de Figari, podría agregarse, son nubes abstractas, pero de una abstracción lírica. Cuando Mantegna abstraía sus nubes, geometrizaba, y éstas aparecían como formas en mármol.
La luna se instala, casi siempre, en el exacto punto de intersección de la sección áurea vertical con la horizontal. ¿Util, herramienta plástica, en el sentido de los lingüistas? ¿Clave simbólica? Ambas a dos.

La indirecta

óleo sobre cartón
48.5 x 68.5
Colección particular. Montevideo

Luz de la noche, la luz de la luna (¿claro de luna?) es fría: se trata de una fuente luminosa que no arroja sombra, no configura volumen. En ciertas pinturas, Figari sustituye la luna por el farol: pero adviértase, son faroles sin luz, tampoco generan sombra. La sombra se transforma en mancha de color, en forma, y cuenta como objeto plástico. A tal punto que Figari llega a articular ritmos con las mismas sombras. Y a la luna ha de pintarla del color que requiera cada composición.

Equivalentes a las de Van Gogh, a través de las lunas Figari sentía la noche, convocaba el misterio. Pues, cuando se apaga, la luna condena al mundo a «la uniformidad formidable y negra de la nada». El habitante de nuestro campo no vive en la tierra, vive pendiente del cielo y, en cuanto aparece, la luna, símbolo de fecundidad, de fertilidad, se convierte en la presencia más significativa. Y esto es así, entre otras cosas, porque las creencias relativas a la luna aludían a la regeneración del tiempo: la luna es el primer muerto y el primero que resucita. ¿Figari estará pensando en los valores americanos? Quizá por eso la luna de Figari suele estar en el punto privilegiado, el lugar de un ceremonial. («La lentitud solemne de los movimientos rituales no ha dejado de ser compara-

Solicitando

óleo sobre cartón
48.5 x 69
Colección particular, Montevideo

da con la de los movimientos astrales».)
Las lunas de Figari nunca son vaporosas. Antes bien, suelen estar estrictamente delineadas; a veces tienen, incluso, la precisión de la geometría, en medio de un sistema fundado sobre lo pictórico (y por ende, no lineal). Son círculos y el círculo es esencialmente «una figura dinámica, la base de todos los movimientos rotatorios», del eterno retorno.
Luna geométrica en campo pictórico. ¿Contradicción? No. Clave. Esta linealidad de la luna alude no a la perspectiva geométrica (la pintura de Figari, insisto, es plana, y la luna también lo es), sino al rigor constructivo de una pintura pictórica. Permite sustraer ciertas características de un sistema, empleando sus efectos en otro. Esta suerte de hibridación es característica del arte uruguayo, del mejor arte uruguayo. Es, por otra parte, uno de los rasgos distintivos del ser nacional.
La luna de Figari es el punto de partida de su construcción del espacio plástico. Es una especie de «vector libre que presta a las operaciones de naturaleza semiótica, una función a la vez señalética y sintáctica».
El árbol (¿genealógico, del mal, del bosque, de la sabiduría, del

Damas coloniales

óleo sobre cartón
47 x 60
Colección particular, Montevideo

paisaje, de la vida, de la muerte?). El cielo y la tierra están unidos por un gran árbol. Símbolo natural del cuerpo, analógico de la familia humana. Figari opta por el ombú. En las escenas al aire libre Figari no fuga según el canon perspectivo. El ombú suele aparecer al centro del cuadro, para ocultar u obliterar el punto de fuga, abriendo el espacio y haciéndolo a-perspectivo. En estos casos, Figari se acerca a la espacialidad romántica, a la de Caspar David Friedrich, por ejemplo.
La voluntad de fraseo que une cielo y tierra, estaba anticipada en Poussin. Figari era un armonizador: transfería al cielo nubes y caballos y copas de árboles. Pues para Figari todas eran esencias que giraban en órbitas o en gestos, que se repiten abajo o arriba. La punta de un rancho puede corresponderse con la punta de una nube. Esta identidad morfológica responde al principio rítmico primordial que despliega Figari (ritmo de formas y no de colores), de mayor amplitud que el de Van Gogh. Los caballos no son caballos: son nubes. Los sistemas de correspondencias están en el cielo y están en la tierra. Y religan uno con otra. Un objeto sensible, diferente de mí, expresa algo interior o anímico. La naturaleza preside la hecatombe. Si es un velorio, los dolientes están abajo, mientras que el cielo, arriba, comenta la escena.

Toque de oración

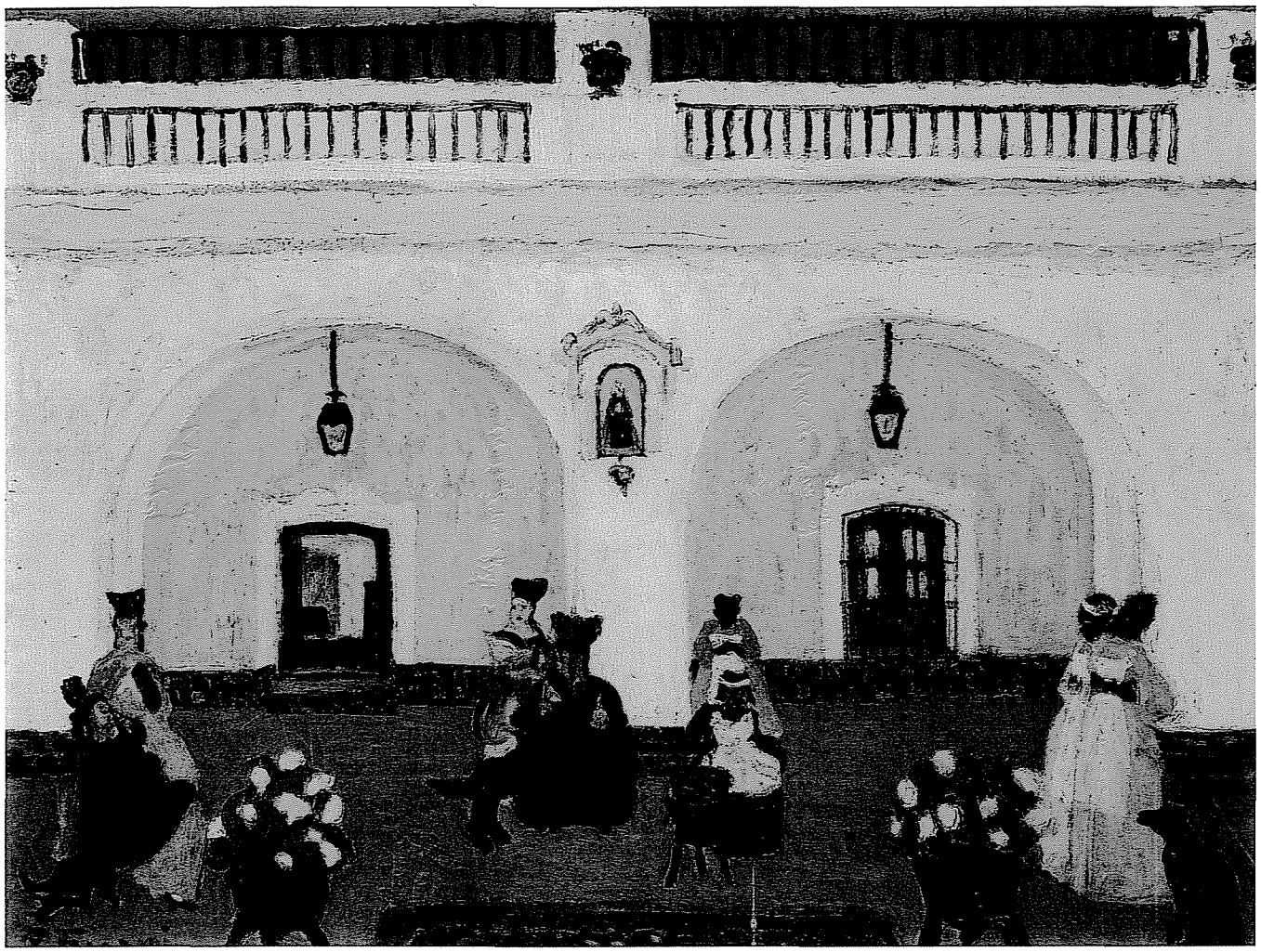
óleo sobre cartón
69 x 99
Colección M.N.A.V., Montevideo

Los cielos azules de Figari se experimentan como sustancia colorante antes que nada. Luego, se experimentan como infinitos, de color. Tal vez toma de los holandeses el espacio aéreo (aunque no su desapasionada precisión), en virtud del cual 4/5 del alto del cartón están ocupados por el cielo, lugar *encantado*, de ausencia. Figari expresa una eternidad vacante en el hueco del día. Para un europeo contemporáneo, («el europeo ignora la naturaleza virgen», dirá Lévi - Strauss), un cielo enorme provoca angustia, y así lo patentiza el apelmazamiento de Munch. Y lo gregario será la respuesta.

El espacio de Figari siempre está cortado por una horizontal, por la línea del horizonte; evita la diagonal para frenar la fuga hacia las tres dimensiones del cubo escénico. No hay consideración específica de la escala ni de las posiciones relativas. (Nuestra época cambia su concepción escénica, escribe Francastel).
La escala humana reducida, y los seres anónimos de Figari participan del mundo romántico. Figari usa el espacio romántico, pero lo racionaliza. Adopta una solución intermedia entre el espacio renacentista (racional) y el del post - impresionismo.
En algunas pinturas el espacio lo articula simétricamente, sobre

Dulce de membrillo. c. 1927

óleo sobre cartón
60 x 81
Colección M. N. A. V., Montevideo



todo para reforzar el sentido ritual. La simetría es una elaboración mental, por medio de ella Figari procura ordenar en la tierra el caos antitético que se advierte en los cielos tormentosos. Esta simetría se destruye por el color.

El Arquitecto del color

Figari componía con el color. Y no quiere persuadirnos de otra cosa corno no sea de la estructura del color, de la composición del color por contraste y no por próximos. Al igual que Gauguin recurre a los contrastes de color, que excitan la retina.
Figari seguramente debió admirar a Gauguin, pintor de otros primitivos, los de Tahití: en ambos, la dominante es el azul -¿el azul del Giotto? -, y se puede constatar la imbricación de memoria y encantamiento, y de una gramática que autoriza a sintetizar, estirar, engordar, reducir, conforme a las necesidades plásticas. Las masas de color se convierten en tema. Figari vence la anécdota, pues ve la simultaneidad del color. Los *trazados* constituirán el sostén del color: subsume la geometría, para que el color sobresalga, según la ecuación: golpe del pincel, gesto del color.

El patio

óleo sobre cartón
68 x 98
Colección M.N.B. A., Buenos Aires

La materia pictórica es depositada sobre cartones absorbentes, sin preparar, sin imprimación. Esa materia no se desliza, se frena en la mancha, no llega a constituir forma, como en Van Gogh; queda en mancha. La melodía de la pintura de Figari es producto de esa masa y no del arabesco, tal cual sucede con la música de Brahms. Ese modo de *poner* la pintura también tiene su peculiaridad. La materia no fluye ni se trasciende: hay un cierto ritmo, percutido en el *touche*; pero hay, también, una suerte de inmanentismo de la materia. Ese ritmo crea una dinámica, una inestabilidad óptica de la materia, de la misma naturaleza que la obtenida por Monet. (las ninfeas se equivalen con el ombú). Figari más que de impresionista, tiene algo de neoimpresionista.

Los candombes de los negros no se entienden si no se entiende el alto contraste del tambor. Figari formuló un ritmo como de tam tam. Cuando se instalan el color y el contraste cromático la pintura se va hacia la música. Figari tiene musicalidad. Pero no la del tono, sino la del ritmo, la que emerge de algo que vibra, del movimiento del aire, de las fuerzas de la vida.

Un pasaje de Julia Kristeva sobre el azul del Giotto describe afinadamente la factura colorística de Figari: «este dispositivo coloreado, tan cargado de figuras, de escenas míticas, aparecerá a la mirada atenta y prolongada, como vacío de figuración: como una

El Gato

óleo sobre cartón
70 x 100
Colección M.N.A.V., Montevideo

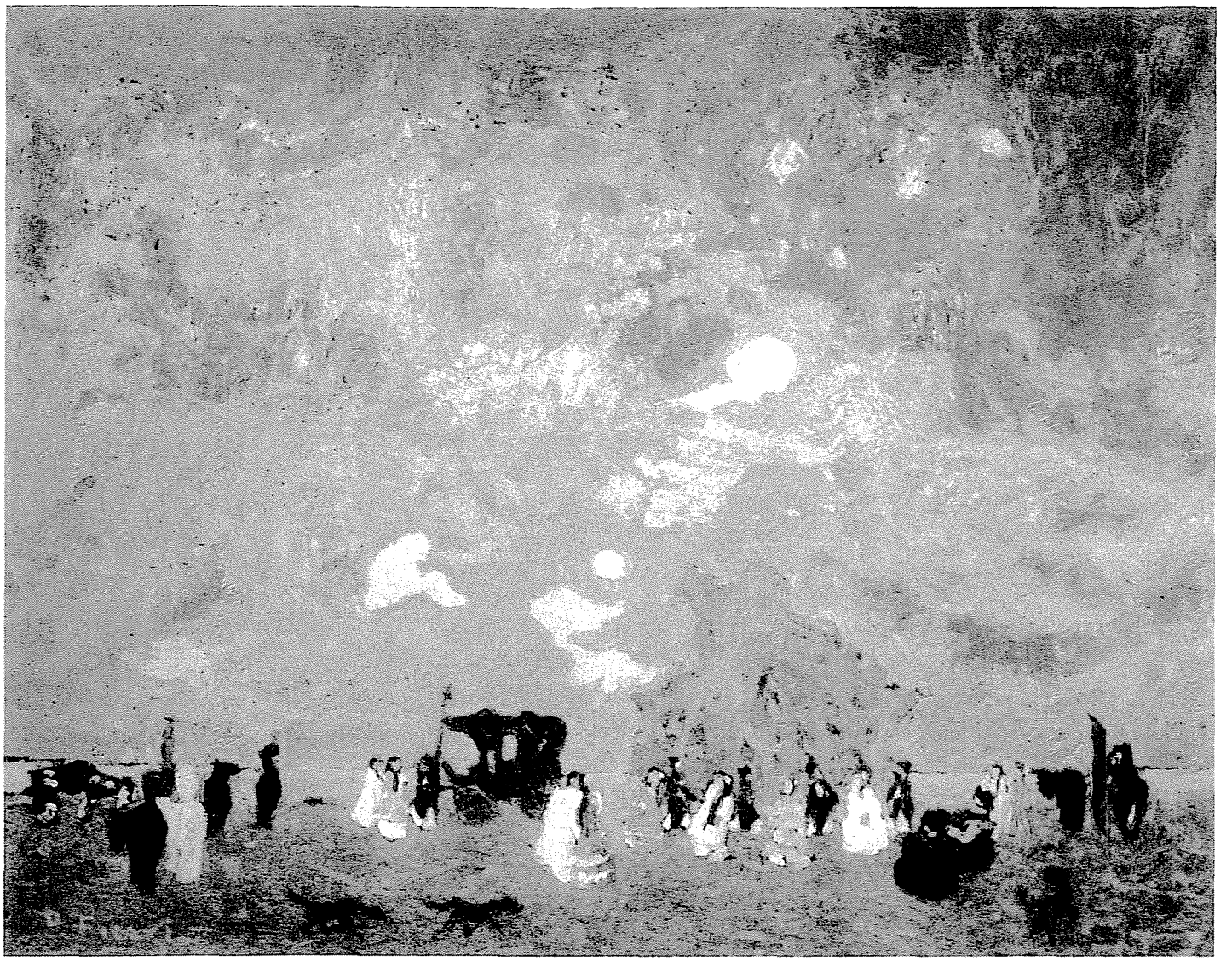
yuxtaposición de diferencias cromáticas rítmadas (...) tal dispositivo cromático produce pues el borrado de los ángulos, contornos, límites, fijaciones, figuraciones, pero reproduce el movimiento de su confrontación...».

Figari fue un gran colorista, y no un pintor atmosférico. (Degas, por ejemplo, apelaba a la luz teatral para sustituir la atmósfera.) Su paleta es -quizá debido a su trazo- más apagada que la del impresionismo y más próxima a la de Whistler, a la de los ingleses. Edouard Vuillard y Pierre Bonnard tampoco eran pintores atmosféricos: son impresionistas, pero de interiores. Por eso Figari los retiene como referentes, aun cuando traslada el intimismo de aquellos ya sea al desmesurado espacio americano, que se vuelve tenebroso; ya sea al espacio teatral.

El color de Figari no es tonal (antes bien, está casi en el límite de la atonalidad), ni atiende al buen gusto; carece del refinamiento, de la elaboración del color de los grandes maestros. Tiene, en cambio, el

Pique Nique

óleo sobre cartón
66 x 87
Colección M.N.A.V., Montevideo



valor emblemático y la crudeza propios del simbolismo y del arte popular americano: la luz y el color provienen de los objetos pintados, y no del exterior; cada figura tiene su autonomía, su identidad cromática.

Figari comprendió muy pronto que la luz europea, como otoñal, es brumosa, vela la definición de las figuras. La claridad de la luz americana recorta las figuras nítidamente, y al oscurecerlas las empequeñece: el cielo minimiza el paisaje; «en las trémulas tierras que exhalan el verano. El día es invisible de puro blanco» (Borges). Y por haberlo comprendido, emprendió la tarea de renovar el color que la historia del arte había asignado, en términos absolutos, a la tierra y al cielo, para dotarlos de luz y color americanos, para fundar así una pintura propia de estas tierras, para crear una verdadera arquitectura americana de los colores.

En la pintura de Figari todo está en ebullición, se mueve: cielo, árboles, ojos, patas de silla, hasta las paredes. Ese movimiento no

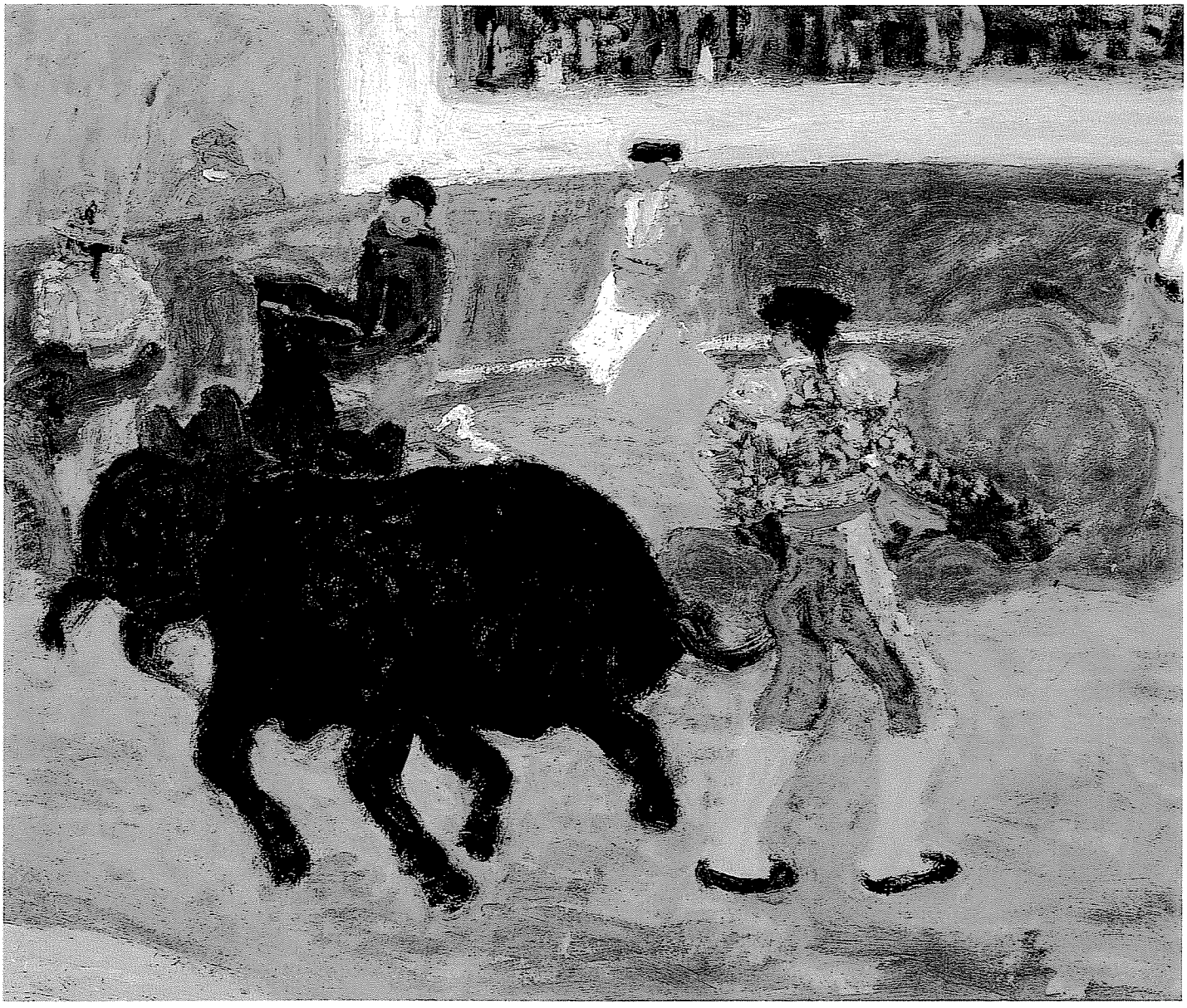
Corrida de toros

óleo sobre cartón
29 x 49.5
Colección particular, Montevideo

es real, pero tampoco se aprovecha de los mecanismos perceptivos de la ilusión, como el arte cinético, sino que se produce en el registro de la imaginación, del sueño. En la estática del espacio, Figari crea la dinámica del movimiento. Pintor de pequeño formato, pintor de *muñeca* y no de *brazo* (Goosen), en las reducidas dimensiones de sus cartones desplegaba espacios monumentales, en una suerte de diálogo, de tensión de contrarios que se refuerzan mutuamente. Revisado con criterios actuales, debe subrayarse la vigencia de Figari pintor, cuando tantos pintores y tendencias se han desmoronado. ¿A que se debe? Seguramente, a una alquimia personal en virtud de la que logró la conciliación entre un lenguaje europeo (el del post-impresionismo) y un conténido americano: logró una adecuación dinámica entre forma y contenido. Condicionó la forma para que se tornase orgánica, para que conviviesen dibujo y color, geometría y realidad. De este modo, logró articular un lenguaje visual inédito, que vehiculizó una obra cuya *summa* constituye aparentemente no más que una hipérbole de la memoria, una epifanía de lo popular.

Corrida de Toros

óleo sobre cartón
39 x 49
Colección particular, Montevideo



Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 1996

Fotografías
Horacio Mosquera

Diseño del catálogo
Susana Prieto
Alberto Bonino

Fotocromos
Bassoli + Olivieri
Cromograf S.A.