

Pedro Figari, Pintor Rioplatense

LEGAR a la obra de arte es, en América, aventura de la que raramente se sale airoso. Las dificultades son múltiples, dado que la inspiración sólo es válida en cuanto se ensambla con el oficio y con la expresión, en el ajuste formal y significativo del objeto plástico trascendente. De la permanencia en la faena, en el estudio de la técnica y en la calidad aprehendida de huidizos imponderables, puede surgir, como lo quería Nietzsche, el superhombre, que no es ningún monstruo o fantasma, sino la obra lograda después de pacientes vigiliass.

No resulta intempestivo, por tanto, si digo que Pedro Figari, para llegar a sus más excelentes óleos, aquellos que dejaron inscripto su nombre en la pintura americana, debió pecar bastante artísticamente, sostener consigo mismo y con la ma-

teria de su instrumento comunicativo duras batallas en las que no siempre triunfó, pero sus victorias parciales nos prueban la existencia en él de una vocación afirmada en su edad madura, por encima de arduos conflictos aniquiladores. Porque nuestra América no busca una audacia más o menos viable grata a los refinados, ni una sintaxis desafortada o desabrida, y sí la legítima revelación del Nuevo Mundo, en el sentido de la constancia de típicos espacios, del sabor de inéditas luces, de una desgarrada realidad y de una poesía que se desprenden de nuestro ser y estar en el mundo. Por la finura de su calidad plástica, por su noble temperamento intuitivo e imaginativo en el uso de las formas recreadas, Figari sostuvo su pintura, en buena medida original, e interesó a la crítica europea y americana

irguiéndose con su personalidad convincente.

Es indudable que Pedro Figari sintió durante toda su vida la gran pasión de la pintura. No importa que el foro, el parlamento y otras funciones extraartísticas lo mantuvieran alejado de ella; lo cierto es que él supo afinar su modo de ver —sus imágenes visuales— superando la experiencia naturalista italiana ínsita en sus obras primigenias, como el “Retrato del artista con su esposa”, 1890, en el que la factura del vestido de la mujer marca ya un avance sobre el común denominador de la época. No en vano admiró a Carlos Federico Sáez, a Anglada Camarasa, el catalán Mir, y al Van Gogh de los soles concéntricos (y de la densidad plástica de “La diligencia”, propiedad de su amigo Milo Beretta), y al cabo se inclinó por el postimpresionismo intimista de Vuillard y especialmente de Bonnard, un manchado de colores no castigados, en la belleza de los tonos no divididos y las formas cálidas en su potencia emocional, con rasgos de influencia “fauve” suavizados por su ternura o ironía.

Lo evidente es que Figari abandonó pronto, en cuanto comenzó a pintar sostenidamente, la pincelada larga e indagó en el toque impresionista, de donde en principio procede, yendo a la ejecución rápida, aunque siempre con colores enteros en la melodía de la masa cromática, de

raíz barroca y romántica, de proyección líricamente expresionista moderna y de ascendencia predominante francesa anterior al cubismo. Su modo de pintar se asienta en su intimismo primordial, en su fervor subjetivo, nunca en lo meramente externo o real. Figari se expresa con el alma y, con esa fuerza anímica, alcanza el brillo y la luminosidad de su pintura, que nos atrae por su halo de misterio. Hay en esa pintura un encantamiento que no necesita de sombras engañosas, ni de contornos cerrados; sensual en la materia que configura la forma y el color, enciende los acordes de los tonos de fiesta y armoniza sutilmente, en el juego de los arabescos, la composición obtenida con eficaz síntesis colorística, de acento lírico y, por instantes, pidiéndole alas a la gesta heroica. Figari fué positivista en sus años juveniles y acaso su vida entera, como lo fueron los hombres ilustrados de su generación en quienes la realidad operaba, más desechó, en su arte, el positivismo y el realismo por saber y creer que él como pintor carecía del tiempo indispensable para penetrar en la compleja y total realidad de América; que esa realidad pertenecía a su hijo Juan Carlos, muerto prematuramente en 1927... Para el viejo pintor, la sensibilísima “luz del recuerdo”.

Fundamentalmente Figari *vió* la pintura, la pintura como masa, co-

mo ritmo de color, como forma intuitiva en el equilibrio de los tonos y en el ensamblamiento de los arabescos. Vió la pintura como un auténtico pintor, un poeta de la metáfora envolvente, apartándose de fórmulas cerradas, racionales, sostenido por la calidad de los empastes jugosos, frescos y rozagantes. Arranca de la verdadera pintura: no debieron de serle ajenos el "manchón de instantaneidad" de Velázquez, el intrépido pincelar de Goya, los ritmos dinámicos de Brueghel, la deformación de Toulouse-Lautrec, la obsesionante expresividad por el puro color de Van Gogh, el estatismo simbólico enfervorizado por Gauguin (recuérdese "El beso" del uruguayo, 1920), y, finalmente, en su conciencia, el arabesco pictórico de los esfumados ritmos de la materia de Anglada, y la carnalidad plástica de Bonnard, sin excluir las sutilezas de Vuillard, y poder así, en su visión esencial, sólo semejante a sí mismo en su alucinada fantasía y en su imaginación sorprendente, iniciar en Buenos Aires, en junio de 1921, sus exhibiciones, que se continuarían hasta 1938, año de su muerte. En 1921, simultáneamente un joven argentino expone obras de influencia cubista, futurista y "fauve", por cuya razón Figari y Gómez Cornet abren el camino a las vanguardias argentinas que de inmediato se sucederían. Figari se incorpora a nuestra pintura; Horacio Butler reconoce en él, en 1928, a un precursor.

A mi juicio, Pedro Figari es un verdadero precursor no de la pintura (en ese plano, Faustino Brughetti pintó telas de suma importancia en el período 1898-1912, obras valoradas recientemente por la crítica), sino de una *expresión nacional rioplatense*, entroncada con la tierra. Se atiene a constantes horizontales del paisaje y de las arquitecturas criollas, se adueña de los espacios abiertos, penetra en la vida del negro y del gaucho, entra en los salones federales, capta la pampa en su soledad, con mucho cielo y nubes de formas insinuantes, y pericones bajo los corpulentos ombúes, con peones y chinas atentos al compás de la música y la danza. Presencia y figura adquiere el país rioplatense, sin limitaciones políticas territoriales, no sólo por la temática —esto sería poco—, sino por la certeza con que ordena elementos de profunda vivencia humana, con una técnica, claro está, que aduce la raíz culta europea. Borges emula a Figari en "Luna de enfrente" (y escribe el prólogo para la primera monografía que de Figari se publica en Buenos Aires, 1930); Güiraldes, en "Don Segundo Sombra", sale "en busca del tiempo perdido" a semejanza del pintor; y éste revive en Basaldúa, en su etapa inmediata al regreso de París; y, sienten su arte, la finísima Laura Mulhall Gironde y la intensa Gertrudis Chale.

Me he referido en "Pedro Figari, precursor" (*La Nación*, abril de

1939) ¹ al Figari "niño", al Figari "primitivo", al Figari de las "figuras abocetadas", y no creo que deba rectificarme y si ratificar lo que allá dije. Niño equivale a pureza, a frescura no intelectualista; primitivo, a intensidad emocional de expresión, predominio del sentido frontal, ausencia de perspectiva lineal o aérea, si bien, a veces, Figari no desdén las tres dimensiones clásicas contrastadas en los planos; y si señalé una característica de su pincelar, ¿quién duda que el artista —equidistante por igual del realismo y de la abstracción mental— abocetó sus cuadros, fieles éstos a su aura de cosa no finita, no conclusa, que les otorga riqueza cromática gracia de sensibilidad y expresión poética inconfundibles? Ese no finito define la pintura contemporánea más válida, en contraposición con el anecdotismo académico y folklorista del que Figari se libró. De ahí la vigencia de los valores de materia plástica y pictórica, y su ubicación estética. Por otra parte, según anoté en aquella ocasión, existen "razones indudables por las que no concreta sino insinúa hombres, animales, árboles, escenas; ante todo por la inadaptación a la realidad de su palabra expresiva, y en segundo lugar, por la elaboración fragmentaria del mismo elemento esencial; pues entendámonos: admitido que

estaba Figari en lo esencial en cuanto a su concepción artística, no lo estaba aún como pintor apostado ante la multiplicidad del drama geográfico, humano y espiritual de la América del Sur".

A esta altura —hecho el deslinde e incorporado Figari definitivamente a la perdurable pintura— harto sabemos que no basta ya la pura insinuación, trocada en fuga, ese sueño del sentimiento nostálgico y de los sentidos. Nuestro arte quiere encontrar la medida cabal del espíritu, no por la técnica del cartón absorbente, ni por el pincelar impresionante o intimista, ni aun por el influjo fauvista de desnuda sensibilidad; tampoco por el puro oficiar con el color, ese insinuar más que decir, derivado de la poesía simbolista que influyó en la pintura. Se adensa, en nuestros días, la necesidad de integrar los distintos, valiosos aportes de las vanguardias del medio siglo, no en la elementalidad ni en la simplificación evasivas, sino en la complejidad y ganada experiencia de la vida y del arte. Y ésta es la problemática que escapa a Figari y a muchos de sus coetáneos; que no podrá escapar a los nuevos artistas de América, si no quieren esterilizar su existencia y subalternar su concreción artística. La lección de Rivera, de Orozco, de Siqueiros, de Portinari, de Tamayo, de los artistas nuevos de todo el continente, de quienes están identifica-

¹ *De la joven pintura rioplatense* (Plástica, 1942).

dos con la tierra americana del pasado o del presente, prueba que la realidad será siempre el fundamento de todo gran arte.¹ Una realidad consustanciada con el lenguaje incorruptible de la pintura —válida por ese insustituible conducto— y de proyección plástica universal.

¹ Torres-García (1874-1949) cuando en 1934 regresó al Uruguay se preguntó qué somos. Su pregunta lo condujo a una idea espiritual del Hombre-Tierra americano, se remonta a las civilizaciones preincaicas, funda su ley en el arte geométrico, en la tradición abstracta. Se atiene a los valo-

res de forma, ritmo y frontalidad y de ellos extrae un orden armónico, fundamento de su concepción religiosa metafísica del hombre primitivo que constituyó los pueblos, no los imperios de América. Su idea parte del pensamiento geométrico —de elementos concretos, no imitativos— y alcanza la unidad constructiva, el *arte constructivo*, que no debe confundirse con la *pintura-pintura*. Otra faz personal muy valiosa del maestro. Pero el problema actual del arte radica, en hacer de los signos elementales constructivos, figuras vivas —humanas— sin perder la calidad primordial. Toda estética profunda arraiga en la naturaleza; aun la arquitectura busca hoy la relación matemáticohumana, sustentadora de una conducta.