

PEDRO FIGARI: CRÍTICA DE LA VANGUARDIA Y UTOPIA DE LA MEMORIA.

Gabriel Peluffo Linari

2004

Al finalizar el mes de febrero de 1934 regresaba a Montevideo el doctor Pedro Figari, artista y pensador uruguayo que había permanecido nueve años en París. Sólo dos meses después, arribaría también el maestro Joaquín Torres García, proveniente de Madrid, luego de largas estancias en Cataluña, Nueva York, Italia y Francia.

Estos dos regresos tan cercanos en el tiempo, suponen sin embargo antecedentes muy distintos en lo que atañe a las relaciones de la cultura rioplatense con el ámbito europeo de las vanguardias.

Si bien aquí me ocuparé fundamentalmente de la pintura y el pensamiento de Pedro Figari, quiero comenzar por establecer algunas líneas comparativas con Torres García dada la contemporaneidad de estos dos artistas, signada por una actuación que rebasa los límites del arte, para abarcar la esfera del trabajo pedagógico, de la prédica social y del pensamiento filosófico. Aún cuando en cada uno de esos campos sus diferencias personales han sido notorias, existen ciertos paralelismos que me parece interesante señalar.

En primer lugar hay un sentimiento epocal que ambos comparten: la necesidad de brindar una coherencia integradora a la experiencia de la modernidad a través de los instrumentos específicos de la cultura. Esto no es novedad, ya que es uno de los aspectos sustanciales que alimenta el debate ideológico europeo a principios del siglo XX, y sobre el cual las vanguardias históricas pretenderán construir el modelo de una utópica integración del arte con la vida.

El intento de responder a este problema, tanto en Joaquín Torres García como en Pedro Figari, les conduce a una concepción ampliada del arte. En el primero esta concepción toma forma a través de la doctrina del "clasicismo moderno", basada en una tradición del saber que se sustenta en invariantes universales, con nutrientes en la filosofía idealista de raíz platónica. En el caso de Figari, en cambio, dicha concepción ampliada tiene un carácter netamente instrumental, al servicio de ideas positivistas: es arte todo lo que implique "*ingenio en acción*" -según la terminología usada por el propio Figari¹- tendiente al mejoramiento de la especie humana. No conviene olvidar, sin embargo, que Torres García también vendrá a decirnos que las esquemáticas imágenes del Plan Cósmico con las que opera su Arte Constructivo desbordan la índole del arte. "*Por eso -dice Torres- yo llamaría al Arte constructivo 'Acto Humano'.*"²

Existen entonces aquí dos visiones paralelas en cierto modo antagónicas del *hombre abstracto* (figuras 1 a 4).

Angel Rama sostiene que "*Figari busca en sus dibujos y pinturas al hombre que acaba de romper con el anterior eslabón biológico y ostenta aún las esencias humanas de las cuales se debe partir para cualquier intento de sociedad organizada. En ese tan limitado y concreto hombre primitivo Figari veía al hombre en abstracto*"³. Hombre abstracto es, en este caso, sinónimo de *hombre arcaico*; una referencia indirecta a las mitologías evolucionistas del origen humano. Muy diferente, sin duda, es el concepto de *hombre abstracto* en Torres García, despojado de todo historicismo, de todo biologicismo, y sustentado únicamente en la idea de Tradición Universal, que no remite a una mitología, sino a una metafísica del origen y a una *evolución* que no resulta de la acumulación aditiva de conocimientos, sino de la filtración sustractiva de esencias intelectuales.



1. Joaquín Torres García. 46 x 35 cm. Fresco (sin título). c.1910 Museo Torres García



2. Pedro Figari. "Trogloditas" Oleo s/cartón 53 x 75 cm (parcial) c.1919 Museo Blanes



3. Joaquín Torres García. "Madera". París 1931



4. Pedro Figari. Ilustración del libro de poemas "El Arquitecto". Ed. Le Livre Libre. París 1928

Ambos pintores coinciden, sin embargo, en que una utopía americanista debe recurrir, de alguna manera, a la matriz primitivista. La crítica de Figari a la balcanización del mundo contemporáneo le lleva a reivindicar la sencillez y la integridad implícitas en el estado primigenio de la humanidad. No propone una involución programática hacia la prehistoria, busca poner de relieve la utilidad y la vigencia que él encuentra en las enseñanzas de una vida en estado primario. "Hoy nos conmueve -dice Figari en su poemario *El Arquitecto*- pensar en la ósea sencillez de la vida primaria, simple, sobria, ruda, recta y eficiente..."⁴

Volveremos luego para analizar con detención esta visión del mundo arcaico en su pintura y en sus ideas. Pero Torres García también lleva agua para su propio molino del primitivismo al decir: "(Debemos) volver en cierto sentido a la prehistoria (.....) y ser lo que no hemos sido jamás: unos primitivos. Sólo así nos nutriremos -tal como debe ser- de las esencias de la tierra y sólo así conoceremos qué es el arte en sí mismo, cuál es su íntima función y cuáles son sus elementos indispensables".⁵

Estos dos artistas, al reflexionar acerca de una definición ampliada del arte, dejan deslizar en sus discursos comentarios indirectamente relacionados con la tesis de "la muerte del arte". En

Torres García esto se sugiere a través de la inflación histórica de su propia definición: "*El Arte Constructivo -dice Torres- al entrar en su fase Cósmica dejará de ser Arte*".⁶ En Figari la idea de la muerte del arte queda latente en su paulatina sustitución por los procesos racionales de la industria y de la ciencia, ya que el arte, a su juicio, converge teleológicamente con las matrices del conocimiento científico.

En los dos casos -en la mirada antropológica de Figari y en la metafísica de Torres García- se niega o se invierte el sentido eurocéntrico del discurso primitivista, tanto en su acepción romántica de huida de la modernidad, como en su acepción esteticista practicada por las vanguardias artísticas de entreguerras.

5. Pedro Figari. Ilustración del libro de poemas "El Arquitecto". Ed. Le Livre Libre. París 1928

"Es como enamorado de la leyenda racial rioplatina que me apliqué a pintar, pretendiendo colocarla en su propio ropaje y en su ambiente propio".

Pedro Figari.

Pedro Figari fue un destacado abogado, pensador y polemista uruguayo de la llamada Generación del Novecientos. Nacido en 1861, Figari aparece públicamente antes de 1900 como Defensor de Pobres en lo Penal, más tarde como reformador de la Escuela de Artes y Oficios entre 1910 y 1917; como político que predicó la abolición de la pena de muerte en 1909; como humanista y filósofo al publicar su primer ensayo en 1911: "Arte, Estética, Ideal". Vivió en Buenos Aires desde 1919 hasta 1925, año en que se trasladó a París, donde se estableció hasta 1934, logrando en esos veinticinco años concretar la etapa más prolífica de su vida como pintor, poeta y también narrador.

Pertenece a una promoción de universitarios formada en el positivismo spenceriano, pero buscó el compromiso de un idealismo moral y de un criticismo político-cultural para contribuir a

corregir el proceso de la modernidad, en la cual -según sus propias palabras- "el hombre ha dejado de ser la medida de todas las cosas". Es precisamente este criticismo -aunque no sea visible a primera vista en su pintura- lo que le lleva a cuestionar el curso de la civilización sin descreer nunca del progreso inherente al pensamiento positivista. Es así que llega a decir: "*Nuestra abigarrada civilización multicéfala, incongruente, grotesca.....desconecta la vida humana de la realidad sustancial*"....."*Es un fenómeno de desconexión entre ideología y realidad lo que nos tiene aturridos en el mundo, sin saber qué pensar, qué decir y qué hacer...*" ⁷

La superación de estas "desviaciones" en la evolución, Figari la supedita a la posibilidad de reconstruir la unidad antropológica entre *modo de ser* y *modo de hacer*, mediante una mirada nueva a la "vida primaria" y a las prácticas culturales de las comunidades primitivas. Pero quiero subrayar que esta utopía figariana nace de la crítica a lo que él consideraba una realidad distópica impuesta por la modernidad, y tiene por objeto revertir este proceso.

6. Pedro Figari. "Adulación" (Serie "Piedras") Oleo s/cartón 33 x 42 cm c.1917 Museo Blanes



7. Pedro Figari. "Lujuria" (Serie "Piedras") Oleo s/cartón 40 x 42 cm c.1917 Museo Blanes

El primer punto de contacto entre pensamiento filosófico y pintura puede ubicarse entre 1918 y 1919, cuando Figari realiza su serie de "Piedras" o "Rocas" animistas (figuras 5 -6), y cuando pone en escena el imaginario arcaico de sus "Trogloditas". Las llamadas "Piedras" -que llevan por título estados psicológicos o predisposiciones humanas como "Codicia", "Idiotez", "Lujuria", etc.- implican un giro de la mirada figariana. Un giro desde el paisaje como naturaleza exterior, a la naturaleza introspectiva "interior". No es otra cosa que eso la representación de estados anímicos mediante formas pétreas y paisajes primarios de la vida psíquica, asunto que le sirve de

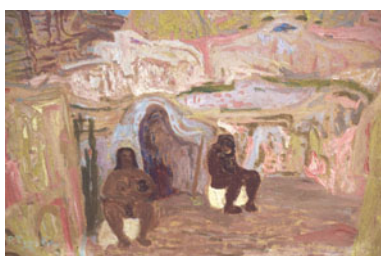
instrumento exploratorio para un nuevo lenguaje, un lenguaje pictórico "propio", como prefería llamarlo.

Este momento de inflexión del lenguaje es en sí mismo una metáfora, ya que no solamente Figari "inventa" en ese instante una iconografía acorde con la rusticidad y el brutalismo de las figuras representadas, sino que esa iconografía apunta a constituir una estética, al "traducir" en imágenes un sistema de ideas filosóficamente estructurado.



8. Pedro Figari. "Quinta de Castro" Oleo s/madera. 24 x 33 cm 1907. Museo Blanes

Para Figari, esto implica una renuncia voluntaria a sus antecedentes de pintor luminista (fig. 7), a sus ejercicios de paisaje al aire libre, para asumir un sistema de representación nuevo, introspectivo, basado en sus propias intuiciones formales. Pero implica también dar inicio a una secuencia de imágenes que partiendo del hombre primario universal, tomará paulatinamente la forma de una "leyenda racial rioplatina", como él mismo denominó a su largo friso pictórico donde explora las raíces arcaicas de la cultura regional.



9. Pedro Figari. "Trogloditas. Maternidad" 50 x 70 cm. Oleo s/cartón. 1919 Museo Blanes

Hacia 1919 pinta la serie de "Trogloditas", donde se representan hombres y mujeres en estado primigenio, fusionados en un todo con la naturaleza circundante (fig.8). No es difícil encontrar en esta serie elementos naturales como piedras, árboles, nubes, con formas antropomórficas y zoomórficas.

Figari necesita repetir incansablemente los distintos escenarios representados en su pintura, para lograr una densidad narrativa proclive a la fábula, como si tratara de pintar las "falsas

memorias" de la colectividad sin otro estatuto positivo excepto el de crear identidad, y, por lo tanto, crear futuro en el orden positivista de la evolución. Para eso construye una amplia escenografía mítica cuyo punto de partida es el hombre arcaico.

Ferdinand Fellmann, refiriéndose a la obra de Gianbattista Vico, dice que en esa tesis "*el mito no es vencido por la historia, sino al contrario, el mito funda la historia, porque construye la plataforma de acciones primarias sobre la cual el hombre está en condiciones de crear su propio mundo y su futuro...*".⁸ Esa es la plataforma discursiva que construye Figari, algo que se acerca al concepto foucaultiano de "archivo", pues no sólo es memoria de la vida primaria, sino discurso propicio para generar un proyecto existencial.

El hombre arcaico que evoca esa fábula no es un arquetipo al que se debería volver en términos nostálgicos, sino que es el prototipo esencial que Figari exhorta a descubrir en estado larvario bajo la civilización actual. "Ya Kant se había opuesto al *buen salvaje* de Montaigne y Rousseau con la advertencia de que la doctrina del *estado de naturaleza* -anterior a la socialización de la especie humana- no consiste en que debamos volver a él, sino en que debemos volver a verlo"⁹. Es precisamente éste el llamamiento figariano.



10. Pedro Figari. "Esperando las sombras" 30 x 50 cm. Oleo s/cartón. Museo Blanes

Entre los arquetipos humanos representados en su pintura hay uno de carácter universal: el hombre prehistórico o *troglodita*, y dos de carácter regional o "racial": el *negro* y el *gaucho* (fig.9). Estos últimos son tomados en su primitivismo como esencias o fundamentos de una modernidad "otra", construída desde la geografía y la cultura sudamericana. Pero esa "otredad" no es solamente geográfica o antropológica, sino también psicológica. No es sólo la extrañeza étnica y cultural del negro y del gaucho frente a la mirada civilizada lo que Figari pone de manifiesto, sino que esa extrañeza está referida también a un "otro interior", cuyas pulsiones primitivas subyacen en el sujeto moderno.

"Quiero referirme al Hombre -dice Figari- y para verlo mejor tomo al negro, en el entendido de que los blancos llevamos siempre un negro dentro, muy renegrido..."¹⁰ El pensamiento figariano se articula en este punto con el problema de la memoria y del inconciente en el individuo y en la

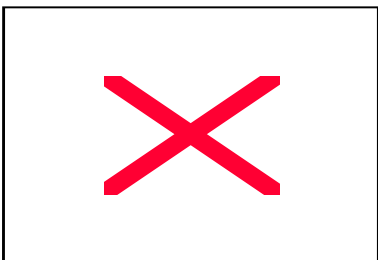
sociedad; asunto presente también -aunque de diferentes maneras- tanto en el surrealismo como en el expresionismo alemán entre las dos guerras.



11. Pedro Figari. "Entierro". 48 x 63 cm. Oleo s/cartón. Col. Ofelia Gelós. Montevideo

Este despliegue de la subjetividad que hace Figari en su pintura a través de la imaginación y la memoria, no es la subjetividad del "buen gusto" burgués, ni tampoco la subjetividad estrictamente romántica; es una subjetividad que pretende estar anclada en la memoria social y tener, gracias a ese fundamento moral y antropológico, el derecho a formar parte de la práctica artística. Las memorias pictóricas del positivista Pedro Figari pertenecen a la "memoria útil", a una memoria raigal capaz de revertirse en un proyecto de identidad colectivo. Contra Kant y contra Spencer, Figari propone una definición utilitaria del arte ("ingenio en acción") para marcar el sentido de la vida en colectividad. Esta relación dialógica entre memoria, arte y utopía antropológica, constituye el núcleo central del pensamiento estético figariano.

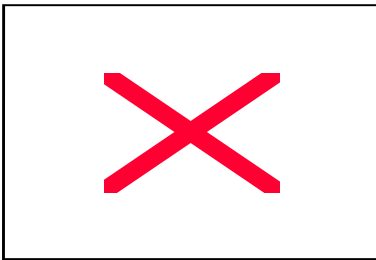
Pero éste es, al mismo tiempo, un aspecto que ya no corresponde al ejercicio de una estética, sino a los objetivos de una política cultural que él tuvo oportunidad de ejercer desde la dirección de la Escuela Industrial (entre 1915 y 1917) bajo la bandera de su célebre frase: "O nos industrializamos, o nos industrializan".



12. Pedro Figari. Candelabro de hierro producido por sus alumnos de la Escuela Industrial. 1916. Montevideo. Col. Familia Figari.

La profunda reforma de la enseñanza artística e industrial encarada por Figari en Montevideo, tendió, según sus propias palabras, a "regionalizar nuestra actitud", a buscar un diseño de objetos cotidianos basado en el uso de materias primas regionales y en una actualización discursiva de formas ornamentales indoamericanas (fig.11). Muchos de estos objetos tienen un aspecto de rusticidad constructiva en el que se presiente el futuro lenguaje pictórico de Figari.

Volviendo ahora a las relaciones entre su filosofía y su pintura, entre su antropología y su estética, es posible encontrar otros signos de coherencia en la manera como el discurso de la memoria y del inconciente se desliza a través de un dibujo y un trazo pictórico fuertemente gestual y caligráfico.



13. Pedro Figari. "Ombú". 40 x 50 cm. Oleo s/cartón. Museo Blanes

Esta inmediatez entre el impulso mental y el gesto manual (fig.12), entre la idea y la imagen, tiende a eliminar -en un esfuerzo autocrítico- todo vestigio de esteticismo, todo residuo de refinamiento discursivo que Figari busca sepultar bajo la pura rusticidad del método.

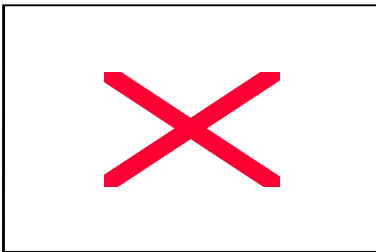
En este sentido no sólo el argumento figurativo de su pintura es "marginal", sino que también el lenguaje pretende subrayar esa marginalidad contraria no sólo al gusto decorativo, sino a toda la orientación formalista del arte moderno.

En una carta que Figari escribe a su amigo uruguayo Eduardo Salterain y Herrera en 1932, recuerda que "*...cuando hablamos aquí, en París, yo le decía a usted que nadie ha podido definir aún mi arte, si bien se ha escrito mucho al respecto, y siempre laudatoriamente (...). Es muy difícil definirlo, dada su complejidad y, yo diría, lo que hay de marginal en él (...). Esa marginalidad es deliberada*".¹¹

Deberíamos talvez preguntarnos si a fuerza de construir un aura mítica en torno a esos temperamentos primitivos absorbidos por la civilización, Figari no está celebrando con su "ingenio estético" la desaparición histórica de esos personajes. Deberíamos preguntarnos si mediante el artilugio de la "memoria poética", Figari no arranca un suspiro de alivio entre sus compatriotas ante la evidencia de que se trata de una ficción. Por algo su pintura es aceptada en el Río de la Plata

recién cuando esas escenas de barbarie pudieron ser leídas como memoria fantástica, como asuntos de un pasado perdido ya sepultado, y no como una reconstrucción verosímil de la tradición nacional (menos aún como elementos vigentes para un proyecto de futuro).

Mas allá de la fortuna crítica que haya tenido su pintura, Figari opera un cambio de paradigma dentro del modernismo, porque sin renunciar a la idea de progreso, sustituye la consideración teleológica de la historia por una consideración genealógica (o etiológica) tal como lo habían hecho algunos filósofos de la Ilustración tardía.



14. Pedro Figari. "El beso". 50 x 70 cm Oleo s/ cartón. Museo Blanes

La memoria, en Figari, es una utopía en tiempo presente, ya que para él no hay distancia entre el precepto y el proyecto, entre el ser arcaico y el ser moderno, entre la idea y la acción. Figari no pinta la nostalgia de un pasado, sino la nostalgia de un futuro que quedó perdido bajo los escombros de un presente distorsionado por la modernidad. De ahí que podamos hablar de su pintura como de una "memoria plana", una memoria donde todas las cosas -desde las más antiguas a las más recientes- están a igual distancia del presente. Es una memoria de simultaneidades que está más cerca del panóptico posmoderno, que de la teoría evolucionista del siglo diecinueve.

Esta es una cuestión esencial que atañe al vínculo (o des-vínculo) de Figari con las vanguardias y a su crítica de aquéllo que él consideraba un desvío artificioso y puramente especulativo del progreso humano en los tiempos modernos. Es una cuestión, además, que marca desde el punto de vista ético su peculiar inserción en el medio artístico europeo.

En el metadiscurso de Figari subyace la idea de que él lleva algo importante a Europa -algo propio de América Latina-, a diferencia de los pintores que cumplían con el viaje de estudios, en cuyo metadiscurso estaba la idea de que traían algo importante de Europa. Este asunto no es menor porque si bien Figari rechazaba la mimesis cultural, también rechazaba la mediocridad y la petulancia provincianas. *"Cuando se habla de arte autóctono -dice en uno de sus escritos- se comprende que tal cosa no quiere ni puede significar, tanto menos en nuestros días, una cultura exclusivamente nacional o regional, sino el estudio del medio (...) y la asimilación de todo lo conocido previa selección hecha en conciencia, vale decir, con un criterio autónomo".*¹²

Como puede verse, no hay "antropofagia" en esta política cultural, sino en todo caso "antropopepsia", porque no enfatiza la deglución del "otro" en un acto de apropiación radical, sino que privilegia los procesos intelectuales de digestión lenta, de manera selectiva y reflexiva. Esta utopía latinoamericanista no se opone a lo cultural europeo, pero su mirada está instalada en la relación hombre-ambiente, de acuerdo a los procesos locales de modernidad o premodernidad.

Después del mito del *buen salvaje*, mediante el cual hay un primer reconocimiento del colonizador en el colonizado bajo el aura de la fantasía romántica, la antropología científica del siglo XIX niega en parte ese camino; procede a una clasificación eurocéntrica de las razas y de las conductas primitivas, con lo cual termina eliminando toda *poiesis* a la construcción imaginaria del "otro". Frente a estos antecedentes Figari viene a restaurar, para la mirada europea del siglo XX, esa *poiesis* perdida, desarrollando una iconografía inédita hasta entonces. Lo que hace Figari al llevar a Francia su propia imagen de la "leyenda rioplatina" es permitir que la mirada eurocéntrica se reencuentre con la poesía de la "otredad" como frente a un espejo deformante. La pintura de Figari permite a los ojos expertos de los críticos franceses volver a encontrar la visión mitopoiética del "otro" (americano) más allá de los ya desgastados exotismos colonialistas. Por eso el crítico galo André Salmon asegura en 1927 que "*...con Figari, gracias a Figari, ya no confundimos los gauchos rioplatenses con ciertos Tom Mix del cine o de la novela de aventuras...*"¹³

Esta conquista de las conciencias europeas contemporáneas que lleva a cabo la pintura de Figari a través de su dimensión poética, es el desquite que el pintor se toma contra su propio positivismo y materialismo filosóficos, al obligarlos a funcionar como un soporte del mito, es decir, al someterlos a la fantasía "idealizadora" como fuerza creadora de identidad cultural.

Para Figari, *arte* es toda actividad humana que pone al descubierto el potencial epistemológico y productivo de esa conciencia socializada. Por eso no le teme al "dolor cósmico" del héroe solitario, típicamente romántico y no teme tampoco a su decidido intento de "volver a colocar al hombre -como ha escrito Desiré Roustan- en el *cosmos* y en la naturaleza".

"*Es un concepto estimulante -comenta Figari en una de sus cartas- esa idea de que todos y todo formamos parte consciente y responsable del Cosmos, es decir, del infinito y la eternidad. Desde el momento que se conceptúa toda entidad natural autónoma con derecho propio, se excluye el vasallaje depresivo y se afirma la dignidad de la vida...*"¹⁴

NOTAS

1. Pedro Figari. "Arte, Técnica, Crítica". Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay. Peña Hnos. Impresores. Montevideo. 1914. Pág.11.

2. Joaquín Torres García. "La Recuperación del Objeto". Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Montevideo. 1952 p 88-89.
3. Angel Rama. "La Aventura intelectual de Figari". Ediciones Fábula. Montevideo. 1951 p.27
4. Pedro Figari. "El Arquitecto. Ensayo poético con acotaciones gráficas" Edition "Le Livre Libre" París. 1928.
5. Joaquín Torres García. "Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos". Publicaciones de la AAC. Montevideo. 1942 p.18.
6. Joaquín Torres García. "La Recuperación del Objeto". Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Montevideo. 1952 p 88.
7. Pedro Figari. Carta a Alberto Lasplaces (desde París). Publicada en la revista "Cruz del Sur". Enero/Febrero de 1928. Montevideo.
8. Ferdinand Fellmann. "Das Vico Axiom: Der Mensch macht die Geschichte. Freiburg-München. 1976 p.28. Citado por Hans Robert Jauss. "Las transformaciones de lo moderno". Editorial Visor. Madrid 1995 p 29.
9. Hans Robert Jauss. "Las transformaciones de lo moderno". Editorial Visor. Madrid 1995 p 40.
10. Pedro Figari. Carta a Eduardo Salterain Herrera. París, 28 de mayo de 1932. Cit. Raquel Pereda. "Pedro Figari". Fundación Bank Boston. Montevideo. 1995 p. 241.
11. Pedro Figari. Carta a Eduardo Salterain Herrera. París, 28 de mayo de 1932. Cit. Raquel Pereda. "Pedro Figari". Fundación Bank Boston. Montevideo. 1995 p. 243.
12. Pedro Figari. "Plan de Organización de la Enseñanza Industrial". Imprenta Nacional. Montevideo. 1917.
13. Andre Salmon. Catálogo de la exposición Pedro Figari en Galerie Druet. París. Octubre 1927.
14. Pedro Figari. Carta a Alberto Zum Felde. París, 29 de abril de 1929. Biblioteca Nacional de Montevideo.