

## BORGES Y FIGARI

*Daniel Rinaldi*

En 1924, al volver de Europa por segunda vez, Jorge Luis Borges, por intermedio de Alfredo Brandán Caraffa, conoce a Ricardo Güiraldes, quien le presenta a Pedro Figari; éste vivía en Buenos Aires de 1921 a 1925. Refiere Borges en una entrevista:

A mí me lo presentó Ricardo Güiraldes; él era abogado, tendría bien cumplidos los sesenta años, y creo que de golpe descubrió que podía pintar —pintar, y no dibujar, porque no sabía dibujar—, dibujaba con pincel directamente. Y tomó, yo creo que del libro *Rosas y su tiempo*, de [José María] Ramos Mejía, esos temas de negros y de gauchos. Y Pablo Rojas Paz dijo: “Figari, pintor de la memoria”, lo que me parece que está bien, porque lo que él pinta es eso. (*En diálogo* 2: 78)

En 1924, también, Borges, Güiraldes, Brandán Caraffa y Rojas Paz, refundan la revista *Proa*. En el primer número (agosto) de esta segunda época aparecen el artículo de Rojas Paz sobre Figari (“Pedro Figari”, 36-38), artículo al que Borges hace referencia en la entrevista, y una “arquicaricatura” del pintor hecha por el artista uruguayo Dardo Salguero Dela Hanty (10). Para el segundo número de la revista (de setiembre de ese mismo año), escribe Figari el artículo “Cultura integral” (11-12) y Juan Carlos Figari Castro realiza tres dibujos (17, 36 y 50).<sup>1</sup> En el número 12, de julio

---

<sup>1</sup> Borges, en una carta inédita dirigida a Guillermo de Torre, fechada el 26 de octubre de ese año, escribe: “¿Qué te parecen los ultraísmos (¿malos?) de Lanuza y los (¿plausibles?) de Norah Lange? (No dejes de leer en *Proa* 3 la poesía de Ipu-

de 1925, hay un artículo de Brandán Caraffa sobre Figari ("Pedro Figari", 47-49).

El 12 de setiembre de 1924, Figari es homenajeado por las revistas *Martín Fierro*,<sup>2</sup> *Proa* y *Noticias Literarias*. Macedonio Fernández escribe para este homenaje "La oratoria del hombre confuso" (74). A pesar de que el propio autor asiste al banquete, es el poeta Enrique Fernández Latour quien lee el texto, que aparece en *Martín Fierro* y que Fernández incluye en *Papeles de Recienvenido*.<sup>3</sup>

Tempranamente fueron subrayados los paralelos entre la poesía de Borges y la pintura de Figari. Mariano López Palmero, en una negativa reseña a *Cuaderno San Martín* (1929) aparecida en setiembre de 1930 en la revista *Nosotros*, escribe:

Críticos y comentaristas de la obra de J. L. Borges han citado el nombre del escritor con el de un pintor actual: Figari. Han nombrado un valor de colorido y una presencia de emoción histórica comunes en la obra de los dos artistas. Semejanza innegable. Colorido particular y sentido de emoción histórica, los dos valores de la pintura de Figari, hacen una pintura poética que, en virtud de la ausencia de los demás requisitos necesarios a este arte, dudo que pueda considerarse como pintura verdadera. Separar de ella el valor documental es encontrarse con las dos condiciones citadas, que vendrían a ser, con respecto al pintor, dos valores desperdiciados.

Traspasado este razonamiento a la poesía de este Cuaderno, tendremos en cierto modo resuelto el problema: sentido colorista, emoción histórica, documentación. El paralelo existe. (Ulla 185-86)

---

che, que tiene su importancia en la artísticación de temas criollos de estos últimos años: el precursor *Cencerro de Cristal* de Güiraldes, las telas de don Pedro Figari, los chistes de Macedonio, mis propios versos de ambiente de arrabal, las insolencias de Gironde, las evocaciones de Silva Valdés, el endiosamiento de Martín Fierro, etc.)" (García).

<sup>2</sup> Recuérdese que Figari colabora con *Martín Fierro*. Y recuérdese también que, en *Martín Fierro*, apareció el artículo de Güiraldes "Don Pedro Figari".

<sup>3</sup> Bioy Casares refiere que Borges recordó, en cierta ocasión, lo que Macedonio había dicho de Figari: "El doctor Figari, un conversador permanente. De una frase pasa a otra" y que "Una vez Macedonio habló de las delicadas nubes del pincel de Figari", en una conferencia que le dedicó sin haber visto un cuadro suyo" (1056-57). Macedonio Fernández escribe: "me dirigí sin ensayo a la señorita que pasaba [...] y le dije esta sola palabra: 'Leve como velo de nube del pincel de Figari'" (70).

Y concluye:

la mitad de la poesía de este libro es cosa extraña a la poesía. Cosa que puede ser erudición, discurso, pintura. Y lo verdaderamente poético, concebido dentro de un plano suburbano o subalterno, a pesar del élan que se hace presente por momentos. (187)

No hay que insistir: la pintura de Figari es pintura verdadera, así como es poesía verdadera la del *Cuaderno San Martín*. Para decirlo de manera breve, el crítico, de gusto conservador, no alcanza a entender la vanguardia que desplaza al último Modernismo, así como tampoco alcanza a entender un lenguaje, recursos expresivos y modalidades estéticas diferentes a los de la pintura finisecular de tradición europea que tenía, entonces, no pocos cultores en el Río de la Plata.<sup>4</sup>

No es difícil trazar los paralelos entre el poeta y el pintor. Escribe Borges:

Un almacén rosado como revés de naipe  
brilló y en la trastienda conversaron un truco;  
el almacén rosado floreció en un compadre,  
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.  
[.....]  
Una cigarrería sahumó como una rosa  
el desierto. La tarde se había ahondado en ayeres,  
los hombres compartieron un pasado ilusorio.  
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente. (1: 81)

Y dice también:

Esa higuera que asoma sobre una parecita  
se lleva bien con mi alma  
y es más grato el rosado firme de tus esquinas  
que el de las nubes blandas. (1: 83)

Con muchos cartones podrían relacionarse estos versos, entre otros, con *Toque de oración* y *El paseo*.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> No está de más, sin embargo, recordar la resistencia de Figari a las vanguardias plásticas de principios de siglo.

<sup>5</sup> Figari, *Toque de oración*, óleo sobre cartón, 69 x 99 cm., Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/figari/index>.

Borges recuerda que Simónides de Ceos es el “inventor de la mnemotecnia” (1: 488), noticia transmitida por Cicerón (2.86 [351]), y ciertamente no olvida la afirmación del poeta griego, “la pintura es poesía silenciosa y la poesía, pintura que habla”, afirmación referida por Plutarco (3 [346f]), aunque no concuerde con ella. En “La ceguera”, de *Siete noches*, subraya que “la poesía de Homero es visual, muchas veces espléndidamente visual” (3: 281). Refiere que Oscar Wilde habría dicho: “Los griegos sostuvieron que Homero era ciego para significar que la poesía no debe ser visual, que su deber es ser auditiva” (3: 281-82), y agrega: “Podemos pensar que Homero no existió pero que a los griegos les gustaba imaginarlo ciego para insistir en el hecho de que la poesía es ante todo la lira, y que lo visual puede existir o no existir en un poeta” (3: 82).

Hay, en *Cuaderno San Martín*, numerosas imágenes visuales que revelan, por una parte, la nostalgia del poeta por las calles de barrio, por la ciudad criolla que desaparece ante la avasalladora modernidad, y, por otra, la reconstrucción por medio de la poesía de lo que está desapareciendo. Nuevamente, con muchos cartones (poesía silenciosa) podrían relacionarse los versos (pintura que habla) de “Fundación mitológica de Buenos Aires” o de “Elegía de los portones”, relación que no se limitaría a constatar la representación de una esquina rosada que existe, en un caso, en y por el lenguaje, y, en el otro, en y por la pintura.

No son pocos los paralelos estéticos y temáticos entre este Borges y Figari. En cuanto a la estética, ambos manifiestan su absoluto rechazo a la retórica como mera habilidad, como mera técnica. En cuanto a la materia, de manera más o menos contemporánea, el escritor y el pintor tratan, literaria (crítica) y plásticamente, los mismos temas, entre otros, *Don Segundo Sombra*, con unánime juicio aprobatorio — más allá de que Borges desconfíe del criollismo

---

html. Figari, “El paseo”, óleo sobre cartón, 35 x 50 cm., colección Ricardo Güiraldes, colección Julia Bullrich de Saint, colección Luis E. Bullrich; lote 3 del “Remate de arte y antigüedades. Pintura Latinoamericana. Parte de la colección de Arturo Paz Anchorena” (Remate 1480), realizado los días miércoles 4, jueves 5 y viernes 6 de julio de 2007 en Buenos Aires por J. C. Naón & Cía S. A. – Hotel de Ventas. Reproducido en *Figari* (Buenos Aires: Editorial Alfa, 1930).

y “del utopismo rural de Ricardo Güiraldes”, como Beatriz Sarlo (4 y 35) subraya acertadamente —,<sup>6</sup> y el general José Gervasio Artigas, con contrapuesta valoración; para el unitario Borges, otro tirano, para el oriental Figari, “El Prócer”.

Entre los temas tratados por Borges y Figari, se destaca el de la muerte de Juan Facundo Quiroga, tema basado en un hecho histórico que, como se sabe, entra en la literatura con el capítulo XIII, “¡¡¡Barranca Yaco!!!”, de *Facundo o Civilización y barbarie* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, obra que crea al “Tigre de los Llanos” como personaje. Profundamente antirrosista, Borges acepta la teoría de que detrás del homicidio estaba el “Restaurador de las Leyes”. Escribe en “El general Quiroga va en coche al muere”, de *Luna de enfrente* (1925):

El madrejón desnudo ya sin una sed de agua  
y una luna perdida en el frío del alba  
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.

El coche se hamacaba rezongando la altura;  
un galerón enfático, enorme, funerario.  
Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura  
tironeaban seis miedos y un valor desvelado. (1: 61)

Entre 1922 y 1925, Figari pinta, al menos, tres versiones de este tema, cartones que titula, *Asesinato de Quiroga* (o *La muerte de Quiroga* o *Barranca Yaco*).<sup>7</sup> En el primer cuadro, el pintor representa el

<sup>6</sup> La primera edición de *Don Segundo Sombra*, impresa en los Establecimientos Gráficos Colón, de Francisco A. Colombo, en San Antonio de Areco, aparece el 10 de junio de 1926 bajo el sello de Editorial Proa; según Á. Kalenberg, Figari ilustra la carátula (51), infelizmente no hemos podido consultar esta edición. En 1924, Güiraldes publica en *Martín Fierro* un artículo titulado “Don Pedro Figari”.

<sup>7</sup> Figari, *Asesinato de Quiroga* (o *La muerte de Quiroga*), óleo sobre cartón, 50 x 70 cm., colección de María Elena Figari Castro de Regidor (Montevideo) y, posteriormente, del Arq. Rafael Ruano (Montevideo). Figari, *Asesinato de Quiroga* (o *Barranca Yaco*), óleo sobre cartón, 50 x 70 cm., colección de María Margarita Figari Castro de Faget y, luego, Jorge Faget Figari. P. Figari, *Asesinato de Quiroga*, óleo sobre cartón, 50 x 70 cm., colección de Pedro Figari Castro. Uno de estos cuadros integró la muestra “Borges y el arte” que se presentó del 21 de agosto al 21 de setiembre de 2002 en el Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires. En el presente artículo sólo se consignan los primeros propietarios de las obras, no sus

ataque de los asesinos al coche que transporta a Quiroga. El “entrevero” de gauchos montados a caballo y armados con lanzas subraya la inminencia de la tragedia. El cochero, buscando escapar, levanta el látigo para avivar a la caballería que tira del carruaje. En el segundo cuadro, Quiroga, apuñalado, yace en tierra (ángulo inferior izquierdo); sobre el pescante también yace muerto el cochero. Dentro del carruaje, hacia donde se dirige uno de los gauchos que ha participado en la emboscada, hay todavía alguien, posiblemente vivo. La confusión que reina se refleja en los caballos encabritados y en los hombres que siguen blandiendo sus lanzas. En ambos cartones, el color del cielo y de las nubes ilumina la escena enfatizando su dramatismo. No hay en Figari, como en Borges, ni “una luna perdida” ni el cauce seco del un río; hay, en cambio, una luz que ubica la tragedia “en el frío del alba”.

La historia ofrece la materia a la poesía y a la plástica: poeta y pintor se inspiran en el mismo hecho. La narración en el poema es clara. La narratividad de la pintura figurativa, en potencia ya en el mismo título, sólo se dinamiza o por el recuerdo o por la memoria o por el conocimiento histórico de quien mira el cuadro. Ahora bien, ni el poema de Borges es una écfrasis de alguno de los cartones de Figari — porque no es, según la definición de James A. W. Heffernan, “the verbal representation of visual representation” (3) —,<sup>8</sup> ni ninguno de los cartones ilustra dicho poema.

En 1927, en la revista *Síntesis*, publica Borges una breve reseña a *Nuestro antiguo Buenos Aires*, de Alfredo Taullard, libro ampliamente ilustrado con fotografías y grabados; con respecto a éstos, observa que los dibujos de Carlos Enrique Pellegrini “[n]o son inferiores, en modo alguno, a la obra de Figari” (*Textos* 1: 320). Al año siguiente volverá Borges a unir los nombres de Figari y Pellegrini, el autor de los planos del primer teatro Colón, el dibujante y litógrafo, el acuarelista y pintor de escenas de la ciudad y del campo, el paisajista y retratista de la alta sociedad porteña.

En 1927 mueren, en París, Ricardo Güiraldes (8 de octubre)

---

propietarios actuales.

<sup>8</sup> Recuérdese la definición de écfrasis hecha por Leo Spitzer, en “The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs. Metagrammar”: “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (72).

y Juan Carlos Figari Castro (6 de noviembre). Testimoniando la amistad que lo unía al escritor, Borges escribe, en el último número de la revista *Martín Fierro*, una nota necrológica titulada “‘Martín Fierro’ y Güiraldes”, en la que también recuerda al pintor:

1927 año de dolor, año de muerte, que desencadenaste una racha trágica sobre *Martín Fierro* y fuiste capaz de arrancar de cuajo al viejo roble longevo que parecía invencible; al más intenso entendedor y abarcador del tiempo; al que sabías que iba a prolongar su nombre pese a quien pese en el futuro; al fuerte vástago de otro predestinado: a dos Girondo, un Güiraldes, un Figari. (*Textos* 1: 323)

En 1928 se presenta en Buenos Aires, en el marco de las actividades de los Cursos de Cultura Católica, una exposición de cuadros de Figari, en la que se exhiben obras de las colecciones de Manuel J. Güiraldes y de los hermanos Alejo, Alfredo y Celina González Garaño. El doctor Atilio Dell’Oro Maini, primer director del “Convivio”, invita a Borges y al grabador belga Victor Delhez, recientemente instalado en la Argentina, a presentarla el día de la inauguración. Accediendo, Borges lee un texto que luego publica, bajo el título “Página relativa a Figari”, en la revista *Criterio*, dirigida por el mismo Dell’Oro Maini, y que, en 1930, aparecerá, con no pocas variantes, como “Prólogo” al libro *Figari* (9-13).<sup>9</sup>

Al comienzo del discurso, Borges observa:

He mirado con frecuente amor esas telas. Yo quisiera preciarme aquí (orgullo mínimo) de no incidir en las dos tentaciones de ociosidad que están merodeándome. Una es describir esas telas: vale decir, disipar realidades visuales en palabras meramente aproximativas, operación no menos impropia que su recíproca de incorporar

<sup>9</sup> En el libro se reproducen dibujos (seis) y cuadros (dos en tricromías y 25 en blanco y negro) de Figari así como un retrato del pintor uruguayo hecho por Victor Delhez. El texto, con el título “Figari”, aparece recogido en el libro de Oliver 7-8. Borges sustituye algunas marcas circunstanciales de oralidad cuando el texto se vuelve prólogo, cuando se vuelve escritura: “Amigos: Cuando la temeraria hospitalidad del doctor Dell’Oro me convidó”, pasa a “Cuando la temeraria hospitalidad de los editores me convidó”; “Esto es lo que yo quería decir. Purifiquen los circundantes colores, este prefacio inútil. Alégrense los ojos hora y séales una dicha el mirar. Yo pido un silencioso aplauso de fervor para Pedro Figari, presente en méritos de luz”, pasa a “Esto es lo que yo quería decir. Figari, presente en méritos de luz, está en las páginas siguientes que absuelven este prefacio inútil”, etc.

figuras a un texto, y casi tan arriesgada en su traslación como lo sería la versión en música de un perfume. Otra es postular en la obra, lo que solamente es propio de la temática. Admitir, por ejemplo, que cualquiera representación de niñas es delicada y de limoneros es agria y de espadas hiere. Yo intentaré, ignoro si con favorable fortuna, optar por equívocas distintas. (*Textos 1*: 362-63)

Hace dos claros deslindes: no quiere ni describir,<sup>10</sup> esto es, hacer una *descripción* o *écfrasis* de las pinturas, ni tampoco señalar las fáciles y evidentes asociaciones del objeto representado. Subraya los riesgos de una traslación de lo visual a lo verbal, los mismos que reconoce en la sinestesia.

A diferencia de Filóstrato el Viejo que, en los *Eikónes*, hace la descripción (*écfrasis* en sentido moderno) de los cuadros de una colección de Nápoles, Borges, en esta "Página", no describe los cartones de Figari. Y a diferencia también del escritor griego, que combina en sus discursos la *ékphrasis* (en sentido antiguo), uno de los *progymnásmata* –esto es, uno de los ejercicios preparatorios de las escuelas de retórica–, con la *épideixis*, "exhibición" o "demostración" del arte del sofista y rétor, Borges hace sólo, y a su pesar, un discurso retórico del género epidíctico o demostrativo, también llamado encomiástico o laudatorio.<sup>11</sup>

Dice Borges:

Amigos: Cuando la temeraria hospitalidad del doctor Dell'Oro me convidó a molestar esta suficiente demostración de la obra de Figari con un comentario verbal, mi primer movimiento fue de gratitud, mi segundo de aceptación, mi tercero de fuga. Consideré lo intruso de mi voz en materia pictórica, fui visitado de temores que creí razonables. Reflexioné después que la casi inmejorable ignorancia de la pintura que todos me conocen, versa íntegramente sobre la técni-

<sup>10</sup> Vale subrayar que en el texto reproducido en el libro de Oliver, el tipógrafo dispone "descubrir", error que, involuntariamente, da otro sentido al texto.

<sup>11</sup> Aristóteles afirma que lo propio de este género es el elogio y la censura; que su fin u objetivo es lo bello y lo vergonzoso, así como la virtud y el vicio; y que, en él, el oyente juzga como espectador la capacidad del orador y la calidad artística del discurso, esto es, decide sobre el discurso mismo, sobre su belleza (1358a-1359a [1. 3. 1-2] y 1366a-1366b [1. 9. 1]). Quintiliano coincide con lo afirmado por Aristóteles y señala que, entre otros oficios, es propio del género el elogio y el vituperio, y que, en el mismo, el oyente se congrega por el placer (3. 4. 3-14).



ca, y eso me recordó la única técnica de que poseo algunas noticias: la literaria. [...] Esa presentida insustancialidad de una de las artes —y de la más practicada, vale decir de la de mayores oportunidades de complejidad— abona la presunción de que no son de mayor misterio las otras y de que las “retóricas” de la plástica, de la música y de la pintura, son tan subalternas como ella. Por eso, creo que mi famosa ignorancia no me descapacita. (*Textos* 1: 362)

Como todos los escritores de vanguardia, Borges denigra y desprecia la retórica como repertorio de tropos y figuras, pero, de manera forzosa, recurre al arte retórico no sólo para estructurar su discurso sino también para disponer favorablemente a quien escucha (nótese los tópicos tradicionales del exordio: *captatio benevolentiae*, *humilitas* autorial, etc.). Insiste en que la *muestra* (exposición) de las obras de Figari es una *demostración* de arte que no necesita de la intrusión de su voz de escritor, fingidamente ignorante en materia pictórica.

Borges precisa:

Figari, [sic] pinta la memoria argentina. Digo “argentina” y esa designación no es un olvido anexionista del Uruguay, sino una irrefutable mención del Río de la Plata que, a diferencia del metafórico de la muerte, conoce dos orillas: tan argentina la una como la otra, tan preferidas por mi esperanza las dos. (*Textos* 1: 363)

Luego viene una consideración sobre el tiempo que Borges repetirá en distintas ocasiones (*Textos* 1: 363). Esta voluntariamente paradójica y contradictoria reflexión sobre el pasado, la memoria, el recuerdo, la historia y el tiempo aparece como nota a pie de página en “Palermo de Buenos Aires”, primer capítulo de *Evaristo Carriego* (1930) (1: 107).<sup>12</sup> Borges identifica el recuerdo autobiográfico del pasado con la historia viva. John King señala que “Para Borges, como para Victoria Ocampo, la historia de la Argentina era asunto de familia” (189). En esta reflexión, Borges reconduce “la” historia a lo familiar, a su abuelo oriental el coronel Francisco Borges Lafinur, designado en 1871 comandante en jefe de las

<sup>12</sup> Recuérdese la observación hecha por Sarlo: “En la calle se percibe el tiempo como historia y como presente: sí, por un lado, la calles es la prueba del cambio, por el otro puede convertirse en el sustento material que hace de la transformación un tema literario” (*Borges* 23).

fronteras Norte y Oeste de Buenos Aires y Sud de Santa Fe. Ahora bien, es evidente, como observa, Sylvia Molloy, que:

Borges no recuerda la batalla que libró su abuelo [...] La batalla del siglo XIX no constituye una reminiscencia vivida sino un hecho aprendido, algo que ha oído contar a una persona mayor, probablemente su madre [...] Borges no tiene recuerdo alguno de su abuelo librando esa batalla, tiene conocimiento (íntimo, si se quiere) del hecho. (213)

Los cartones de Figari, en particular las escenas de la época del gobierno de Rosas (salones y reuniones federales, salones patricios, damas antiguas, bailes de salón —el minué—) y las escenas de negros (candombes, carnavales rosistas, visitas al gobernador, lavanderas, bautizos, velorios, entierros), pero también las escenas criollas (bailes camperos —el gato, la mediacaña, la chacarera, el pericón—, bodas, domas, patios de estancias, pulperías, taperas, tropillas, ranchos, carretas, diligencias) y los paisajes del campo (arroyitos, ombúes, la pampa)<sup>13</sup> (re)presentan y hacen presente la historia. En Borges, ese pasado actualizado, traído al presente por la pintura es, engañosamente, *recuerdo* y *memoria de familia*, recuerdo y memoria familiares que se identifican con “la” historia. (También Figari habla del recuerdo: Sanguinetti 202, Anastasia 245.)

Perteneciente al patriciado argentino, Borges se apropia de la historia nacional como *recuerdo* de familia. Figari, hijo de inmigrantes ligures, pinta, como *conocimiento*, esa historia de otros y pinta, como *recuerdo*, rescate visual del ayer, lo que posiblemente haya visto en su infancia o en su juventud. Vale decir, pinta las escenas ambientadas en la Argentina de Rosas, no como memoria

<sup>13</sup> Figari, en sus *Apuntes*, ordena su pintura en once “secciones”, a saber, I: Piedras Expresivas; II: El Hombre de las Cavernas (vida primaria); III: Vida Pre-colonial; IV: Vida Colonial; V: [Vida] Post-colonial; VI: Vida de los Negros Esclavos, Sus Fiestas; VII: Costumbres Urbanas, Suburbanas y Camperas; VIII: Corridos de Toros; IX: Crímenes; X: Evocaciones Venecianas; XI: Conatos Épicos, etc., etc. Véase Anastasia, Figari, *lucha continua* 238-40. De los escasos retratos realizados por Figari se destacan el de Jules Supervielle (colección particular) y el de Victoria Ocampo conservado en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes (Montevideo), no sólo como testimonio de la amistad del pintor con los escritores, sino por la “transformación animista” de los elementos naturales que aparecen en el fondo.

vicaria, sino como reconstrucción personal de la historia —una reconstrucción que no busca la fidelidad a la manera de los pintores académicos— y, como memoria propia, las escenas de negros de fines del siglo XIX (Lucie-Smith 35). En un intento por rescatar lo que ya no veían sus ojos, Figari fija en sus óleos, con particular fuerza cromática, el recuerdo de distintas aspectos de la vida de los negros. Ahora bien, la pintura de Figari no es ni un documento histórico, porque no documenta la historia, ni una recreación erudita y académica de ésta; es —conviene insistir en ello— una invención personal y poetizada: su pintura inventa la historia.

Borges destaca lo criollo-familiar en la pintura de Figari:

Esas inmemorialidades criollas —el mate compartido de la amistad, la caoba que en perenne hoguera de frescura parece arder, el ombú de triple devoción de dar sombra, de ser reconocido de lejos y de ser pastor de los pájaros, la delicada puerta cancel de hierro, el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el malón de aire del viento sur que deja una flor de cardo en el zaguán— son reliquias familiares ahora. Son cosas del recuerdo, aunque duren, y ya sabemos que la manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la lírica.

La misma brevedad de sus telas condice con el afecto familiar que las ha dictado: no sólo en el idioma tiene connotación de cariño el diminutivo [...] La publicidad de la épica y de la oratoria nunca nos encontró; siempre la versión lírica pudo más. Ningún pintor como Figari para ella. (*Textos* 1: 364)

Por el tratamiento de la intimidad, la crítica europea relacionó la pintura de Figari con la de los postimpresionistas franceses, en particular con la del grupo conocido como Les Nabis: Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis y Ker-Xavier Roussel. Borges subraya esta intimidad: el lirismo de su pintura se asocia precisamente a lo más íntimo, que es manifestación del recuerdo y de la nostalgia.

Si bien Borges no describe los cartones, convoca a los personajes pintados:

Sus protagonistas —el unitario afantasmado por la zozobra, el notorio chaleco punzó del buen federal, el negro que se esconde en la zafaduría, en el coraje y en el bochinche como para que no miren

que es negro, el “compadre deshecho”, relampagueado en líneas quebradas, el paredón sin revocar, el campo, la luna — viven como en los sueños, sobreviven como en la música de ese ayer. La más humilde de esas ventanitas al campo es un acontecimiento más nuestro que las hectáreas (ya incalculables) de tela colonizadas por la vanidosa retórica de Quirós. Sólo las tiernas y minuciosas noticias de Carlos Enrique Pellegrini pueden equipararsele. (*Textos 1*: 364)

El escritor contrapone la viva y presente, por histórica y memoriosa, pintura de Figari a la retórica, romántica y decorativa de Cesáreo Bernaldo de Quirós, contraposición que decidió eliminar cuando el texto se convirtió en “Prólogo”.

La “Página relativa a Figari” es evidentemente un discurso y, como todo discurso, retórico; esto a pesar del explícito rechazo de Borges por la retórica; la “Página relativa a Figari” es, en efecto, una *epideixis*, una mostración. Vale decir, la muestra, la “demostración de la obra de Figari” — medio visual — se acompaña de “un comentario verbal”, de un discurso epidíctico o demostrativo — medio verbal —. No hay, sin embargo, intermediación o cruce de los dos medios ya que, según el propio Borges, es ocioso “disipar realidades visuales en palabras meramente aproximativas”. La pintura de la memoria hace recordar.

Los cartones de Figari, nacidos del recuerdo y la memoria, (re) presentan de manera personal la historia de las dos márgenes del Plata, esto es, la inventan poética o líricamente. Borges señala:

Él explicaba cada cuadro desde el punto de vista de la anécdota del cuadro. Por ejemplo: “Este hombre está muy preocupado, ¿qué pasará?; estos negros, qué contentos están, tocan el tambor, ¡borocotó, borocotó, borocotó, chas-chas!”. Siempre repetía esa onomatopeya: ¡borocotó, borocotó, borocotó, chas-chas! [...] Él se explicaba cada cuadro de un modo festivo, pero no refiriéndose a los colores o a las formas, sino al tema, a lo que él llamaba la anécdota del cuadro. (*En diálogo 2*: 78)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Cf. El testimonio de María Teresa Ayerza de González Garaño, quien refirió a Samuel Oliver que Figari, mientras pintaba, “iba relatando la aparición de figuras y sus caracteres, con algunas acotaciones jocosas: ‘Mirá el negro atrevido cómo se pavonea con la galera de señor’ y mientras pintaba una novia: ‘mucho blanco, mucho encaje, pero ya fuera de término’” (Oliver 13).

Enunciados como “el unitario afantasmado por la zozobra” o “el notorio chaleco punzó del buen federal” permiten desarrollos de su potencial narratividad. En efecto, quien mira los cartones, a partir de y según su conocimiento histórico, puede desarrollar la “anécdota del cuadro”, puede dinamizar esa narratividad en potencia, y este desarrollo abona al poder evocador de la pintura. Es evidente, como dice Borges, que:

cuadros realistas no son, ya que aparecen gauchos con calzoncillo cribado. Bueno, y eso no se usó nunca en el Uruguay. Pero, eso qué importa, ya que él no buscaba la precisión; todos los cuadros de él son realmente cuadros de la memoria, o más exactamente cuadros de sueños. (*En diálogo 2: 78*)

Figari recupera el tiempo perdido pintándolo a la luz de los recuerdos infantiles, de la memoria, de las lecturas o de los sueños.

En “El espantoso redentor Lazarus Morell”, *ejercicio de prosa narrativa* publicado, en 1933, en el primer número del suplemento literario *Revista Multicolor de los Sábados de Crítica*, Borges recuerda al Figari de las escenas de negros, como por ejemplo, el de *Candombe federal* y *Candombe*,<sup>15</sup> en el famoso párrafo inicial que describe las consecuencias diversas de la curiosa filantropía de Bartolomé de las Casas, a proponer la introducción de negros africanos para reemplazar a los indígenas en el trabajo forzado de las minas. La filantrópica idea del “Apóstol de los Indios”, también se sabe, no fue menos atroz. Maestro de la ironía, Borges, en una *enumeración dispar*, enumera, desdeologizándolos, los hechos, infinitos y de muy variado signo, que se deben a esa “curiosa variación de un filántropo”, entre otros, “el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari”. Procedimiento muy propio de Borges, la intrusión del mundo real en el mundo fantástico.

En 1965, el pintor Pablo Lameiro presenta una exposición en la Galería Rubbers de Buenos Aires<sup>16</sup> para cuyo catálogo escribe

<sup>15</sup> Figari, *Candombe Federal*, óleo sobre cartón, 62 x 82 cm., colección de Pedro Figari Castro (Montevideo). Figari, *Candombe*, óleo sobre cartón, 62 x 82 cm., colección de María Margarita Figari Castro de Faget (Montevideo).

<sup>16</sup> Pablo Lameiro. Buenos Aires: Galería Rubbers, 1965. Exposición 138, del 1º al 15 de abril de 1965. Lameiro fue director del Museo de Arte Moderno de Buenos

Borges un breve texto. Observa el escritor que:

Los pintores que se proponen evocar el pasado lo hacen como si éste fuera el presente y borran o atenúan las distancias que nos alejan de una fecha remota; aquí, como en ciertos grabados de William Blake o en ciertas composiciones románticas, sentimos que el olvido y la memoria (la memoria está hecha de olvido) han transformado y exaltado acontecimientos que fueron. Nos enfrenta así una primera deformación, que confunde o quiebra los rasgos como un espejo roto; la imaginación del pintor trabaja con recuerdos ajenos que asimismo son íntimos, porque, de generación en generación, ya son parte de la plural y colectiva memoria de Buenos Aires. (*El círculo secreto* 43)

Una vez más reflexiona Borges sobre la memoria, el recuerdo y la deformación. Y agrega:

A esta primera deformación obrada por el tiempo y por la conciencia del tiempo, hay que sumar otra, más honda y por cierto no menos alucinatoria: la que produce el Mal. De las diversas épocas de la historia de este país, tan rico en generosas empresas y en destinos heroicos, la más vívida es la de Rosas, no sólo por la primacía del color rojo y de los candombes, sino por la corrupción que trasunta. Esto no lo sentimos ante Figari, cuya obra es una amable elegía, un ameno juego de la nostalgia; esto lo sentimos aquí, como en *La refalosa* de Ascasubi, en *El matadero* de Esteban Echeverría o en las más indignas páginas del *Facundo*. (43-44)

Lameiro pinta candombes con gran uso del color rojo,<sup>17</sup> estos cuadros activan en Borges su asociación con escenas del tiempo de Rosas, época a la que vuelve constantemente a lo largo de toda su obra. Ahora bien, como él mismo dice:

debemos recordar que cuando decimos “el tiempo de Rosas” no pensamos en el admirable libro de Ramos Mejía *Rosas y su tiempo*; pensamos en el tiempo de Rosas que describe esa admirablemente

---

Aires en 1973.

<sup>17</sup> Lameiro, *Candombe en la Recova*, mixta (óleo y collage) sobre tela, 160 x 131 cm.; lote 192 del “Remate de obras de arte y antigüedades (Pintura americana y argentina)” (Remate 143), realizado los días miércoles 24, jueves 25 y viernes 26 de octubre de 2007 en Buenos Aires por Bullrich, Gaona, Wernicke S. R. L. Remata-dores de Arte.

chismosa novela *Amalia*, de José Mármol. Haber legado la imagen de una época a un país no es escasa gloria [...] La verdad es que siempre, cuando decimos “el tiempo de Rosas”, estamos pensando en los mazorqueros que describió Mármol, en las tertulias de Palermo, estamos pensando en las conversaciones de uno de los ministros del tirano y Soler. (3: 278)

Con insistencia señala Borges que es Mármol quien “nos ha legado la imagen que todos tenemos cuando hablamos del tiempo de Rosas (estamos realmente pensando en Mármol, quizá más que en Rosas)” (*Borges el memorioso* 106). La corrupción, la tiranía y la violencia de aquel tiempo se trasuntan en las telas de Lameiro pero no en los cartones de Figari (piénsese en “Rosas baila la Media Caña”).<sup>18</sup> En los óleos del uruguayo, en su mundo plástico, se sienten un lamento dulce y una tristeza melancólica, originados en el recuerdo de un tiempo perdido, recuerdo del que están ausentes, o en el que se olvidan, el tirano y la Mazorca o Sociedad Popular Restauradora. En 1971, Ediciones Joraci de Buenos Aires imprime *Mediomundo*, carpeta de serigrafías del uruguayo Carlos Páez Vilaró, para la que Borges escribe el prólogo titulado “Los Morenos”. Ahí Borges habla de los negros, de su destino “trágico, salvo en la medida común a todo destino” (*El círculo* 112); recuerda, una vez más, al uruguayo Vicente Rossi, el autor de *Cosas de negros* (1926), y al argentino Miguel Estanislao Soler, enviado, en 1811, al frente del “Regimiento de Pardos y Morenos” a la Banda Oriental, de destacada actuación en la batalla del Cerrito (31 de diciembre de 1812): el regimiento número seis; y recuerda también al unitario “coronel Lorenzo Barcala, hombre de color” (*El círculo* 113), hijo de una esclava de origen africano. Refiere asimismo que “Rosas, en su quinta de Palermo, ordenaba a los negros que se sentaran sobre los hormigueros, para juntar hormigas en un cartucho. Cumplida la penosa tarea, les daban de comer.” Dice Borges:

Hacia mil novecientos veinte el abogado Pedro Figari descubrió las posibilidades pictóricas de los negros. Otros artistas han seguido ese

<sup>18</sup> Figari, *Rosas baila la Media Caña*, óleo sobre cartón, 50 x 70 cm., Galería de la Matriz, Montevideo.

ejemplo, con diversa fortuna; nadie ha logrado y merecido la fama de Carlos Páez Vilaró cuyos sensibles y elocuentes dibujos tengo el honor de prologar. Nos revelan escenas cotidianas del conventillo Medio Mundo. El nombre es hermoso; en la calle de Chavango (hoy Las Heras) hubo un gran conventillo de negros, que se apodó Los Cuatro Vientos. (*El círculo* 113)

En los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977), de Borges y Adolfo Bioy Casares, hay una referencia a un cuadro de Figari. En "La salvación por las obras", Tulio Savastano refiere que Inés Tejerina, "una preciosura de gran desplazamiento social [...], rica y [...] joven" (*Obras completas en colaboración* 438), le hace caso a Juan Carlos Pérez, apodado el Baulito, pero que éste, queriendo "que las mujeres sean esclavas del déspota que lleva en la sangre y para tenerla en línea se puso a festejar" (438) a María Esther Locarno. Savastano lleva, de parte del Baulito, un ramo de claveles a la Locarno pero ésta lo divide y le pide al mismo Savastano que le lleve el resto del ramo a la Tejerina, "que se domicilia en Arroyo" (439). El pedido se repite a diario:

Anteayer, en la mansión de Arroyo, el encargado de la librea me hizo pasar a la salita con un Figari, que era un verdadero candombe, y al rato, la Tejerina me deslumbró con esos ojos enormes que derramaban lágrimas. Me dijo que por más que se golpeaba la cabeza contra las paredes del living, no acababa de entender lo que sucedía y que a veces pensaba que estaba a punto de perder la razón. Encima sentía el odio de esa mujer a la que nunca le hizo nada. (*Obras completas en colaboración* 440)

En este ambiente decididamente cursi, cuya cursilería enfatizan los lugares comunes del lenguaje, la presencia de un candombe de Figari es, de suyo, un elemento ajeno (uno tiende a pensar que los amantes de Figari son personas más refinadas y cultas). La burlona expresión "un Figari, que era un verdadero candombe" produce un innegable efecto humorístico al reducir la pintura de Figari a una fácil interpretación folclorista.

Sólo en entrevistas, y no habría que olvidarlo, hace Borges algunos intentos de éfrasis de la obra de Figari, no de éfrasis



literaria sino de écfrasis crítica,<sup>19</sup> sin hacer mayores apreciaciones sobre lo específicamente plástico, como la técnica, los materiales, el uso del color, las pinceladas, la textura, etc.<sup>20</sup> La ceguera impidió a Borges volver a ver las pinturas de Figari, pero no le impidió recordarlas de manera sostenida a lo largo de los años, no le impidió verlas con el recuerdo, con la memoria. Recordó siempre las anécdotas y, al hacerlo, recuperó lo que el pintor quería recuperar: el tiempo perdido, la memoria “argentina”.

Daniel Rinaldi  
Universidad Nacional Autónoma de México

#### Obras citadas

Anastasia, Luis Víctor. *Pedro Figari. Americano Integral*. Montevideo: Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, 1975.

Anastasia, Luis Víctor. y Walter Rela. *Figari, lucha continua. Cronología anotada*. Montevideo: Istituto Italiano di Cultura in Uruguay / Academia Uruguaya de Letras, 1994.

Anastasia, Luis Víctor. y Ángel Kalenberg y Julio María Sanguinetti. Figari. *Crónica y dibujos del caso Almeida*. Montevideo: Acalí, 1976.

Aristote. *Rhétorique*. 3 vols. Trad. M. Dufour y A. Wartelle. París: Les Belles Lettres, 1989.

Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Destino, 2006.

Borges, Jorge Luis. *Borges en Revista Multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges. Diario Crítica: Revista Multicolor de los*

<sup>19</sup> Michael Riffaterre distingue entre “écfrasis literaria” y “écfrasis practicada por la crítica de arte y por la historia del arte” y aclara: “La écfrasis crítica se refiere a un cuadro existente, y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, mientras que la écfrasis literaria presupone el cuadro, sea éste real o ficticio. Por tanto, la écfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte” (162).

<sup>20</sup> Borges refiere a Osvaldo Ferrari que Figari “de golpe descubrió que podía pintar — pintar, y no dibujar, porque no sabía dibujar —, dibujaba con pincel directamente” (*En diálogo* 2: 78), y a Juan Gustavo Cobo Borda: “Figari dibujaba con el pincel, por eso sus caballos parecen perros” (182).

- Sábados 1933-1934*. Comp. Irma Zangara. Buenos Aires: Atlántida, 1995.
- . *El círculo secreto. Prólogos y notas*. Ed. Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- . *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1994 -1998.
- . *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- . *Textos recobrados 1919-1929*. Ed. Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Borges, Jorge Luis, y Antonio Carrizo, *Borges el memorioso. Conversaciones de J. L. B. con A. C.* México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Borges, Jorge Luis, y Osvaldo Ferrari. *En diálogo*. 2 vols. México: Siglo XXI, 2005.
- Cicerón. *De l'orateur*. Livre deuxième. Trad. Edmond Courbaud. París: Les Belles Lettres, 1966.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Borges enamorado. Ensayos críticos. Diálogos con Borges. Rescate y glosa de textos de Borges y sobre Borges. Bibliografía*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1999.
- Fernández, Macedonio. *Papeles de reciénvenido*. La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- Figari. Monografía y panorama cultural por José Pedro Argul. Buenos Aires. Editorial Codex, 1965.
- García, Carlos. "Borges y el 'endiosamiento de Hernández.'" *La casa de Asterión. Revista Trimestral de Estudios Literarios* 17 (2004). <<http://casadeasterion.homestead.com/v5n17hern.html>>.
- . "Don Pedro Figari." *Martín Fierro* 8 y 9, Buenos Aires, (1924). <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12697293124588273432435/p0000001.htm>>.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Las Casas, Fray Bartolomé de. *Cartas y Memoriales*. Madrid: Alianza, 1995.
- Lucie-Smith, Edward. *Arte latinoamericano del siglo xx*. Barcelona: Destino, 2000.

- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Oliver, Samuel. *Pedro Figari*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Notas autobiográficas de Figari. Buenos Aires: Arte Gaglianone, 1984.
- Pedro Figari*. [Punta del Este] / Montevideo: Galería Sur, 1996.
- Pedro Figari en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Por Jorge Glusberg ["Figari en América Latina, América Latina en Figari"] y Ángel Kalenberg ["Pedro Figari, el escenario americano"]. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1998.
- Pedro Figari. Mito y memoria rioplatenses*. Textos de Gabriel Peluffo Linari ["La construcción de una 'leyenda rioplatina'"], Iris Peruga ["De la sociedad a la soledad. Dos visiones extremas del espacio de Pedro Figari"], Ángel Kalenberg ["Pedro Figari, el escenario americano"] y Arturo Ardao ["Pedro Figari (1861-1938)"]. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1999.
- Pedro Figari, 1861-1938*. Veinticinco obras del artista reproducidas en color. Textos de Oliverio Gironde / Manuel Mujica Lainez / Julio Rinaldini / Jorge Romero Brest. Buenos Aires: Galerías Witcomb, 1953.
- Pedro Figari, 1861-1938*. Textos de Gabriel Peluffo Linari ["La construcción de una 'leyenda rioplatina'"] y Juan Flo ["Pedro Figari: pensamiento y pintura"]. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999.
- Pedro Figari (1861-1938). Sus dibujos*. Textos de [l] Profesor Pedro Figari [Castro], [Cayetano] Córdova Iturburu [y] Manuel Mujica Lainez. Buenos Aires: Roberto Arzt, 1971.
- Philostratus [Elder]. *Imagines*. Trad. Arthur Fairbanks. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Plutarque. *Œuvres morales. Tome V - 1<sup>re</sup> partie. La fortune des Romains. La fortune ou la vertu d'Alexandre. La gloire des Athéniens*. Trad. Françoise Frazier. París: Les Belles Lettres, 1990.
- Quintilien. *Institution oratoire*. Trad. Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1976-1980.
- Riffaterre, Michael. "La ilusión de éfrasis." *Literatura y pintura*. Comp. Antonio Monegal. Madrid: Arcos / Libros, 2000. 161-83.
- Sanguinetti, Julio María. *El Doctor Figari*. Montevideo: Aguilar, 2002.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. México: Siglo XXI, 2007.

---. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Spitzer Leo. *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1962.

Ulla, Noemí, comp. *La revista Nosotros*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969.