

## **Autenticidad, tradición e identidad en Pedro Figari.**

*Yamandú Acosta \**

El presente artículo pretende efectuar un aporte puntual de carácter reflexivo en el marco de la discusión relativa a los inicios de la modernidad en el arte latinoamericano. La referida discusión, propia del campo de la historia del arte, no deja fuera implicaciones de distinto orden, por lo que puede situarse también con provecho en la perspectiva transdisciplinaria de los estudios culturales. Esta perspectiva es la que sin ninguna grandilocuencia en él se asume para el análisis de la cuestión.

En el caso elegido, el del uruguayo Pedro Figari (1861-1938), en quien la magnitud del pensador no cede en importancia a la del pintor, se articula una cabal expresión de modernidad por cuanto no se observa sujeción ni en lo filosófico, ni en lo estético, ni en lo artístico, ni en lo técnico, a las irradiaciones de la modernidad y de las vanguardias desde su eje europeo, sino, una afirmación teórica y práctica de autonomía que hace a la esencia misma de la modernidad en cuanto orden espiritual y cultural autorreferido<sup>1</sup>. Esta puesta en obra de un pensar y un actuar autónomos, además de expresar la clave de la modernidad, expresa-construye una identidad que se hace manifiesta en los planos cul-

\* Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

turales señalados y que, siendo incuestionable mente individual, quiere irradiar sin contradicción en dirección a lo nacional, lo regional y lo latinoamericano, en donde también busca sus raíces, como modo de contribución libre y responsable a la forja de la tradición latinoamericana, entendida como la mejor posibilidad de aporte a la nunca acabada construcción de la universalidad.

La cultura latinoamericana en el proceso de su génesis y autoevaluación, ha puesto en discusión las cuestiones conexas de la *identidad*, la *tradición* y la *autenticidad*<sup>2</sup>. En el pensamiento y la práctica pictórica de Figari, la autenticidad reviste la condición de clave para la construcción de la tradición y de la identidad<sup>3</sup>. Esta clave, que determina su *modo moderno de iniciar la modernidad* en la región, tanto en su aporte pictórico como en su aporte pensante, ha tenido y mantiene una vigencia fundada en la incuestionable validez<sup>4</sup> que desde el punto de vista cultural se manifiesta en las pautas que aleccionan acerca del ¿qué hacer? tanto en aquellos inicios de la modernidad, como de manera ultraintencional en el contexto del actual extremo crítico de la modernidad que se denomina posmodernidad, vigencia que lo consagra como un clásico<sup>5</sup>.

La inicial falta de recepción que la obra de Figari tuvo en su propio país, tanto en sus contribuciones ensayísticas como pictóricas, mirada a la luz de la aceptación más tardía como efecto del interés que su pintura despertó tanto en círculos porteños como parisinos, la que no dejó de ser reticente, dice fundamentalmente acerca del colonialismo cultural imperante en nuestro medio, el que implicaba renegar a priori de posibles raíces autóctonas estimadas como antimodernas y promover una modernidad meramente imitativa al compás de las formas, técnicas y contenidos marcados por las metrópolis culturales. Ese colonialismo cultural era algo que tanto el pensador como el artista Figari, intentaron subvertir. Se producía así una paradójica situación: el auténtico impulso modernizante de Figari resultaba invisibilizado y desplazado por una pseudo-modernización refleja que implicaba la renuncia implícita a una auténtica modernidad, problema que al presente no ha podido ser aún superado.

Para la tarea que se intenta se cuenta con la lectura de las obras editadas de Figari, con la experiencia del goce estético de algunas de sus pinturas originales y una serie de reproducciones y con una literatura

sobre el autor dentro de la que, sin desmerecer la significación de todos los aportes realizados, deben ser destacados los de Arturo Ardao por su carácter pionero, por la rigurosidad conceptual y la precisión de que hacen gala, habilitando una correcta ubicación teórica e histórica del autor y su obra, así como el de Angel Rama en atención a su fecundidad interpretativa. Hay dos más recientes que el presente ensayo reconoce como particularmente significativos para los objetivos que se propone; uno especialmente porque proporciona documentos hasta el momento inéditos de Figari de especial pertinencia por sus sugerencias y carácter probatorio para las ideas que se ensayan<sup>7</sup>, el otro porque desde la sólida base filosófica y estética de su autor arriesga hipótesis muy fuertes, recogiendo las cuales parece posible esbozar cierta novedad de estatuto conjetural sobre los aspectos que constituyen aquí el centro de la reflexión<sup>8</sup>.

De acuerdo a nuestra hipótesis ya avanzada, se efectuarán algunos desarrollos centrados sobre la *autenticidad* en Figari, se pasará luego revista a la cuestión de la *tradición*, para concluir en torno al problema de la *identidad*. Dado el carácter multifacético de la personalidad y la obra de Figari, la reflexión tratará de orbitar exclusivamente en torno a su pintura y a su pensamiento sobre la misma.

Según registra Mario Sambarino, el adjetivo «auténtico» deriva del término «authentēs», que significa dueño absoluto<sup>9</sup>.

La autenticidad de Figari, en el sentido aquí señalado y con prevención respecto de una absolutización seguramente no correspondiente a la que en él fue efectiva en grado significativo, se sustenta en lo que podría denominarse un talante que gobierna su pensamiento y su acción, lo que Fió caracteriza de «temperamento intelectual» como clave de sentido del conjunto de su obra<sup>10</sup>. A nuestro juicio, ese talante o temperamento que marca el conjunto de su producción, podría caracterizarse como existencial, dentro del que la función intelectual detenta el protagonismo en el ejercicio activo de la selectividad. Por cierto que la hipótesis del talante o temperamento, ya sea intelectual o existencial, no puede ser rigurosamente contrastada, no obstante lo cual es altamente plausible y de suficiente fecundidad interpretativa y explicativa. La autenticidad en Figari es actitud, talante o temperamento, antes de ser idea y puesta en práctica; expresa en tal sentido a cabalidad la

secularizada fe moderna del hombre en sus propias posibilidades como individuo y como cultura.

La expresión conceptual de esta actitud básica definitoria del sentido del conjunto de su obra, se manifiesta seguramente con mayor transparencia en sus escritos ocasionales muchos de los cuales tal vez solamente tenían el sentido para el autor de aclararse sus propias ideas, que en aquellos de más trabada elaboración, realizados con vista a su publicación. A la luz de estas expresiones más espontáneas del pensamiento, es posible reconstruir con verosimilitud el sustento temperamental que da fuerza fundante a sus trabajos de mayor enjundia desde *Arte, estética, ideal*, hasta *Historia Kiria*, publicados por primera vez en 1912 y en 1930, respectivamente. Esto explica nuestra preferencia por esos escritos menores, frente a las obras editadas, por lo demás ya bastante analizadas y relativamente conocidas.

Escribe Figari sobre su pintura: "Cada ser, cada cosa, cada circunstancia producen una reacción personal; y bien: es ese elemento el que debe ser traducido técnicamente, por medio de la técnica más apropiada. Es justamente ese fruto de la individualidad humana el que ofrece interés, no el esfuerzo para reproducir objetivamente un ser, una cosa, una circunstancia, cualesquiera ellos sean. Esto es descriptividad. Es absurdo el buscar una fórmula, una teoría, para lograr la reacción o para emitirla, puesto que se trata de casos siempre singularizados a causa de la reacción individual, la que no puede ser la misma en cada persona, ni siquiera en cada circunstancia. Nada es más variado que las formas de reacción»<sup>11</sup>. El texto figariano ilustra con autenticidad el *quid* de la modernidad: la modernidad auténtica implica subordinación de la racionalidad instrumental que se refiere a los medios y cuyo criterio es la eficacia, a una racionalidad sustantiva que trata de los fines y que en consecuencia implica una acción con arreglo a valores. La modernidad inauténtica ha deformado la relación, reduciendo la racionalidad sustantiva a la racionalidad instrumental. La actitud de Figari traduce, sin plantearse como su problema, la que corresponde a la modernidad auténtica: lo central a su juicio es el carácter personal de la reacción estética, frente a la necesidad de traducción de la misma, por lo que en forma totalmente subordinada se plantea la cuestión de la técnica, es decir del medio más adecuado, para el cumplimiento del fin. Lo definitorio en la pintura no está en la esfera de la racionalidad instrumental, que

brinda solamente los medios, sino en la racionalidad sustantiva cuyo eje estético no es realista (lo que implicaría mera "descriptividad" de lo real), sino impresionista<sup>12</sup>, que implica la novedad estética frente a lo real en el pasaje de la impresión a la expresión y que en Figari se construye a través de las vías de la *idealización* y la *ideación*<sup>13</sup>, entre las que concibe una importante continuidad.

Continúa Figari, en el mismo sentido: «El que apele a teorías y fórmulas, por más que se muna de recursos técnicos, queda expuesto al fracaso, si no ha seleccionado certeramente los elementos de su obra. Es la garra que ponga en la concepción de la misma y en su exteriorización lo que cuenta en definitiva»<sup>14</sup>. Teorías y técnicas carecen de rendimiento estético en ausencia de un buen sentido capaz de discernir lo sustantivo para poner a su servicio lo adjetivo. La autenticidad en el arte pictórico, por la que el sujeto es su dueño absoluto, se mide por su autonomía respecto de teorías estéticas y técnicas plásticas, pero también respecto de la realidad a la que no se subordina. En efecto, Figari que dedica *Arte, estética, ideal* "a la realidad", despliega en la teoría estética y en la práctica pictórica un realismo vertebrado sobre las ya señaladas facultades de la idealización y la ideación, por lo que el circuito de la impresión-expresión artística es el que procede desde la realidad idealizada hacia la idealización realizada: "Es la idealización magnificatoria, la poetización de lo real, y no la realidad, tal cual es, lo que puede interesarnos. La realidad nada nos dice como no sea lo que le hacemos decir. Es pues ese elemento subjetivo el que nos ofrece interés, ese estado de alma, puede decirse.

«La pintura es un lenguaje, por el cual nos es permitido expresar el concepto que nos han sugerido nuestras observaciones ante el espectáculo de la naturaleza y las viscosidades de la vida. Por eso es que cuanto más honda sea la impresión percibida, más eficazmente nos permitirá expresar por imágenes el sentido que atribuimos a las cosas observadas. Es el sentido humano el que más nos interesa descubrir. Así encarada la pintura es interminable el aprendizaje, tanto porque se abren brechas inacabables al ensayo, cuanto a las maneras de expresión por sugestión, dominios que no ofrece el plan descriptivo».<sup>15</sup>

La autenticidad del artista se verifica en su no sumisión tanto a las técnicas en cuanto formas expresivas, como a la realidad en tanto even-

tual contenido a ser expresado. Unas y otra adquieren dimensión artística por la subjetividad que las articula en su perspectiva de sentido, sin la cual las formas serían vacías y los contenidos serían ciegos. Esa subjetividad como fuente del sentido, le confiere al paisaje natural o humano dimensión estética al subjetivizarlo mediante la impresión, por lo que como dos caras del mismo proceso se producen el sujeto y el objeto, en cuanto estéticos. El realismo de Figari es un realismo moderno, por cuanto no desconoce el papel del sujeto en la construcción del objeto estético, así como no piensa en un sujeto estético como dado con independencia de su actividad de producción de sentido. Es en ese primer paso fundante de la impresión en el que cuenta fundamentalmente la autonomía frente a la realidad. En el segundo paso complementario, el de la expresión de tal sentido, la autonomía en relación a las técnicas adquiere centralidad. La obra de arte como producto final es objetivación de una subjetivación de la realidad, cuyo «destino natural» reside en una multitud potencial de subjetivaciones. En esa objetivación el *qué* mantiene una prioridad sustantiva sobre el *cómo*, que resulta de rango adjetivo, aunque por cierto no despreciable. Si se profundiza el análisis, así como la clave para el *cómo* está en el *qué*, a su vez la clave para el *qué* está en el *quién*. El sujeto, su criterio y su concepto, raíz de autenticidad y autonomía, domina así a la técnica y la pone al servicio de la ejecución de la obra de arte, no solamente en cuanto producción del objeto estético, sino también en cuanto construcción de la propia subjetividad en la reconfiguración de su identidad.

En este respecto se ha observado en Figari, que lo que para un ojo poco atento ante sus pinturas podría ser interpretado como torpeza técnica, debe en cambio ser señalado como una «operación reflexiva» o como un «programa» de «brutalización» de los lenguajes propios de los modelos artísticos vigentes <sup>16</sup>.

En otro manuscrito, del que también se desconoce la fecha de su redacción, expresa Figari en relación al problema que se viene tratando: «He ido derechamente a pintar sensaciones, en vez de pintar «cosas»: este es el secreto de mi pintura -secreto a gritos- y lo que ha motivado la cordial acogida que se me ha hecho por parte de los intelectuales y artistas de todos los bandos. Es precisamente la libertad asociativa la que hace florecer las emociones estéticas. Se comprende entonces que la técnica de los copistas (puesto que no deja de ser copista el que «copia»

del natural) no basta para renovar las artes. La renovación tiene que ser complejiva, esto es, de concepto y de forma a la vez»<sup>17</sup>.

*Sensaciones* (tal vez, sería más correcto psicológicamente, decir *percepciones*) y no cosas es lo que Figari registra como el objeto de su pintura. La sensación. (o percepción) visual es una construcción no solamente del ojo en cuanto analizador, sino del «alma» (como la nombraba en el texto anterior) como generadora de sentido que al fecundar la realidad mediante su idealización, «hace florecer las emociones estéticas».

La autenticidad con que se piensa, se siente y se actúa, sinónimo de autonomía, es un bien cultural estimable en los individuos como también en las sociedades. Hay en Figari un definido proyecto cultural pensado sin contradicción como nacional, regional y latinoamericano.

La autenticidad como actitud fundante y la autonomía como cabal expresión de la misma, para articular desde un presente situado un proyecto cultural auténtico y autónomo, tornan necesaria la relación con la tradición. La tradición, por su parte, no es una acumulación cultural que desde el pasado determine el presente, sino más bien una permanente reconstrucción desde tal presente de dicho pasado, no necesariamente como el mismo fue, sino en función de las necesidades de ese presente con vocación de futuro. El proyecto cultural necesita de la tradición para su construcción, la tradición cultural encuentra a su vez en el proyecto el sentido de su reconstrucción. El futuro parece depender del pasado y el pasado del futuro; en rigor ambos dependen del presente que se desborda en esas dos direcciones que lo dinamizan.

Esta importancia de la tradición en la coyuntura cultural en la que se encontraban el país, la región y el continente en la década del 20, es destacada por Figari en el artículo titulado "Autonomía regional", publicado en la Revista *La Cruz del Sur*, Año 1, N° 2, Montevideo, 31 de mayo de 1924, en el que expresa: «Habíamos perdido el rumbo. El cosmopolitismo arrasó lo nuestro, importando civilizaciones exóticas, y, nosotros, encandilados por el centelleo de la añosa y gloriosa cultura del Viejo Mundo, llegamos a olvidar nuestra *tradición*, acostumbrándonos a ir al arrastre, con la indolencia del camalote, cómodamente, como si no nos fuera ya preciso, por deberes de dignidad y de conciencia, preparar una civilización propia, lo más propia posible. Todo esto nos hizo vivir por muchos años una vida refleja, casi efímera. Del ambiente, no guardaba

mos más contacto que el de «el hecho», y los *valores tradicionales*, que son su esencia espiritual y abolengo, yacían en el olvido, como valores de escaso monto, por no decir desdeñables»<sup>18</sup>. La preocupación por la tradición, entendida como lo «nuestro» o lo propio, resulta manifiesta y es reivindicada como una raíz necesaria desde el imperativo programático de preparar una «civilización propia». Frente a la actitud tradicionalmente dominante que niega la propia tradición por considerarla disvaliosa, comparativamente a la herencia cultural europea, el intento figariano, que por cierto no es aislado, porque busca recrear la tradición, expresa una actitud no tradicional; dicho sumariamente, la recreación de la tradición en la forma en que la misma se opera en el pensamiento y la plástica de Figari, lejos de ser una expresión de tradicionalismo, es un intento de modernidad<sup>19</sup>.

La negación de la tradición propia como actitud de pretendida modernidad, invisibiliza el tradicionalismo enajenante implicado en la tácita renovación de la dependencia cultural, mientras que la recuperación de la tradición, genera eventualmente condiciones de posibilidad para una modernidad auténtica. Solamente la recuperación de la tradición torna posible el proyecto de civilización propia, que al fortalecer la autonomía, expresa a cabalidad el carácter autorreferido de la modernidad. Figari reivindica a los «empeñosos adalides de la *tradición*, que, inorgánicamente, y, por lo mismo, con mayores obstáculos, han venido bregando por mantener los rastros de la *leyenda criolla*, nos permitirán reconstruir *el poema de América*, y asentar sobre lo hondo de esa veta *la civilización nuestra*, la cual, frente a las enseñanzas de la experiencia mundial, y por más y mejor que se aproveche de ellas, podrá alcanzar todos los brillos, y todos los honores y eficiencias, sin dejar de ser la nuestra»<sup>20</sup>.

La relación con la tradición que es asumida explícitamente como mantenimiento de la «leyenda criolla» para «reconstruir al poema de América y asentar sobre lo hondo de esa veta la civilización nuestra», expresa programáticamente en el proyecto cultural regional y latinoamericano el mismo criterio que en relación a la pintura, Figari caracterizaba, según viéramos, como «idealización magnificatoria» y «poetización de lo real». Lo que Figari apunta a elaborar en los diversos lenguajes que cultiva (el ensayo, la narración, la poesía, el teatro y la pintura) es el mito fundante de un proyecto cultural cuya pretensión de autonomía apunta a la plasmación de una civilización propia.

En efecto, mientras cierto *nihilismo* literario no verá detrás de nosotros más que *un gaucho, dos gauchos, tres gauchos...treinta y tres gauchos*, desde otra complejión caracterológica y en otro contexto epocal, el asunto de Figari es el de la «leyenda», es decir de una lectura que desde el presente idealiza, magnifica y poetiza aquél pasado, para aportar a la elaboración de un imaginario colectivo que se lance hacia el futuro con un talante optimista<sup>21</sup>.

Bajo la forma intencional de la reconstrucción del «poema de América» como plataforma de lanzamiento de un *ethos* cultural que idealiza el pasado frente a percepciones desvalorizantes de lo propio o reconstrucciones historiográficas con pretensiones de objetividad, idealiza también el futuro, por lo que la relación con la realidad presente se mueve entre las utopías del ayer y del mañana. Paradójicamente, el pasado se reconstruye desde el presente en dirección al futuro, pero el presente se sostiene sobre el pasado y el futuro idealizados que de él dependen. Ciertamente la clave para el discernimiento de las utopías se encuentra en la realidad, pero también las utopías son referentes inevitables para discernir la realidad.

En otro texto Figari plantea con detenimiento el modo como la autonomía cultural que se pretende para la región y que implica ese enraizamiento en la tradición, no significa ni renuncia ni sometimiento a los aportes de la cultura mundial. Se trata de posicionarse frente a ellos con un criterio de selección y ajuste, de acuerdo a las características autóctonas y al sentido del propio proyecto cultural: «Sería un absurdo renunciar a la cultura importada; sería otro absurdo someterse a la cultura importada. Frente a estas dos tendencias, la cordura aconseja que no se renuncie, y, al contrario, que se aproveche lo más posible, -no por imitación para eso mismo, sino por selección y ajuste-la cultura europea y la propia mundial, y tomando base en el ambiente, tal como es, propender, por adaptaciones sucesivas, al implantamiento de una civilización propia, lo más propia posible, que lo será tanto más, y mejor, la que tiene un plan fundado en las grandes conquistas humanas, y exenta de las taras, reatos y resabios que minan y obstaculizan a las viejas civilizaciones.

«Esta es la solución que busca hoy América, y que aprueba el mundo entero, por cuanto es la forma en que mejor puede contribuir al esfuerzo general aquel continente repleto de riquezas y de promesas»<sup>22</sup>.

El enraizamiento en la tradición es a nuestro entender el modo de consolidar la actitud básica de autenticidad y la posibilidad de articularla como proyecto. En esa perspectiva, conformado el criterio propio y el sentido de valor de la propia realidad, el propio proyecto cultural como horizonte de novedad civilizatoria, la relación con la cultura mundial al procesarse desde nosotros mismos evita los extremos inconvenientes del sometimiento y de la renuncia.

La búsqueda de la tradición en la década del veinte en el Río de la Plata, se despliega como nativismo y criollismo. Figari, no obstante su personalísima impronta, define su obra pictórica dentro de ese horizonte epocal. El pintor, consciente de sus asuntos pictóricos centrales, escribe: «Secciones que abarca mi pintura: I. Piedras expresivas. II. El hombre de las cavernas (vida primaria). III. Vida pre-colonial. IV. Vida colonial. V. 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.»<sup>23</sup> En ese resumen que traduce conceptualmente sus intereses temáticos en la pintura, los numerales III a VIII reflejan la fuerza de esa línea que según su propio testimonio articula su memoria personal con el aporte a la creación de la memoria colectiva en el horizonte regional, en torno al mundo de la vida y las costumbres: «¡Oh, con qué placer veo mis pinturas! Ellas me hablan de toda mi vida, de mi infancia, de mi adolescencia, de mis últimos años. Ahí están las imágenes, los recuerdos, las impresiones, las emociones recogidas»<sup>24</sup>, y dice en otro pasaje: «Al mirar mis pinturas se despliegan todos mis mundos, quizás magnificados desde que se acuñó mi primera emoción. Ya vi después idealizados todo lo que se refiere a nuestra campaña, la poesía de ese doble esfuerzo del gaucho y su china, para plasmar el alma americana»<sup>25</sup>.

Los gauchos, las chinas y los negros que se multiplican en sus cuadros, son básicamente el mismo gaucho, la misma china y el mismo negro producto de la idealización poetizante<sup>26</sup>. No deja de llamar la atención que la tradición que con tales referentes se construye como propia, conceda el protagonismo a los que en su identidad histórica han sido absolutamente otros que el artista, considerando la extracción social, el tiempo, el medio y el color. Es especialmente interesante reflexionar sobre el carácter objetivante de esa pintura que toma al otro distinto como central en la construcción de la tradición que se pretende propia. En la medida en que no lo expresa en su subjetividad ni en su otredad, sino

que lo reproduce en forma estereotipada, puede pensarse esa presencia dominante del otro como su negación en tanto tal otro y, complementaria mente, eje arquitectónico de una tradición que se construye no desde ese gaucho, esa china y ese negro otros, sino desde la mirada antropológica y folclorizante del pintor, actual, urbano, «culto», varón y blanco. La obra pictórica, que en el caso analizado no quiere pintar "cosas", sino «sensaciones», nos dice mucho acerca de esa mirada como fuente de sentido <sup>27</sup>.

La cuestión de la autenticidad posibilitaba y suponía a la de la tradición. Ambas suponen y posibilitan a la de la identidad.

La cuestión de la identidad que en la perspectiva lógica propia del orden del pensar se sigue como corolario de la de la autenticidad mediada por la de la tradición; en la perspectiva ontológica, correspondiente al orden del ser, parece estar implicada por esas otras cuestiones, a las que a su vez implica. El pensar distingue analíticamente lo que en el ser cultural se presenta como síntesis compleja y dinámica. La identidad cultural en el modo en que ella se verifica es una con la autenticidad y la tradición.

Como se trata de analizar el problema de la identidad en términos culturales, en cuanto el objeto de análisis es la pintura de Figari y su pensamiento sobre la misma (sobre la pintura y sobre su pintura); dado que de acuerdo al propio entender del autor la pintura es "lenguaje», tenemos para nuestra aproximación reflexiva un «lenguaje» y un «metalenguaje» que responden a la misma autoría. Si nos extendiéramos a otros planos de la producción de Figari, la serie de «lenguajes» sería seguramente más numerosa. De acuerdo a los códigos dominantes en el análisis de lo cultural, hoy preferimos frente a la mayor abstracción del «lenguaje», la condición más concreta del «discurso».

Sin planteamos como nuestro problema el de las relaciones entre el discurso de primer nivel (la pintura) y el de segundo nivel (el pensamiento explícito sobre la pintura), problema que no podríamos dilucidar adecuadamente, hacemos nuestro el de la identidad en esos dos niveles de discurso. Para el análisis de la identidad en el discurso de Figari, que es en los dos niveles considerados así como en los otros de su autoría que solo por excepción serán referidos, discurso cultural en el

sentido fuerte de la expresión, pensamos que su consideración en la perspectiva de la función utópica puede arrojar un buen rendimiento<sup>28</sup>.

Manteniéndonos dentro de los límites discursivos elegidos es posible reconstruir de manera plausible la utopía figariana. En consonancia con el conjunto de su concepción filosófica, lo que sus cartones pintados muestran preferentemente es una condición humana en la que las formas de la sociabilidad que trascienden a las clases sociales tanto como a los individuos, exhiben desde una fuerte predominancia de lo popular, un mundo feliz. En ese mundo utópico, la felicidad no se trasunta desde una subjetividad individualizada, sino desde la armonía ritual percibida y expresada con talante optimista. La armonía trasciende la esfera de la sociabilidad. Es también armonía con el Cosmos (porque es armonía del Cosmos) y la vida feliz es la utopía pasatista-futurista de quienes como los gauchos, las chinas y los negros de sus cuadros, aceptan su lugar en ese orden cósmico y al aceptarlo en forma casi natural e instintiva, trasuntan una experiencia vital de disfrute. En esos tipos humanos, parece encontrar Figari el remedo de las formas primitivas de la vida humana, idealizadas por su presunta mejor articulación en el orden natural, al tiempo que las mismas parecen simbolizar también el deber ser de la condición humana, un deber ser al que la humanidad se encaminaría evolutivamente<sup>29</sup>. Esta utopía es regionalista y americanista, en las dos direcciones temporales señaladas, sin dejar por ello de tener un sentido universal<sup>30</sup>.

La función *crítico-reguladora* del discurso de Figari en el nivel en que lo hemos acotado, se ejerce desde esas formas idealizadas de humanidad que son sin contradicción primigenias, de un pasado regional que se redimensiona en la memoria del artista, al tiempo que señalan hacia un deber ser, poniendo en cuestión a las formas artificiosas de vida características de la cultura europea, por lo que ellas significan de distanciamiento del orden natural, con la consecuente pérdida de la armonía cósmica.

En lo que al *determinismo legal* se refiere, la utopía figariana quiebra con las tendencias objetivas individualizantes y clasistas, por la creación de ese espacio idealizado de convivencia entre los elementos humanos y naturales que significa un orden utópico alternativo anti-entrópico. En la pintura de Figari los individuos de diversa extracción, liberados de su individualidad y de su condición de clase, en lo que las mismas pue

den implicar de determinación objetiva de asimetría, distanciamiento o confrontación, se expresan como seres libres e iguales en la espontaneidad ritual de expresiones de sociabilidad, como la fiesta o el velorio.

El *futuro-otro* que se anticipa tiene los colores del optimismo, no solamente en la armonía de la sociabilidad que se expresa, sino también en la paleta de colores, cuya armonía de forma optimiza las condiciones de representación de esa armonía de fondo. El futuro-otro se legitima además, no solamente como deseable, sino también como posible, porque se presenta con las credenciales de lo propio ya dado en un pasado-otro; de alguna manera, lo que supuestamente fue y puede-debe ser recuperado.

Esa triple funcionalidad utópica analíticamente distinguida, expresa la *constitución de una forma de subjetividad* que puede leerse como *construcción de identidad*. Se trata de una subjetividad o identidad cultural. La misma puede ser detectada en el plano específico de la pintura y del pensamiento sobre la misma, y desde ese núcleo de significación, en el conjunto de la dimensión de lo cultural. Esa subjetividad o identidad cultural en cuanto está objetivada, no reduce el horizonte de su significación a la esfera de la individualidad del autor, sino que la socialización de su mensaje cumple con la vocación también colectivamente programática que lo han animado en su realización. Constituye un núcleo paradigmático para la construcción de una identidad cultural transindividual.

Su identidad pictórica, sostenida sobre su autenticidad, se coloca más allá de toda imitación: ni imitación del modernismo latinoamericano imitativo de la pintura europea, ni imitación de las vanguardias. Su mayor afinidad es con el impresionismo, del que expresó que «tiende a fijar los aspectos puramente fugaces del espectáculo cromocinematográfico de la naturaleza»<sup>31</sup>, aunque alterando intencionadamente de un modo no gratuito el sentido del impresionismo de escuela, en aquella operación de «barbarización» o «brutalización» a que ya hiciéramos referencia<sup>32</sup>. Su discurso pictórico, si cabe la expresión, es claramente contra hegemónico (si cabe la valoración). Esa contrahegemonía plausible se cumple más como propuesta que como oposición y atañe no solamente a los recursos de estilo y técnica puestos en juego, sino también a la temática, respecto de la que Gabriel Peluffo escribe, la «necesidad

de una correspondencia íntima, recíproca, entre «formas de vida» y «formas de cultura», asunto que constituye el hilo conductor de la utopía antropológica de Figari, subyace también bajo el lenguaje de la imagen, en el extenso friso pictórico que va desde «los trogloditas» a las escenas urbanas y rurales rioplatenses. Allí, el tipo primigenio troglodita, el negro de los saraos y los candombes, el gaucho de los patios criollos, actúan como paradigmas de un estadio social donde la relación del hombre y su medio ambiente no ha ingresado aún en el «caos complejo actual» y donde se mantiene por lo tanto, prístina y viva, la coherencia entre «modo de ser» y «modo de hacer», entre pensamiento y comportamiento; coherencia que para Figari, era la premisa necesaria para una auténtica identidad cultural»<sup>33</sup>.

Esa coherencia que Figari reclamaba y que recuperaba en su idealización pictórica, tiene en su persona y en su obra una presencia testimonial y un carácter modélico para la tarea aún no cumplida de nuestra articulación autónoma en la modernidad desde la construcción de una auténtica identidad cultural, nacional, regional y latinoamericana, no obstante la hipoteca de las inevitables limitaciones e implicaciones ideológicas señaladas, que no opaca lo central de su propuesta.

**Notas:**

1 En otro contexto de discusión, pero con términos igualmente válidos para la tesis que queremos sustentar, la de la «modernidad» en sentido estricto de la actitud de Figari, escribe Norbert Lechner: «La modernidad es ante todo un proceso de secularización: el lento paso de un orden recibido a un orden producido». (Norbert Lechner, *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*, FCE, Santiago de Chile, segunda ed., 1990, p. 156).

A nuestro juicio la cuestión de la modernidad en América Latina, se encuentra fuertemente sobredeterminada. La secularización en curso en Europa desde los inicios de la modernidad en el siglo XVI, su sistematización filosófica en la obra cartesiana del siglo XVII, su articulación como proyecto en el movimiento ilustrado del siglo XVIII, su aceleración en la industrialización del siglo XIX, y su hiperaceleración del siglo XX, desemboca en su extremo crítico de hipersecularización posmoderna, en la que la desacralización de la política reproduce a la que en anterior contexto correspondiera a la religión. La secularización que tiene lugar en América Latina, por su condición cultural dependiente, además de presentar una concentración en el tiempo que implica asincronía respecto del modelo dominante, cuenta con la hipoteca siempre pendiente de la desacralización del mismo.

El intento de producir un orden desde nosotros mismos, que tuvo su temprana y paradigmática expresión en el "injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas" de *Nuestra América* (1891) de José Martí, recibe en lo que al plano cultural se refiere y muy especialmente a su eje artístico un sólido y elaborado aporte teóricopráctico en el pensamiento y la acción de Figari, que se vuelca fundamentalmente a la pintura hacia 1920.

2 El libro de Mario Sambarino *Identidad, tradición, autenticidad: Tres problemas de América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980, aborda con rigor analítico y crítico estas cuestiones, presentadas las más de las veces con escaso rigor en ciertas expresiones muy extendidas de la ensayística latinoamericana.

Debe señalarse que no se trata de tres problemas aislados, sino fuertemente relacionados en la dinámica cultural de América Latina.

3 Curiosamente, mientras Sambarino expone la secuencia identidad, tradición, autenticidad; en el pensamiento y la práctica pictórica de Figari, en orden de fundamentación esa secuencia debe ser a nuestro juicio invertida en la forma: autenticidad, tradición, identidad.

Sin desconocer la complejidad de los conceptos considerados, ni la pertinencia de la conclusión escéptica de Sambarino respecto de una identidad o tradición cultural común latinoamericana, así como de una autenticidad, especialmente en términos macroculturales, lo interesante en lo que nos ocupa es la genuina intención de autenticidad que se revela en el pensamiento y la acción de Figari que no sabe de rebuscamientos. Es desde el pensar y el hacer auténticos, que se construye la tradición (con lo que no hay sometimiento a una tradición dada, sino aportes para la creación de la tradición) y es en relación a ese cómo de la autenticidad y a ese qué de la tradición que se autoconstituye el quién de la identidad.

4 El mismo Mario Sambarino, en la que seguramente es su obra filosófica mayor, *Investigaciones sobre la estructura aporético dialéctica de la eticidad*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1959, introduce una distinción fundamental para el análisis cultural. A saber, identifica como vigente en el mundo cultural «el orden de lo que es según valores» y como válido «el orden de lo que es valioso que sea». La validez, no ya lógica sino cultural, del aporte de Figari, radica no solamente en sus objetivaciones en la pintura, el ensayo, la poesía y lo institucional (para mencionar los aportes más sobresalientes), sino muy especialmente en la actitud que ejemplarmente exhibe como modelo de autenticidad, clave de autonomía cultural.

5 La cuestión de la especificidad del arte y su posibilidad de escapar a las determinaciones estructurales de lo meramente ideológico, articulada por la nervadura estética que genera

de un modo no intencional la condición de clásico, la que significa vigencia más allá de las condiciones históricas de producción; es la cuestión advertida por Marx en su «Introducción del 57», cuando escribe: «Lo difícil no es comprender que el arte y la epopeya se hallen ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en el hecho de que nos procuran aún goce estético y poseen todavía, en cierta manera, el valor de normas y modelos inaccesibles». (Citado por Juan Fió «Notas para la teoría marxista de la literatura», en PRAXIS N°1, Montevideo, diciembre de 1967, pág. 36.).

6 Ángel Rama, *La aventura intelectual de Figari*, Montevideo, Ediciones Fábula, 1951.

7 Luis Víctor Anastasia, *Figari, lucha continua*. Instituto Italiano di Cultura in Uruguay. Academia Uruguaya de Letras, Montevideo, 1994, 301 pp.; complementado con una Cronología anotada por Walter Rela.

8 Juan Fió «Pedro Figari: pensamiento y pintura», en Ensayos en homenaje al *Doctor Arturo Ardao*, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Publicaciones, Montevideo, 1995, pp. 99-130.

9 Mario Sambarino, *Identidad, tradición, autenticidad. Tres problemas de América Latina*. Caracas, CELARG, 1980, pág. 227. Aventura inmediatamente la siguiente hipótesis: «una cultura auténtica es aquella que es dueña de sí misma, o sea que sus coordenadas internas de autoridad dependen del sistema mismo, de suerte que el sistema global que se convalida a sí mismo es autónomo respecto de otros sistemas».

Frente a una cultura auténtica encontraríamos la *forma* opuesta de una cultura alienada, que Sambarino caracteriza de la siguiente manera: "Un uso concreto socio-cultural del concepto de alienación ha de implicar actualmente a nuestro juicio: a) formas de sometimiento respecto de centros de poder o núcleos de interés; b) que el ejercicio de ese poder o la fuerza de ese interés no tenga un sentido de universalidad, no cumpla una auténtica función de medio para el todo social, sino que opere como principio particular; c) que su acción aleje del sentido de universalidad a quienes le están sometidos o, a través de invocaciones al todo, los haga servir al interés de una parte de ese todo social; d) que ese proceso deformante de la relación social entre las partes y el todo, engendre correlativamente un mundo de pseudo-valores, que refuerzan la deformación expuesta y al mismo tiempo la ocultan y la justifican". (Mario Sambarino, «Origen y estado actual del concepto de alienación», en Juan Fió y Mario Sambarino, *Alcance y formas de la alienación*, Montevideo, FCU, Biblioteca de Cultura Universitaria, 1967, pág. 58.).

En el presente análisis se sustenta la tesis de la autenticidad de un sujeto cultural (Figari) en el contexto de una cultura eventualmente alienada en sus expresiones dominantes (la cultura uruguaya), situación que explica según ya quedara señalado, la necesaria mediación europea para la legitimación de su obra en su medio de origen y que deja abierta la interrogante acerca del grado en que tal autenticidad puede subvertir el orden inauténtico en el que se ejerce, lo que es tanto como señalar el grado de especificidad estética que asegura el valor efectivamente universal de su obra.

10 Escribe Fió: «No voy a considerar la filosofía general de Figari, que ya Ardao describió» ubicó en el pensamiento de la época y valoró adecuadamente sino, de ella, solamente algunos aspectos que tienen que ver más que nada con una actitud, con un estilo para atacar los problemas, o, más generalmente todavía, con algo que podríamos llamar un temperamento intelectual, que, en mi opinión, deja su marca tanto en sus reflexiones filosóficas y estéticas como en sus escritos literarios o su obra pictórica». (Juan Fió, «Pedro Figari: pensamiento y pintura», Op. cit., pág. 104.).

11 Transcrito por Luis Víctor Anastasia, op. cit., pág. 238.

12 El impresionismo y el art nouveau constituyen las influencias tal vez más significativas en el arte pictórico de Figari, no obstante lo cual, su actitud básica no permite ubicarlo como pintor de escuela.

13 Escribe Ardao en su comentario a *Arte, estética, ideal*: «Reduce Figari las múltiples

formas de relacionamiento psico-físico y psico-psíquico. a dos fundamentales: la "idealización" y la "ideación". La primera es emocional e imaginativa; la segunda es racional y positiva. Establece luego que cuando las idealizaciones e ideaciones se llevan a cabo, en el sentido de nuestras tendencias y predilecciones más espontáneas, determinan el esteticismo. la emoción estética y la belleza". Esteticismo emocional en el caso de la idealización. esteticismo racional en el caso de la ideación." (Arturo Ardao. Prólogo a *Arte. estética, ideal*, Biblioteca Artigas. Colección de clásicos uruguayos, volumen 31, tomo 1, Montevideo, 1960. pág. XXVI).

La espontaneidad es registrada entonces como la clave psicológica que hace a la determinación de lo específico estético en lo que se refiere a las condiciones subjetivas de su producción. Decir espontaneidad. es tanto como decir autenticidad; se trata de un buen sentido estético que, al operar espontáneamente. sin rebuscamientos. condensa las condiciones imprescindibles para expresar autenticidad.

La distinción y la relación entre idealización e ideación, pone en el centro de la reflexión la cuestión de la especificidad del arte y sus relaciones con la ciencia. asunto teórico relevante. que además de que no nos concierne en nuestro interés actual, no nos sentimos en condiciones de abordar.

14 L.V. Anastasia, op. cit.. pág. 238.

15 L.V. Anastasia, op. cit.. pág. 239.

16 Cfr. J. Fió "Pedro Figari: pensamiento y pintura". especialmente páginas 129 y 130. En relación a la problemática que queremos aclarar, la de la autenticidad, la "brutalización" a que se refiere Fió. sin dejar de implicar todas las cuestiones que él señala prolijamente. no es un juego, sino el claro efecto de la subordinación del cómo al qué y de éste al quién.

17 Citado por Gabriel Peluffo en su *Historia de la pintura uruguaya*. 6. *Pedro Figari y el nativismo rioplatense*. Montevideo. EBO. 1988. pág. 102.

18 *Pedro Figari Educación y arte*. Biblioteca Artigas. Colección de clásicos uruguayos. volumen 81. Montevideo. 1965. pág. 199. Hemos destacado con cursiva la referencia a la tradición. No pensamos estar en contradicción con Angel Rama cuando afirma de Figari: "...no fue nunca un tradicionalista - y bastante se burló de aquellos "enamorados impenitentes de lo que fue" o de los "autóctonos del pasado",- ...encuentra en ellos (en los gauchos) características fundamentales que responden a sus ideas sobre el hombre y su destino".(Angel Rama. *La aventura intelectual de Figari*. Montevideo. Ediciones Fábula. pág. 70.). No obstante no ser un tradicionalista en el sentido más pleno de tal determinación, la relación con la tradición es relevante en la perspectiva de la autenticidad cultural y su proyecto de futuro.

20 *Pedro Figari Ibid.*, pp. 199-200. Las cursivas son nuestras.

21 Sobre el sentido de proyección social de la obra de arte en Figari y su articulación con los otros fundamentos de la actividad artística al interior de su concepción. escribe Fió: "Esa función social. casi diríamos cívica. de la pintura como medio idóneo para crear una representación legendaria. algo así como una colección de falsos recuerdos comunes a toda la tribu. es un objetivo proclamado desde sus proyectos educativos y sus teorizaciones sobre la cultura americana.

Es necesario despertar en nuestros países una "conciencia regional". dice Figari en 1924 con una visión que abarca ahora algo más amplio que su propio país. pero que en esencia es un concepto que viene difundiendo desde años atrás. Es esa convicción la que le impone un objetivo a su arte. un objetivo que cabe en unas palabras del pintor que Supervielle le recuerda en una carta: "*sauver notre légende*".

Este pasaje de la evocación personal a la evocación histórica. o mejor. legendaria. es emblemático. porque significa. en el plano de la teoría. el encuentro entre los mecanismos básicos que, para Figari. dan lugar al arte: la evocación que permite esa experiencia específica desprovista de toda urgencia práctica, que llamamos estética: la configuración del objeto con poder evocativo socializado y no solo subjetivo; y en tercer lugar. un papel social extraestético al que debe aspirar ese objeto artístico."(Juan Fió. *Pedro Figari: pensamiento y pintura*. *ibid.*.pág. 124).

22 Citado por Angel Rama *La aventura intelectual de Figari*, Montevideo, Ediciones Fábula, 1951, pp. 107-108.

23 Luis Víctor Anastasia, *Ibid.*, pág. 238.

24 Luis Víctor Anastasia, *Ibid.*, pág. 230.

25 Luis Víctor Anastasia, *Ibid.*, pág. 231.

26 Escribe Angel Rama: "Evóquese por un momento la galería de sus cuadros y se sentirá nítidamente que todos sus gauchos son el mismo gaucho, todas sus chinas la misma china, todos sus negros el mismo negro». *La aventura intelectual de Figari*, pág. 63.

27 En relación a este asunto, Angel Rama cita el pasaje de *Arte, estética, ideal* en que Figari dice: "Parece que fueran los analfabetos los que no pierden de vista la verdadera ruta. Es que éstos aplican el instinto directamente, para codearse con la realidad en vez de remontarse a las regiones idealistas de la quimera, para desconocerla». Luego comenta: "Esos analfabetos que actúan instintivamente ubicándose de lleno dentro de la naturaleza con la soltura y dignidad que les confiere su categoría humana, son los que pueblan sus cartones. Figari nos exhorta a admirarlos como los admiraba él y nos los presenta compenetrados en el paisaje, plenamente afirmados en la realidad, disfrutando con alegría de la existencia que les ha sido asignada y con respecto a la cual, lejos de rebelarse, adoptan una actitud de reverencia» (Angel Rama, *Ibid.* pág. 73). A nuestro juicio, esos personajes más que compenetrados con el paisaje, son presentados como el paisaje mismo. Por lo demás deben hacerse conscientes las implicaciones ideológicas de la presentación con carácter modélico de la actitud de aceptación de una suerte de "lugar natural», no ciertamente privilegiado.

28 Arturo A. Roig en *El discurso utópico y sus formas en la historia intelectual ecuatoriana*. En *id. La utopía en el Ecuador*, Banco Central y Corporación Editora Nacional, Quito, 1987, distingue entre "género utópico» -correspondiente al nivel de la narratividad o del enunciado- y "función utópica» -relativa al nivel de la discursividad o de la enunciación. De acuerdo a esta distinción, la cuestión de la función utópica no queda limitada al género utópico, que en el caso de Figari tiene cabal expresión en su Historia Kiria, sino que comprende también a toda construcción discursiva no utópica por su género.

Al interior de la *función utópica*, Roig señala analíticamente tres funciones subsidiarias: *función crítico-reguladora* (la utopía como plenitud imposible opera fundamentalmente como lugar teórico desde el que analizar críticamente lo existente y realizar lo posible), *función liberadora del determinismo legal* (frente al determinismo de los hechos y procesos la utopía permite abrir un espacio de libertad), *función anticipadora de futuro* (la utopía permite [a imaginación y conceptualización de un futuro-otro que no sea la mera prolongación del presente). Por su parte, Estela Fernández en "La problemática de la utopía desde una perspectiva latinoamericana», (En *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en nuestra América*, Arturo A. Roig, compilador. Editoría[ Fundación Universidad de San Juan, San Juan, Argentina, 1995, pp.27-47) siguiendo fundamentalmente los planteas de Roig, señala una cuarta función que integra a las tres anteriores, la *función constitutiva de formas de subjetividad*: el sujeto se constituye en el proceso de construcción discursiva y en el acto de enunciación que tiene lugar en un universo discursivo en que se contraponen discursos hegemónicos y contrahegemónicos. La construcción de una subjetividad es, más allá de las palabras, la construcción de una *identidad cultural*.

29 En toda esta reflexión interpretativa acerca de la utopía figariana, nos valemos mucho del excelente análisis de Angel Rama, aunque no es nuestra intención adjudicarle la responsabilidad de giros interpretativos discutibles de nuestra autoría.

30 Escribe Fió respecto de la obra de Figari...»ella, que apuntaba a la fundación de una cultura, nació en medio de la vigencia de la "utopía americana» en momentos en que no era descabellado suponer que América Latina iba a tomar el relevo de una Europa en decadencia y en los que el progreso de esos años en el Río de la Plata parecía probar que la utopía era realizable».( Juan Fió, *Pedro Figari: pensamiento y pintura*, pág. 100). Por su parte Angel Rama afirma: "Sus ideas sobre qué debía ser un hombre y cómo debían establecerse las relaciones

sociales. se hallaban en parte ejemplificadas por los gauchos y sus modos de vida. En ellos. y en general en los americanos, hallaba esa compenetración con lo real y ese vigor un poco tosco que constituían los datos fundamentales para la creación de una nueva cultura, capaz de sustituir el preciosismo y artificiosidad de las culturas europeas.

Por lo tanto su defensa de lo americano vuelve a revertir a sus ideas sobre el hombre y sus modalidades. Su americanismo es parte de su teoría del arte pero no es lo esencial de la misma. sino una primera aplicación concreta y particularizada. No se detiene ahí su intento porque hay en él una aspiración universalista". (Angel Rama, *La aventura intelectual de Figari*. pág. 71.)

31 Citado por Angel Rama, *Op. cit.*, pág. 61.

32 .Es en esa brutalización que se sintetiza la utopía del mundo natural y la utopía científicista de Figari que le permitieron preservarse de toda imitación. Lo preservaron de imitar los modelos europeos del modernismo latinoamericano, en cuyo clima se formó como pintor - modernismo que, en pintura, no fue en América Latina sino una mera actualización respecto de la cultura metropolitana- y, en seguida, lo preservaron de imitar las vanguardias, en las que pudo, sin embargo, reconocer un ejemplo de libertad e investigación.. (Juan Fió, "Pedro Figari: pensamiento y pintura". pág. 130.).

33 Gabriel Peluffo, *Pedro Figari y el nativismo rioplatense*, pp. 105-106.