ANGEL RAMA

LA AVENTURA INTELECTUAL DE FIGARI

EDICIONES FABULA

LA AVENTURA INTELECTUAL DE FIGARI

ANGEL RAMA

LA AVENTURA INTELECTUAL DE FIGARI

APENDICE CON
INEDITOS DE
PEDRO FIGARI

MONTEVIDEO / 1951

Copyright 1951 by Ediciones Fábula

A
HECTOR MASSA

Representa Pedro Figari el caso muy poco común, especialmente en América latina, del artista que dedica la mayor parte de una larga vida a integrar una personalidad definida, organizando, merced a un cuidadoso análisis racional, una visión del mundo absolutamente nítida e inconfundible, antes de poner en práctica las ideas que ha hecho suyas en cerca de cuarenta años de reflexión y discusión sobre temas de arte. No quiero decir con esto que Figari se haya propuesto voluntariamente tal conducta. Diversos factores, unos temporarios como los económicos y sociales, y otros permanentes como su innata vocación ideológica o su convicción de que el arte es un recurso superior del hombre para adoctrinar a los demás hombres, lo que lleva implícita la

obligación para el artista de articular una teoría destinada al mejoramiento de sus iguales, le hicieron posponer por mucho tiempo su natural vocación artística.

Cuando en 1921 abandona sus tareas públicas y profesionales radicándose en Buenos Aires, tiene sesenta años y en los diecisiete que le restan de vida realizará su vastísima obra pictórica y literaria, cuya mayor parte se ubica en los años que van de 1925 a 1933 y que señalan su residencia en París, así como la expansión armoniosa y la culminación de su temperamento creador.

Más aún: once años antes, en su plena madurez intelectual, sistematiza las conclusiones filosóficas a que había llegado y publica un libro que, como todos los suyos, es inusitado en nuestra historia literaria. Se trata de *Arte, Estética, Ideal,* (1) cuya importancia para la significación de su obra y su mayor inteligencia no ha sido vista por lo general y donde expone la teoría de la cual son muy exacta y fiel aplicación sus cuadros y ficciones.

Esta tardanza explica algunos aspectos de su obra, que en un primer momento sorprenden. Por una parte, la decisión, la seguridad con que Pedro Figari la inicia y desarrolla. Porque si bien testimonia las dificultades y aún las frustraciones que depara el esfuerzo por dominar una materia nueva, aprendiendo sus secretos, en cambio no hay en ella vacilaciones. Su autor sabe lo que quiere y se dirige sin timideces a lograrlo. Se le podría aplicar con leve variante la conocida frase picassiana: Figari no busca, se encuentra en su obra. De sus primeros cuadros y poe-

mas a sus últimos cuentos y escenas de negros, está presente la misma mano firme, el mismo espíritu resuelto. Por otra parte, se explica la unidad profunda de todo lo que hizo, de tal modo que la misma clave espiritual liga, desde su nacimiento para la creación artística hasta su muerte en 1938, sus ensayos filosóficos, sus poemas, sus cuentos, sus piezas de teatro, sus artículos de crítica y sus numerosísimos cartones.

Es este sentido unitario el que trataré de desentrañar con estas páginas; determinar los propósitos de Figari y ver cómo los ha cumplido mediante el arte; restaurar su polémica; recalcar lo que está diciendo en cada una de sus obras, literarias o pictóricas, con tan intenso deseo doctrinario, y en última instancia, recuperar lo que aún quede viviente en todas ellas.

En su vida de artista no es posible señalar épocas, transiciones, prehistoria, promesas. Sólo dos grandes tiempos: uno de preparación, creación de una personalidad robusta, determinación de propósitos, y otro, al imponerse su vocación, de cumplimiento de aquellos. No cuentan para estas apuntaciones los pocos cuadros anteriores a 1921, que ninguna relación guardan con lo que fué su pintura característica y que apenas trasuntan lo que sabemos: que poseyó una vocación constante y subyacente por ese arte. Pero cuentan en cambio los artículos anteriores a esa fecha, que van marcando la progresiva organización de sus ideas. En ellos no se hallan contradicciones, incluso remontándose a las primeras páginas, pero les falta el impulso de amplia sistematización, limitándose a ser breves apuntes,

observaciones marginales, extremos de tapiz, que se organizarán más adelante en su libro de teoría estética.

El aprendizaje de Figari, en efecto, es esencialmente ideológico y se hace asistido por un tesonero don de observador y por una mentalidad racionalista que tiende a las grandes síntesis explicativas. El artista para ser tal debe tener algo que decir a los hombres. Son las ideas las que dan sustento y raíz al arte, incluso en un artista tan apegado al parecer al mundo concreto y pintoresco como Figari. Y la valoración crítica de la obra de arte se hará en gran parte considerando los beneficios de esas ideas para la vida de los hombres. Tiempo tuvo para asentar esas ideas y encarnarlas, para que le sirvieran de esqueleto conceptual sobre el que reposara su temperamento, para explicar la realidad circundante y ofrecer a sus contemporáneos un ideal de vida de validez universal. Por ello no hay contradicciones en su arte, que representa fielmente su personalidad, así como ésta se vierte cómodamente en aquél.

Pero esta preparación ideológica, esta larga tardanza en llegar a la creación artística —pictórica o literaria— explica el hecho inusitado de que, de 1921 a 1938 se ejecute una obra que responde al ideario positivista formulado en la segunda mitad el siglo XIX. Porque si bien es habitual que en estos países las corrientes filosóficas renovadoras se impongan con retraso, no lo es menos que para la época en que Figari escribía su curiosa *Historia Kiria* (1930) una revolución se había operado en las ideas y sentimien-

tos de los escritores uruguayos; siguiendo el ejemplo de lo ocurrido en Europa se vivía una reacción espiritualista de nuevo cuño y el propio positivismo se presentaba superado.

La formación intelectual de Figari está presidida por firmes convicciones positivistas en la línea spenceriana que tanto éxito tuviera en nuestro país. Ocupa el primer término después de la generación de propagandistas e introductores del positivismo y de aquellos que lo impusieron en las últimas décadas del XIX. Sus ideas nacen en las aulas universitarias, siendo el típico egresado de la Universidad positivista que impusiera Alfredo Vázquez Acevedo en el 80. (2) Como reconocerá mucho después, las enseñanzas que recibiera en esa Universidad, de la que egresó en 1886 con el título de abogado, fueron concluyentes para su formación ideológica. Allí aprendió los rudimentos de filosofía, que pasados los años reconocerá como insuficientes, pero de cuyos principios generales no ha de apartarse.

Ardao, después de señalar las proximidades del 90 como fecha en que Europa concreta su reacción antipositivista, expresa refiriéndose a nuestro país: "A principios del siglo XX, al par que se consagra el nuevo clima filosófico anunciado por la renovación de fines del anterior, se cumple definitivamente la superación del positivismo en el país. El eco de Spencer —que es tanto como decir de la escuela— se apaga sin remedio en el primer lustro del novecientos." (3) Si bien el positivismo spenceriano muere como escuela al iniciarse el siglo, seguirá alentando por obra de fuertes personalidades que, aunque ad-

mitiendo variantes o correcciones a aquella corriente, rescatan su esencia o enmascaran sus principios animadores con las nuevas tendencias filosóficas del materialismo. Entre estos epígonos talentosos se coloca Figari, que es su principal expositor en el campo de las doctrinas estéticas. (Es habitual observar en nuestra historia cultural que los mejores exponentes artísticos de una escuela aparecen una vez calmada su efervescencia polémica y cuando ha periclitado su acción social. Así con el romántico Acevedo Díaz o con el positivista Pedro Figari, el pintor.)

Sin embargo, no se puede tomar a Figari como un simple repetidor de ideas ajenas ya que su temperamento artístico establecía un pasaje del terreno de la abstracción y generalización al concreto y tan concreto como que estaba representado por gauchos, chinas, negros, patios de estancia, salones de la aristocracia montevideana. Este fué el problema que debió encarar y que no se planteaba a quienes debatieron las nuevas ideas en el terreno doctrinario, o político, o universitario. Figari, en cuanto artista, el cual está forzado a expresarse a través de lo concreto, y más particularmente aún, a través de lo concreto nacional, debió dictaminar sobre la posibilidad de aplicación práctica —social— de sus ideas positivistas, por lo cual pesó sus pro y sus contra, sometiéndolas a la prueba definitoria de ver cuáles serían sus consecuencias en el medio aldeano de su ciudad y el paisanaje. (El otro gran problema, el de la expresión artística de estas ideas, lo resolvió con optimismo, confiando en su éxito. Ya veremos si alcanzó a su obra, y en qué

grado, la gran bancarrota artística del positivismo.) Salieron airosas de la prueba demostrando que efectivamente promovían un mejoramiento de las costumbres, una relación social más lógica.

Para su probidad intelectual no bastaba este análisis ni este juego de pruebas. Debíase ir hasta sus últimas consecuencias, aceptarlas conscientemente, sin miedo ni pudores fuera de lugar y actuar en consonancia. En una época en que la negativa religiosa provocaba tibios sentimentalismos renanianos y la floración positivista originaba tan crueles paradojas en quienes admitían las ideas de su tiempo en franca discordancia con su sentir más íntimo o con las blanduras de una personalidad constituída sobre vaguedades, Pedro Figari es fiel a las ideas que hace suyas, que hace carne propia.

Debe repetirse que no es Figari simple repetidor de ideas ajenas, y que se lanzó a la aventura de reconstruir por su cuenta el pensamiento de la época, lo que explica la ingenuidad que demuestra en algunos de sus escritos. Por eso además debemos considerar y exponer extensamente algunos de sus principios, a pesar de haber sido formulados de modo parecido por los pensadores de más rango en el movimiento positivista. De conformidad con una especie de sino desventurado, que ha acechado siempre al escritor latino-americano, redescubre laboriosamente, merced a un esfuerzo en que por iguales cantidades se combina la genialidad y la irrisión, lo que ha sido dicho con mayor fortuna en los centros culturales del mundo. Partiendo del "trasnocha-

do bagaje universitario", Figari va elaborando por sí sólo su explicación de la realidad, para recurrir después a los textos donde pueden haberse expuestos ideas similares. En carta al Dr. Legnani de fecha 12 de marzo de 1919 y con ocasión de la próxima edición en francés de su libro *Arte, estética, ideal,* vuelve sobre el tema diciendo: "De tal modo fué mi propósito desprevenirme, que, al iniciar mi trabajo de observación y meditación, comencé por rehuir sistemáticamente toda lectura, dejando éstas para el momento en que ya creía haberme dado una explicación de buen sentido." Y así habría de enrabar con las ideas del positivismo, aunque corrigiéndolas al vincularlas al ambiente sobre el que pensaba actuar, cumpliéndose lo que con frase sagaz le anunciara Vaz Ferreira: "Se expone usted a hacer una casa que ya está hecha." (4)

Incluso en esta "desprevención" de que habla Figari, resuena un modo de ver de origen positivista, y no se puede menos que recordar el pensamiento comtiano por el cual "el verdadero espíritu filosófico consiste, únicamente, en una simple extensión metódica del buen sentido vulgar, a todos los temas accesibles a la razón humana". Al recorrer la peripecia intelectual de Figari, deberemos recordar siempre estas palabras porque nos revelan con entera claridad su modo de proceder: cuando después de numerosas páginas haya afinado al extremo su pensamiento y crea haber agregado una profunda observación al conocimiento de la realidad, veremos que, frecuentemente, habrá repetido un pensamiento vulgar que emana directamente del

buen sentido de los seres sencillos. Cuando Figari se da cuenta, lejos de apesadumbrarse o rechazar su creación, se sentirá más seguro de lo que dice y se vanagloriará de estar en el camino de la verdad.

Con todo me parece justa la observación de Desiré Roustan, quien reconoce la parte original que le corresponde a Figari dentro del evolucionismo positivista, cuando dice: "Me parece que la contribución personal de Figari a la teoría biológica del conocimiento, consiste en su esfuerzo por ensancharla a punto de transformarla en una teoría biológica del arte a igual título que de la ciencia. (5) Al analizar su estética veremos cómo se cumple esta ampliación, determinando Figari los lineamientos de una teoría del arte positivista con mayor rigor y consecuencia que los principales expositores doctrinarios.

Es ejemplar ver cómo lleva sus consecuencias hasta el fin con mano firme y duramente, cómo traza un frío examen de la materia humana con que cuenta para su propósito de regeneración y mejoramiento de la especie.

En este sentido importa especialmente, porque alumbra su creación de personajes y escenas, su actitud ante el problema moral de fondo que plantea el dilema altruísmo-egoísmo, donde sigue más que a Spencer a sus divulgadores. Es posible ver como Figari pasa de las frases más o menos vagas, "conservación de la especie", a la comprobación y justificación del "egoísmo humano". "Cada especie, cada ser brega en favor de sí mismo fundamentalmente, esencialmente" (6) dice, registrando al mismo tiempo la indiferencia de

la naturaleza y de la sociedad en que se mueve, y si bien intentará frecuentemente canalizar el "egoísmo salvaje" del hombre de modo que redunde en beneficio propio y también de la sociedad, aplicándole la secreta ley que regula el progreso de la especie, se cuidará muy bien siempre de conceder nada al altruísmo sentimental. Por el contrario, en uno de los poemas de *El Arquitecto,* incluído en la sección "La vida, la muerte, el misterio" y que justamente se llama "Egoísmo", lo definirá como la "esencia vital orgánica que guías el ingenio alerta y tenaz", es decir como la energía peculiar de la naturaleza viva o inerte de cuya acción depende todo progreso y también toda regresión. De ahí que sea justa esta aseveración posterior en el mismo poema: "Siendo, según eres, todo, eres el bien y el mal." ¿Cómo no recordar a propósito de estas palabras la ferocidad de sus asesinos, la salvaje aspereza de sus chinas, la devoción ciega y primaria de sus negros, esa dureza esencial de sus personajes, a los que, al vaciarlos el autor de ternura viva y misteriosa, les deja sólo el gesto ancestral, más que suyo, propio de la especie y los transforma en riguroso cartón pintado?

Se podrían transcribir páginas enteras de sus libros en apoyo de estas afirmaciones. De un solo capítulo de *Arte, estética, ideal,* titulado *La acción evolutiva y el ideal,* transcribimos algunos. fragmentos.

"Para conciliar la realidad con las altas filosofías, no pudiendo dejar de verse a cada instante esos factores naturales ineludibles, íntimos, incisivos, decisivos, porque son congénitos, se hace

una división entre el egoísmo instintivo psico-biológico que se acepta, no sin reservas, y el egoísmo moral que se reprueba. ¿Podría concebirse una oposición tan radical, una antinomia, dentro de la propia individualidad indivisible? Para nosotros, lejos de haber una contradicción, una oposición, un antagonismo, sólo hay una cuestión de palabras, puesto que, en el hecho, lo que se llama egoísmo moral, es una consecuencia directa del egoísmo psico-biológico, orgánico; y es precisamente este mismo injuriado instinto egoísta, el que opera la evolución hacia las formas del mejoramiento humano progresivo, de cuyos bienes y favores disfrutamos." (7) Y más adelante agrega: "La guía emocional no nos ha indicado ninguna senda firme, estable, en ese esfuerzo perenne que realiza el organismo para ceñirse a su medio, y si no fuera porque el instinto razona, por más que la imaginación sueñe; si no fuera ese soberano regulador, hace ya tiempo que no habría huellas del hombre en el planeta, si pudo dejar una sola sin él. Tan solícito es este vilipendiado instinto egoísta, que hasta en los propios mayores extravíos nos ha asistido y amparado." (8)

Esta defensa no procede, en modo alguno, de una falta de solidaridad con sus semejantes. A lo largo de sus reflexiones y lecturas Figari modificó totalmente las bases sobre las que asentar y organizar la convivencia humana —tema central de su pensamiento— en un afán desmesurado por no dejarse engañar por ninguna ilusión, de ser absolutamente realista y atenerse con exclusividad a los hechos comprobados científicamente. Después de demoler minuciosamente

los aportes de una tradición espiritualista, reconstruye la solidaridad humana sobre fundamentos biológicos.

Profundiza en el análisis de las calamidades que tradicionalmente aquejan al hombre en busca de la clave unitaria a la que responden todas. ¿Cuál es el origen de la dependencia del hombre con relación a otros, de su sometimiento a poderes invisibles, de su creencia en lo sobrenatural, de su reiterada vocación por lo ilusorio, de su desdén por la realidad tangible, de su adhesión a principios éticos que nadie puede cumplir, de sus devaneos líricos y desinteresados? Y contesta: el sentimiento. Sentimiento de temor, de devoción, de amor, y desde luego su consecuencia inseparable, la fe: fe en la existencia divina, en los ensueños, en la capacidad individual de devoción, etc. "Como quiera que sea, es indudable que el sentimiento ha conducido a la humanidad por las vías más arriesgadas y aún más antinaturales" (9) afirma rotundamente.

Como ejemplo estudia la trayectoria del cristianismo que define pintorescamente como "un vaho sentimental enervante", haciendo hincapié en su rebelión contra la realidad y en su intento, fallido, de estatuir una relación entre los hombres basada en el sentimiento, la *caritas* cristiana. "El cristianismo —dice— tenía que fracasar forzosamente en la obra imposible de amoldar al hombre a sus devaneos sentimentales y a medida que la ciencia se amplía, se perfila más este fracaso irremediable." Y agrega categóricamente: "En la historia de los pueblos no se registra un solo caso de amor desinteresado, de amor cris-

tiano; al contrario, acusan todavía hoy una ferocidad fría, reflexiva, que es la más anticristiana; en la psicología humana, si pudiera verse en todas sus intimidades, no habría de comprobarse la existencia de un sólo espíritu cristiano, genuinamente cristiano." (10)

Sus ataques a la tradición espiritualista que se personifica en sus más típicas manifestaciones —las religiones y entre estas la dominante en el mundo de occidente, la religión cristiana— buscan su centro mismo, el resorte que las anima y vivifica. Es en verdad contra la ley de amor que expone tan luminosamente San Pablo (11) que va dirigida toda su argumentación.

Considera destruído ese principio animador sólo porque en la experiencia humana de siglos no ha llegado a triunfar, demostrando con este fracaso que es antinatural. Dirá que "el propio cristiano se colocó así en oposición consigo mismo, con sus tendencias naturales más íntimas e irrefrenables" e intentará determinar la verdadera esencia animadora de la realidad, su naturaleza positiva, que se llamará en un lenguaje generalizador "instinto de conservación" y por ende progreso en sí mismo, y particularizando en el hombre se llamará "egoísmo". De este modo quedará resuelto el problema de la actitud individual de cada hombre que encuentra la clave de su actividad en un luchar para sí, lograr el progreso de sí mismo, ateniéndose a los datos que la ciencia le otorga con total exactitud. No se entregará a ningún idealismo que imponga su sacrificio y lo conduzca a creencias imposibles de verificar objetivamente, en una palabra, elimi-

nará toda posibilidad metafísica. Deberá buscar la satisfacción de su verdadera naturaleza humana, la primaria desfigurada y pervertida por aquellas devociones religiosas y metafísicas que condena, obteniendo así su propia felicidad. (Esta finalidad para la vida humana, la felicidad, y una felicidad bastante vegetativa, hecha de conformismo, acondicionada dentro de un pesado ritual, estuvo acechando todo el positivismo y animó la idea de progreso indefinido, corroyendo en favor de una evolución que se presentaba plácida, el propio gérmen revolucionario que aportaba la doctrina.)

Pero ocurre que el destino individual tiene poquísimo peso dentro del positivismo en comparación con el destino de la sociedad. Esta es todopoderosa y rige en soberana. No en balde esta doctrina dará larga y esplendente vida a todo el sociologismo contemporáneo que es su mejor descendiente. El hombre vive en y para la sociedad; ésta compone su ámbito de expresión natural y a su desarrollo y destino se supedita el hombre.

¿Cómo no habría de sentirlo así Figari que construyó una vastísima obra pictórica y literaria dirigida a subrayar el encanto y el imperio de la relación social en sus términos cordiales, prudentes, superficiales incluso? ¿Cómo no sentirlo así quién describió preferentemente bailes, visitas de campo, velorios, amores conocidos y festejados por la comunidad, crímenes discutidos en sala de juzgado, reuniones sociales, fiestas carnavalescas, bodas, paseos, quién inventó un pueblo con su historia, su idioma, sus costumbres y

sus reyes, regido por una ley de amable convivencia pacífica en que todas las pasiones son atemperadas en beneficio de la mejor relación social?

La sociedad y su destino prima sobre el de los hombres. Lo sabía Figari abogado, lo defendió el Figari enemigo de la pena de muerte, el positivista, lo reiteró el autor de los cartones y los cuentos. Sin embargo, ¿cómo combinar aquel egoísmo individual con este imperio de lo social? ¿Cómo establecer un acuerdo entre el progreso para sí del hombre y el de la sociedad? He aquí que volvemos a encontrar el salto en el vacío que ha sido censurado a propósito de la creencia religiosa, porque sin abundar en su explicación y fundamentación, Figari admitirá una ley secreta que establece la armonía entre el hombre y la sociedad o la especie, de manera tal que actúan en mútuo beneficio. Veamos algunas frases sintomáticas: "...la investigación científica instintiva y egoista, como simple aspiración utilitaria al conocimiento, tiene, en el hecho, efectos igualitarios sorprendentes"; (12) "...el hombre vuelve a la realidad al abandonar sus delirios sentimentales, y aplica sus medios de acción artística, como los demás organismos, a dar satisfacción a sus positivas necesidades y, por lo tanto, en un sentido favorable a la especie"; (13) "Podrá suceder que lo que agrada o favorece al hombre, como individual, no sea agradable o favorable a los intereses de la especie, pero la inversa es imposible". (14) Podrá suceder, pero salvo esa posibilidad sobre la que actúa la ley limitando la acción individual, la solidaridad huma-

na se reconstruye sobre esta armonía pre-establecida que partiendo de la aceptación de los instintos naturales soluciona salomónicamente el conflicto: la conveniencia de las partes se complementa.

Un paso más y también veremos subordinada la sociedad y la especie, a la acción de los organismos vivos, luego de la naturaleza y finalmente del Cosmos. Todo actúa dentro de él y a él revierte. Y esta inmensa nebulosa adoptará nuevamente el rostro de Dios. Paradójicamente estamos otra vez en una de las más típicas herejías religiosas: Dios no fué sino que será y el universo entero lo está haciendo, lo construye con su esfuerzo hacia la perfección. Explícitamente lo dice en uno de los poemas de El Arquitecto, titulado Cosmos:

Entraña cósmica hospitalaria donde todo se
[acoge y encuentra asilo,
lo bueno, lo malo, lo bello, lo inmundo, lo flojo
[y lo fuerte,
y queda librado a su esfuerzo de eficiencia, de
[dominio y perduración
por selección, y responsable;
pista soberana donde todo, todo lucha y brega
[para sí mismo, asimilado a su forma:
lucha o reposo; canto o lamento; desierto u
[oasis: todo a la vez,
mientras el día tiende a su ocaso, para amanecer,
y pasas de largo indiferente a tanta y tanta cuita
[individual,
entidad suma, yo observo y te acato temeroso por
[mi pequeñez, y también te venero,

no sin erguirme por la enjundia de mi anhelo; y me digo: es Dios.

No olvidemos que Figari es un incansable observador de las costumbres y que gran parte de su prédica ideológica está destinada a moderar los excesos en que incurren los hombres por un lado y por otro a liberarlos de temores y angustias, en fin, a reinstaurar el aforismo latino según el cual la virtud está en el justo medio. Y no olvidemos tampoco que es un artista cuya lucha se desarrolla en un mundo concreto, que para expresar sus ideas recurre a ficciones. Estos elementos le sirvieron de puente para alejarse de las generalizaciones abusivas y de las grandes leyes del mundo sociológico o de la contemplación cósmica, para reducirse a su pequeño ámbito humano, donde observar, predicar, aconsejar, censurar costumbres. El filósofo, el sociólogo, dejan paso en él al moralista positivo que lo fué siempre y cada vez más acusadamente al pasar los años.

No fué un moralista constructor de sistemas universales, aunque no desdeñó esta empresa que apoyándose en sus maestros positivistas intentó en ocasiones, sino más bien un censor de costumbres. A través de sus numerosísimas correspondencias parisienses, mediante sus personajes imaginarios —el Juan Lanas o Juan Cué que en su diario padece y vive el adulterio, el filántropo Fray Lucho que sueña con ser generoso pero lo vence siempre su natural egoísmo— mediante sus poemas filosóficos y en especial con su *Historia Kiria* donde imagina la vida de un pueblo en-

tero, está predicando, rara vez de modo adusto, generalmente con el humorismo sano y desenfadado que lo caracterizó artísticamente, y que se apoyaba en su gran pasión por la vida, contra los remanentes supersticiosos, contra el excesivo modernismo de ideas y vestidos, contra los artificios y falsificaciones de la civilización contemporánea, en favor de la simplicidad, del buen sentido y de los bailes honestos, etc.

Tanta prédica, tanto observar y censurar falsedades, fué creando en el ánimo de Figari una gran nostalgia de otros tiempos. Era un progresista y por lo tanto la edad de oro no se colocaba para él en el pasado, sino en el futuro, más o menos lejano, pero como como todos los progresistas para crear su utopía debía recurrir a elementos del pasado, los únicos que poseemos, definitiva y para siempre como observaba Goethe. No añoraba Figari el Romanticismo o la Edad Media, ni el Renacimiento, ni siquiera el siglo XVIII o el paganismo; la época que le atraía y llenaba el corazón de alegría eran los tiempos primitivos. Le seducía algo que él evocaba soñadoramente y que con ayuda de sus convicciones biológicas tomaba como realidad de esos tiempos: la reciedumbre de sus hombres, su tosca simplicidad en oposición al complicado y casi feminoide aspecto de las supercivilizaciones, su extraordinario ingenio del que nacerá el hacha amigdaloide, el fuego, el primer tejido, obras todas ellas en que no se buscaba lo decorativo, sino una utilidad real y necesaria. Admiraba en ellos lo que llamaba "su trífica base primaria: acción, combatividad, optimismo" y la "ósea sencillez de

la vida primaria, simple, sobria, ruda, recta y eficiente", [15] su consustanciación con la naturaleza y su obrar en ella merced a los instintos fundamentales; el valor para enfrentar el misterio de lo desconocido y penetrar en él.

Estas cualidades someramente reseñadas, permiten ver que lo que busca Figari no es el hombre primitivo en sí, porque en sus escritos reconoce sus limitaciones en cuanto a conocimiento y la enorme carga de supersticiones en que se movía. Figari admiraba en él al primer hombre, el que acaba de romper con el anterior eslabón biológico y ostenta aún puras las características esenciales del ser humano. Era el hombre por antonomasia lo que en él veía, la verdadera pasta humana, las esencias de las que se debe partir para todo intento de sociedad organizada. En ese tan concreto y limitado hombre primitivo, veía al hombre en abstracto. Refiriéndose al arte negro escribirá estas palabras reveladoras: "más integral, más humano, por lo propio que está más cerca de lo salvaje —genuina vida orgánica donde cada cual se exhibe tal cual es—." [16]

El fantasma de Rousseau también rondaba a Figari. Ese hombre ha sido sometido, esclavizado por religiones y déspotas, envilecido por la falsedad de las civilizaciones sentimentales.

De honesta cepa congénita nuestros abuelos y [sensatos
no hubieron de pensar que la prole iría hacia [atrás en cordura. [17]

Pero ha de llegar la edad de oro, piensa Figa-

ri, en que el hombre reconquiste esas cualidades que le son consustanciales y las supere mediante las luces del conocimiento y la ciencia. La unión de las características humanas del hombre primitivo y el saber y la ciencia modernos constituyen para Figari un ideal de vida que ya veremos omnipresente en su obra artística.

También la vida humana, por la ciencia, ha
[de mostrarse venturosa un día,
con la serena dignidad del primate superior,
[eficaz y altivo,
que adoptó la vertical como sello de su raza.
La escuela, por las artes y la ciencia y las in-
[dustrias, afirmada en esa base pétrea.
y sobre una ética sana, fuerte y lapidaria,
que la conecte a la primitiva auténtica ances-
[tral trogloditaria,
ha de disponer al hombre a su vez al cumpli-
[miento de la suma ley. (18)

Conviene no confundir esta admiración por el hombre primitivo, con la literatura pseudoviril ya en boga en la época en que escribía sus poemas y que exponen con maestría algunos escritores norteamericanos. No hay en Figari sometimiento de la mujer, ni sus seres se anegan en lo sexual, ni se sustituye el espíritu vivaz y profundizador por maneras o técnicas. Figari admira un hombre primitivo de alma limpia e inteligencia despierta que a veces llega a parecer —paradójicamente— buen burgués respetuoso de las conveniencias y del orden.

Tanto esta nostalgia, como su confianza en el mejoramiento del hombre y de la sociedad, no

le descentraban y se mantuvo siempre aferrado a la realidad tangible que conocía, la del presente, la única cierta, a la que es forzoso acomodarse porque es el ámbito natural (todo es naturaleza y energía). Apegado a la vida que siempre vale la "pena" vivirla, pero no groseramente, sino actuando en ella con un ideal generoso a pesar de considerarse movido por el instinto egoísta. Por eso expresaba que "si nos fuera dado optar entre asistir a un período cualquiera de la prehistoria o a uno de los venideros, titubearíamos, sin advertir, en nuestro aturdimiento, que en ambos nos sentiríamos igualmente desorbitados, y, por lo tanto, menos bien que donde estamos. En nuestro afán de mejorar, no nos damos cuenta de que lo existente es lo mejor, puesto que tiene la suprema majestad de *ser*". (19)

Partiendo del ideario positivista, Figari estructurará su estética y se comportará del mismo modo que al examinar algunos aspectos de la doctrina. Llevará hasta sus últimas consecuencias los postulados que le sirven de base y, he aquí lo curioso, eso le hará tropezar frecuentemente con su maestro H. Spencer, a quien se verá obligado a reprochar falta de consecuencia en sus ideas. A propósito del deslinde que establece Spencer entre lo útil y lo bello, que Figari no acepta, dirá que "es singularmente raro que este eminente filósofo haya podido resultar también víctima de aquella ilusión, cuando sus propias afirmaciones tienden con toda claridad a demostrar la afirmación que acabo de subrayar". (20)

Esto testimonia la forma totalizadora con que Figari aplica sus convicciones de positivista. En ningún momento, ni tratándose de los temas de estética que aborda, dejará de afirmar su riguroso cientificismo, su apego a la realidad objetiva, mensurable, su confianza en el progreso indefinido que se rige por la ley de evolución y que se cumple por obra de la razón y de la ciencia, su creencia de que "lo pasado no existe, como no existe el futuro, lo que fué, no es, y lo que será tampoco. Solo *es*, entonces, *lo que es*, lo que es *presente*". (21) El hombre se mueve por un instinto egoista que en sus manifestaciones superiores redunda en beneficio de la especie, y tiende al conocimiento científico, que eliminará del mundo la superstición, la religión, la metafísica. Así ocurre en la zona más importante del arte, que responde a necesidades humanas superiores, con lo que se demuestra el error de Spencer al considerarlo un lujo y la perfecta adecuación de las ideas positivas a las manifestaciones artísticas. "El error de la teoría spenceriana consiste, a mi juicio, en tomar como elemento fundamental del fenómeno (estético) la infecundidad que se ofrece a éste en el campo utilitario, lo cual no es siquiera una incompatibilidad categórica, sino más bien algo que obstaculiza su florecimiento. Dentro de la propia teoría evolucionista encaja mejor el concepto del esteticismo, a base de un desarrollo progresivo y armónico de las manifestaciones animales, actuando sin solución de continuidad en todos los planos de la vida orgánica. Se ofrecería así en una fase gradual, progresiva, paralela a la de los demás ele-

mentos que concurren a la evolución y la determinan. La incompatibilidad del fenómeno estético con la necesidad vital, no denuncia otra cosa sino un orden de precedencia, debido a que es imposible que florezca la manifestación estética, más impersonal, al tiempo que rige, como debe regir, la necesidad vital, más personal y urgente." (22)

Por ser más realista que el rey, Figari dió exacta expresión positiva a la estética y a través de su exposición puede verse, transparentemente, mejor aún que en los jefes espirituales de la doctrina, la suma de errores y aciertos a que el arte se vió enfrentado por su causa. Figari representa fielmente las consecuencias de la teoría, lo que sentía un artista cuando se consideraba incluído en el positivismo. A través de sus páginas vemos con claridad meridiana adónde llevaba la doctrina porque él la rescata en el momento en que se socializa, ingresando al campo de las ideas comunes de los hombres, y le confiere la máxima amplitud. A eso debe agregarse, desde luego, el talento artístico personal de Pedro Figari.

El arte, en efecto, no es más que "un arbitrio de la inteligencia para mejor relacionar el organismo con el mundo exterior, ya sea para satisfacer sus necesidades o sus aspiraciones", (23) según afirma en un capítulo que significativamente llama "El arte es un medio universal de acción". De este modo lo equipara a la actividad inteligente, o ingeniosa, del ser vivo, por lo que el arte está presente en todas las actividades del hombre, sean domésticas, científicas, culturales o deportivas, y también de los animales: caza, lu-

cha, procreación, construcción de viviendas, etc. Evidentemente, utiliza aquí Figari la pluralidad de sentidos que el idioma confiere tradicionalmente a la palabra arte, y que ha sido recogida con fidelidad en el hablar del pueblo. Es "virtud", disposición e industria para hacer alguna cosa" o "todo lo que se hace por industria o habilidad del hombre, y en este sentido se contrapone a naturaleza" —Figari a este respecto hará el deslinde entre arte y obra artística, que es la consecuencia de aquella actividad— o "cautela, maña, astucia", definiciones académicas a las que corresponden las expresiones comunes "está hecho con arte" o "darse maña". Como en ellas, Figari encara el arte como habilidad, ejercicio inteligente, y ¿por qué no "viveza"?

De acuerdo con una de las constantes de su ideario —evolucionismo biológico— encontrará modos rudimentarios de arte no sólo en el hombre prehistórico y en las especies superiores de la escala biológica, sino también en los organismos más rudimentarios, aún en los unicelulares. Esto es muy fácil cuando previamente se ha reducido el arte a un "arbitrio de la inteligencia" y se sobreentiende a ésta como todo intento de la materia para progresar en sí misma.

Con tal criterio los fines del arte no se pueden limitar a los que tradicionalmente se le adjudican, porque los desborda y engloba a todos, y de preferencia a aquellos de utilidad vital más manifiesta. El manoseado culto de la belleza pierde por este motivo su predominio excluyente y para Figari, analizando su desarrollo histórico, no se encuentra lejos de lo regresivo y lo

superfluo aunque en otra instancia existe para él una doble acepción de belleza, como existe una doble vertiente en las artes: la belleza emotiva y la belleza racional. Una relacionada con la actitud evocadora que se trasunta en una emoción viva del pasado, tal como se ve en la música y la pintura, y otra hecha de actividad inteligente en que la razón humana intenta el conocimiento científico, y cuyos ejemplos más notorios son las diversas ciencias y, en menor grado, la literatura, pues esta última participa también de la belleza emotiva. Desde luego que para Figari es la belleza racional la verdadera directora de la cultura y el instrumento de todo progreso.

Considera que "el arte no es una entidad extraordinaria, sino un recurso ordinario de acción, y así es que se le ve acompañar al hombre en todas sus direcciones", (24) por lo cual no vacila en corregir las apreciaciones de Spencer que lo incluye con el juego entre la aplicación de las energías sobrantes del organismo, e insiste en su directa utilidad para las funciones vitales.

Analizando el pensamiento spenceriano aclara el suyo según el cual en la evolución humana hay una progresiva sustitución de necesidades, de modo que satisfechas las primarias —alimento, vestido, etc.—, surgen otras tan imperiosas a la larga como las anteriores —el confort, el juego, el lujo— que son de utilidad para el hombre y que el arte debe subvenir con parecido esfuerzo.

O sea que la actividad artística nace siempre de una profunda necesidad vital del ser humano que reclama satisfacción. "El mérito de un esfuerzo artístico consiste, pues, en su eficacia para

servir al hombre, a la especie humana, mejor dicho, en su doble finalidad de vivir y mejorar" [25] dice, y partiendo de este principio afirmará que la guía más segura para aquilatar el genio consistirá en medir la utilidad que deparen sus obras.

Teniendo en cuenta estos principios, sobre los que insiste constantemente en sus libros, reiterando ejemplos y polemizando con sus maestros, llega por fin a definir qué entiende ya no por arte (actividad artística) sino por su consecuencia, la obra de arte, sintetizando su pensamiento en una frase ejemplar: "Una obra de arte, en la acepción natural y más propia de la palabra, debería ser un esfuerzo creador, es decir, siempre un paso eficaz en lo inexplorado, que aumenta el caudal de los medios conocidos en los dominios del pensamiento y de la acción." [26]

Descartados el "arte científico" y el "arte industrial" de que habla Figari y limitándonos a lo que tradicionalmente llamamos "bellas artes", podremos considerar cómo él determina los tres elementos que entran en su desarrollo interno, de cuyo juego armónico surgirá la obra. Son ellos: "1º, la necesidad o aspiración a satisfacer, o sea *la opción de finalidad;* 2º, la selección de los recursos de ingenio aplicados a satisfacer esa necesidad o aspiración, o sea *el arbitrio de la inteligencia en su faz subjetiva;* y 3º, la selección de los elementos y procedimientos que se han de utilizar para objetivar y concretar el esfuerzo, o sea *la técnica*". [27]

Pero de estos elementos prima con carácter fundamental la opción de finalidad, lo que re-

vela nuevamente la intensa vocación de Figari por *decir*, por laborar dentro del arte en la dirección del conocimiento, que en su pensamiento siempre supone ciencia, realidad, libertad, progreso.

Así expresa: "El concepto inspirador y determinante de la acción es lo que más cuenta. Es tan fundamental la opción de la finalidad, que un error sobre este punto puede esterilizar todo esfuerzo, por intenso que fuere. Ningún arbitrio intelectivo podría hacer valedero un esfuerzo desviado en cuanto a su finalidad." (28) Y agrega más adelante: "El concepto medular del esfuerzo artístico está en su orientación; la calidad e intensidad del esfuerzo intelectivo-técnico viene en segundo lugar." (29)

Curiosamente desvaloriza Figari las técnicas, cuando la consideración de la investigación científica le hubiera llevado quizá a una ajustada ponderación. Pero mientras escribía sus observaciones, tenía presente, no el caso de la ciencia, sino el de las bellas artes y, muy especialmente, la subversión de elevar la técnica a la categoría de finalidad mediante la conocida fórmula de "el arte por el arte". Toda su reacción contra los ismos artísticos del siglo XX se condensa en estas líneas, así como su repetidísima afirmación de que en el arte importa, sobre todas las cosas, lo que se dice, el concepto que anima al creador cuando se enfrenta a su materia, sus ideas.

Al poner el acento sobre la opción de finalidad, Figari tenía ya presente una determinada finalidad para la obra de arte, distinguiéndose así de los que ahora y antes han reclamado para

el arte un pleno contenido espiritual, sino un mensaje. Su finalidad es el conocimiento, asegurado por la ciencia y destinado al progreso del hombre. Lo expresa categóricamente en la definición transcripta anteriormente y en esta otra: "La obra de arte, en su acepción más elevada, es un paso victorioso sobre lo desconocido; es un nuevo recurso que puede utilizarse para satisfacer la necesidad de mejorar, que es ingénita en los organismos, y que es orgánica en el hombre; en otras palabras, la obra más estimable es la más beneficiosa, y como nada es más beneficioso ni prolífico en bienes que el conocimiento y la diseminación del conocimiento, la obra de arte superior es, naturalmente, la que se realiza en esas vías." (30)

Quince años más tarde, el contacto directo con las formas artísticas europeas le hará más categórico en este desvío por el oficio y las técnicas, equiparadas en su pensamiento simplificador a los estilos, y que se trasunta de modo notorio en su propia obra pictórica y literaria, y dirá:

> Por mucho que brille el oropel de la palabra
> sólo cuenta lo que va por dentro de su entra-
> [ña. (31)

De ahí que todo su intento revolucionario en el arte sólo vaya dirigido a la temática, postulando un robustecimiento de sus contenidos conceptuales y una serie de ideas personales sobre el mundo y los hombres, en tanto que se adscribe en cuanto a las técnicas y estilos, a aquellos en las cuales fué formado, como el impresionis-

mo pictórico.

Lo curioso es que, de contragolpe y merced a lo unitario de la obra de arte, ha venido a dar un nuevo sentido a esas técnicas y como veremos nada hay más lejos del sentido espiritual del impresionismo de un Sisley e incluso de un Bonnard, que el impresionismo de Figari.

Esta opción de finalidad de la obra de arte se vincula en el pensamiento de Figari a la opción de finalidad del hombre, o sea al ideal. Entiende a éste no como absoluto, para evitar el ingreso a la metafísica, sino como relativo, indeterminado y puesto al servicio del mejoramiento humano. Lo específico de su doctrina radicará en su concepto de mejoramiento, que responde al ideario positivista: el impulso instintivo y egoista tiende a satisfacer las necesidades del hombre mediante formas de convivencia respetuosas y moderadas, que se basan en un conocimiento científico de la realidad, o lo que él llama "empeño de adaptarse al ambiente natural".

Este ideal que reposa sobre el instinto perdurar, actuar, triunfar, conocer) es el eje del progreso de la especie, que se presenta como indefinido e imprevisible, aunque el espíritu humano no puede menos que imaginar con los elementos que obran en su poder, cuál será la sociedad futura.

La obra de arte es uno de los tantos hitos de esa evolución y el criterio de utilidad que hemos visto responde a ella: utilidad para la evolución humana.

La actividad del hombre se cumple fundamen-

talmente en el campo de la realidad al cual pertenece y del que es una de las partes. Por lo tanto, para tener una noción clara del fenómeno estético, debemos partir de la consideración de esta realidad, que, para Figari, es lo que existe, lo que es. Traduciendo el espíritu de esta expresión podemos acotar que realidad es lo objetivo, lo que la ciencia puede determinar y conocer.

El hombre actúa sobre esa realidad en un esfuerzo de relacionarse para mejorar, y de esa actividad dominadora surge la verdad. "La verdad es una conquista sobre la realidad en el sentido del conocimiento; es una realidad *conocida* por el hombre. Se comprende, pues, que no pueda subsistir la verdad misma fuera de esa relación." (32) Pero hay dos modos netamente distintos de encararse con el mundo exterior dentro del intento de aprehender la realidad. Uno responde al pensamiento quimérico y al sentimiento, que la transforman y la idealizan de acuerdo a lo subjetivo. Es obra de aquellos que ven "la realidad reflejada en un espejo que la deforma: el de nuestros prejuicios y estados psíquicos. Así es como la realidad se nos presenta *idealizada* de diversas maneras, y no tal cual es". (33) Otro modo es el de la *ideación* donde la actividad es cognoscitiva y objetiva, estando representado por el hombre de ciencia. "Es el hombre de ciencia el que trata de penetrar la esencia de las cosas por el análisis, el que disocia sus componentes y se atiene principalmente a la naturaleza íntima de lo que forma el mundo exterior y el psíquico. Es así que conquista la verdad científica, que es la forma superior y dominante de relacionamien-

to." (34) Si bien estos dos modos son contemporáneos, y llegan a actuar en la misma persona, representan fuerzas en pugna, de las cuales la primera debe desaparecer: la *idealización* responde a la tradición, a la divagación quimérica, a la reacción, en tanto que la *ideación* es el progreso, la realidad verdadera, el futuro. "El único elemento que puede desalojar las formas tradicionales —dirá— es un conocimiento más preciso de la realidad." (35)

La importancia de este deslinde está en que las dos actividades conducen á resultados distintos dentro del campo de la estética, dando origen a dos formas de la belleza. "De todo este sedimento secular, de todo este limo de idealizaciones, que arranca de las fuentes de la vida y que perpetúan la herencia y la tradición, surge el fenómeno estético emocional; de las rectificaciones que se operan por la ideación cognoscitiva, surge, en cambio, el fenómeno estético racional." (36)

Es dentro de la idealización que se produce la emoción estética, caracterizada por ser un estado de baja conciencia, sin intervención de las facultades racionales; es espontánea y dirigida en el sentido instintivo, imprecisa, profundamente subjetiva y arbitraria en cuanto no se rige por leyes de causa y efecto ni sus consecuencias están en relación con la intensidad y especificidad de las causas generadoras. La emoción estética se produce en un amplio campo que va de lo patológico a lo racional sin penetrar decididamente en ninguno de éstos, y fecundiza un limo ancestral dispuesto ya para ser conmovido. Si se

injerta una actividad razonadora la emoción estética desaparece, por lo cual preferentemente se alimenta de evocación de recuerdos, idealizando el pasado según las preferencias subjetivas. El grado máximo de este fenómeno es la belleza emocional que conserva su nota subjetiva y por ende relativa. Las cosas son bellas para un determinado hombre y en determinadas circunstancias.

La ideación, por el contrario, conduce al conocimiento científico de la realidad, cuyo exponente máximo es la belleza racional que se manifiesta, para Figari, en "el invento, el descubrimiento, la obra científica, y el propio gesto audaz de los que llegan al sacrificio de sí mismos para operar una conquista provechosa". (37)

Es curioso observar que al ampliar en esa forma la órbita del arte, como al ampliar el criterio de belleza hasta poder aplicarlo a los productos de la ciencia en tanto obra científica, así como al relativizar la belleza emocional haciéndola depender totalmente de lo subjetivo, Figari lejos de conseguir su intento universalista sólo logra disminuir el arte y la belleza. Decir que el arte es un arbitrio de la inteligencia como afirmar que la belleza es el grado máximo del fenómeno estético es un modo de evadir las definiciones, sustituyendo los problemas que plantea el arte y la belleza por otros con los que sólo parcialmente están relacionados. Pero aunque sean erróneas, estas ideas nos interesan porque en ellas creyó firmemente Figari y porque las volveremos a descubrir embozadas detrás de su obra.

La tendencia idealizadora tiene su mejor ex-

ponente en la pintura, y con crudeza Figari la relega en 1912 a una categoría muy menor dentro de las artes, incluso dentro de las bellas artes. Efectivamente la pintura está dirigida a plasmar estados emocionales por lo cual vive de la evocación, del pasado y su colaboración en el progreso humano es mínima. Los pintores no buscan el conocimiento objetivo de la realidad ni se interesan en el progreso humano; se enfrentan a la naturaleza para idealizarla y así emocionar al espectador. No se trata sólo de una limitación de medios, piensa Figari, sino de una imposibilidad esencial, dado que postulando el carácter emotivo de este arte, el conocimiento racional es imposible. Lo único efectivo que daría la pintura sería el solaz, pero, como ya había dicho el sabio kirio Prudentius, "cien imágenes no cuentan por una idea".

La lectura de las páginas dedicadas a las artes plásticas y a la música, (38) ilustran de un olvido, mejor dicho de un aspecto del problema sobre el cual Figari todavía no había pensado lo suficiente, que es como decir que no había comenzado su obra pictórica característica. Aceptando su criterio sobre la pintura, ella todavía puede colaborar en el progreso humano, mediante una evocación admirativa de las proezas cumplidas en esa dirección (y estaríamos muy cerca del ejemplo marxista) o presentando a la consideración de los hombres ejemplos humanos del pasado en quienes sea posible admirar las virtudes típicamente humanas que es necesario prestigiar. Cuando traza el panorama de su sociedad ideal, expresa que el pueblo kirio no concedía especia-

les prerrogativas a las artes plásticas, pero en cambio, "lo que interesaba particularmente en Kiria, como asunto, era reconstruir la ascendencia, pues sentían a ese respecto una íntima devoción. No solamente magnificaban a los padres y a los abuelos, sino a los bisabuelos y tatarabuelos también, y agregaban a esto el etcétera, en la inteligencia de que los más pretéritos progenitores habían participado tanto como los propios padres en la obra de darles el ser y la cabeza, con los demás adminículos, según ellos decían" (39) y cita luego el ejemplo del artista que "pintó un mono grandote, en actitud de ofrecer una manzana a una mona grandota también, y buena moza, poniendo como título de la obra: "Nuestros tíos tatarabuelos".

Por encima de las artes plásticas se coloca la literatura en todas sus manfiestaciones (poesía, teatro, novela, oratoria, etc.), por cuanto dispone del mejor medio de expresión, el lenguaje, y porque puede utilizar las formas evocativas y las cognoscitivas conjuntamente. Eso la sitúa a la cabeza de las bellas artes aunque nunca puede superar las artes científicas. La posibilidad de utilizar los dos aspectos de la actividad artística humana la transforma en la más eficaz "en la obra de evolución general, y, como consecuencia, en la evolución estética". (40) Rotundamente afirmará que "el poeta y el literato son los que se acercan más al investigador científico" (41) y que aunque muchos autores modernos continúen realizando simples obras evocativas, la acción divulgadora del conocimiento que cumplen otros y el triunfo del realismo literario demuestran la

preponderancia e importancia de este arte.

Esta ordenación valorativa de las bellas artes responde a la aplicación rigurosa, en el campo de la estética, de las mismas leyes que rigen la evolución de la especie. Si en su evolución la especie se dirige hacia el conocimiento fundado en la razón, las artes también se escalonarán de acuerdo al grado de conocimiento científico que manifiesten. Había dicho explícitamente que "la evolución empuja todo hacia la mayor intelectualización, todos los dominios mentales. De lo pasional se va a lo sentimental, y de ahí a lo intelectual, a lo intelectivo racional". (42)

No es que Figari intente echar las bases de un arte totalmente dirigido al conocimiento científico de la realidad, ni que haya elaborado su obra siguiendo rigurosamente este principio. Sabía no exagerar incluso dentro de su doctrina extremista, porque era muy buen observador de la situación presente del hombre y de sus posibilidades de acción, y por lo demás quiso estar siempre apegado a la realidad, aunque ésta le demostrara un enorme cúmulo de sobrevivencias tradicionales.

Consideraba que la evolución humana hacia el conocimiento de la realidad se operaba lentamente y que, mientras por obra de una "ideación racional" no se sustituyeran las viejas "idealizaciones" que habían desfigurado esa realidad, era imposible prescindir de éstas, porque de otro modo el hombre se sentiría "vacío mentalmente". "Si esto ocurriera (la mutilación de la facultad de idealizar) antes de que un pleno conocimiento positivo, científico, hubiera trocado en idea-

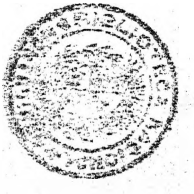
ciónes cognoscitivas, dominadoras, ese caudal de idealizaciones que nos vincula al mundo exterior, acaso nos halláramos en condiciones muy semejantes a las de las especies inferiores. No les aventajaríamos más que por el caudal de nuestras conquistas científicas. Se vería a la realidad despojada de un cúmulo de "encantos" que casi llenan nuestra mentalidad. El hombre se sentiría como un nuevo elemento semi fatal más, en medio de la fatalidad de las leyes que rigen el mundo exterior." (43)

Por eso las sustituciones son graduales y en todo ser humano, en todo artista, operan ambos modos de vincularse al mundo exterior: el ilusorio y el científico, aunque, cuando se ha puesto el acento en este último, el ilusorio va siendo invadido por la "ideación cognoscitiva" que se transparenta a través de los ropajes quiméricos que forja la imaginación. En este último sentido se edifica la obra artística de Figari y aún en aquella parte donde prima la nota evocativa —sus cuadros— hallaremos claramente expresadas sus ideas, porque no evocará cualquier tema, sino que expondrá a la admiración del espectador los modelos más cercanos a sus convicciones.

Como utopista construirá su mundo futuro sobre una parte de su propio ser y en desmedro de otra. Verá la primera como anuncio de tiempos futuros y proyectándola amplificada al porvenir obtendrá una idea de lo que será éste. Verá la segunda como un resabio tradicional que lo vincula al pasado y que deberá desaparecer, pero no podrá menos que sentir apego a ese resabio, y que su vida responde a una doble vertiente.

Por lo tanto la obra que realizará se alimentará de estas dos partes en guerra, y si bien ha apostado a una de ellas en desmedro de la otra, lo característico de su creación artística radica en la confluencia de ambas. Sus idealizaciones de personajes de nuestra vida campera se sustentarán en sus convicciones de positivista spenceriano.

Revisando entre sus papeles, tan pródigos en reflexiones personales, he encontrado una definición que de sí mismo hace Figari, acorde con lo dicho anteriormente. En un artículo, "Insociables" (*La rue Mouffetan*), donde describe sus impresiones ante el espectáculo de viejas casas de París, expresa: "Para mí, que estoy formado de dos arcillas, de un poco de romanticismo, a la antigua, y de otro poco de positivismo, a la moderna, estas cosas me dicen en ciertos momentos una cosa y en no pocos otra. Cuando voy imaginativamente, ensoñando, veo colgar escalas de seda de los balcones, quedo prendado, y cuando aguzo el entendimiento para reconstruir la vida que hacen los moradores, me dan escalofríos. Es una ventaja y una desventaja esta dualidad, porque si se pudiera enfocar según se quiera uno u otro de estos «objetivos» no hay duda que sería una indiscutible ventaja, pero como en el momento que uno está viendo por el romántico, escalas de seda, asoma una vieja, que ni es siquiera una bruja o un tío, que ni es siquiera un appache, resulta que todos los poemas y madrigales se van al diablo, lo propio que cuando está uno filosofando en serio acerca de la lobreguez de estas casas contruídas a flor de tierra e invertidas hacia arriba, aparece una



chica rubia que parece un serafín y nos hace temblar nuestros sistemas sociológicos, como follaje otoñal. Todo esto da el carácter de entrevero de la vida humana, que no lo es poco de otra parte, y no menos a nuestro magín, que no lo es menos."

Este entrevero percibido como manifestación constante de la vida, como expresión de una energía viva y poderosa, condiciona el humorismo de Figari. El dirá justamente que el humorismo nace de la doble contemplación de las cosas: en su exterior y en su interior. Este modo dual de enfrentarse a las cosas supone que ellas también tienen una doble expresión: la superficial en que se quedan los más y que es la decorativa o pintoresca, y la profunda que se manifiesta en su intimidad, en su realidad auténtica, a la que llegan los menos. Es en ese deslizarse de la imaginación quimérica a la realidad contundente donde se halla la clave de la sonrisa amable, un poco bonachona, que destella en su obra: la negra sirvienta vestida de reina, las pueblerinas como damas empingorotadas, los caballos criollos del quiero y no puedo, la plática sabrosa, etc. Con esto no queda circunscripto el humorismo de Figari; es preciso evocar el optimismo de quien contemplaba la historia milenaria del hombre como un incesante y esplendoroso movimiento de avance y perfeccionamiento, y recordar también su apego a lo vivo, a los seres sencillos y humildes que contemplaba, con la perspectiva que le concedía el tiempo transcurrido, como muñequitos que luego de mucho desvariar retomaban la ruta sana de lo real.

Tales sus ideas filosóficas, tal su estética que se apoya en una concepción unitaria. La que arranca del positivismo spenceriano y se completa con los aportes de algunos filósofos —marginalmente Bergson y James— y con sus propias reflexiones nacidas en la observación de los hombres y el medio en que vivía. A partir de ella ejecuta su obra con tal respeto, que la encontraremos omnipresente en cuadros y escritos.

Fué Figari un trabajador infatigable, auxiliado por una firme convicción ideológica, mejor aún, por una seguridad absoluta, libre de dudas o vacilaciones, una seguridad como en su tiempo sólo el positivismo era capaz de originar. Sus últimos 17 años están dedicados casi exclusivamente a la creación artística donde pone de relieve una vocación proselitista encendida y polémica que recurre a todas las expresiones artísticas posibles para manifestarse.

A esta altura debemos corregir la apreciación parcializada que se ha venido haciendo de su obra, reduciéndosela sólo a la de pintor. Un catálogo detallado de la misma arrojaría una mayoría cuantitativa para sus obras literarias, lo que da cuenta de la importancia que les atribuía su autor, considerándolas parte integrante de su personalidad de artista, en las que po-

día comunicar más plenamente sus ideas tal como hemos visto al repasar su estética. Y no se trata, como podría sospecharse, del "violín" de Figari, sino que un atento estudio de su producción artística global, eliminando los ditirambos que en ella no caben, así como las detracciones apasionadas, colocaría en un plano de equivalencia estética sus cuadros gauchescos y su *Historia Kiria,* sus estampas de negros y sus cuentos, etc.

Se explica el predominio abusivo que su aspecto de pintor ha tenido sobre la imagen de Figari, debido a que sus libros, editados en París los más, no alcanzaron la suficiente divulgación; sus numerosos artículos quedaron olvidados en diarios y revistas, y gran parte de sus escritos permaneció desconocida, al necesitar de un proceso que no reclama la pintura: la edición en libros.

Por causa de ese desconocimiento, procederemos a una somera reseña de sus escritos, éditos e inéditos.

Practicó varios géneros literarios con desigual éxito y no en forma constante, salvo en lo que se refiere a la crítica, sino por períodos en que uno de ellos absorbía su interés con exclusividad.

El gran sector en el que realizó actividad permanente fué la crítica y teoría del arte, debiendo agregarse a este grupo sus artículos costumbristas que responden a los mismos motivos ideológicos. Las obras críticas representativas son *Arte, estética, ideal* (1912) y *Arte, técnica, crítica* (1914). Sus artículos se hallan desperdigados en su mayoría en diarios y revistas bonaerenses

y montevideanos y algunos se conservan entre sus papeles inéditos: Se trata de reflexiones hilvanadas por simple asociación de ideas lo que frecuentemente lleva al autor muy lejos de su tema inicial. Por lo común parte de la observación de un hecho concreto, mínimo —una conversación en la calle, un edificio, una exposición, una anécdota— para ir elevándose gradualmente a la consideración de los problemas generales, a veces muy remotamente relacionados con el origen de la nota. En ellos aparece el moralista, con su innata tendencia a las grandes fórmulas filosóficas que encuentra animando los hechos más pequeños de la vida cotidiana.

Su obra poética está representada por un libro, *El Arquitecto* (1928) y un conjunto de poemas inéditos y publicados en revistas. Evidentemente carecía de auténtico temperamento poético y era ajeno al mundo de lo lírico. Sus composiciones, prosaicas, constituyen pequeñas estampas en que recuerda personajes, animales o escenas del campo uruguayo, largas reflexiones sobre sus más queridos temas filosóficos o esbozos de fábulas en que analiza algún problema de índole moral. Con notoria exageración crítica dicen Jean Cassou y Francis de Miomandre en el prólogo a la traducción francesa de *El Arquitecto,* que nunca llegó a editarse, que "hay en sus versos algo del soplo profético de Walt Whitman y de las nobles ambiciones de la poesía científica de René Ghil".

Pero, dentro de las letras su mayor ambición fué la ficción en la que podía satisfacer su deseo de retratar la actividad humana y al mismo tiem-

po explicarla. De acuerdo con sus ideas sobre literatura, merced a la ficción se podía colaborar eficientemente en la evolución de la especie humana pero también era posible evocar el pasado idealizando sus personajes y modos de vida auténticos.

Inclinado a la creación literaria por estas perspectivas, escribió cuentos, relatos, teatro y una utopía reveladora de su pensamiento, la *Historia Kiria.* Salvo ésta y su relato *Dans l'autre monde,* [44] el restante material permanece inédito con perjuicio para nuestras letras. Las narraciones y el teatro son concomitantes: aprovechan los mismos temas (dos cuentos, *El crimen de Pororó* y *En capilla* corresponden al primer y tercer cuadro de la obra teatral *Los endurecidos* o *El crimen de Cerro Butiá* y tanto unos como la otra historian los habituales hechos sangrientos de nuestra campaña) y responden al mismo proyecto: desentrañar la verdadera naturaleza de los personajes de nuestro campo con ayuda de los datos que recogiera para sus campañas contra la pena de muerte e intentar la acomodación de los hombres a la realidad que los rodea, apartándolos así de sus ensoñaciones quiméricas. Los caracteres de esta acomodación están expuestos con abundancia de detalles en su utopía: sobriedad, prescindencia de sentimientos excesivos y de ilusiones, respeto mutuo, aceptación simple de las imposiciones físicas y del medio, aborrecimiento de lo artificioso y complicado, moderación para todo. Repasando los epígrafes que inventó para cada uno de los capítulos del libro se obtiene un resumen de sus

ideas morales: "Trabaja y obra honestamente: eso cuenta más que un ruego. (Elías)"; "Es en la naturaleza donde hemos de acomodarnos. No pretendas superarla, incauto: sé digno. (Piquetus)"; "La literatura, a fuerza de espiritualizar, pone a la humanidad en ridículo. (Alexandrus)"; "Ama a los demás, si lo merecen. (Fernandus)"; "Tolerar en demasía es fomentar. (Karusio)"; "El arrepentimiento no deshace lo hecho. (Hectorio)"; "Si extremas, lo propio bueno te mostrará sus uñas. (Escuderius)"; "Lleva cuanta cordura puedas para encaminar tu obra. (Primus)"; "Mejor será que seas ecuánime con los vivos, que pródigo con los muertos. (Cabanilius)", etc.

Rechazaba los preciosismos literarios, exigiendo de la obra de arte una extremada simplicidad, porque desconfiaba de aquellos adornos que pudieran entorpecer la comunicación directa de las ideas. Por lo mismo prescindía de los detalles que nada agregaran al tema en sí, como obstáculos en el desenvolvimiento natural del relato. Así sus obras literarias desarrollan exclusivamente un tema central, sin detenerse ni siquiera en aclaraciones marginales, y lo vierten en un lenguaje llano que gusta del graficismo expresivo ("andaban como lafuchés al segundo monte", "por aquí es puro vulevú con soda"); de la frase popular rítmica, sobre todo en los diálogos de mujeres del campo; de una precisión y concisión descriptiva que en ocasiones se completa con fugaces explicaciones del hecho real.

En sus obras no ocurren oposiciones dramá-

ticas nítidas que se manifiesten y resuelvan a lo largo de un desarrollo, reduciéndose considerablemente la acción en sí. Esta poquedad de acción dramática conspira contra sus obras teatrales cuyo lado flaco justamente es la fijeza que se mantiene del principio al fin, sin dar lugar a grandes alternativas. Observando sus narraciones se repara de inmediato en que el autor pasa como sobre ascuas por los hechos centrales, los nudos de la acción en los cuales se condensa la obra entera y de los que dependen las demás escenas. El asesinato se liquida en dos líneas, tres como máximo; las hijas de Rogelio Paiva se desbandan durante la enfermedad de la madre sin que el autor explique cómo; en *Sadi Ballah* el crimen se recontruye en forma policíaco-judicial *a posteriori;* en *Los endurecidos* dos terceras partes de la pieza están dedicadas a consecuencias de un hecho que se produce, sin mayor preparación, en una página.

Sin embargo, el autor acumula constantemente pequeños hechos a los que se refiere brevísimamente, para pasar a otros que trata de igual modo, con lo que obtiene una sensación muy típica de sus narraciones: levedad y dinamismo. Si a estas condiciones agregamos el dibujo lineal a que en último grado se reduce el tratamiento del tema, se explica la exterioridad amena que lo caracteriza.

Los personajes carecen de densidad y complejidad psicológica, habiéndoselos simplificado de tal modo que parecen aplicaciones de principios morales. No son ellos en tanto seres vivos quienes actúan, sino las explicaciones que de

esos seres vivos se ha hecho el autor, y a las que viste con modos expresivos y costumbres típicos. Descubierto el sistema mediante el cual su autor descompone esos seres para explicárselos, será muy fácil prever su comportamiento, que se mantendrá en una línea del principio al fin de la narración, cuando descubren o se les impone la aceptación de la realidad.

Sus temas principales son los mismos que los de sus cuadros: escenas del campo o de negros, pero en ellos están presentes en forma más acusada sus concepciones renovadoras. Recuérdese que los géneros literarios le daban pie para explayar integralmente su personalidad. Dos obras teatrales, *Los endurecidos* y *El crimen de Zapicuá,* y tres cuentos, *En capilla, El crimen de Pororó* y *Sadi Ballah,* están trasladados directamente de las crónicas policiales sin ninguna clase de aderezo literario. Otro núcleo de temas, de menor importancia cualitativa dentro de su obra, es el de las anécdotas ejemplarizantes o las historias de sueños absurdos: el sabio que inventa un gas asfixiante de extraordinario poder mortífero a quien le aconsejan que se dedique a preparar en su laboratorio algunas "delicatesses" culinarias a bajo precio; el profesor Buchardorff que merced a sus operaciones va uniformando el rostro y cuerpo de todas las mujeres con las complicaciones del caso; la conversación de Broqua con un bagre que le cuenta las andanzas de los "grébanos" terrestres y marítimos, etc.

En sus curiosas historias de sueños se intenta una simple divagación absurda en que nada

se explica ni justifica, casi a modo de compensación con sus cuentos de ambiente campero. Véase como ejemplo, el comienzo de *Veleidad humana,* donde se pintan las pretensiones vanidosas del hombre a través de sus sueños: "Mientras estaba tomando el sueño, a los acordes de un piano de la vecindad, un gato maullaba de tal modo que no podía dormirme. Tal incidencia me mortificaba, y no poco, y como no tenía medio alguno para defenderme, quedé muerto. Como si la música se hubiese apiadado de mí, se hizo triste, triste a consternar. Se me había colocado en un ataúd extraordinario, magnífico. Según me iba contando una negra, antigua esclava, entre alaridos, era de ébano macizo con tallados finísimos que representaban las fases de mi vida, desde niño, hasta que aparecía yo en actitud hierática, tocando el pífano". En estas páginas impera una imaginación libre de trabas, que divaga a su antojo sin propósitos literarios explícitos, dejándose arrastrar a una asociación disparatada de escenas. Sin embargo Figari no legitima sus historias absurdas, invalidando por lo común lo que ha imaginado, mediante un oportuno despertar que pone al soñador con ambos pies sobre la realidad y torna lo que ha contado en un vano sueño. No se atreve a postular, como lo haría Kafa, la plena realidad del absurdo.

En otros cuentos de esta serie, como *El fin del mundo,* se aprovecha del tema a los efectos de la ejemplificación de sus ideas. Bruscamente el narrador se ve convertido en un insecto, del mismo modo que los demás hombres, y

va observando las ventajas de su nueva vida comparada con la anterior humana. "Mi vida adquiría así, cada vez más, la serenidad estoica y el optimismo de una planta, la que cambia sus hojas, sus flores y frutos sin dejar de ser, y en dicho instante comprendí claramente la alegría de los peces, de los pájaros, el aplomo de los insectos, de los mamíferos..." "Era un verdadero deleite una vida tan sencilla, tan razonada y juiciosa, donde las cosas giraban en sus planos naturales sin entrechocarse, a causa de sus paralelismos siempre lógicos y de la medida, que hacían imposibles los desbordes y las extravagancias." "Este ambiente me hacía acordar a ciertas horas de las que había pasado en el campo, de una sencillez encantadora, donde la complicación se hace imposible. Si hay un enfermo se le da un mate de toronjil —trabajo este cometido generalmente a una negra vieja— y los demás siguen viviendo tranquilamente según pueden, sin tantos aspavientos como se hacen para todo en la ciudad."

En cuanto a su teatro, he podido ver cinco obras de valores muy distintos: *Los endurecidos* o *El crimen de Cerro Butiá* ,drama criollo tipo grand-guignol, en un acto y tres cuadros; *El crimen de Zapicuá,* acto único en dos cuadros; *El troglodita Pancho,* un acto y dos cuadros; *La familia de Take* o *El Cabaret de la Muerte,* acto único dividido en dos cuadros y *Rosa,* tres actos. De todos ellos merecen el recuerdo los dos primeros, en especial *El crimen de Zapicuá,* donde Figari consigue el único personaje verdadero, con una individualidad acusada, dentro de su

obra. Lo consigue mediante una exageración de aquellos caracteres de aspereza, egoísmo, brutalidad, carencia de sentido moral y desenfreno imaginativo, con que había pintado a los asesinos de nuestro campo. De los componentes del hecho teatral: acción y expresión verbal, Figari cumple con este último cómodamente pues responde a su manera de precisar exteriormente sus personajes, pero su acción es pobre y su desarrollo previsible, siendo sustituída por una sucesión de cuadros de gran espectacularidad.

Donde mejor se ven sus cualidades y defectos literarios es en la *Historia Kiria.* Ninguna necesidad de acción organizada y de desarrollo amplio; numerosísimas y pequeñas escenas destinadas a ejemplificar las ideas expresadas previamente; intervención preponderante de la observación y crítica moral; ausencia de personajes verdaderos recurriendo a actores ocasionales, que son simplemente nombres, necesarios a los solos fines ejemplares; comentario humorístico, amable y sonriente, sobre los errores humanos y la mejor manera de solucionarlos; una prosa sencilla y directa con certeras notas de gracia; juego amplio de la imaginación sobre un fondo evocativo real (los admirables kirios tienen mucho de las costumbres de gauchos, chinas y vendedores ambulantes que había creído encontrar Figari en nuestra campaña).

Este libro, realmente admirable, nos muestra al romántico y al positivista que se dividían el alma de Figari en el género que más se prestaba a su temperamento artístico: una evocación muy libre de tipos y escenas y una pré-

dica moralista menuda en el tono de humor sano y ligero como solo Figari supo cultivar en nuestra historia literaria. Sus ideas, sistematizadas con dificultad en su largo tratado de estética, *Arte, estética, ideal,* aparecen aquí merced a apuntaciones concretas en forma más veraz y auténtica porque esta es su peculiaridad expresiva.

Del mismo modo que en pintura creyó adscribirse al impresionismo por el solo hecho de tomar algunos de sus aspectos técnicos, en literatura su vocación debía ser el realismo, por lo que esa palabra le sugería respecto a los fines de la creación, aunque en verdad su obra estuvo bastante apartada de lo que entendemos hoy por realismo. En su estética había dicho: "Tanto el poema, como la novela y el drama, y sus variedades congéneres, aprovechan mucho más el conocimiento que se conquista, para aumentar sus caudales..." "El realismo, cada vez más pronunciado, que revelan estas artes, es un paso en la evolución sobre el romanticismo, el sentimentalismo y el misticismo..." (45) Pero estas afirmaciones críticas ponen de manifiesto la interpretación personal que le daba a las palabras sin atender a su significación más recibida. Bastaba que un autor, desdeñando los temas religiosos, o los sentimentalismos, utilizara datos de la realidad, para que Figari lo considerara realista. Así encarada, también debería considerar su literatura como realista, cuando en verdad pertenece casi íntegramente al más característico y repetido costumbrismo o a la ejemplificación moralizadora. Aunque parezca extra-

ño se puede afirmar que sus obras están más cerca del conde Lucanor que de los cuentos de Daudet y que tienen más puntos de contacto con los relatos de Voltaire o de Diderot que con cualquier fragmento de los Rougon-Macquart.

Para completar el panorama de sus escritos literarios, cabe una referencia a los vicios formales no superados que presenta. La tosquedad de su prosa, la dureza de sus frases en que abundan las repeticiones, y las faltas de concordancia, manifiestan la dificultad con que Figari hacía uso de ese lenguaje que reverenciaba, viéndose obligado a un pesado esfuerzo para articularlo. Pero buena parte de esas frases toscas provienen de su propósito de pasar a la literatura el lenguaje hablado, coloquial, que estaba acostumbrado a oír, como un modo más de ser fiel a la realidad. No se trata de una copia regionalista, pues el lenguaje de sus gauchos es afinado, despojándolo de muchos de sus modos típicos, sino de repetir los ritmos del hablar ciudadano vulgar. Eso explica que incluso entre sus personajes del campo el lenguaje parezca orillero o provenga de los salones de la pequeña burguesía.

En el breve análisis de su pintura, a los efectos de ver si obedece a los principios rectores de su creación literaria, conviene tener presente la importancia que atribuía Figari a la *opción de finalidad* del arte, y que en síntesis

expresan dos sabios kirios cuando dice: "Cien imágenes no cuentan por una idea. (Prudentius)" y "Es lo que comprendes, no tanto lo que ves, lo que me interesa. (Blengius)". Esta última frase está colocada a modo de epígrafe en el capítulo de la *Historia Kiria* dedicado a las artes plásticas. Más que el simple goce estético, Figari reclamaba de un cuadro una comunicación inteligente. ¿Esta actitud de Figari visitante de exposiciones, crítico de arte, es la misma de Figari pintor? Guiándonos por el pensamiento de su alter-ego Blengius observaremos su propia obra pictórica.

¿Por qué el impresionismo de Figari? El impresionismo en 1921, en uno de los países del Plata, tiene una explicación natural: es la última corriente que con el habitual retraso de más de treinta años se impone en un medio pictórico pobre, alejado del centro de la actividad artística del mundo. El impresionismo en Francia en 1930, cuando está haciendo su obra la llamada escuela de París, parece un anacronismo. Se puede argumentar que la formación pictórica de Figari se hizo dentro del impresionismo, pero no es suficiente para explicar su adhesión perpetua a dicho estilo con total indiferencia por otros, que actuaban poderosamente sobre los pintores en esos mismos años. Y es más curioso si se recuerda que Figari no es un tradicionalista sino un hombre que quiere estar con su tiempo.

Su repulsa del cubismo, por ejemplo, se explica por su apego a las formas de la realidad que veía despreciadas en dicha corriente pictórica. "Si hubiésemos de atenernos a lo que nos

dicen por lo general las artes plásticas de hoy día, la mujer habría llegado a un estado lamentable de deformación, por vicio de angulosidad y coloración." [46] Pero este desvío por el cubismo, como esta defensa de las formas de la naturaleza, no obedece en Figari a un realismo informativo y servicial. Categóricamente había dicho que "un cuadro no es un inventario" y consideraba que la mera copia fiel de la naturaleza eliminaba el elemento evocativo e idealizador que estimaba consustancial con el fenómeno estético. Por eso dirá que "la precisión, lo geométrico, lo estricto resulta inestético del punto de vista emotivo, por cuanto no nos permite divagar en el campo de la evocación soñadora." [47] El academismo se presentaba a sus ojos como un rezago tradicional y reaccionario, huero de emoción y también de significación cognoscitiva: trata de sustituir a la naturaleza y no comprenderla e interpretarla, es decir, penetrar en ella para conocer.

Pero sobre todo a su inmovilidad se dirigen sus ataques. Para quien siente que el universo entero actúa por una ley de energía, progresando todo —hombre y naturaleza— con un ritmo dinámico, el academismo expositivo tiene una inmovilidad antinatural. Se rige por una ley estática que congela la realidad, y por lo tanto, paradojalmente, la desfigura.

Con el impresionismo se inicia tímidamente un movimiento de larga proyección en que lo dinámico desempeñará poco a poco un papel preponderante. La realidad y la imaginación adquirirán una movilidad creciente y se tornarán

inexplicables sin ese nuevo factor, hasta que en pleno siglo XX serán negados los preconceptos espaciales o temporales. Este dinamismo veía Figari en la escuela a la que se adscribió cuando dice "que el impresionismo tiende a fijar los aspectos perpetuamente fugaces del espectáculo cromocinematográfico de la naturaleza". (48)

¿Eso es todo? ¿Esa movilidad desentraña al impresionismo? Cuando se dice que los impresionistas descubren la luz, se olvida que ya Goya la había descubierto. Y sin embargo qué fijeza cristalina la de los cuadros luminosos de Goya, tan ajena a los cuadros impresionistas de la luz. Ocurre que el pintor impresionista descubre que la luz transforma la naturaleza, que ésta asoma, desaparece o se desfigura bajo su acción y entonces trata de pintar la creación de la naturaleza originada por la luz. ¿Pero de este modo no se está poniendo en duda la corporeidad de lo real? ¿No se está viendo la realidad animada por fuerzas sutiles, ingobernables, que la transforman a su placer de un modo milagroso? Más que la luz, lo que los impresionistas descubren es lo fugitivo, lo cambiante del mundo. Descubren que nada permanece estático, pero en este vacilante primer paso en el camino del dinamismo, se limitan a comprobar que todo tiembla y se desvanece. El temblor, la inmaterialidad de un Sisley revelan esta levedad del mundo, este centelleo ocasional de las cosas, su verdadera inexistencia. ¿Cómo no evocar en la misma tendencia "la musique avant toute chose" que descubrían en la poesía los propios escritores o el matiz en que cifraba la música un

Debussy?

Nada más lejos de Figari que este sentido espiritual del impresionismo. Donde otros ven la evanescencia del mundo, Figari afirma su realidad corpórea aunque nostálgica. Donde otros llegan al puntillismo en su afán de segmentación, Figari decididamente mancha sus telas. Donde otros buscan obtener en los cuadros una profundidad luminosa y mágica, Figari fija su horizontalidad y la mantiene. En el impresionismo de Figari es muy otro el sentido espiritual. Lo que era imprecisión por un excesivo y finísimo matizado, en Figari toma el aspecto de una borrosidad buscada y preferida, borrosidad característica de Figari y que responde a los propósitos que se había fijado. Los límites no se desvanecen por el matiz sino porque la mancha de color, segura y firme, es voluntariamente imprecisa, vinculándose a otras manchas de color igualmente corpóreas y de límites toscamente indecisos.

Semejante alteración de sentido, conservando los elementos formales, se puede comprobar viendo como en los hechos Figari hace suyas las frases de los teóricos del simbolismo, pero apartándose radicalmente del sentido que ellos le atribuyen. Podría firmar la explicación que de la pintura hace Albert Aurier cuando habla de "vestir la idea con una forma sensible" o de "la materialización representativa de lo que hay de más elevado y más divino en el mundo, la idea" pero lo que entiende por idea y por materialización representativa o forma sensible, le hará ejecutar un arte que no conserva parentesco con

el de los simbolistas. De Bonnard, por ejemplo, con quien se le ha relacionado, tomará solamente algunos de sus hallazgos técnicos, en especial de una de sus épocas: la representada por los cuadros circenses que pinta por los años de 1900.

Ya Desiré Roustan observaba la dirección de esta pintura cuando decía que "su horror a toda fragmentación, su desprecio por las clasificaciones, su esfuerzo incesante por volver a colocar al arte y a la ciencia en el progreso general de la evolución, para descubrir el origen de la razón y de la conciencia muy por debajo de los estados en que se busca comúnmente su aparición, todo esto no autoriza sin duda, para sostener que ha elaborado un sistema panteísta, pero eso define una tendencia, atestigua una preferencia instintiva, y una forma de sensibilidad, que no pueden dejar de revelarse de algún modo en la obra del artista". (49)

Porque la primera consecuencia de esta pintura es la desaparición del individuo, que pierde los rasgos típicos que lo distinguen de los demás permitiéndole cobrar conciencia de su personalidad. El individuo, la persona humana de nombre y apellido, con un alma suya, inmortal o no, pero propia, que se transparenta en genio y figura, se halla ausente en la obra de Figari. 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. No son aquel o aquella, precisamente, aquel o aquella desaparecidos, cuya recuperación individual por el arte en un afán de intempo-

ralizarlos, genera, como pensaba Antonio Machado, el hecho poético. Carecen de individualidad, de un rostro o de un gesto corporal que sean suyos exclusivamente, que ningún otro pueda usar sin que nos veamos obligados a decir: "nos recuerda a..." No hablamos del negro X de Figari, sino de los negros de Figari.

Pero si bien carecen de individualidad, ésta no es sustituída, como podría sospecharse, por un criterio clasista. Tampoco es una clase social la que retrata Figari. Desfilan por sus cuadros unidos indisolublemente por un mismo espíritu los bailongos de negros, los velorios, las montoneras, los salones coloniales, los patios de estancia, los cafetines orilleros. Y tanto las damas aristocráticas como los "taitas", los guerreros de la independencia como los negros, carecen igualmente de individualidad pero se hallan relacionados por otros elementos poderosamente aglutinantes. Vemos que no es una clase: en última instancia sería íntegra la sociedad de la independencia registrada en un amplio fresco que abarcaría todas sus clases sociales sin que alcancen nunca, como ocurrió en los hechos, una separación nítida y primando siempre sobre ellas la nota popular.

No es Figari un observador de interiores calmos, ni se deleita en las formas y el colorido de una naturaleza muerta. Es pintor de hombres pero tamposo es un retratista. Le interesa el hombre vinculado, ligado a otros hombres y lo que su pintura recogerá con un placer intenso, son las formas de la sociabilidad. Cuando Figari se pone a imaginar sus temas, preside su evo-

ación la ley social, la vida en común y no la vida individual. Esta desaparece para dejar paso con una exclusividad definitoria al gesto social y con ella desaparecen los individuos. Son muñecos los que representan la vida social: el baile, la boda, el rapto, la visita de campo, el velorio, las reuniones mundanas. Como si Figari, intensamente preocupado a lo largo de toda su vida por solucionar el problema de la convivencia humana, repasara plásticamente diversos casos de sociabilidad, y ejemplificara sus ideas. Pero al desaparecer las individualidades, al enaltecer la relación social, lo que queda son los modos de la especie humana, en especial aquellos más gratuitos e ingenuos, carentes de gloria o de tragedia: las humildes y sencillas escenas de los bailes, los casamientos, los recibos, incluso de los velorios tan poco piadosos.

Lo que registra Figari, lo que está buscando, es la especie humana esencial, indistinta, despersonalizada, y lo que ensalza en la relación apacible y discreta que liga a sus integrantes viene a ser en definitiva un ritual, con toda su organización compleja y arquitecturada. Si por un momento pasamos de los cuadros a los cuentos encontraremos más explicitadas estas observaciones. Veremos cómo el autor se demora y se complace en narrar la ingenuidad de los paisanos y sus vinculaciones ceremoniosas. Veremos también cómo muestra, con un mínimo de desarrollo, que pasan de sus errores por ilusión a la aceptación de esos modos sociales elementales que encontramos en los cuadros. Y a pesar de sus nombres y apellidos, a pesar de estar ubi-

cados geográfica y socialmente, al evocarlos pasado el tiempo poco o nada queda de ellos en tanto seres individuales y el artículo determinante antepuesto a su designación genérica engloba a todos: es la china, el gaucho, la negra, etcétera.

Fugacidad, espectáculo cromocinematográfico, naturaleza, decía Figari del impresionismo. Intenta rescatar esa sociedad apenas desaparecida, que sobrevive en sus últimas manifestaciones. Y la nota con que se distingue ese afán de recuperación es la fugacidad con que se presentan las evocaciones y que ha dejado su marca en cuadros, cuentos y relatos. Se suceden como en un caleidoscopio, y sus escenas, sus personajes, están pasando, transcurriendo sin cesar ante el espectador para desaparecer en seguida. Pasan sin fluencia, fijamente, como diapositivos que cayeran frente a la máquina proyectora, unos tras otros, continuamente, como estampas carentes de secuencia. Y entonces la horizontalidad de sus cuadros, como el planismo y dibujo superficial de sus ficciones, parecen hondamente motivados para evitar toda profundización, todo empeño de adentrarse en sus seres, quizás para que estos mismos no puedan ser desentrañados, y simplemente transcurran evocativamente ante nuestros ojos. Nos dan la posibilidad de admirar sus modos, pero éstos acaban por agotarse y entonces comienza a actuar la máquina de repetición.

Las palabras *espectáculo cromocinematográfico,* dan bien la idea de sus propósitos y de sus logros porque así han quedado para nosotros sus cuadros: como un conjunto abigarrado, mo-

vible, energético, trasuntado por el color hasta conseguir ese grado espectacular buscado. Su movilidad es la de una pasta corpórea ,tangible, densa, a la que el color presta el juego de contrastes y de compensaciones de energía. Pero esta animación no penetra en la esencia pictórica misma y sobre ella se ajusta firmemente, superponiéndose, una rigidez de gran espectáculo. No cae, sin embargo, en lo decorativo y lo pintoresco porque lo sostiene un impulso hacia el conocer, o, en todo caso, el deseo de llevar a la admiración de los hombres una serie de escenas donde resalta una vida plena, sencilla, alegre, llena de optimismo.

La unidad de la obra de arte por la que bregaba Figari la encontramos tipificada en sus cuadros. Al propósito de registrar el espectáculo optimista de esa vida pasada, corresponde el optimismo de su colorido. La acumulación de sus manchas enérgicas y certeras compone una totalidad de color en que prima la alegría, la plenitud sana y vigorosa. La simpatía con que se inclina hacia ese mundo en proceso de disgregación para recuperarlo, se manifiesta en un enternecimiento —digamos así— de su paleta de pintor y es así que se suceden los rosados desvaídos de sus muros, los celestes de cielos y trajes.

Naturaleza. Apuntaba Desiré Roustan la dirección panteísta de la obra de Figari y éste repitió en la mayoría de sus escritos la convicción positivista de que el hombre no es un ser distinto de la naturaleza sino que la integra como un elemento como su entidad superior. Toda la naturaleza, animada e incluso inanimada, se ri-

ge por una ley de progreso en sí mismo, moviéndose en una línea de avance indefinido y esta ley se cumple rigurosamente. Hay épocas, grados de civilización, clases sociales en que el hombre da la espalda a esta verdad, se siente el centro del universo y al segregarse de la naturaleza entra en el reino de lo quimérico y se pierde. Pero en otras el hombre se compenetra con el ambiente natural, lo integra honradamente y con confianza, sin temores. Así ocurría, para Figari, entre nuestro paisanaje o entre los negros montevideanos, y así lo manifiesta en su obra. Sus estancias, sus muros rosados, sus cielos vigorosamente empastados, sus árboles, sus animales, están consustanciados con sus hombres, integran todos una misma naturaleza, están hechos de una misma pasta. Se vinculan por el color, por las formas, por el movimiento; se corresponden unos a otros hasta lograrse esa atmósfera unitaria, momento en que el autor cree haber expuesto a la admiración de los espectadores la verdadera realidad. Es también el modo unitario que preside la composición de sus cuentos, en los cuales se expone conceptuosamente el tránsito del desvarío sentimental, a la aceptación de la realidad que rodea a los personajes; pasando a vivir de este modo dentro del medio natural que le corresponde. Así podrán relacionarse libre y alegremente con los elementos integrantes de la naturaleza. Pero no es sólo un retazo de la realidad el que trae a nuestra consideración admirativa Figari. Como un esqueleto, está sosteniendo ese paisaje de nuestro campo, esa realidad, una imagen más amplia, la del cosmos en el

que todo se integra y que se desborda en sus cuadros a través de los cielos.

A este análisis de los medios expresivos de Figari, conviene agregar el estudio directo de sus temas. En la elección de éstos y en el tratamiento a que los somete un artista se encuentra la clave del espíritu que lo anima. Conocemos bien los propósitos ideológicos de Figari pero sabemos que en muchos artistas la obra desmiente el ideario. Esto no ocurre en Figari y el análisis de su temática no hará sino confirmar las apreciaciones anteriores.

¿Por qué sus salones antiguos, por qué sus gauchos, y, sobre todo, por qué sus negros? Pintoresquismo, nativismo, americanismo, se ha contestado. Son éstas, verdades a medias que no han hecho más que disfrazar la verdad profunda y esencial en que Figari creyó firmemente, que proclamó en cada una de sus obras y que sin embargo no ha sido vista.

Efectivamente, como buen costumbrista, le atraía lo pintoresco, registrando amorosamente el ropaje exterior de la vida humana y de la naturaleza. Veía con ojos extranjeros no sólo en París, donde observaba muy divertido a sus habitantes, sino también en Montevideo donde recogía la vestidura pintoresca de las costumbres merced al previo alejamiento a que lo forzaba su formación intelectual, (no olvidemos que era abogado, hombre de pensamiento), para luego acercarse ideológicamente a sus temas. Obsérvese que basta esta disociación, evidente en Figari, para que el pintoresquismo pierda su exterioridad cargándose de sentido, lo que lo ubica en

la más reiterada tradición costumbrista. (El acercamiento se produce por muy diversas razones según los autores: es lírico y religioso en Bécquer, menudamente histórico en Mesonero Romanos, revolucionario y liberal en Larra.)

Obsérvese también que Figari es arcaizante: está evocando, desde París, costumbres y personajes desaparecidos o en tren de desaparición, por lo cual se establece un tiempo que permite este doble movimiento.

Sus temas característicos son los de la vida más o menos autóctona del país —el charrúa solo ocasionalmente está representado pues Figari pertenece decididamente al mundo occidental, incluso cuando enaltece el arte negro— y por estos temas se le incluye entre los nativistas. Pero, como se ha visto, no fué nunca un tradicionalista —y bastante se burló de aquellos "enamorados impenitentes de lo que fué" o de los "autóctonos del pasado"— y cuando mira hacia los gauchos no lo hace por nacionalismo o por agradecimiento a los "forjadores de la patria" aunque desde luego albergaba como hombre estos sentimientos, sino porque encuentra en ellos características humanas fundamentales que responden a sus ideas sobre el hombre y su destino. Si no hubiera sido así los gauchos habrían estado ausentes de su obra.

En cuanto a la nota americanista, conviene destacar que veía en América un gran potencial que en el futuro habría de expresarse y sustituir a las viejas culturas europeas. Afirmaba con decisión que el destino del mundo pertenecería a América, entendiendo por ésta a los pue-

blos latinoamericanos, pues los Estados Unidos y sus problemas siempre fueron ajenos a su pensamiento. Pero tal convicción no derivaba en la creencia de que el continente ya había producido una obra permanente. Por el contrario, dijo muchas veces que casi todo estaba por hacer y participó de aquellas empresas destinadas a movilizar esfuerzos para propagar los ideales americanistas. Si creía en América no era por la obra realizada sino por aquella que se podría ejecutar contando con los hombres que se habían ido formando al contacto de la realidad americana. Sus ideas sobre qué debía ser un hombre y cómo debían establecerse las relaciones sociales, se hallaban ejemplificadas en parte 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.

Esto es más notorio si se repara en una zona de temas típicos de Figari, los negros, que con esa intensidad no se encuentran en la obra de otros nativistas. Toda América recogió sangre negra y con las ligeras variantes que imponía el

medio en que vivían, desarrollaron en todos lados sus costumbres y viejas tradiciones, disfrazándolas con ropas de blancos occidentales pero sin perder el fermento original africano. Carecen de la credencial autóctona que se concede fácilmente al gaucho, conservando más bien una categoría pintoresca; los encontramos en todas partes de América, no sólo en nuestro país y salvo excepciones —Brasil— no pesaron en forma decisiva sobre el desarrollo de las nacionalidades. En algunos sitios, como Montevideo, fueron perdiendo sus rasgos típicos, fundiéndose con la población blanca y adoptando sus costumbres.

¿Por qué tan intensamente se fijó la atención de Figari sobre ellos? No conviene desdeñar lo pintoresco, pero tampoco olvidar que Figari, tanto como artista es hombre de pensamiento, afirmando que "son las ideas, pues, las ideas encaminadas en el conocimiento, las grandes palancas, los grandes propulsores del progreso."

Dentro de sus limitaciones, la pintura podía colaborar en el proceso evolucionista de la humanidad, mediante la evocación admirativa de los modelos. La obra pictórica de Figari colabora también en ese proceso, presentando al espectador un conjunto de seres hondamente enraizados en la naturaleza, que han desarrollado sus vidas de modo de armonizar con la realidad y no tropezar con ella merced a lirismos sentimentales o vaguedades quiméricas. Seres que han eliminado de su existencia lo artificioso, lo superfluo, y que viven de acuerdo a "lo básico, vigoroso, lo esencial cimentador". Para Figari son esos personajes los que deben tomarse como mo-

delos de comportamiento positivo del hombre y esa es la verdadera sustancia humana sobre la que elaborar la sociedad futura. Recordemos al respecto una frase reveladora de su estética: "Parece que fueron 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". (30). 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.

La grandeza de esos seres no radica, sin embargo, en ellos mismos en tanto individuos, sino como elementos que integran indispensablemente la vida social, como partes de un todo cuyo destino, como hemos visto, está por encima del destino personal. Por ello los cuadros admirativos que pintará Figari los presentan en una relación casi imposible de quebrar, tan unidos unos a otros que si se los aislara y se pretendiese individualizarlos, dejarían de existir automáticamente. El otro aspecto de su grandeza reside en su categoría de eslabones de una larga cadena: son los antecesores colocados en la línea positiva del progreso y conservan, todavía,

las características esenciales que hicieron posibles a los primeros hombres.

Porque es ese imponderable el que explica la presencia de los negros en su obra pictórica y literaria y el que da sentido más profundo a esta zona característica de su arte. Si bien los personajes ya en tren de desaparición de nuestra campaña, son ejemplos de una vida ligada indisolublemente a la realidad, que debe realizarse y admirarse, tras sus escenas de negros está presente aquella gran nostalgia de los tiempos primitivos que fuera creándose en el espíritu de Figari. Aceptaba las comprobaciones que sobre los negros hicieran sus detractores y no intentaba profundizar ese análisis superficial, del que se desprendían consideraciones negativas. Pero alteraba radicalmente su signo, transformando esas consideraciones en afirmativas, de tal modo que, lo que para otros eran defectos, para él eran virtudes, y no específicas de una raza, sino de la propia condición humana.

Sentía que los negros estaban más cerca de lo primordial instintivo, de la materia original humana aún no desfigurada. Lo que en ellos admiraba era una capacidad para desdeñar lo metafísico, ateniéndose exclusivamente a lo concreto y natural; el modo de gozar intensamente de los dones de la vida sin perseguir vanas ilusiones; la alegría que como una constante vital los defendía de caer en tragedias superlativas; el olvido en que podían arrojar desgracias sobre las que no valía la pena de volver, acometiendo nuevamente la vida con energía, aceptando libremente la realidad de las cosas y actuando en

consonancia con ellas. En ocasiones sus propios negros se confundirán con los hombres primitivos y en un alarde humorístico asumirán a veces la figura del cuadrumano arborícola que adopta la posición vertical.

La misma preocupación revelan sus obras literarias, y en una de sus piezas teatrales, *El troglodita Pancho,* contará ingenuamente el descubrimiento de un cavernícola dócil y tierno que es apresado y llevado al seno de la civilización. En sus poemas de *El Arquitecto* aludirá repetidas veces a esta imagen casi sentimental que se había hecho de los primeros hombres y su *Historia Kiria* se inicia con un dibujo representando el monumento a la pareja inicial: dos monos abrazados, uno de los cuales saluda levantando un brazo.

Son estas imágenes idealizadas las que acuden a robustecer el sentido de sus cuadros de negros en los que, si bien se limita a pintar sus esparcimientos, selecciona entre ellos los menudos y amables que más certeramente los representan de acuerdo a sus ideas: las fiestas, los paseos y también los velorios que repite con frecuencia y en los cuales se pasa de la visión religiosa, de la motivación metafísica, a la superficialidad de un ritual establecido; se pasa, como él mismo ha dicho, "de lo eterno a lo externo". Si evocamos este mismo tema en alguno de los grandes pintores, —recuérdese por ejemplo el enterramiento del duque de Orgaz — observamos que el pasaje se hace en sentido inverso y se va de lo externo a lo eterno. Pero la exterioridad a que llega Figari se vuelve a

impregnar de una religiosidad difusa al ensamblarse sus velorios con los árboles, el cielo, los astros, con el panorama entero del mundo que participa de ese pasaje a lo externo. Y se siente hondamente su reverencia ante el Cosmos que a todos engloba y que progresa con la sucesiva transformación de sus componentes.

He aquí cómo un verdadero impulso artístico se ve obligado a trampear los presupuestos positivos de que parte. Del mismo modo que había instaurado la solidaridad humana en base a una ley, más que comprobada, deseada por su conciencia, ahora, a pesar de su propósito de ser exclusivamente expositivo, surge en él, cuando se adelanta y ahonda en el arte, la necesidad de postular una nueva fé que lo trascendentalice.

Al proponerse exponer simplemente las conclusiones a que había llegado respecto a la convivencia humana le acechaba el peligro de la repetición mecánica en que necesariamente debió caer. Eran pocas y firmes sus ideas sobre este tema y las repitió sin muchas variantes, tal como lo manifiestan sus cuadros y ficciones. Para evitar esa reiteración el único recurso consistía en traspasar las limitaciones cientificistas que se había fijado pero en ese caso hubiera caído de pleno en la metafísica. Prefirió instaurar un vago mito, el del dios Cosmos, sin recordar que, como el de la diosa Razón de la Revolución Francesa, carece de humanidad y que en el mejor de los casos puede inspirar respeto pero no devoción. Un mito racional, despojado de poesía, no fundamentado en el sentimiento, era in-

capaz de lograr una vigencia artística poderosa, porque no se universaliza sino que se conserva restringido dentro del propio artista creador.

Sus contemporáneos no se sintieron partícipes de esa creación, y se acostumbraron a mirar su obra como la miraría un desprevenido extranjero, atribuyéndole sentidos distintos de los de su autor. No recogieron lo que él estimaba esencial, el mensaje explícito en cada una de ellas, y se contentaron con lo anecdótico de sus temas y con la gracia y el colorido de sus escenas. Sintieron que era más permanente por más viva esa superficialidad que el contenido ideológico que predicaba el autor.

De su obra íntegra se podría decir, recurriendo al título de uno de los cuentos de Balzac, que es la "aventura de una idea feliz" porque en efecto es una idea de felicidad, positiva desde luego, la que Figari toma como bandera de su lucha proselitista. En cada uno de sus escritos o pinturas se encontrará una expresión parcial, un caso concreto, de esta idea de felicidad y para recuperarla en su manifetsación total y unitaria deberemos recorrer su obra entera. ¿Que son sus obras, qué su propia personalidad, sino aventuras de esta idea insistente? ¿Qué hay detrás de su arte sino esta generosísima vocación de moralista positivo quien, una vez descubierta la clave de la felicidad, no cejará en su em-

peño de adoctrinar a los humanos para que la acepten y vivan de acuerdo con ella?

Habíamos dicho que la formación de Figari es la de un ideólogo. Digamos ahora que su obra responde a esa formación, que la mueven y dirigen las ideas. Hasta cuando piensa que está evocando libremente el pasado, con un simple deseo de solaz, está adoctrinando, exponiendo sus convicciones.

Su obra actúa íntegralmente a modo de ejemplificación de sus ideas, a las que no vaciló en sacrificar incluso los valores estéticos, porque para él las ideas estaban muy por encima del arte. De ahí deriva en buena parte el esquematismo con que traza sus personajes y su pobreza expresiva. Resolvía el caso particular de cada ser humano de acuerdo a sus ideas pre-concebidas, que le explicaban con una absoluta claridad, con demasiada claridad, el misterio de su comportamiento. La infinita complejidad de un ser viviente se reducía, para él, al juego de unos contados principios que por lo demás hallaba repetidos en todos. Merced a este predominio abusivo de las ideas, desaparece el extraordinario matizado que distingue a los hombres unos de otros, para quedar reducidos a unos pocos casos y en última instancia a uno solo: la abstracta condición humana. Porque esta idea de felicidad positiva se fundamenta en el conocimiento, en un conocer objetivo, y, como contrapartida, en un desdén por lo misterioso de la vida. "El enigma es el soplo que hace cantar la lira" y nunca como en esta experiencia de arte positivo se comprende la verdad del verso de Darío.

Lo que queda fuera en este arte, es la verdad misma de la vida, su tembloroso milagro. Bruscamente la sustituye una explicación racional que actúa con el rigor de un mecanismo de relojería. No más pasiones, no más excesos sentimentales, no más angustia, no más locura; en cambio orden, prudencia, conveniencia egoista. Como los niños, cuando Figari vuelve a recomponer el hombre una vez despanzurrado para averiguar "como es por dentro", le sobra parte de las piezas que arroja al recipiente de los desperdicios. Y lo cierto es que no conserva, justamente, las que estimamos mejores, sino aquellas que estima más reales.

Fijémonos en los seres que hubieran de sobrevivir: ausencia de ternura, una voluntad fría con que dar cumplimiento al deber o a lo que se entiende por tal, pobreza o desaparición de la rica vida de la conciencia, dureza de los instintos que solo son corregidos coercitivamente, solidaridad legalizada pero no sentida. Por eso es difícil de establecer la identidad de sus personajes que son simple aplicación de aquellos caracteres. Solo se destacan nítidamente quienes tienen exagerada al colmo esta aspereza vital, como la doña Rosaura de su obra teatral *El crimen de Zapicuá* que dirige el asesinato del mercachifle y organiza la fiesta en que se expone la mercadería robada que sus visitantes reconocen. Los demás personajes no pasan de ser cartón pintado.

En consecuencia la tragedia desaparece. En este mundo, ¿dónde hallar un inocente o un verdadero culpable? Y desaparece la desesperación

y la angustia que son sus rigurosas concomitantes. Pero también la esperanza y entonces sentimos, agudamente, la decidida vacuidad de este vivir, su pura exterioridad ritual. Los hombres se ligan unos a otros por el vínculo social y este alcanza su máximo exponente en la fiesta. Pero este vínculo no nace de la devoción sino de la satisfacción personal de cada uno de ellos o del cumplimiento ceremonioso de los ritos destinados a hacer más amable la convivencia.

Estas, que son sus aspiraciones, y a su entender, el sentido verdadero de la realidad, se presentarán en contradicción con las formas comunes de la existencia pero tampoco este enfrentamiento instaurará la tragedia, que es suplantada por la comedia satírico-humorista.

Figari, cuando asumía la actitud de observador analítico, descubría esta dualidad del mundo: el comportamiento de los hombres y la verdadera realidad tergiversada por ese comportamiento. Ambos, desde luego, elementos reales, pero ¿en qué medida? La determinación que hará el autor es parcialmente producto de sus ideas filosóficas. El positivismo se manifestó en muchos autores como una sensación de seguridad en la acción y en el progreso, merced a la cual se adquiría el dominio confiado de sí mismo. Representaba la abolición de las vaguedades sustituídas por una fijación en lo concreto, hasta llegar a la exaltación del hecho objetivo, sólo alcanzado por una razón científica. Los artistas no podían dejar de registrar las influencias doctrinarias y todo lo que históricamente llamamos naturalismo está impregnado de sus

ideas. Registrar respetuosamente la realidad sin deformarla, fué la gran ilusión de este período. La perspectiva que nos otorgan los años pasado nos permiten comprobar el fracaso de sus propósitos y, lo que es más grave, la bancarrota artística a que condujo. Para el artista no existe el hecho objetivo, y tampoco existió para los naturalistas, que al hacer el "tranche de vie" organizaban el material tomado a la realidad de acuerdo a un criterio, con el fin de que respondiera a una interpretación, inevitablemente parcial, de la misma. Esta interpretación y esta re-organización concomitante de la realidad parece ser el único medio de escapar a la terrible confusión con que la vida se presenta en un primer sacudimiento ante el artista: "una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato y que nada significa".

El positivismo, actuando como teoría del conocimiento, rellenó esa realidad coordinándola y atribuyéndole sentido. Para el arte que le siguió, la palabra sacrosanta fué la realidad con mayúscula. Descubrirla y exponerla desnuda a las miradas de los hombres fué la gran empresa. ¿Lo lograron? Cuando Colette niña lee a escondidas el Zola prohibido y la trastorna la descripción de un parto "con un lujo brusco y crudo de detalles, una minuciosidad anatómica, una complacencia en el color, el olor, la actitud, el grito", la madre rechaza bruscamente el libro y exclama: ¡Déjalo, déjalo! No es tan terrible: ¡bah!, está muy lejos de ser terrible la

llegada de un hijo. Es mucho más bello en la realidad. El trabajo que se pasa se olvida tan pronto... ya verás! La prueba de que todas las mujeres lo olvidan es que no son más que los hombres —¿es que eso le importaba a ese Zola? — los que forjan tales historias".

Esta divergencia se ha ido haciendo más notoria al pasar los años y al ir enquistándose todo este movimiento artístico dentro de una férrea limitación histórica. Ya no es la realidad con mayúscula, sino la realidad de los naturalistas y positivistas.

Figari descubre la "verdadera realidad" siguiendo paso a paso la teoría biológica del conocimiento de los positivistas spencerianos, mediante lo que él llama la "ideación cognoscitiva". Y ha de luchar para revelarla a los hombres y para que actúen de conformidad con ella. Esa es la dirección espiritual de su arte, que se trasunta en la prédica que lo dinamiza. Por lo tanto sufre de las mismas limitaciones que el arte impregnado por el positivismo y, en este intento de revelar lo real, se le pueden dirigir las mismas críticas: imposibilidad de un arte basado exclusivamente en el conocimiento científico; mutilación que se produce al desdeñar la zona de lo medianamente conocido o la más amplia de lo misterioso y hasta lo milagroso inexplicable; superficialidad cuando se amplía falsamente el campo de lo conocido, simplificándose la complejidad vital; fundamentalmente la parálisis poética que origina esta actitud en el artista creador, y que habían anunciado los románticos ("mientras haya un misterio para

el hombre —habrá poesía").

Pero hemos dicho que Figari descubría una dualidad, porque junto a esa verdadera realidad, digamos, está la otra, la del comportamiento humano para la cual se sensibilizaba la parte romántica de su persona. Y si bien su visión sufre de parcializaciones, de la influencia de una actitud bondadosa que con frecuencia está viendo, quiere ver mejor a los hombres, haciendo inocentes incluso a sus asesinos, encontrando en ellos ingenuidad o ignorancia pero nunca diabolismo, también es cierto que sus observaciones registran más vivamente, más *realmente,* el encanto de las costumbres, el fluir amable y sencillo de la vida común e irreparablemente provinciana, de sus personajes.

La apariencia, la exterioridad de su vivir se refleja sagaz y levemente en su obra. La recoge con fidelidad sin alterar su manifiesto candor que se trasluce hasta en el modo de expresarla o pintarla. La simplifica cuando intenta su explicación causal pero en el momento de captarla respeta su sencilla vivacidad.

El trabajo de relacionar ambas zonas, la del ser y la del deber ser, plantea siempre un difícil problema, que de diversas maneras han resuelto los artistas. Dentro de las corrientes impregnadas por el positivismo, las expresiones artísticas tomaron rumbos divergentes: en algunos casos fué una poesía que totalmente se dirigió a cantar el progreso, la máquina y las menudencias moralizadoras, perdiendo su signo lírico en aras de un prosaísmo ramplón; en otras una narración que no se conformaba con el actuar

de sus personajes y que creía indispensable interrumpir el ritmo narrativo para explicar las causas científicas de su comportamiento, entre las que no faltó el funcionamiento de las glándulas de secreción interna (¡cuántas buenas escenas de Viana se frustran con estas divagaciones inmotivadas!) ; en otros fué la aplicación de las leyes científicas que explicaban la vida humana, y cuyo catálogo entusiasta y minucioso se establecía en la época, dando lugar a un desarrollo mecánico del tema, muy pronto previsible y decepcionante.

La actitud de Figari es simple: elige primero aquella realidad más cercana a sus ideales, o sea la vida de los hombres que conservan más puramente los componentes esenciales de lo humano. Esto le permite respaldar con autenticidad su crítica moralizadora, vivificándola al contacto de lo concreto. Pero toma lo exterior de esa realidad y sí, posteriormente, pretende ahondar en ella, se evade, sin darse cuenta, de los casos individuales, repitiendo las generalizaciones doctrinarias. Luego retratará —en la literatura pues, en sus cuadros, como vimos, se limita a promover la admiración por ciertos modos de vida— los desvíos quiméricos-sentimentales a que parcialmente se entregan sus personajes, para reconducirlos por fin, a las buenas o a las malas, hacia esa realidad en que cifraba toda la dicha. Su objeto es siempre el de ejemplarizar: probar sus afirmaciones mediante los ejemplos de la vida y como ponía excesivamente el acento en el fin a que se dirigían sus relatos, solo apuntará y muy a la ligera, los datos

necesarios para que tengan verosimilitud. Lo que él llamaba la *opción de finalidad* dirigía su creación artística perdiendo importancia los demás elementos de la ficción, adelgazándose hasta tornarse transparente la materia misma de su literatura.

Pero esas correcciones doctrinales que pensaba introducir en sus personajes se reducen por lo común a las del más sencillo buen sentido, disimulando el afán de positividad científica que había tras ellas. De este modo el ejemplo se limita a los datos más elementales que apoyan con suma limpieza una idea persistente.

Y cuando Figari cree estar afirmando sus consejos de moralista, estos pasan a un segundo plano sin que él lo observe: el nudo dramático y la moraleja se desvanecen porque carecen de toda densidad artística y solo le quedan los datos elementales y exteriores que ha tomado de la realidad. Y si estos quedan es porque, a pesar de su fuerte acento decorativo, a pesar de que el autor solo recurrió a ellos a los efectos del ejemplo, a pesar de haberlos simplificado de acuerdo a una visión parcializada de los mismos, son los únicos que conservan cierto temblor de vida y cierta impregnación de verdad poética y humana. Paradojalmente hay más verdad artística en sus personajes quiméricos y en los errores en que incurren que en las correcciones que de acuerdo a su teoría introduce el autor, y, desde luego, que en los míticos kirios. Lo que responde a su propósito de objetividad, respaldada por el conocimiento científico, pierde su valor estético, en tanto que se carga de estos

valores lo que entreve en el tiempo pasado, nostálgicamente idealizado, o recoge de esa, para él, arbitraria vida común. Sin embargo la profunda verdad y la plenitud de estos mismos valores artísticos, se paraliza a mitad de camino porque violentamente se le superpone una explicación racional exterior, hecha *a priori,* que intenta justificar y aclarar la conducta de los seres retratados y solo consigue escamotear su misterio. En su lugar deja la armazón ritual de la vida social, el ropaje, la cáscara.

¿Qué queda de esos relatos?: una narración descarnada, una suplantación del gesto original por los modos sociales, una simplificación de la conciencia, una verbalización de los procesos anímicos. Pero también queda un intenso goce vital, una salud tosca, una decoración regocijada, y sobre todo un humorismo.

Ya hemos visto como surge el humorismo de Figari apoyándose en la doble faz de la realidad. Conviene agregar su entrañamiento en la vida y la nota optimista que lo distingue. Figari había aportado por la vida en su más corpórea significación, contra el sentimiento trágico, y al interpretar, tanto la historia como la realidad de su tiempo, se sentía seguro de su apuesta, firmemente optimista: la fuerza de los instintos primarios era más poderosa que la de los sentimientos e ilusiones. Así lo comprobaba cotidianamente con una actitud de íntimo regocijo, viendo como los seres humanos por más que se apartaran de la senda de lo real al fin naturalmente volvían a ella. Esta comprobación es la que alimenta la seguridad y confianza que tras-

luce su humorismo. En efecto, Figari no se burla de los personajes que crea o que observa en la realidad, sino que, como se dice popularmente, "los deja correr", va señalando sus errores, y al fin, tal como había predicho, los ve volver a la aceptación de la realidad. Esta actitud se posibilita por la distancia, espacial, temporal, cultural, que lo separa de sus personajes. Figari ve desde lejos, observa de lo alto a modo de pequeño dios. No hay en él la coparticipación enternecida que caracteriza el humorismo de un Galdós y más bien recoge, en la línea de un Swift, sino desprecio, al menos la dimensión liliputiense de sus hombres. El, poseedor de la clave de sus vidas, ve desvariar a esos pequeños hombres llenos de ilusiones, los ve tropezar y cometer desatinos por seguir fielmente a sus sentimientos, pero al fin aceptan lo que su existencia les asigna y comienza así, para ellos, la verdadera vida. Pero no por eso han de crecer. Figari no pintó ningún ser de su medida que se le opusiera dramáticamente y en su mundo estético sólo tienen cabida los liliputienses que alegremente se dejan convencer o que, si persisten en el error, son castigados sin que el autor de sus vidas se compadezca o los salve en un acceso de ternura amorosa.

Después de seguir los pasos de Figari, recordando sus ideas, sus propósitos, viendo cómo se

traslucen en su arte, y de qué modo luchó con esas limitaciones estéticas y procuró escapar del recinto enrarecido en que había colocado voluntariamente al arte, nos encontramos frente a una peripecia total del arte y de la vida cumplida con arrojo bajo el signo afirmativo del positivismo.

Fuera de sus aciertos y errores, es el sentido íntegro de esta aventura de un artista lo que debemos evocar, atendiendo a su ejemplaridad. No hemos encontrado ningún caso semejante de experiencia del arte hondamente enraizada en el positivismo, en el panorama de la cultura occidental que se rigió por los principios de esa doctrina. En un pequeño país de la América del Sur un artista, apegado a los temas autóctonos, a los pequeños problemas políticos y morales de su tierra, intentó la experiencia total del arte que venía implícito en el credo filosófico en que fué formada su juventud con una intensidad totalizadora a la que se rehusaron sus propios maestros.

Tanto en la literatura como en la pintura y la crítica de arte, realizó una obra que pone de manifiesto un ideario sistematizado y esclerotizado, y una vigorosa personalidad. Es ésta, en definitiva, la que sostiene y vivifica su obra artística. Al analizar sus escritos y sus cuadros la encontramos nuevamente en su plenitud, con sus creencias arraigadas y sus convicciones inconmovibles, con su pasión moralizadora, su entusiasmo vital, su afán clarificador y simplificador, en una decidida aventura de la inteligencia.

NOTAS

(1) *Arte, estética, ideal.* Ensayo filosófico encarado de un nuevo punto de vista. Imprenta Artística de Juan J. Dornaleche. Montevideo, 1912. Hay traducción francesa de Charles Lesca, publicada primero con un prólogo de H. Delacroix y luego con prólogo de D. Roustan.

(2) Ver el libro de Arturo Ardao *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*. Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

(3) Idem, pág. 273.

(4) Citado en la misma carta.

(5) Desiré Roustan, *Pedro Figari, su arte y sus doctrinas*. Suplemento de "La Nación", Buenos Aires, de 7/marzo/1926.

(6) *Arte, estética, ideal,* pág. 198.

(7) *Arte, estética, ideal,* pág. 416.

(8) Idem, pág. 443.

(9) Idem, pág. 112.

(10) Idem, pág. 96.

(11) Primera Epístola a los Corintios, cap. 12, vs. 1-13.

(12) *Arte, estética, ideal,* pág. 119.

(13) Idem, pág. 129.

(14) Idem, pág. 139-40.

(15) *El Arquitecto.* Ensayo poético con acotaciones *gráficas.* Editions "Le Livre Libre", Paris, 1928. Evolución humana, paágs. 25 a 34.

(16) Ver Apéndice, pág. 101.

(17) *El Arquitecto.* Evolución humana.

(18) Idem.

(19) *Arte, estética, ideal,* pág. 404.

(20) Idem, pág. 328.

(21) Idem, pág. 202.

(22) Idem, pág. 187.

(23) Idem, pág. 13.

(24) Idem, pág. 45.
(25) Idem, pág. 422.
(26) Idem, pág. 416.
(27) Idem, pág. 136.
(28) Idem, pág. 136.
(29) Idem, pág. 137.
(30) Idem, pág. 155.
(31) *El Arquitecto.* La obra de arte humano, pág. 58.
(32) *Arte, estética, ideal,* pág. 213.
(33) Idem, pág. 221.
(34) Idem, pág. 22.
(35) Idem, pág. 229.
(36) Idem, pág. 243.
(37) Idem, pág. 291.
(38) Idem, págs. 369 a 374.
(39) *Historia Kiria.* Editorial "Le Livre Libre", París, 1930, pág. 250.
(40) *Arte, estética, ideal,* pág. 379.
(41) Idem, pág. 381.
(42) Idem, pág. 351.
(43) Idem, pág. 237.
(44) *Dans l'autre monde.* Traduit de l'espagnol par Charles Lesca. (Illustrations de l'auter), Paris, 1930. Se publicó originariamente en la Revue de l'Amérique Latine, números de julio, agosto y setiembre de 1930.
(45) *Arte, estética, ideal,* págs. 379 y 380.
(46) *Historia Kiria,* pág. 252, nota.
(47) *Arte, estética, ideal,* pág. 371.
(48) Idem, pág. 432.
(49) Desiré Roustan, artículo citado.
(50) *Arte, estética, ideal,* pág. 423.

APENDICE DOCUMENTAL

Agrego, a modo de apéndice documental, varias páginas críticas de Pedro Figari relativas al arte y al destino americano, seleccionadas, entre los papeles inéditos que conservan sus familiares, en mérito a haberse tenido en cuenta para la redacción del precedente ensayo y porque iluminan poderosamente las ideas fundamentales que expresó en su obra.

Escritor infatigable, Figari llenaba con su menuda letra cuanto papel tenía a mano, apuntando observaciones del momento, esbozos de ensayos, destinados a la redacción de sus correspondencias literarias o de los libros de exégesis artística en que pensaba. Las páginas que se transcriben en este Apéndice se resienten de esta premura, encontrándose algunas incompletas, no tituladas, pasando en otra de un tema inicial a una divagación general, y no habiendo sido ninguna de ellas corregida con cuidado.

Aunque no están fechadas, se pueden atribuir al período de su residencia en París, en especial entre los años 1927 y 1930 que marcan su mayor actividad literaria. Importa este dato pues demuestra cómo se habían reafirmado las ideas que sobre arte expresara en 1912.

Se transcriben sin correcciones, respetando el léxico característico de Figari y agregando solamente entre paréntesis algunas palabras que pudieran habérsele escapado al autor y sin las cuales el texto es oscuro o defectuoso.

No basta mirar las cosas por su exterior, si se las quiere comprender. Hay que mirarlas también por dentro, y aún, si se puede, por el lado del revés: el humorismo surge de dicha comprensión, así como toda otra forma conceptuosa literaria, poética o teatral.

Los incapaces de dicho esfuerzo, ya sea por superficial, y solo pueden ofrecer las apariencias de una comprensión propia, la misma que por poco que la examinemos, resulta ser una afectación cuando (no) una simple glosa.

Es claro que todos tienen razón, cuando expresan sus impresiones y sus propias opiniones: lo mismo el que ha visto por la fachada, que el que ha visitado el interior y el que ha mirado por la parte de atrás, pero no es menos cierto que la razón que más nos interesa conocer es la de aquel que ha mirado más y mejor.

UNIDAD DE LA OBRA DE ARTE

Por mucho que se quiera dividir y distinguir, valiéndonos de las clasificaciones corrientes, tan rígidas como inconsistentes, —más aún, cuanto más rígidas menos inconsistentes— la obra de arte es unitaria, esencialmente, y forma un block el concepto con los medios de ejecución, de expresión mejor dicho. Es tan ocioso pretender que una sandez adquiera precio por los elementos técnicos, como intentar la realización de un concepto serio y substancial por medios inadecuados. Puede sí, con medios insuficientes, pero capaces de exteriorizar una intención, llegarse, por sugestión, a la comunicación de aquel concepto. Apenas se vislumbra la intención, —según ocurre en las artes primitivas intensas— ya nos abrimos para recibir aquella sugestión.

Los viejos conceptos, preñados de inocencia, de la inocencia que presupone la ignorancia y la credulidad, tanto más explicable cuanto más nos remontamos hacia atrás en los tiempos, esos viejos conceptos, como que forman nuestra médula misma, —desde que somos un resultado, los herederos de aquellas ideologías—, todavía nos enternecen: es cierto. Todavía nos dicen algo Júpiter y Diana y Venus y Neptuno: concepciones nimias de los viejos tiempos. Nos dicen algo, y hasta por ahí nomás; pero no es menos cierto que nos dicen más, mucho más esas concepciones primitivas básicas, básicamente humanas, orgánicas, que trasuntan nuestra ascendencia efectiva, y que aun vibran positivamente en

nuestro ser.

Aquellas quimeras, que se han desvanecido a medida que hemos ido viendo y comprendiendo la realidad, a medida que hemos ido penetrando el misterio integral, a medida que hemos ido iluminando nuestra introspección hasta descubrir un parentesco entre el yo y el de los demás, sin excluir el propio insecto, —ambos resúmenes diferenciados de un esfuerzo vital idéntico, fundamentalmente; aquellas quimeras van semejando a los cuentos fantásticos de la infancia, que nos impresionan aún, bien que sepamos su completa irrealidad; pero que nos interesan cada vez menos.

Es agradable, y aun es apropiado por lo mismo para la decoración, todo ese soñar de los hombres y los pueblos en los siglos. Los viejos dioses, los gnomos, las brujas, los ídolos, que animó la leyenda humana inicial tienen aun leves encantos, y procuran leves evocaciones, tanto más sedantes cuanto más leves y dulces. El concepto moderno de la leyenda humana, que radica en la caverna, el paraíso terrenal y confina todas las quimeras y fantasías miríficas en los ásperos muros de la misma... (*incompleto*).

ARTES PRIMITIVAS

Se explica el gran prestigio que alcanzan en nuestros días las artes primitivas, casi como un afán de retorno hacia ellas, después de haber vivido tanto tiempo ofuscados por el cascabeleo

de la maestría insubstancial. Es precisamente, por haber comprendido, al fin, que no es la maestría técnica lo que interesa, —toda vez que se quiera entrar al campo de los esteticismos elevados—, sino, al contrario, el mayor descarnamiento de los frutos del alma, para saborear sus jugos íntimos, que son la emoción; es por eso mismo, que se han quemado irreverentemente todos los ídolos, hasta los más famosos, y se han roto todos los moldes, aún los más acreditados. Vamos ahora buscando tierra, como Anteo, para recobrar fuerzas en nuestro insaciable anhelo de adaptación. Esto, para el instrumento humano, es tan lógico, como dar el "la" a un violín, cuando se le quiere hacer llorar o reir, y aún delirar, saturando de lirismo, de poesía.

Los no avisados, en este momento tan interesante de las artes inquietas que buscan su senda promisora, como las aguas su nivel, piensan que se trata de cosas simplemente inspiradas en un afán necio de originalidad o de extravagancia. Hay de esto también, entre los necios, pero no son ellos, afortunadamente, los encargados de dirigir la nave evolucional: son los conscientes, los más sesudamente conscientes.

Los no avisados, pasan de largo, incomprensivos, según pasaron hasta los propios maestros occidentales, sonriendo frente al supuesto infantilismo ingenuo e insignificante de los que no sabían emplear los pulgares sabiamente, para firuletear: hoy, es otra cosa. Hasta me atrevería a decir que se va inconsultamente al otro lado, en el empeño de vencer, a riesgo de confundir la ignorancia con lo ingenuo, la extra-

vagancia con la originalidad personal, la anarquía con la solución.

Si se quisiera dar en pocas palabras una clara idea de lo que representan a menudo las artes primitivas, podría decirse que eso es subordinar estrictamente el medio al fin. Se esculpe, se construye y se pinta para expresar lo más cabalmente que sea posible el concepto que anima al artista, en tanto que los retobados occidentales, al acometer una obra parecen decirse: ahora verán ustedes cómo se esculpe, cómo se pinta, cómo se construye... y al dar esta prueba de falsa maestría, comienzan por engañarse a sí mismos, desnaturalizando su propia obra.

Claro que no basta la ingenuidad, como no basta la intención para justificar un esfuerzo; claro que dicha ingenuidad es menos eficiente a medida que resulta una simple afectación, una superficial simulación, y más claro aún que dicha ingenuidad es, a menudo, en estos días de desviación intensa y compleja, mucho más aparente que fácil. También es claro que, aun siendo de buena calidad la faz ingenua del artista, tampoco basta: solo es una condición. Hacen falta muchas otras, a la vez.

Si quisiéramos expresar en qué consiste, a juicio nuestro, la obra de arte emocional, diríamos que consiste en la traducción fiel de un estado de alma intenso, hondo, genuinamente humano, humano hasta confinar en lo medular orgánico. Me refiero naturalmente, al reino psicológico, que es, a mi ver, tan orgánico como el fisiológico y el físico. Es así que, a medida que ese humanismo va hacia la periferia, re-

sulta poco a poco trivial, banal; ahí empieza lo que está al alcance de todos, hasta de los menos preparados para la vibración sensorial exquisita, selecta, para la emoción intensa, para hacer un trasunto de orden general humano, que lo será tanto más, necesariamente, cuanto que radica en lo más central: ahí, todos nos parecemos.

Se comprende que sea tan difícil tener algo interesante que decir. No bastan ni las lecturas, ni las visitas a los museos. Se requiere un esfuerzo de recogimiento, un afán de excogitación, doloroso a veces y abnegado, desde que nos obliga a desarmarnos para la lucha diaria, —ese es el desprendimiento que se exige a los artistas—; se requiere un tenaz, leal y probo afán de autoconocimiento, por excavaciones sucesivas, diría, por autodisección, hasta encontrar los motores esenciales comunes a la especie, puesto que es ahí donde uno puede comunicar últimamente con ella. Los incautos, como ven solamente el resultado, entienden que basta imitar el procedimiento: ahí mismo estriba este alocamiento revolucionario que se nota en el mundo entero, en todas las artes, a la hora presente. Y, tranquilicémonos, no será jamás fruto de una locura la solución: ella tiene que ser obra de una gran cordura. La evolución, que es toda constructividad, esencialmente, nos obliga a marcar el paso juiciosamente. Solo los ilusos pueden pensar en el azar y en los milagros, o en las proezas imposibles.

Se ha dicho, y con mucha razón, que nada es más difícil de entender y de hacer entender,

que una verdad simple. Este es el caso. ¿Cómo ha podido dejarse de ver que no era por recetarios fijos que había de traducirse una emoción, variable al infinito en calidad, en lugar y tiempo? ¿Puede haber algo más claro y más simple que es preciso presuponer la emoción, para que la emoción pueda expresarse y exhibirse? No obstante, eso no se comprendió, y de ahí que se pensara en que bastara fingirla por un artificio preconstituído. Se cayó en un absurdo como sería el que se dijese: el diamante brilla; si alcanzo a hacer brillar alguna cosa, es como si descubriera una mina de diamantes.

Estas verdades claras y simples, angulares, son las mismas en que es preciso asentar nuestra cultura de América, desde que es a América a quien toca producirse como mundo nuevo, y libre consiguientemente, en medio del gran desconcierto mundial. Nosotros tenemos la ventaja de contar con elementos de juicio extraordinariamente significativos, y sería una aberración demasiado inexcusable el que no sacáramos un buen partido de tal ventaja.

Hasta que sigamos las huellas de Viejo Mundo, sin consulta ni seleccionamiento, no habremos hecho nada, como no sea obra de simios. Esto no puede halagarnos, felizmente. Nosotros, los americanos, queremos hacer cuanto podamos, por dignidad racial, y hasta porque esto significa la mejor gloria y el mayor provecho; nosotros queremos demostrar al mundo que somos capaces de realizar un esfuerzo tan eficiente cuanto pueda realizarlo cualquier otro pueblo de la tierra; nosotros estamos ya sindicados para

eso, casi invitados, desde que, de día en día, cada vez más, todos fijan su mirada en América, para esperar, para confiar. Sería desastroso que no lo advirtiéramos.

Pero, no basta querer: esto es un gesto; es preciso prepararse a trabajar y trabajar fuerte, fuerte y hondo, y es menester que nos esmeremos en la mejor manera de hacerlo. Si los dirigentes, de cualquier sector que sea, no formasen una conciencia clara a este respecto, echarían una gran responsabilidad sobre sus hombros. Es verdad que no habría mucho que esperar para que se les viera reemplazados por los más aptos. En este orden de asuntos, tan eminentemente vitales, rige la ley de salvación. Lo que decía Gambetta: someterse o dimitir.

ARTE NEGRO

Se diría que el esfuerzo integral humano oscila como un péndulo anheloso alrededor de su centro de gravedad, sin llegar jamás a él. Es cierto que si llegara, el estímulo del esfuerzo habría desaparecido, y, con él, la razón del esfuerzo y el esfuerzo mismo.

Estamos constantemente y cada día más, en presencia de cambios de encaramiento, en lo que no es esencial, naturalmente, que, en cuanto a ésto, como que no puede prescindirse, es lo que se practica por debajo de todas las tentativas de renovación y mejoramiento. Lo demás sigue tentando una realización quimérica que no

alcanzará jamás: esa es la poesía de la vida, su encanto, su atracción máxima.

En lo que hace a la coreografía, la música y el teatro, la propia decoración, todo esto ha ido en pocos lustros de la solemnidad y de lo gazmoño a la alegría y a la licencia. El sensualismo, que es un elemento orgánico como otro cualquiera, ha tomado carta de ciudadanía en el teatro y en la vida, y los puritanismos de cincuenta años ha, han pasado a la historia.

En el arte negro, más integral, más humano, por lo propio que está más cerca de lo salvaje, —genuina vida orgánica donde cada cual se exhibe tal cual es— hay elegancia por la conjunción del movimiento esbelto a las dexteridades de la acrobacia, y la música trata de asociarse, por medios libérrimos, bastante eficaces a menudo, a las sugestiones de la escena, así como ésta tiende a ceñirse más a las manifestaciones ciertas de la vida, disimuladas por debajo de convencionalismos que van, a su vez, dejando ver cada vez más que son artificiosos e inconsistentes por lo mismo.

EL ARTISTA

Antiguamente, cuando un muchacho resultaba haraganote, para no tener que trabajar ni estudiar, se declaraba escultor, pintor o poeta. Los deudos decían, lánguidamente: Jaime se

echó a perder. Y tenían razón.

Después de mucho andar, se ha venido a comprender que no basta dejarse crecer el cabello para que surja el artista; que eso de la inspiración que viene volando como paloma y se posa sobre los hombros, si puede ser, dado que todo lo posible puede ser, (también es cierto) que contar con esa contribución para brillar y servir, es como contar con el premio gordo para hacer fortuna.

Si hay individualidades arquitecturadas naturalmente para dominar, para dominar de golpe, ya sea en las artes plásticas o en las letras como en cualquier otra cosa, no se puede contar con dicho elemento como no se le vea briosamente manifiesto. Lo demás es quimera, quimera que redobla su engaño ante la común egolatría, a veces, y más que a veces a menudo, azuzada todavía por los parientes, cuando no son prácticos, a la antigua, y toman esto como si se tratara de una enfermedad.

Hay que aclarar ideas sobre este punto, porque es siempre bueno el definir nebulosas como esta, que flota y desvía, y desvía a tantos.

A nuestra manera de ver, el artista, como el cientifista, es y debe ser persona dispuesta a sacrificarse por un idealismo. Los demás fracasan, vivotean o medran a favor de la incomprensión general. Por de pronto, para cultivar estas artes se requiere una asidua vida interior. La realidad externa, debe ser considerada como campo de observación, no como pista de ejercicio habitual. Por esto es, que, en la refriega, son fácilmente vencidos los artistas.

Esta desventaja, para la lucha, es la que ha hecho clamar acerca de la protección que se debe al artista, lo propio que al investigador, desde que ambos se empeñan en una obra de interés general. Pero, es muy difícil llegar a este resultado, dado que si hay quienes merecen dicho apoyo, hay otros que no lo merecen. Viene a resultar la cuestión eterna: el problema singular, el "caso", y sabido es que, casi siempre, los más comprensibles son los mediocres.

ZIZAGUEOS EN PARIS

Al considerar la obra artística del Viejo Mundo, —y me refiero lo mismo a las artes plásticas que a las demás— se me ocurre que ella es el fruto natural de la evolución sensorial e intelectiva de los tiempos que corren; y no puede ser de otro modo, aun cuando a nosotros, los americanos, nos parezca que hay afectación, y, consiguientemente, artificiosidad. Esas formas revolucionarias, y hasta anárquicas a veces, son, por lo menos, tanteos que se hacen en busca de los cauces constructivos que busca toda actividad sana, anhelosa de perdurar. Si es así, hay que convenir en que los americanos no sólo nos hallamos en mejores condiciones para trabajar, sino que estamos ubicados enteramente al revés con respecto a nuestra tarea evolucional. Si aquí, este Viejo Mundo viene embebido de tradición, de tradición opulenta, y aún gloriosa, en todos los sectores de la actividad, nosotros esta-

mos exentos de tal ventaja y de tal traba, porque, como no hemos podido siquiera conectar aún con nuestra tradición, ni con nuestro ambiente, de un modo pleno, nos parece poder vivir con la tradición ajena: esto es lo que explica una serie de cosas raras que se denominaban chanceramente "sudamericanas", o americanas simplemente, —y a veces se enunciaban hasta despectivamente— hasta que se ha formado conciencia de que son manifestaciones congruentes de un mundo nuevo, que tiene que realizar su obra, y tiene que hacer su aporte mundial, el que comienza a comprenderse que ha de ser por lo menos respetable.

Una vez que los pueblos de América conecten su mentalidad con el ambiente americano —cosa que es tan obligada y aún imprescindible como el respirar el aire de la región—, se desvanecerá la quimera de la pseudotradición europea como sucedáneo posible, y hasta halagador, y entonces nos aplicaremos todos a afirmar, a sanear, a magnificar nuestra tradición, según lo han hecho todos los pueblos de la tierra que se respetan.

Tiene que despertar el sentimiento nativo americano, que pudo dormir temporalmente, mientras quedamos deslumbrados por estas grandes y vigorosas civilizaciones de Europa, y tiene que hacerse de día en día más firme y robusto: esta es la condición que mejor caracteriza y dignifica a un pueblo, fuera de ser a la vez lo que más lo espolea hacia el esfuerzo fecundo y superior.

EL MUNDO VIEJO Y EL NUEVO MUNDO

Mientras el Viejo Mundo, glorioso, se apresta a celebrar sus bodas de oro, —queremos creer que a esto tienden todas las negociaciones febriles del momento— el Nuevo Mundo, inicial como un nido de novios, se prepara, a su vez, a todas las realizaciones que comporta su situación, sus elementos, sus anhelos, sus deberes.

Serán magníficos los tiempos a venir, cuando, de un lado, el primero vea florecer, como vástagos, todas las consecuencias que ha preparado su esfuerzo vigoroso, intenso, y, del otro, aquella América espléndida, rica y original, se esmere en plasmar su obra, tomando con una mano la experiencia mundial, mientras la otra trabaja, y trabaja hondo para preparar grandes y buenas cosechas, mediante una siembra sesuda y bien previsora de toda clase de semillas buenas.

Han de sonreir de satisfacción nuestros descendientes frente a tanta florescencia como lo hacemos nosotros, no sin un dejo de admiración y otro de amargor, al pensar en los dolores y sacrificios que hubieron de soportarse, para hallar soluciones más juiciosas de convivencia, más ecuánimes, y, consiguientemente, mejores, por más fecundas y durables. Algún día se ha (de) comprender que es mejor construir y preparar sabios ordenamientos equitativos, para disfrutar y permitir disfrutar del bien máximo de la vida: verdad angular esta, que, por su propia sencillez clarísima, costó tanto pene-

trar.

Pero, lo cierto es que nosotros, los americanos, vamos hacia un régimen de pura constructividad, libres de reatos y dueños de enormes territorios riquísimos, en tanto que los pueblos del Viejo Mundo, auroleados por su gloriosa obra, sienten aun las sugestiones, y aun los rozamientos dolorosos y acres del esfuerzo multisecular realizado.

Nosotros, en tanto que vamos a afirmarnos en nuestra tradición aun confusa e informe —si bien gloriosa, también, en su faz épica, y pintoresca, deliciosa, en su faz social— hemos de cimentar nuestro desenvolvimiento; ellos en tanto que van derivando de su tradición ya magnificada, magníficamente, irán renovándose, para ajustar su ideología y sus actividades a las exigencias modernas. Nosotros vamos, con un sensorio que aun no ha podido vibrar fuerte y espontáneo dentro de los elementos ambientes, porque nuestra autonomía está invadida por los halagos y sugerencias de las viejas civilizaciones extrañas, y nos adormecen con su deleite, —hasta envanecernos a veces—, ellos van también, —puesto que al fin todos vamos, y vamos siempre, perennemente con la evolución integral—, pero van saturados de refinamiento, con un sensorio hecho ya a los matices, en tanto que nosotros percibimos los matices europeos, o europeizados, mas no así los que ofrece nuestra observación del ambiente, nuestros localismos, nuestra tradición. Acaso esto último ocurre porque estamos demasiado cerca de ella.

Probablemente pocos pueblos habrán podido

ser estructurados en la forma en que lo han sido los de América, y esto es lo que explica —y conviene explicar— estas peculiaridades tan raras, que los caracterizan. La conjunción de las razas europeas con las autóctonas, dominadoras aquellas, ha permitido que se genere una raza tan heterogénea como distinta a la que está vinculada tradicionalmente al medio, que sin arraigo tradicional en el ambiente, rige los destinos comunes, y asume la dirección total, material e ideológicamente. Este hecho, por sí solo, establece una singularidad, y es que no tan solo las razas importadas están desconectadas entre sí por su diversa procedencia —su cosmopolitismo creciente si bien a gran base de europeismo— sino que lo están con las autóctonas también, y aún más, así como con el ambiente, al que tienen que adaptarse con tanta mayor dificultad cuanto que su ideología, sus gustos, sus predisposiciones no condicen con aquel. El ambiente, virgen de las culturas europeas, demanda un encaminamiento europeo. Se plantea así, de entrada, un desacuerdo entre los dominantes: ¿Hay que mantener la europeización de dichos pueblos, o hay, en cambio, que tender a la autonomía, basada en lo que hay de local? Un hecho viene a tender la preponderancia de la aspiración autónoma. El europeo, apenas toca tierra americana, siente pujos emancipatorios.

Ambos partidos tienen razón. 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 apro-

veche 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 tiende a 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.

Se terminó de imprimir
el 30 de diciembre de 1951
en la Imprenta Helios,
Montevideo, Uruguay