

JOSEPH VECHTAS



FIGARI
estética, arte, pintura

Edición a cargo de

_Museo Figari

Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura

con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Montevideo, Uruguay

2011

© *Figari: estética, arte, pintura.* Joseph Vechtas.

ISBN 978-9974-36-182-9

FIGARI

estética, arte, pintura

Joseph Vechtas

Prólogo

Joseph Vechtas y el enfoque hilozoísta en Pedro Figari

La elaboración crítica en torno al pensamiento de Pedro Figari y el análisis de su obra pictórica han sido abordados desde diferentes perspectivas teóricas en el transcurso del siglo pasado, comenzando, aunque bastante tímidamente, en vida del propio artista.

La calidad de estos abordajes, bien dispares en cuanto al interés de los enfoques disciplinarios y la profundidad de su tratamiento, ha dado lugar a una biblioteca nutrida, base de referencia para especialistas y aficionados. Sabido es que la valoración plástica de su pintura se inaugura en Buenos Aires en la segunda década del siglo XX, en el ámbito de la revista *Martín Fierro*: Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo, González Garaño son algunos de los intelectuales que le dedican un fervoroso apoyo desde las “trincheras” de esta publicación porteña, asimiladora de los primeros movimientos vanguardistas en América. No obstante, serían los franceses Desiré Roustan y Francis de Moimandre quienes una década antes reconocerían su valía como filósofo, cuando en Uruguay aún solo se lo veía como un abogado y político de renombre. Sin embargo, para el público en general, el conocimiento de la obra integral de Figari sigue siendo, aun hoy, difuso, fragmentario y por momentos muy superficial. Muchas importantes publicaciones se han agotado o resultan inhallables.¹

En los últimos cincuenta años los medios de prensa –tanto los de tiraje masivo como las publicaciones especializadas–, salvo esporádicas excepciones, han descuidado el tratamiento del “caso Figari” con la seriedad y el celo que tal empresa amerita.² Más frecuentes han sido los resúmenes en revistas escolares, las apresuradas notas en diarios que lo vinculan al mundo del carnaval –por extensión metonímica de su pintura de candombes– y las noticias sobre los altos precios que alcanzan sus cartones subastados en el exterior. Del político y del jurista poco se

1 Una lista somera debería incluir a sus primeros críticos, como Georges Pillement, cuya obra de 1930 nunca fue traducida al español ni reeditada en francés; las monografías de Carlos Herrera MacLean y Giselda Zani; los capítulos de los libros de arte uruguayo de Eduardo Dieste, Cipriano Vitreireira y Pedro Argul; el fundamental y compresivo *La aventura intelectual de Pedro Figari* de Ángel Rama; el estudio filosófico de Jesús Caño Guiral sobre *Historia Kiria*; los ensayos y compilaciones de textos pedagógicos realizados por Arturo Ardao en los años sesenta; el estudio técnico del argentino Juan Corradini; el testimonio –valioso por su cercanía afectiva– de Delia Figari de Herrera; los textos de Nelson Di Maggio y Gabriel Peluffo que acompañaron la exposición de Figari en París del año 1992. Estos son algunos de los hitos bibliográficos que resultan de difícil acceso en bibliotecas públicas y son prácticamente inhallables en las librerías.

2 La excepción a la regla viene dada por un emprendimiento de la ANEP. En cuestión de pocos años la UTU ha reeditado buena parte de la obra de Figari y sus antologistas, con resultados dispares. Aceptable, por ejemplo, la edición fascimular del *Crimen de la Calle Chaná*, deficiente por el número de erratas, la reedición de *Historia Kiria*.

dice, del pedagogo casi ni se menciona, del filósofo nada se lee ni se escucha. Acaso queda en el público la vaga sensación de un pintor de candombes o “de pasadas costumbres”. En este contexto la publicación del libro de Joseph Vechtas *Figari. Estética, arte y pintura* marca un punto alto de justipreciación crítica. Viene a consolidar iniciativas que este museo ha alentado desde su creación y a sumarse a las que se implementarán con motivo del sesquicentenario del nacimiento del autor de *El Arquitecto*.³

La larga peripecia del ensayo de Vechtas desde su concepción inicial hace tres lustros hasta la presente publicación —y algo nos adelanta el autor en las notas preliminares— es un duro ejemplo del tipo de obstáculos que operan en la comunidad académica y en el ambiente editorial uruguayo. Ya en aquella primera versión, cuando se presentó como resultado de un proyecto de año sabático, el autor, a la sazón profesor de filosofía, arriesgaba una serie de hipótesis novedosas y las desarrollaba con una batería de recursos teóricos y con un ímpetu expositivo que no pasó por alto un reducido núcleo de entendidos, encargados de darlas a conocer en forma parcial. Así circularon por los ambientes museísticos y universitarios versiones sintéticas de este tratado.⁴

No sería justo ni apropiado afirmar, empero, que en el transcurso de estos años nada hemos avanzado en la comprensión de esta figura capital de la cultura americana. Se han publicado varias biografías; intensos y fructíferos han sido los análisis de la gestión de Figari al frente de la Escuela de Artes y Oficios y las implicancias de sus postulados pedagógicos ligados al arte y la enseñanza industrial; se avizoran avances en el conocimiento de los imaginarios precolombinos en su obra y en su concepción del hombre primitivo; una exposición reciente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires profundizó en la inserción del artista uruguayo en la vanguardia porteña de los años veinte; y no falta tampoco la correcta reseña para niños, ni la exploración de los lazos del joven Figari con la masonería, entre otros acercamientos de interés.⁵

Todo lo cual no quita, dada la especificidad filosófica de las cuestiones planteadas por Vechtas, que éstas no hayan encontrado en todo este lapso interlocutor capaz de medirse con ellas, con una salvedad que merece citarse: el ensayo de Juan Flo titulado “Pedro Figari: pensamiento y

3 El pasado año se presentaron en esta institución el ensayo *Pedro Figari. Tradición y utopía*, de María L. Battagazzore y Nancy Carbajal, y una nueva edición de los cuentos de Figari (con la novedad de la primera traducción al español de la *nouvelle Dans l'autre monde*) por el Grupo Editorial Irrupciones. Actualmente el Museo Figari prepara la publicación de parte del epistolario inédito de Pedro Figari y de una guía razonada de la obra de Pedro Figari existente en colecciones del estado.

4 A fines de los años noventa el Museo Blanes, por iniciativa de su director Gabriel Peluffo, puso en circulación fotocopias con extractos del presente ensayo.

5 Nos referimos, respectivamente, a las biografías de Raquel Pereda y de Julio María Sanguinetti, los varios escritos de Luis Víctor Anastasia y el fundamental aporte de Gabriel Peluffo sobre el período figuriano de la Escuela de Artes y Oficios; los acercamientos a los imaginarios prehispánicos en Figari, y el catálogo de la muestra “El ser primario, el hombre primordial” (Museo Figari), el catálogo de la muestra “La revista Martín Fierro” en el Museo Nacional de Artes Visuales de Argentina, el librito de la colección para niños de Emma Sanguinetti y el estudio de Diego Moraes, *Figari. El Masón*.

pintura”.⁶ Ambos trabajos buscan, con similares antecedentes (Roustan, Emilio Oribe, Rama, Manuel Claps, Ardao), “considerar principalmente la teoría estética de Figari y las relaciones que ésta guarda con su pintura”.

Sin detenerse en comparaciones de estilo, de enfoque o de extensión, es digno de observar que los dos trabajos más enjundiosos sobre el tema los debemos a pensadores cercanos al Taller Torres García. Tanto a Flo como a Vechtas, aunque al primero de forma más o menos velada, parece acicatearlos la circunstancia, diametralmente distinta en Torres, del defasaje entre el discurso teórico y la práctica pictórica de Figari. Sin explicitar los motivos, Vechtas afirma en una breve nota al pie que “disiente en lo principal” con la investigación de su antiguo profesor de estética Flo. Parece razonable inferir que para Vechtas este defasaje es únicamente temporal —el período comprendido entre la publicación de *Arte, Estética, Ideal* (1912) y su entrega “profesional” a la pintura (a partir de 1917)—, mientras que para Flo implica, además, una contradicción conceptual relevante.⁷

De hecho, Vechtas apuesta a una reconciliación orgánica entre las ideas y los actos que promueve Figari, afirma el vínculo integral del hilozoísmo —que se apresura a diferenciar del panteísmo—, es decir, la concepción “metafísico-vitalista” de Figari en concordancia con su doctrina estética y su pintura. Pero advierte: “No olvidemos que no es una obra sistemática; le interesan las ideas fundamentales de la vida y la sustancia”. Vechtas sigue de cerca el hilo delicuescente con el que Figari teje su historia artística: “no solo pinta de memoria, sino que pinta la memoria”.

No podía quedar fuera del análisis, por tanto, la emoción estética, a la que el estudioso se aboca con verdadera fruición y conocimiento de causa (pues Vechtas, no debemos olvidarlo, es también pintor). De la intimidad de la elucubración interior surge una comprensión de las cualidades de la plástica figariana que es a la vez intelectualmente severa y comprensiva. Lo defiende de los cerrados enfoques positivistas —“no pintó el progreso, el trabajo [...] que se esperarían de un positivista militante”— tanto como de los juicios costumbristas: “Mira mal quien solo ve el estampón en los cartones de Figari; es víctima del formalismo esteticista que abstrae al artista del hombre, de su concepción del mundo y de la vida, de su densidad y su médula humana”.

Hay un elemento crucial que nos muestra el aliento vivificante de este *opus* de Vechtas: todo un capítulo dedicado al análisis compositivo de los cuadros, recurriendo a ejemplos concretos. Este sano ejercicio “de mantener los pies en la tierra”, tan apropiado a la hora de determinar la alineación de las teorías y las prácticas, brilla por su ausencia entre el resto de los filósofos que

6 Catálogo de la exposición “Pedro Figari (1861-1938)”, Museo Blanes, Montevideo, 1999.

7 “La única hipótesis que me parece admisible es la que en Figari se manifiesta una situación íntimamente contradictoria a medida que profundiza su frecuentación con el arte como práctica y contemplación comprometida...”, op. cit., p. 34. La reflexión viene a cuento de la autonomía del arte y del lugar que éste ocuparía en una filosofía de corte positivista como la de Figari.

abordaron estas espinosas cuestiones. Y no es improbable que este descenso desde el plano ideal a los problemas básicos y más “mundanos” del pintor —deberíamos hablar de ascenso, para librarnos del yugo de la costumbre de críticos y filósofos— haya tenido un costo alto para su autor.⁸

A riesgo de extraviarse en consideraciones particulares, Vechtas redobra el desafío: en la claridad y perspicacia de la labor analítica de la pintura se aprecia uno de los mayores logros de este ensayo. Otro, no menos fundamental, es situar la problemática en un rango ontológico, en una “cosmoplástica”, como define el autor con certero neologismo, sin decaer la tensión del pulso escritural ni reducir la complejidad de las implicancias conceptuales. El ensayo de Vechtas respira el compromiso y la alegría de la pintura, lo que llama el “concepto eudemonista del arte, como fuente de felicidad”, del que participa el propio Figari. “La fiesta como ritualidad, como expresión profunda de la vida, a través del instinto —que cuida nuestros extravíos civilizatorios y supersticiosos, nuestra moral ascética y desvitalizante—. Y la fiesta como regocijo, sin conciencia de lo que ella significa a un nivel metafísico (vital) más hondo.”

Pablo Thiago Rocca
Coordinador del Museo Figari

8 El jurado de su proyecto sabático vio con malos ojos esta postura crítica de Vechtas y así se lo hizo notar, demorando quince años lo que pudo ser una temprana contribución a la historia crítica de Figari.

*A mis dos queridos maestros,
Manuel Claps y Anheló Hernández*

*—Dime, Vesudeva, ¿también a ti te inició el río
en el misterio de la inexistencia del tiempo?*

*—Sí, Siddhartha. Con ello sin duda quieres significar que el río está
simultáneamente por doquier, en su fuente y en su desembocadura,
en la catarata, en el arroyo y en el rápido, en el mar y en la montaña,
en todas partes al mismo tiempo y que no hay en él la menor partícula
de pasado o de tiempo venidero sino solamente presente.”*

Herman Hesse, *Siddhartha*.

FIGARI

estética, arte, pintura¹

Unas palabras previas

En algún pasaje Figari afirma —inspirado en el espíritu del positivismo— la primacía de la realidad, la verdad, sobre la autoridad, ese principio acrítico que tanto ha frenado el progreso del conocimiento y la vida social. Inspirados por su ejemplo —el soplo que anima su aventura humana e intelectual—, esperando aproximarnos a los hechos, porque partimos del supuesto de un vínculo entre su filosofía y su plástica, no siempre advertido, incluso negado, y generalmente más proclamado que demostrado, cuando se lo admite. En el caso de Joaquín Torres García, la evolución de su obra estuvo acompañada de producción teórica sobre la pintura, la estética y aun la metafísica.

Mi conocimiento de la actividad filosófica de Pedro Figari lo debo a las clases de Manuel Claps en el IPA. Es así como llegué a *Arte, Estética, Ideal* (en adelante *AEI*), con el prólogo del profesor Arturo Ardao, de Clásicos Uruguayos. De ahí pasé al estupendo trabajo de Ángel Rama, *La aventura intelectual de Figari*. En ninguno de los textos a los que accedí había un tratamiento expreso —a lo más una alusión— de la praxis pictórica relacionada con la especulación filosófica y estética. En el caso de Figari la razón es muy simple: la actividad artística fundamental fue precedida por la teórica. Lo que faltaba, pues, era establecer el nexa real entre ambas. No lo advertí hasta que comencé a barruntar una especie de secuencia entre los cuadros de gauchos y de negros, por un lado, y los de trogloditas. Ingenuamente, creí en una secuencia temporal: los primitivos primero, los otros después... o poco menos. Esta conjetura, sin embargo, tenía una hebra lógica que hilvanaba los hechos.

Los temas parecían representar lo primigenio, lo “auténtico”, lo menos mediatizado por la cultura del poder y la superstición, aquello cercano a la vida, principio sustantivo de la realidad.

¹ He separado la parte consagrada a la metafísica, aunque por ser fundamental —según esta tesis— en la cosmovisión implícita en la pintura de Figari, no podré dejar de referirnos sumariamente a ella.

Armado poco más o menos con estos elementos, aventuré mi barrunto en un artículo aparecido en el semanario *Jaque* (“Figari o el caballo perdido de la memoria”, 26 de julio de 1985). El arquitecto Gabriel Peluffo, hoy director del Museo Juan Manuel Blanes, citó en una monografía,² y tuvo la generosidad de mostrármelos, dos cuadros de Figari³ en los que había representadas ¡rocas zoomórficas! Era una especie de constatación empírica de lo que no pasaba de ser una estimable conjetura. Esto ponía de relieve la unidad de la personalidad creadora de Figari, quien una y otra vez insiste en la integralidad del individuo, del lugar del mismo en la realidad última del universo. Veremos que también en su temática y en la materialización plástica de sus ideas filosóficas y estéticas rige el mismo principio –algo similar a lo que ocurre en Torres García con las de esencia y estructura, simbolizadas en su pintura.

No ha sido fácil obtener información y bibliografía para este trabajo. Muchos puntos no pude fundamentarlos debidamente, por la simple razón de que no existe documentación en nuestros principales museos y bibliotecas. Es el caso del estudio de Juan Corradini sobre el grafismo de Figari, al que accedí muy fragmentariamente. Mi propósito es contribuir, sin embargo, a la tarea en que Ardao fue indiscutiblemente pionero, reeditando y estudiando sus obras. En primer término, intentaré exponer la concepción metafísico-vitalista (hilozoísta) de Figari.⁴ Esto es inexcusable para mi tesis, que afirma la relación “integral” entre ese hilozoísmo, su estética y su pintura. No pude discernir categorías que nos llevaran a su temática, a no ser de modo genérico. No olvidemos que no es una obra sistemática; le interesan las ideas fundamentales de la vida y la sustancia. En segundo término, se examinarán los conceptos relacionados con el arte y la emoción estética –no hay tampoco aquí una reflexión sistemática de tipo académico–.⁵ Singularmente, es muy poco lo que se dice de la pintura. Sin embargo, junto a la información que obtenemos de alguna de sus cartas, cabe esbozar una concepción figariana de su plástica, de su modo de plantear y resolver un cuadro.

Es a partir de su temática pictórica que trataré de establecer un enlace con su filosofía, en cuanto partes de un todo “integral”, orgánico. Para un estudio exhaustivo sería necesario el examen de los dos mil quinientos cartones o más –fecundidad asombrosa para los doce o trece

2 *Historia de la pintura uruguaya*, Banda Oriental.

3 *Retrato de Victoria Ocampo*, incluido en la monografía citada; el otro es *Estolidez* (*La estupidez*), reproducido en el catálogo de la exposición realizada en el Pavellón de las Artes, París, 1992. En ese catálogo el licenciado Nelson Di Maggio me honró incluyendo en la bibliografía el artículo antes mencionado. Para este ensayo, le agradezco haber facilitado la valiosa pero inhallable monografía de Juan Corradini *Radiografía y macroscopia del grafismo de Figari*.

4 Ya anticipé que se omitiría el análisis detenido de su metafísica por razones de espacio. Aspiro a que un día este trabajo pueda publicarse en su integridad.

5 Durante la redacción de este ensayo, el profesor Juan Flo escribió un importante trabajo sobre la estética de Figari (“Figari: pensamiento y pintura”), manuscrito inédito cuando accedí a él gracias al profesor Manuel Claps. Reelaboré el capítulo dedicado a la estética tomando en cuenta la tesis de nuestro antiguo docente de estética, con cuya interpretación disintimos en lo principal. Ya anteriormente había comunicado al profesor Flo acerca del propósito de relacionar la filosofía, la estética y la pintura de Figari, alentándome a ello en un terreno casi inexplorado, si se puede llamar investigación a la vaga mención de Roustan en el trabajo consagrado al artista.

años de su actividad plenamente comprometida con la pintura—. Es difícil separar lo metafísico —lo que llamo “situaciones ontológicas”— de lo folclórico o costumbrista. Barrunto que el propio Figari no lo tenía muy claro; ambas cosas le interesaban, empezando tal vez por su aspiración a crear un arte nacional y latinoamericano.

Lo que sí parece bastante claro es que no pintó sobre ciertos temas —el progreso, el trabajo— que se esperarían de un positivista militante. Al igual que Matisse, participa de un concepto eudemonista del arte, como fuente de felicidad (en esto coincide con sus amigos, los intimistas franceses, Édouard Vuillard y Pierre Bonnard).

I

El vínculo entre la metafísica y la pintura de Figari

Fundamentación de la tesis

Una advertencia previa: lejos de mí afirmar que su pintura se deduzca, o poco menos, de una metafísica, como de un axioma.

Pintar dos hombres y una mujer junto a un lecho y titularlo *La mujer de Putifar* implica ya una concepción religiosa y moral del universo. No hay gran arte sin que haya detrás una visión filosófica, una cosmovisión implícita en la percepción que le da sentido.

Un examen del cuadro figariano nos revela una determinada concepción de la pintura, no menos que una ideología a la luz de sus temas (el más notorio, lo nacional, lo autóctono).

Si además de una observación fenomenológica tomamos en cuenta la filosofía expuesta en *AEI*, libro que crece orgánica, reiterativa, obsesivamente como un impulso vital del pensamiento —en que lo práctico y lo teórico nacen de una misma savia—, comprendemos que existe una mutua complementación, que se escribe mirando hacia la totalidad del universo a la vez que se mira la vereda de enfrente, polemizando con el adversario, con las instituciones, con quienes impiden la acción del progreso; en suma: con aquellos que frenan la práctica. Del mismo modo, la obra en general y el cuadro en singular contienen en sí las cifras de un lenguaje —una “cosmoplástica”— que apuntan a una “comprensión” filosófica, a la manera de Wilhelm Dilthey. De otra forma: contienen —según intento mostrar— una ideología, una visión filosófica, que no hacen a la calidad artística pero sin las cuales se pierde el contexto.

Es posible rastrear ese nexo, comenzando por la gestación de *AEI*. La relación implícita se va evidenciando en los temas, en el modo de disponer a los protagonistas del relato que la obra escenifica; en la importancia y el tratamiento de esos elementos —generalmente los mismos— como los signos de un código: el gaucho, el negro, el caballo, el ombú, la luna, el rancho, sobre

un espacio plástico también “codificado”. El relato es autosuficiente, los títulos pueden introducir un factor literario, eficaz y de clara lectura.

La recurrencia de los elementos del código —para usar con laxitud los términos— apunta a una significación que los trasciende: a la pintura como visualidad —por la síntesis configurativa—, y a los seres vivientes, al mundo en el cual son unidades, a la vez que al “discurso” ideológico que también contribuye a la organización de la materia del cuadro. (El sesgo intuitivo-conceptual es opacado frecuentemente por la fruición del hecho artístico, ya que el artista deliberadamente orienta la atención del observador hacia lo puramente plástico, puesto que se malograría si prevaleciera lo ideológico.) Como esteta, ha de tomar en cuenta la complejidad del arte. Su idea de la integralidad, de raíz biologicista, contiene la idea de organización, de estructuración; que en cada manifestación individual —indudable en el arte— opera la totalidad de los factores (su “integralidad”). Es la intuición organicista, el rasgo tipológico de su manera de pensar, el resorte motivador o movilizador de su estilo intelectual, lo propio de su personalidad. Una confirmación, a mi juicio, se encuentra en el nivel ontológico elegido para sus personajes, su medio físico, no descriptivo, precisamente, y mucho menos efímero, a contrario sensu de lo que ocurre en el impresionismo. En su espacio ha desaparecido la temporalidad.

En ese “lugar” —en sentido aristotélico— sólo subsiste el plano, las figuras y sus relaciones espaciales. Es el lugar de una antropología —que primero es plástica—, donde se concibe a los hombres, social y culturalmente, más cercanos a una existencia natural. En esto se aproxima al romanticismo, a la línea de pensamiento rousseauniano, cuyo hombre natural está de cara a Dios, al orden divino, capaz de mirarse en el espejo de una conciencia no opacada, lejos de la influencia corruptora de la civilización.⁶ Pero estemos sobreaviso: el orden social aparece sesgado, visto a través de una suave sátira de costumbres (los salones, con su oligarquía provinciana). Ese orden es un orden plástico, y también un orden moral y metafísico. Retomaremos esta relación temática y antropológica cuando se aborde su filosofía.⁷

Ese orden originario, que requiere un regreso radical (una *Rückkehr*), una restitución, supone un modo de conocimiento directo, no mediatizado, una actitud auténtica: la sinceridad.

De ello resultará, en lo gnoseológico, una evidencia accesible incluso a los hombres más simples, que no “remontan” a mundos ficticios, surgidos de la mistificación y la confusión. Hombres que son reservorios del “sentido común”, la “cordura”, la “criteriosidad”, virtudes kirias que no deja de recomendar y que recuerdan la tradición francesa de Rabelais, de Montaigne. Hay un impulso “bárbaro”, vital, un empuje que opera como un soplo organizador en el pensamiento y la personalidad de Figari, rústico a veces, delicado otras, y que toma un carácter conservador y aun reaccionario, más patente en su utopía filosófico literaria (*Historia Kiria*) que en su mundo plástico, instaurado también en el pasado. Se le ha reprochado la exclusión del

6 Figari, como es sabido, es totalmente ajeno al deísmo del pensador ginebrino.

7 Esta remisión, lamentablemente, no podrá ser cumplida, al dejar de lado el análisis de su filosofía.

inmediato compromiso con la contemporaneidad, su carácter elitista;⁸ incluso la veta paternalista del blanco privilegiado con respecto a los negros. Esto requiere un análisis ideológico y una documentación más completa que la que dispongo.⁹ No obstante, su mensaje filosófico y social implícito apunta al futuro. Su fuerza, su capacidad de persuasión, trasuntan una real convicción, incluso una ingenuidad simplificadora, que al atropellar los grandes temas de la filosofía tradicional, recuerdan una crisis de originalidad, de crecimiento. No significa poco tirar por la borda los privilegios de la fortuna y de la buena situación social, afrontar la resistencia familiar, los prejuicios, para ser uno mismo.

Sería injusto desechar un pensamiento tan vinculado al hacer de un artista por un argumento *ad hominem*. Ser capaz de una “crisis” tal, de una tan dramática elección, es un primer indicio de autenticidad existencial, y en este sentido, su biografía tendría que llamar la atención del filósofo. Por esto, su pintura es la praxis de una cosmovisión, en la línea del jurista que luchó por la abolición de la pena de muerte, que tuvo una “quijotesca y brillante actuación” como abogado en la defensa del “caso Almeida” (Horacio Butler, en *Seis maestros de la pintura uruguaya*, de Ángel Kalenberg), del educador en su gestión de la Escuela de Artes y Oficios. No hay, no podía haber un corte entre la praxis pictórica y la especulación. Sugiere Luis Víctor Anastasía,¹⁰ en su monografía sobre el pintor, la existencia de una línea de continuidad entre su fracaso como director de la Escuela y su actividad especulativa –diría legitimadora, que lo empuja a la filosofía y finalmente al fundamento último en la metafísica–. Este afán de unidad, que a partir de ciertas experiencias personales determina una revisión de los axiomas metafísicos y existenciales, nos sirve de verdadera pantalla de proyección. Parece que hubiera querido mostrar en la práctica la posibilidad de un arte nacional y latinoamericano, afán que corresponde a su actitud existencial básica de autenticidad, de tomar la realidad como pauta, al modo de la vida moral del estoicismo –racional, natural–; lo que sería la desalienación para Karl Marx o la “existencia auténtica” en Martin Heidegger.

No deja de ser impresionante su “conversión” de pintor dominical en pintor a secas cuando la Escuela ya no pudo ser el instrumento que necesitaba para incidir en la realidad nacional, su aquí y ahora. No podía desperdiciar, ya en el umbral de la vejez, el “momento propicio” de su vocación de destino. Lleva a cabo por sí mismo lo que el político y educador proponía. La apariencia ucrónica y utópica de su pintura tiene un sentido latente, es una expresión política, tanto de una filosofía general como de una ideología en particular.

8 Esta “distancia” manifiesta en su pintura respecto a la problemática contemporánea es consecuencia de su concepción estética. En cambio, basta leer sus cartas para comprobar su apasionado interés por los movimientos políticos y artísticos europeos, por el estado de las costumbres, no digamos ya su preocupación por la situación nacional y latinoamericana. Véase en relación a esto último *Arte y educación*, donde propone su reforma educativa, que no pudo llevar a cabo cuando estuvo al frente de la Escuela Nacional de Artes y Oficios.

9 Cuando se escribió este estudio la biografía de la profesora Raquel Pereda sobre Figari no había sido aún publicada.

10 *Pedro Figari, americano integral*, Ediciones del Sesquicentenario, 1975.

Otra consideración relevante, aparte de si el nexo pintura-filosofía fue o no explícito, es el modo de vincular estos dos aspectos. Este es el verdadero enlace entre el terreno teórico y el pictórico, y que me parece encontrar en lo que llamo “esencialismo dinámico”.

Su estética se refleja en el contenido manifiesto del ensueño que debe producir el cuadro. Su concepción del arte rechaza ser lúdica para ser festiva; también rechaza el hedonismo, pero procura el placer de los sentidos, trascendiéndolos, eso sí, a una experiencia más plena.

Su escala armónica va desde la pura fruición por el color al matiz, la sugerencia, a lo empastelado. En ello existe una moral implícita, una sana moral del regocijo por la vida, que remonta al Renacimiento, pasando por la revolucionaria concepción de la felicidad como un derecho de los iluministas franceses.

Hubiera sido mi deseo una recodificación temática sobre la base de su metafísica “integradora”. Desbordaría mis posibilidades y su provecho, limitado a dar algunas pautas. Pero deja planteado el problema de si algunos temas lo indujeron a un tratamiento formal diferente, si la división del espacio en un arriba y abajo —los cartones pampeanos— lo condujo a resolver con un tipo de pincelada y no otra, con un ordenamiento cromático distinto al de los temas de negros, en particular los candombes. La técnica, ¿dependió del tema? El tema, a su vez, ¿expresaba una situación humana especialmente interesante tanto para el pintor como para el filósofo? La respuesta nos parece obvia.

Lo que sí intentaré es una reflexión acerca del quehacer pictórico y lo pictórico específico, la producción de la imagen, el fundamento filosófico de la construcción icónica en Figari. Su elaboración plástica y otros ítems del arte y la estética sobre todo para ubicar el objeto de esta aproximación primaria.¹¹

En el análisis literario se usa el término “deixis” para indicar “algo que está presente ante nuestros ojos: aquí, allí; tú, esto” (Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*). La deixis en fantasma, para Karl Bühler, ocurre “cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia allí con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que hay allí que ver y oír y tocar... y quizá también oler y gustar”: “—Recuerdo aquel jardín; allí solía jugar de niño” (citado por Carreter). Aún recordamos aquel verso de *A las ruinas de Itálica*: “Estos Fabio, ay dolor, que ves ahora [...]”. O “Esto que fue creado y dominado [...]”, del poema de Neruda.

¿No sería adecuado decir de una pintura que es deixica, para referirnos a Figari en cuanto regionalista, en cuanto evocador, creador de un espacio de “ensoñación”? El asunto es más complejo. La universalidad de la condición ontológica de sus personajes se encarna de un modo concreto. Sin embargo, esta concreción no es una mimesis sino una mera “alusión”, que da la

11 Se suprimen, por razones de espacio, una ontología y un esbozo de teoría de la pintura que serían apropiados para una comprensión estética del maestro.

distancia necesaria para la experiencia estética, según Figari, la que se obtiene por sugestión.¹² Espero aproximarme a la magnitud de la empresa, al menos señalando el nexo y el modo en que se lleva a cabo en la cosmovisión figariana. Tender un puente a eso tan difícil que es lo lírico en pintura.

Lo directo, simple, auténtico del color y del sentimiento, como corresponde a la vida tomada como esencia última. Aunque de por sí no bastan. La forma de expresión de este hilo-zoísmo en su manifestación más simple, directa y auténtica —no mediatizada por los fastos y las solemnidades del poder— la denomino “esencialismo dinámico”.¹³

Como el lenguaje y la experiencia en materia de arte son intraducibles, remito a las obras mismas —las reproducciones no retienen esta impronta milagrosa de la factura, cómplice del placer total—. Quien ha intentado esta aproximación a la intimidad de la pincelada, al testimonio de su paso fugaz por la vida de la creación, para fijarse en la piel de la textura en la tela es el mencionado Juan Corradini.

Su análisis retiene lo que sobrevive de la fusión inextricable de la esencia del color y del dinamismo de la vida, la coreografía del cuerpo danzante. No es, pues, el esencialismo platónico —estático— de los colores primarios, la geometría del color de un Mondrian. Es un color en movimiento, en “duración”, que se materializa en los contorneos del empaste, traduciendo una concepción de lo esencial y lo puro, absolutamente distinta a la de Torres García. En éste, el color entra en un orden lógico ortogonal (estructural), para aunar lo visible y lo invisible. Pero además del empleo del color-línea o del trazo-color (¿no debería crearse un término para el modo de dibujar de los coloristas?) existe una disposición de los elementos del cuadro en cuanto totalidad que apoya la hipótesis de la mutua implicación de lo plástico y los contenidos temáticos, que nos remite nuevamente al filósofo. La estructura bivalente o ambigua —no multívoca, de difícil lectura— en la presentación figurativa, la falta de un rostro propio, lo gregario del esbozamiento, lo alusivo-elusivo, a medio camino entre la Idea y la individuación, nos impactan de inmediato, como ante una factura desprolija. Luego comprendemos: es la intención del pintor. Más allá de la pintura, adivinamos una voluntad de estilo, de forma: una subjetividad, un encuentro (o un desencuentro). Si no fuera una postura metafísico especulativa, mencionaría aquello de que el arte es el reflejo sensible de la Idea, en tanto logra una suerte de abstracto-concreto. Ya tendremos la oportunidad de indagar la relación entre los temas y su hilo-zoísmo.

12 Las artes figurativas son “equivalencia”, no sólo por la imposibilidad de fotocopiar la realidad, por la limitación de nuestros medios materiales específicos —óleo, barro, mármol— sino porque de otro modo no habría espacio para la libertad de la imaginación creadora. Ya Monet decía que no se podía copiar al sol y Leonardo padecía por la imposibilidad de espiritualizar absolutamente la materialidad de la pintura. Aunque la teoría aristotélica se basa en la mimesis —no de la Idea platónica sino de la realidad—, tenía clara conciencia de que lo verosímil puede ser más artístico que la mera reproducción (inverosímil) de la realidad. La “sugestión” figariana implica libertad, y es el suyo un arte de equivalencias, a menudo alejadas de la apariencia “real”.

13 Grosso modo, es el uso planista del color, no fraccionado, siempre dentro de una misma gama —lo que Arnheim entiende por pureza—, con desplazamiento gestual y dinámico de la mancha del pincel. Las formas nacen de las manchas mismas, de su masa y su caligrafía. Forman contrastes, armonías en toda la superficie cromática y especialmente en los candombes. La materia, compacta, impresiona como inseparable de toda la figura.

Su instauración de situaciones ontológicas, como el nacimiento, la boda, la fiesta y el ocio —el ritual del mate, cualquier forma de contacto humano, de socialidad; de aquí el costumbrismo—. La excepción llamativa: el trabajo. El trabajo como actividad económica, como sufrimiento, esfuerzo, opresión, lucha de yo y no-yo (la naturaleza, el otro),

Una última consideración, ésta de orden epistemológico. Carecería de sentido pensar que en todos y en cada uno de los casos la hipótesis será confirmada. Siempre subsiste un grado de contingencia y aleatoriedad, inherente a la complejidad humana. Pretender lo contrario sería, primero, creer que la relación pintura-filosofía, en Figari y en cualquier otro, es una deducción. Lo que aquí se confirma —de confirmarse— es una relación orgánica, “integral”, de partes de una cosmovisión. Segundo: si bien no se limita a la mera coherencia lógica,¹⁴ la confirmación fáctica (las rocas zoomórficas) no exime del carácter simplemente probable de toda inducción. No es una inferencia deductiva: sería falaz y anticientífico, aun en un caso excepcional de la hermenéutica, donde las conjeturas acerca de productos culturales sólo son plausibles, no pasan de exigir coherencia o no contradicción.

Estamos ante un artista, no ante un sistema lógico. La confirmación no pasa de haber inferido a partir de sus tipos populares —que con el patriciado agotan los “personajes signo”— el nexo entre el “hombre natural”, simple e integrado a un orden racional inmanente, metafísico, y el principio supremo de la naturaleza: la vida. Lo llamaremos el principio filosófico o metafísico que organiza ideológicamente el mundo pictórico de Figari. Junto con los criterios estrictamente plásticos, conduce a un diálogo, a un modo de entenderse con el cuadro en cuanto medio expresivo del principio. Esto se lleva a cabo por el color (si lo concebimos como esencia-dinámica),¹⁵ por la temática, los “personajes-signo”, el espacio plástico (espacio festivo, “mítico”, espacio de la fruición estética). Figari no concibe —puntualicémoslo— la pintura como fin en sí, como laboratorio de experimentación. Es la suya una concepción ancilar de la pintura y del arte. Esto no cambió incluso al referirse a su pintura como una pintura de sensaciones. (No caigamos en el error de limitarnos al experimentalismo contemporáneo.)¹⁶

Para Figari, frente a la literatura, las artes visuales no tienen medios propios para promover el conocimiento científico, aunque progresan parasitándolo. Sea como fuere, su obra se presta al goce independientemente de toda intención político cultural, de toda motivación personal —ensueño, evasión, diversión, catarsis, evocación o nostalgia.

Insisto: no se trata de probar una filosofía detrás, o debajo, o sobrevolando, lo cual parecería

14 Como ocurre en la hermenéutica.

15 “Un cuadro no es un inventario”, sostiene Figari, confirmando la idea de que el arte figurativo no es mimesis sino equivalencia selectiva traducida de acuerdo a la “lógica” que impone —pero también sugiere— la materia plástica.

16 John Constable decía que “el arte es una ciencia”, “los cuadros no son sino experimentos”. Como se ve, hay un deslizamiento lógico entre el sentido de experimento científico y el de experimentación artística. Pero no se le puede reprochar a un artista que no sepa percibir estas sutilezas, máxime en el ascenso del mito científicista y en la patria de Newton.

muy creíble en un simbolista.¹⁷ Sería impropio tomar lo representativo, lo icónico, e inferir algo teórico y abstracto; menos aún en su caso. Pero todavía cabe la aproximación espiritual (la *Einführung*). Me atajo ante posibles simplificaciones que tergiversarían lo que pretendo mostrar: que pintura y filosofía son partes de un todo “integral”. No fue el primero ni el último en crear un mundo “autónomo” (Nicolai Hartmann). Pero en tanto figurativo, apunta, está teñido de una visión ontológica propia del artista, alguien que se mueve entre “cosas” —un rojo, un plano jamás son abstractos, a no ser en el pensamiento; hacen las veces de “el” rojo, “el” plano, mal que les pese a Mondrian y a Kandinsky—. El estatuto ontológico de ese mundo autónomo emerge como un *novum* (N. Hartmann). También es un truismo que el artista traduce su “intuición” del universo, su forma propia de conocimiento (Rudolf Arnheim, *Nuevos ensayos*). Utiliza una determinada técnica, adquirida en parte, en parte reelaborada. Por más que pase la esponja sobre sus huellas, sólo es él en tanto se descubre en los otros. Condición sine qua non es la adecuación de esas técnicas. Que Figari aproveche la tradición que viene de Velázquez, Goya, los impresionistas, los fauves, los nabí, el planismo, no es casual sino elección. Se cumple la paradoja sartreana: en arte, uno elige a sus padres. La negación de “el monstruoso cubismo” —de una carta a Salterain Herrera—, el deslumbramiento por Hermenegildo Anglada Camarasa, forma una trama de identificaciones y distanciamientos, no siempre registrados sin residuo. Lo que resulta es la práctica de la regla de unidad e intensificación —“El esfuerzo artístico debe ser hecho con la máxima unidad posible”, para alcanzar la mayor intensidad (Guido Morpurgo-Tagliabue, *La estética contemporánea*)—, una gran economía de medios, un grado importante de efectividad comunicativa y estética, de “artistificación” —perdónese el detestable neologismo— de los contenidos y la materia misma; en suma, un estilo. Finalmente, para documentar el nexo entre pensamiento y práctica pictórica, más allá de una noción y de la cita ocasional, utilizaré algunos pasajes de sus cartas a Eduardo Salterain Herrera. A falta de una “codificación” derivada de su estética —que no estuvo en su pensamiento asistemático, renuente a las clasificaciones—, revelan una reflexión sobre su propio hacer unas cuantas indicaciones centrales y lúcidas, que bastan para ubicarnos y para denunciar una autocomprensión de su lugar en la pintura contemporánea.

“Mi pintura no es una ‘manera de hacer pintura’ sino una manera de ver” (carta del 7 de mayo de 1933, fechada en París, a Salterain Herrera). “Mi propia visión se halla en el mismo caso. Este concepto filosófico explica mi arte, que se ha dicho, es indefinible. Juntamente es esto: yo no trato de definir ni de dar una noción precisa de la realidad objetiva, ritual, sino de ofrecer por sugestión briznas de realismo más o menos poetizado según mi manera personal de reaccionar, de ese realismo que he podido anotar en mi observación y en mi recuerdo. De ahí que no se apele a la descripción y a la definición, como es tan corriente, la que para la mayoría de los artistas fue la meta a alcanzar, llevando esto a confiar en el dominio técnico, como instru-

17 ¿No debemos difuminar esta afirmación, y recordar que también supo aprovechar esta corriente artística?

mento triunfal, total. [...] Esto obliga a establecer que mi pintura es fruto de un nuevo concepto filosófico acerca del arte y de la emoción, o sea, del esteticismo" (París, enero de 1933). Está clara la alusión a *AEI*, a su concepto del arte, tan propio, a su estética de la belleza emocional. Sin exceder la información que la carta revela, será un aval de la incidencia de su estética en la práctica artística.

"[...] yo, después que he pintado, al mirar los personajes insinuados, quedo riendo, contento, hasta sorprendido a veces por la humanidad que trascienden así esbozados, y los negros más aún, pues son de un humanismo genuino, pura uva, como dicen por ahí"; "los artistas se empeñan en decirnos cómo es el hombre [descripción] y la naturaleza, y a mí, en vez, me inquieta decir qué son, a mi ver, naturalmente [la esencia]." Hay una antropología, sin duda, y una ética, conociendo que para él la autenticidad es una manifestación de la naturaleza, el supremo bien, el modelo de la acción correcta. Aunque resta un grado de ambigüedad en el texto, porque "hombre" y "naturaleza" aparecen enlazados por una cópula —que tanto une como separa—. Aun es legítimo interpretar naturaleza como naturaleza humana, pero sabemos de su filosofía de la "integralidad" de todos y cada uno de los seres individuales en la sustancia.

Los hombres de sus cuadros, los negros "pura uva", el gaucho, el troglodita, no difieren en esencia del ombú ni de los animales que los acompañan, y como ellos se transforman de una especie en otra, de un individuo en otro, regresando al seno de la sustancia primordial, lo mismo que en un cuento metafísico de Quiroga.

"Esta es la novedad de mi tesis filosófico-artístico-estética" (transcribo de una carta incompleta). Nótese la necesidad de crear un neologismo, un puente conceptual con su pintura. El rechazo de lo descriptivo, la intención manifiesta de sugerir, deslindada de la "apariencia" —en el mismo sentido que en Platón—, refiere a la naturaleza o esencia subyacente en lo figurativo (los "borrones"). Toma así un carácter "sínico", además del netamente plástico.

Que su praxis entrañaba una reflexión filosófica (*AEI*) vuelve a reaparecer al comentar su éxito parisino: "significa haber acertado en las conclusiones que pude desentrañar en mis meditaciones, cuando aturdido por anfibologías de orden estético filosófico, traté de poner orden en mis ideas" (20 de mayo de 1933, no figura el destinatario). No es la primera vez que escribe sobre ese estado de estupor o aturdimiento que lo empuja a poner orden en sus ideas, al punto de dedicarle enteramente dos años de su tiempo. Una necesidad tan perentoria no podía estar desvinculada de su vocación pictórica, del valor real que daba a la actividad artística y de su compulsión con aquella que el positivismo de su tiempo jerarquizaba sobre todas: la científica. Para terminar, creemos que estos pocos pasajes tienen el valor testimonial necesario para confirmar —no meramente conjeturar— el propósito de plasmar su pensamiento estético y filosófico no sólo en el plano teórico. Más aún, cree que el éxito obtenido confirma sus ideas artísticas. Falta exponer su metafísica y su estética, que configuran —en sentido gestáltico, como parte de una *Weltanschauung*— su mundo plástico, lo que a falta de terminología apropiada llamo

“cosmoplástica”. El hilofoísmo de su filosofía tiene no poco que ver —en cada una y en la serie de sus obras— con la “visión” de su pintura, tanto en su temática como en su realización. Nos recuerda el proceso ontogenético del nacimiento, el desarrollo y la maduración, el ciclo de las estaciones, siempre renovadas, siempre sorprendidas de la prístina novedad de las cosas, siempre iguales a sí mismas.

Enfrentados a sus cuadros, intentamos rastrear qué notas nos permitirán reconstruir su concepción pictórica. Para ello no contamos con una codificación —ya lo vimos—, y es preciso apelar a una fenomenología y a una lectura “comprensiva”, diltheyana, no menos que a medios empíricos (es el caso de Juan Corradini). No obstante, la obra artística todavía no se agota. Requiere métodos sociológicos, históricos, culturales, psicológicos, etc. Al definir la obra de arte como un “objeto que fabricado por el hombre, reclama ser estéticamente experimentado”, encontramos, según Erwin Panofsky, que “el humanista [...] debe empeñarse en un proceso mental de carácter sintético y subjetivo: debe mentalmente realizar de nuevo las acciones y recrear las creaciones” (*El significado de las artes visuales*). Cada cuadro genera su ley y es así, en última instancia, como nos encontramos a solas con lo inédito, según le gustaba decir al maestro Joaquín Torres García.

II

Las ideas estéticas

El concepto de arte se vincula con el lugar del hombre en el mundo, esa relación que, desde Johann Gottlieb Fichte, Maine de Biran o en la forma ideológica del darwinismo, dio lugar a doctrinas de tipo dialéctico sobre el par primigenio del yo y el no yo, la voluntad y el *ob-iectum* (la resistencia que pone el objeto).

Según Figari, la necesidad de ubicación ontológica del hombre genera al arte, entendido como los “procedimientos y recursos” de que se vale aquél “para conseguir su mejoramiento”. No sin acierto, Ardao nos previene —supongo— acerca de un enfoque formalista de lo que “puede llamarse (con cierto convencionalismo), la estética de Figari” (prólogo a *AEI*).

Tanto Desiré Roustan como el psicólogo Henri Delacroix, prologuista de la edición francesa de *AEI*, destacan su aporte a la teoría estética. “Me parece que la contribución personal de Figari a la teoría biológica del conocimiento es su esfuerzo por ampliarla, al punto de transformarla en una teoría biológica del arte tanto como de la ciencia” (cita de Ardao).

Roustan es bien claro: se incluye al arte y a la ciencia en una misma concepción biológica. El propio Ardao ha aproximado esta contribución a la que posteriormente hará John Dewey. Es evidente la necesidad de Figari de encontrar en el arte una actividad unificadora (de “colocar al hombre en la naturaleza”, según Roustan), que en su caso toma la forma personalísima de un modo de vida; más aún, de identificación con la vida en general. Es verdad que la ruptura con el antropocentrismo nos deja abandonados como un planeta más en el sistema. Pero en Figari esa necesidad se tradujo en una concepción abarcativa que sitúa al hombre en una tradición iluminista, ateleológica, materialista, coronando la evolución, y a la vez, como una forma más de la sustancia. (Ardao recuerda oportunamente el tipo de antropología que le correspondería en la clasificación scheleriana, es decir, naturalista-cientificista.)

“Situarse” al arte es también hallar un orden para su propia existencia, una suerte de legitimación racional. Arte y conocimiento, arte y ciencia. Dos actividades que expresan un mismo fenómeno, que han sido deslindadas inadecuadamente, separadas de esa fuente común que es la vida.

Figari se mueve en dos direcciones; por un lado, buscando restaurar el concepto unitario; por otro, discriminando al arte de la estética, de lo que no es específicamente arte sino otra cosa.

No es gratuitamente que el primer capítulo se titula “Génesis del arte”. Su indagación es biologicista, no al modo de Jean-Marie Guyau, por ejemplo, que es sociológico. Es un “medio universal de acción”. Desde el primer contacto, sobreviene el recuerdo de William James, o en otros aspectos, el de Jean Piaget, ambos centrando su pensamiento en categorías biológicas.

“El arte y la estética, si pudieran considerarse como entidades, son dos entidades independientes”, aun cuando a veces mantengan una relación “de medio a finalidad”. El arte y la estética subsisten independientemente uno de la otra, mas la mayor actividad artística ocurre fuera de lo estético (arte industrial, investigación científica). Distingue perfectamente entre el deleite estético que nace de la contemplación de la belleza natural, el paisaje, y el “dominio artístico” (Kant podría suscribirlo enteramente). Claro que ordenar “subjektivamente sus ideas y evocaciones” es artístico: se hace “con ingenio, con inteligencia”. El arte es una instrumentación de la que no puede prescindir el hombre para adaptarse activamente a su medio, del mismo modo como no lo puede hacer sin sus sentidos ni sus facultades. El arte, en suma, es tan solo “la exteriorización de tales recursos, en su faz objetiva”.

Es interesante —adelantándonos en esto— mostrar que este deslinde respecto de lo estético le permitirá entroncar con los movimientos que en el primer tercio del siglo XIX, siguiendo la consolidación de la revolución maquinista, llegan al Novecientos como teoría educativa, cuya propuesta es la integración de arte e industria, arte y educación industrial. Serán los grandes motivadores teóricos de su gestión en la Escuela de Artes y Oficios.¹⁸ Su idea del arte puede ser vista a la luz de lo que pretende estimular en el alumno: “Modelar el criterio y el ingenio del alumno más aún que su manualidad”, dar “instrucción práctica más que teórica”, respetar “las peculiaridades de su individualidad”, “desarrollar el espíritu de iniciativa”, “el sentido de observación y el sentido estético”, “adaptar, ordenar [...] equilibrar, armonizar”; “la asistencia [...] será enteramente libre”, “no se aplicarán castigos”. En lo moral y social: “Fomentar el espíritu de asociación y todos los demás factores de socialidad y cultura” (proyecto de programa del opúsculo “Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, de 1910. *Educación y arte*).

Lo mismo se podría afirmar de su preocupación de que el centro de la educación sea el alumno. De modo que la distinción que estamos tratando no es banal para él. Entre otras cosas, le permitirá fundamentar que el arte es biológicamente necesario, y no una actividad ornamental. Adolf Loos, en su artículo “Ornamento y crimen” (1908), rechaza lo decorativo (también lo agradable) en el arte “menor” (mobiliario, etcétera): lo no útil, lo no funcional, el estilo, lo bello,

18 No es nuestra pretensión exponer la teoría educativa de Figari. Herbert Read trató la educación artística en *Arte e industria* que merece relacionarse con aquélla. Ardao prologó varios trabajos de Figari a este respecto, en *Educación y arte*, Clásicos Uruguayos, vol. 81, 1965. “Arte e industria son para Figari en el terreno de la educación, conceptos inseparables”, sinónimos de “educación integral”, “coronamiento de nuestra cultura”. Prólogo. Véase Pierre Francastel, *Arte y técnica*.

es un crimen en el hombre culto. Figari rechaza lo adjetivo, no lo decorativo, va contra el lujo, representativo del poder y la tradición regresiva.

“Para que haya arte —comenta Ardao— es fundamental la intervención del arbitrio o recurso deliberado e inteligente en la satisfacción de una necesidad”; esto se manifiesta incluso entre los animales inferiores. Obviamente, también la ciencia es un recurso artístico, pese a haberse consagrado el error de excluirla del campo del arte.

Bajo este mismo valor de utilidad, aquí polémicamente, contempla las “bellas artes”. La identidad de arte y ciencia existe en cuanto aquél es “una actividad productora o creadora” (Ardao), y la ciencia por lo que tiene de “actividad dirigida a la observación de conocimiento” (Ardao). Ambos son producto de un recurso artístico puesto en acción; “se encaminan igualmente a servir al hombre y a la especie” (*AEI*, I, 29-30). Resalta todavía: la ciencia es “la más típica de su arte” (el de la acción humana). La verdad científica es “arte evolucionado”, jerarquizado en una valoración positivista personal que excede el marco teórico de la corriente.

A esta altura de la argumentación cabe preguntarse acerca de la existencia de un mecanismo lógico en Figari que lo induce a perder lo específico de los conceptos. Ya Roustan se formulaba lo siguiente: “¿No habría podido contentarse Figari con distinguir la ciencia que se hace de la ciencia hecha y conservar la palabra ‘arte’ en su acepción corriente?”. Se responde que es para “protestar contra las teorías que no ven en el arte más que un juego inútil, de lujo, sin interés vital”, contra la “opinión de que la obra del sabio está desprovista de todo carácter artístico”.

Esta “absorción” de un concepto por otro tendrá su precio, que no se limita a la pérdida de etiquetas que pegarle a la realidad. En aras de la misma función biológica, “asciende” en el grado de abstracción y lleva a los conceptos subordinados, las especies, al género superior, sin advertir que se pierde así la especificidad de cada uno y que en ese modo de subsumirlas diferencias existe la posibilidad de concluir en conceptos vacíos, que por explicarlo todo no explican nada. (Verbigracia: “principios” como el *élan* vital, la voluntad de vivir o de poder, la energía en sentido metafísico, no menos especulativos que el concepto del flogisto.) Si se concede esa “artisticidad” —digámoslo así— a los animales inferiores, toda la vida sería ipso facto artística.¹⁹ Este paso se da y con poco provecho. Tendremos ocasión de insistir con este paralogsimo que toma la parte por el todo (*pars pro toto*), propio de una imaginación literaria y que se repite en otras manifestaciones teóricas de Figari.

Pero antes, una aclaración metodológica. Aquí se opta por seguir el texto tal como se va desarrollando, en lugar de una exposición “sintética” (peptonizada), que nos alejaría del modo concreto de su pensamiento, induciéndonos a forjarnos una (falsa) imagen sistemática y rigurosa,

19 Como es evidente, nos tendríamos que desviar al problema de los límites entre la inteligencia animal y el mero instinto, principalmente en los grandes póngidos, junto con algunas otras especies. El “arte” en tanto racional, consciente y deliberado —sin que queramos separarlo de lo cultural y adquirido— no puede confundirse con las disposiciones instintivas. El problema se complica si pensamos en la especificidad del trabajo humano, que no otra cosa son el arte en sentido tradicional y la investigación científica. Y se hace mucho más complejo si nos detenemos en lo que hay en ellos de creativo.

cuando el estilo es abigarrado, reiterativo, pugnando por organizarse como pugnan los esclavos de Miguel Ángel por dejar el mármol. La lectura directa es pues inexcusable,²⁰ ya que las reite-raciones no son gratuitas: Figari parece atacar cada problema con categorías simultáneas, por así decirlo, como las agujas de un telar que dibujaran combinando cada vez un nuevo dibujo, un nuevo cruce en la trama.

Ante pasajes como los citados, se plantea una pregunta. Si el “arte” no científico es necesariamente conservador, lo evocativo que aparentemente repudia –o un modo de evocación, ya que la evocación misma será fundamental para su explicación del fenómeno estético–, ¿sólo refiere a la vida social, a la manipulación a través de sus manifestaciones políticas y religiosas? Por una concesión a la coherencia de su pensamiento, supongo que es así. Más adelante caracterizará a las “bellas artes” como “evocativas”, creadoras de un “encantamiento” –una especie de *epojé* de la praxis.

El propio Figari se definirá en su correspondencia y en expresiones públicas como un evocador, y no solamente en lo personal, también en lo que atañe a la memoria colectiva. Pero detenernos en esta dificultad tiene el propósito de mostrar que por la absorción del sentido habitual del término “arte” en el laxo que lo desdibuja, ambos conviven en la contradicción desde un comienzo: el arte emocional será evocativo e incluso conservador y retrógrado, mientras que el arte en tanto ciencia es progresista y racional (ver más adelante la “ley de intelectualización”).

Rama advirtió, naturalmente, esta ampliación del concepto; no obstante, su preocupación estuvo en otros aspectos muy distantes del lógico que estamos señalando. Pensamos que se ha descuidado, a pesar de la importancia decisiva que la semántica lógica adquiere en toda la especulación figariana. No es por mero prurito de originalidad que arte y ciencia se subsumen en un espacio de significación más extenso.

El hilo conductor de la problemática de *AE* es la “intuición” biológica inicial; la categoría esencial es la misma. Fiel al habla popular –siempre bajo su resemantización biologicista–, aproxima ingeniosidad y arte. Subsume el sentido actual del término, referido a las formas artísticas, y le da su significación arcaica de artesanía, “virtud, disposición e industria para hacer alguna

20 A propósito de lo que estamos comentando –a sabiendas de que perdemos su estilo–, transcribo algunos pasajes: “el arte es el medio universal de acción”, “es un arbitrio de la inteligencia para mejor relacionar al organismo con el mundo exterior”; “hay una identidad fundamental en todas las manifestaciones artísticas”; “para defendernos, atacar, conservarnos a nosotros mismos”; “todo el arte tiende a servir al organismo”; “incurrimos en parallogismos [...] como decir que el arte o la ciencia avanzan, cuando es el hombre quien evoluciona o avanza”. Ya adelantamos que critica el gran incremento del “arte suntuoso”, en razón de “la necesidad mística [de ese tipo de arte] de magnificar lo sobrenatural y la obsecuencia incondicional a los jefes, que se manifestó siempre por culturas de lujo y boato”, generando la idea de que eran formas superiores propias del arte. Desmitifica esas formas “arquetípicas”: “Esto supondría que la belleza es una entidad retrospectiva”. No nos engañemos: al afirmar que es “el” hombre, y no “el” arte o “la” ciencia, quien evoluciona, se refiere a la nefasta tendencia a personificar o hipostasiar, ya que estas actividades son meros arbitrios. “Lo que caracteriza al arte es precisamente su evolutividad”, o sea, que es el hombre quien evoluciona. Tal vez pensara en las antropologías de tipo metafísico o en el creacionismo de origen religioso, con sus ideas de una “esencia” inmutable, de caída y escisión entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y su hacer. Su preocupación monista es casi obsesiva y sospecho que está dirigida a un determinado medio –preocupación no menos notoria en otras personalidades políticas e intelectuales de entonces–. Finalmente, si el arte conservador mira retrospectivamente, ¿no se acerca a su tesis del deleite estético como evocativo?

cosa” o “todo lo que se hace por industria o habilidad del hombre, y en este sentido, se contrapone a naturaleza” (citado por Rama).

Se evita violar una regla de la definición redefiniendo el vocablo, pero lo que rechinará es la gratuidad del arte, de ser correcta la afirmación kantiana. Admitir la gratuidad, iría contra toda su filosofía biologicista y en ello radica la inconsecuencia de su maestro Herbert Spencer, según el epígono uruguayo.²¹ El arte es un mero recurso de la acción instintiva. De caer en el mismo error, no podría asociar arte e industria, puesto que ésta representa una modalidad de la actividad utilitaria. Convencido de que arte e industria son perfectamente compatibles —resultado de esa identidad esencial que les ha atribuido gracias al recurso del parallogismo extensional, es decir, la reducción de las especies al género—, Figari da el paso necesario: someter ambas modalidades a la común categoría de la actividad del instinto, o sea que sería lo mismo afirmarlo de la vida, la categoría más extensa en su metafísica. Se desvanece así lo autotético del arte.²² Figari es más consecuente con los principios; Spencer, con la observación. La idea de la subsidiariedad del arte hace pensar en la falacia genética de Sigmund Freud, que explica el arte por su origen (Susanne K. Langer).

La confusión consistiría en tomar la “utilidad” de toda actividad biológica (omitamos los disfuncionalismos), la del arte por lo tanto, por el objeto de la misma. Ocurre algo similar con quienes explican el arte por sus motivaciones, por ejemplo el afán de inmortalidad —que es propio del hombre en general y no sólo del artista—. Se pierde la especificidad y se hace del arte un medio espurio. Es una típica falacia por fuera de asunto. Indudablemente, el arte rupestre, vinculado a la caza, está más cerca de cumplir con esta tesis; recién los griegos —al parecer también llegaron a ello los egipcios— descubren la autonomía del arte. Fidias esculpía con una finalidad religiosa (Ernst Gombrich), aunque la preocupación formal muestra que no se limitaba a su objetivo social. De cualquier manera, tampoco el “encantamiento” cumple una finalidad utilitaria y sólo extendiendo su sentido a la función biológica nos ubicamos dentro del planteo figariano. “La incompatibilidad del fenómeno estético con la necesidad vital no denuncia otra cosa sino un orden de precedencia”, según sintetiza Rama, por la imposibilidad del florecimiento de una manifestación como la estética, más impersonal, ante la necesidad vital, más perentoria y personal. Pero la precedencia no supera el problema del “interés” estético, incluso parece reafirmar la tesis opuesta.

21 Que el arte, en tanto actividad pragmática, sea útil sería admisible si ello no recayera también sobre el aspecto estético. Al poner un puente entre ambos conceptos entra en flagrante contradicción con una observación que se analizará más adelante: que el momento estético es un “compás” o “paréntesis” en la actividad utilitaria. Esto es dejar entrar por la puerta de atrás al visitante a quien se le negaba el acceso por la puerta del frente: la gratuidad del sentimiento estético, es decir, lo que rechaza en Kant y en Spencer.

22 No deja de ser interesante saber si la etología confirma la hipótesis de un arte animal, en la acepción de Figari —no podría ser otra—. Como en el problema del trabajo animal, nos encontramos en dificultades para salvar la barrera, si bien es cierto que hoy sabemos que los animales son capaces de transmitir formas elementales de cultura, no sólo de producirlas. Los chimpancés muestran algún grado de autoconciencia, pues se quitan una mancha roja de la oreja mirándose al espejo. También juegan pintarrajeando con los colores. Pero el juego, ¿no es algo gratuito? No se salva la dificultad sosteniendo hipótesis como la del gasto energético. Que una actividad sea útil como tal no es lo mismo que realizar actos útiles conscientemente.

Otra consecuencia de esta indistinción, mejor, de esta reabsorción, es que conduce a unificar el proceso evolutivo de la ciencia y el arte (ver más adelante), al que en una curiosa pero consecuente clasificación subordina jerárquicamente. Se percibe el afán de sistema, la imposición de un esquema positivista previo que lo aparta de una fenomenología del arte, a diferencia de lo planteado en su análisis del fenómeno estético.

Deudor del evolucionismo, del darwinismo, siente lo autotélico como una parada, a la vez que una concesión al espiritualismo y la metafísica.²³

Ocurre con Figari como con Giovanni Gentile para quien el arte es todo producto del espíritu humano, todo lo que constituye una acción reflexiva, perdiendo lo específico en la generalización. El cambio de acepción conduce a una falacia por cambio de asunto. Al abordar ciencia y arte entendidos como artilugios, se desconoce la diferencia de valor al cual se dirigen: la verdad por un lado y lo estético por otro. Nuevamente, la especificidad se evapora, como ocurría con los objetivos. Lo único común es la acción vital. Nadie desconoce este punto de confluencia, pero rige para todas las modalidades de la acción. Se pasa por alto que se pone el acento en lo inespecífico, como si la esencia estuviese en lo biológico, en el género, y lo que las especies distinguen, fuera, por ser especies, accesorio; es decir, por no ser el sustrato metafísico de toda actividad. Supongo que el error consiste en confundir los planos. Lo que no es la cosa misma simplemente, no es, no pasa de una distinción formal y lógica, verbalismo. Tal vez aquí se encuentre la raíz de su desprecio por las clasificaciones, la idea de que se trata de un psitacismo escolástico que no va al núcleo del asunto. Ignoro hasta qué punto se debe a una formación alejada del estudio de la lógica. En aras de este a priori biologicista, no está dispuesto a admitir la no funcionalidad de sus manifestaciones. Sería como admitir el milagro, la discontinuidad de la naturaleza, del fundamento, el dualismo. Desconoce el “momento” de goce gratuito –no utilitario, no biológico por ser gratuito– del arte “artístico”, tan propiamente humano, sin embargo; diferente al juego en cuanto resulta de la producción de objetos calificados (el espíritu objetivo hegeliano, el objeto cultural, el objeto simbólico).²⁴ El prejuicio evolucionista de que incluso el arte supone un progreso, cuya meta es el mejoramiento de la especie, nos induce a pensar que este modo de razonar, además de nefasto para la teoría, sugiere el influjo de una ideología creada en otro medio y con otros fines sobre un pensador tan inquieto por la indepen-

23 ¿No hay algo de esta pasión por lo nuevo (cuyo origen está, entre otras causas, en la revolución industrial, el avance científico y también el mercado) en la actitud de los “manifiestos” artísticos, especie de estrategia de marketing? El vitalismo futurista es un ejemplo de asimilación del arte al progreso científico e histórico. La “audacia”, la “novedad”, el empuje, la agresividad, se toman como notas esenciales del arte. En Figari es la actividad, la acción, lo que el hombre hace deliberadamente, la “industriosidad”. Estos movimientos históricos no advierten el condicionamiento de la historia, pese a su reafirmación de contemporaneidad. Los cambios de la sensibilidad por agotamiento de las formas se confunden con la superación industrial y tecnológica, que le sirve de modelo.

24 El goce por la actividad misma (Dewey) no debe confundirse con el goce estético del producto artístico. El artista padece incluso por la creación de un objeto que sí tiene como fin su goce específico, diferente del juego y de la satisfacción por activar nuestras “facultades”. Más de una objeción al “hedonismo” estético –sin entrar a discutir su verdad y alcance– se explica por esta confusión entre una actividad y otra, una gratificación y otra. Un vital que no nos produjera el placer específico de la obra artística sería una información ilustrada de una historia pero no un hecho estético.

dencia mental, política y económica.²⁵

Su “progresismo” positivista lo lleva a tener prejuicios contra el arte “clásico”, sinónimo de conservadurismo, pues no mejora las condiciones de existencia, es clasista y opresivo —propio de una “civilización sentimental”—; un arte detenido, más aún, regresivo, incapaz de contribuir al progreso —casi sospechamos que no es arte—. A este arte útil le dedicará un capítulo. También León Tolstoi —tan diferente en otros aspectos— lo opone al arte inútil de las clases superiores. En ambos se pone al servicio de una ideología, religiosa en un caso, nacionalista en otro. De ahí la importancia del contenido temático: “por mucho que brille el oropel de la palabra / sólo cuenta lo que va por dentro de su entraña” (citado por Rama en *La aventura intelectual de Figari*). La historia no confirma esta evolución artística.²⁶ Sin duda, un arte subsidiario de los intereses de una clase dominante decae por razones diversas, la fatiga estética, entre otras, o porque ya no la expresa o porque sólo a ella expresa (hay dicotomías significativas: arte popular y arte burgués, arte juglaresco y arte cortesano. Arnold Hauser, *Historia social del arte*; Pierre Francastel, *Arte y sociedad*). Pero el concepto de progreso es tan vago y relativo que sólo tiene sentido a partir de una opción, no menos cuestionable. En el caso de Figari ese progreso está relacionado con el desarrollo de la especie. ¿En qué sentido? El de la ciencia. Hacia la intelectualización. Y es el científico, no el artista emotivo, quien se acerca a ese ideal del progreso. La obra de arte emotiva posee —más aún la pintura— una finalidad subsidiaria: divulgar —ya que no producir— lo que la ciencia logra para el mejoramiento de la especie.

La rígida consecuencia de su “ideario”, “la forma totalizadora con que Figari aplica sus convicciones de positivista” polemizando con Spencer, la suerte de hipertrofia de su darwinismo, “su pensamiento simplificador” (Rama), la pretensión comtiana de reducir la historia a un proceso lineal progresivo y a la realidad, a sistema —supuestamente fáctico—, su reducción del arte a ser “uno de los tantos hitos de esa evolución y el criterio de utilidad [...] para la evolución humana” (Rama, op. cit., 57), no sólo mediatiza al arte, encadenándolo al desarrollo de la ciencia, también le hacen perder su especificidad, aunque divida las artes en emotivas y racionales reponiendo subrepticamente al rey depuesto.

25 En una obra esclarecedora sobre la idea de “causa” se filia con la monarquía, con el Absoluto de la metafísica y el Dios de la religión; es otra forma de ese afán unificador y monista. Algo similar ocurre con el expansionismo político y cultural decimonónico ejercido sobre las colonias, que obviamente asimilaron estas ideas sin tener clara conciencia de su enajenación. González Casanova, *La nueva metafísica y el socialismo*, Ed. Siglo XXI, 1982.

26 La sacralización de las formas permitió la permanencia milenaria del arte egipcio dentro del esquema de la ley de frontalidad. La revolución de Amenofis IV mostró que no se debía a la incapacidad para el arte “realista”. Después de la restauración del poder sacerdotal, desplazado por el faraón, los viejos estereotipos permanecieron mil años más. No fue por incompetencia que los retratos se sometieron a una estilización sino por motivos extra artísticos. En el taller de Tutmosis, el más importante del período de Tell Amarna, se estudiaban primero las cabezas y se hacían modelos de escayola, pero se evitaba la reproducción de los rasgos más individuales “y aun se llegaba a hacerlos desaparecer intencionadamente. [...] Se saben guardar las distancias entre la reproducción de la naturaleza y la obra artística” (Hermann Kees, *Arte egipcio*). Se crean modelos reales reproduciendo sus características de manera muy reservada. Las llamadas “cabezas verdes” son un ejemplo del impresionante “realismo” del que fueron capaces los escultores egipcios. Tampoco la escultura clásica griega sigue un criterio mimético sino una idealización de la belleza humana (Gombrich, *Historia del arte*). El desarrollo histórico se orientó de acuerdo a pautas y valores propios del arte y la ideología de cada sociedad.

La afirmación de que la ciencia es arte evolucionado le servirá para una clasificación por etapas, que tiene como hilo conductor precisamente la ley de intelectualización, a la que sirve de modelo una ideología, la del progreso, nacida de la revolución industrial, con cuyo hilván enhebra la esencia y desarrollo del arte. La falta de un examen fenomenológico parece originarse en esta voluntad de coherencia que lo impulsa al recurso lógico ya mencionado (elevarse al género), cegándose a la observación; a reducir el arte a artilugio, a la ingeniosidad –incluso a la “viveza” (Rama)–, y de ahí, a la categoría madre, la vida. El preconceito que le sirve en la ilación de los hechos no es apto en su amplitud indefinida, para recorrer descriptivamente, fenomenológicamente, algo muy claro si nos detenemos en la especificidad de sus valores; identificando arte y ciencia, borra su especificidad: no obstante lo correcto de la explicación de Roustan, ve la esencia (del arte pero también de la ciencia) en el género; o sea, que cada una de estas actividades contiene algo de la otra, que se intersecan.

Figari continúa con su análisis, citando a Félix Le Dantec, quien afirma el carácter eminentemente personal del arte y el impersonal de la ciencia, mereciendo la crítica de nuestro autor. Ve el origen de esta oposición en la hipóstasis de ambos conceptos. El arte y la ciencia no rivalizan, puesto que ambos son medios para satisfacer nuestras necesidades. Plantearlos como antagonísticos implica “un verdadero desconocimiento de la realidad”. “La investigación científica como la actividad artística, se encaminan igualmente a servir al hombre y a la especie” (*AE*, I, 29). Sin duda, si nos instalamos en las premisas figarianas, la hipóstasis y el desconocimiento de la función biológica del arte abren el camino para considerarlo una actividad superflua. Frente al absurdo planteo de que se ha hipervalorado al arte y subestimado a la ciencia, no defiende la especificidad de cada uno y por tanto su propio valor vital (“¿[...] el arte acabará cediendo su puesto a la ciencia?”, Guyau, citado por Figari).

El ataque viene ahora por el lado del cientificismo, ya no de la burguesía que desdeña o muestra como mucho una actitud complaciente con ese lindo juego, el arte, que da lustre y prestigio o entretiene los ocios. Su defensa se instala en el mismo valor por el cual se oponen la ciencia y el arte. Intenta demostrar que el arte es útil y por eso deberá subsumirlo en la utilidad biológica que comparte con la ciencia. La utilidad del arte se infiere de ser el mejor medio de actuar sobre la naturaleza.

Amén de mediatizar el arte –creo que esto se ha establecido–, se cae en un círculo vicioso: el arte es útil porque es útil. Aunque no duda de que el arte es más útil que otras formas subsidarias, nunca lo es como la ciencia. Esta inferioridad axiológica es consecuencia de su desfase lógico y ontológico en el planteo, y explica por qué no defiende la utilidad biológica del arte a partir del propio arte.

Respecto a la ciencia, se producen asimismo ambigüedades. El arte no se hace con conocimiento, no es su materia prima, queda bien claro: para él, ciencia es “todo esfuerzo dirigido en el sentido del conocer”. Rechaza que se denomine así tanto a las verdades comprobables

como comprobadas. Tiene una concepción estricta de lo que es o no es ciencia. Pero también su concepto de ciencia está circunscrito al positivismo decimonónico. No todo lo hipotético es no científico ni todo lo comprobado es dogmáticamente ciencia adquirida y definitiva.

Ciencia es para él “lo que se sabe” (AEI, I, 31). No confundamos: el dominio de todo un campo del conocimiento es un ideal. Todavía pesa sobre él la idea decimonónica, cientificista, de que la verdad es la posesión intelectual de la realidad (lo que es), no obstante poner delante de la historia la verdad como ideal al cual aproximarse. Cada etapa es la adquisición de un escalón definitivo –de no ser así el progreso y la evolución dejan de tener sentido–. El carácter conjetural, modélico, de las leyes y de las “comprobaciones” (tomar las leyes “como si”, a la manera del ficcionalismo, también de carácter pragmático, de su contemporáneo Otto Weininger) no parecía compatible con una concepción que afirma la no contradicción de la ciencia: “es imposible, porque ella es realidad conocida y la realidad no puede contradecirse, porque ES” (AEI, I, 32). “La ciencia es el resultado final y definitivo de cada orden de esfuerzos intelectivos, deliberados, y por lo mismo, artísticos. Es arte evolucionado” (ib.). “La ciencia empieza donde termina el esfuerzo investigador, por falta de objeto” (op. cit., 33).

Paradójicamente, los extremos se juntan; hay algo hegeliano en esto. Ser y conocer se identifican de algún modo. (Ahondar en este platonismo de Figari nos daría mucha luz sobre su teoría del conocimiento y su visión estética del cuadro como un espacio autónomo, con sus propias leyes.) Es una versión positivista del realismo de las ideas: desaparece la posición del sujeto en el conocimiento, su relativismo, y se produce una especie de unión mística en que el científico y el objeto de conocimiento se funden en la adquisición o ingestión definitiva (“por falta de objeto”) en el proceso de intelectualización. La realidad y la verdad se identifican –no exactamente a lo Agustín de Hipona–. El hombre –a través del científico– se convierte en lo absoluto, se diviniza. La verdad científica concluye siendo la verdad dogmática.

“El arte aplicado al conocimiento tiende a operar la evolución final en cada senda”; “se ofrece así como arte de conocimiento”. Su criterio de demarcación entre la ciencia y el arte lo encuentra en “los puntos en que se fija *definitivamente* el conocimiento de las causas y de las leyes que rigen los fenómenos del mundo físico y del psíquico” (op. cit., 33, subrayado de Figari). No se le ocurre que culmina en una teología no menos fundamentalista que la religiosa, y no menos revelada, sólo que en un proceso histórico y por sacerdotes laicos.

No piensa en lo estético, naturalmente. La ciencia es conocimiento adquirido por el arte, el arte es el proceso, el uso de los recursos del ingenio humano. La ganancia que obtuvo alejando al arte de lo estético, más allá del sentido usual, anacrónicamente, se pierde cuando se demarcan el arte y la ciencia. “No porque el ingenio humano se aplique a *conocer* a la vez que *se aplica a procurarse un solaz* [...] puede decirse que hay una diferencia substancial entre esas formas de acción, no ya un antagonismo” (op. cit., 30, subrayado de Figari). En esta cita se advierte claramente la pérdida de la especificidad.

Esta afirmación, que acentúa lo genérico para identificarlo como modalidades de la acción, responde a quienes oponen arte y ciencia. Sin embargo, a diferencia de Dewey, con quien se lo compara, Figari ya tenía una experiencia directa del arte. La obtención del conocimiento suscita “su aplicación a los fines generales de la vida y el hombre-artista se esfuerza en aprovecharlos”. ¿Como contenido estético o extra estéticamente? Conociendo lo que Figari entiende por poesía, sospechamos que se refiere al contenido racional, a la ideación –contenidismo que lo aleja de la poética de Paul Valéry,²⁷ quien había entendido perfectamente el carácter específico de la realidad poética—. Sea como fuere, esto nos explicaría por qué subordina lo estético al valor científico –el valor de verdad (equivalente al) de realidad.

Una mentalidad política y práctica como la suya parecía destinada a rechazar de plano el artepurismo de su tiempo.²⁸ Lo que entonces implicaba rechazar la mentalidad tecnológica. Era el formalismo puro, el desinterés por lo social –entendiéndolo en su individualismo, dentro de la vieja concepción liberal.²⁹ “El concepto inspirador y determinante de la acción es lo que más cuenta” (Rama). Supera así el antagonismo arte-ciencia, remitiéndolo a su condición de ser “un mero recurso esencial”. Comete una curiosa hipóstasis³⁰ al fundamentar el estatus científico: la ciencia no es más que “la comprensión de la realidad y como la realidad, es soberana. La ciencia, como la realidad, están por encima de nuestros errores” (*AEI*, I, 35). El arte que es evocación, una suerte de realidad disminuida, que no produce conocimiento, que según el que fuere tiene apenas recursos propios para ello y los toma de la ciencia, no podía estar en un mismo nivel axiológico. Pero además, este realismo gnoseológico ingenuo, dogmático, se explica por la falta de un análisis de las condiciones puras del conocimiento, o por lo menos, de una crítica del mismo. Al artista le basta la intuición, una emoción, una esperanza, una inducción para determinar un esfuerzo, sin necesidad de explicar ni comprobar.

Figari se encara a la posición de quienes consideran al arte como actividad inferior, a la manera del juego –teoría que remonta a Friedrich Schiller y a Immanuel Kant, opuesta a la concepción

27 Victoria Ocampo recuerda que fue Figari quien la puso en conocimiento de Valéry (*El cementerio marino*), en una copia a máquina prestada por Supervielle, y lamenta no haber anotado sus sagaces comentarios (Kalenberg, *Seis maestros de la pintura uruguaya*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires).

28 Curiosamente desvaloriza Figari las técnicas cuando la consideración de la investigación científica le hubiera llevado quizá a una ajustada ponderación (Rama). Creo que Rama olvida que la ciencia es un mero recurso, que para Figari la meta –y lo que evoluciona– es el hombre.

29 Contra el extremo antropomorfismo de Spencer recuerda que “el individuo concurre a esa mejora específica” (*Historia Kiria*, cita de J. Guiral), pero pone en la rectitud moral de una sociedad sin opresores ni oprimidos el medio más eficaz de “policía social” (*AEI*, III, 26). Lo biológico, lo social y lo individual, por lo tanto, no se desdibujan en la abstracción.

30 “Las modalidades mentales se dirigen indefectiblemente a nuestro mejoramiento” (*AEI*, III, 26); el hombre vuelve, de la especulación, al “culto a la Realidad”, su “centro de gravedad [es]; el instinto” (*AEI*, III, 48). El positivismo evolucionista contiene el germen del “realismo político”, del determinismo biológico y/o racial, no menos que el del voluntarismo. Figari se opone tanto al determinismo como al liberearbitrismo (*AEI*, III, 85-86). Ni el idealismo ni el materialismo filosóficos, pretendiendo abarcar la realidad –que “es inabarcable”–, tienen el estatus de la ciencia, que toma así una condición privilegiada por su “transparencia” epistemológica frente a lo ontológico; y esto en forma dogmática e irreversible. La acción humana, empujada por el Ideal, guiada por el (nuevo) logos, aunque errónea y errática, posee una fuente de inspiración infalible, calcada de la Realidad misma. No deja de suscitar sospechas. Estamos ante una religión laica –recordemos al último Comte.

vulgar y peyorativa—. Lo primero que aclara es que arte y estética no se identifican. El arte no es culto a la belleza —entidad puramente objetiva y mirífica—, lo que ha dado lugar a la creencia de que el arte es algo innecesario. Su análisis se detiene en la forma que el “desinterés” del arte toma en Herbert Spencer, con su enfoque biologicista, y no en el autotelismo kantiano.³¹ Las energías no aplicadas a los fines vitales del organismo se aplican al arte o al juego (“las actividades que podemos llamar juego están unidas a las actividades estéticas, en cualquier forma directa; a los procesos conducentes a la vida”, afirma Spencer (*Principios de psicología*). La crítica de *AEI* consiste en demostrar que el juego es una necesidad o subnecesidad en sí mismo, un fin orgánico y no un simple medio de acción. El excedente energético no se pierde (en el juego, por ejemplo) sino que engendra nuevas necesidades por el proceso progresivo mismo. El arte —como antes ocurría con las necesidades más inmediatas— servirá de medio, de arbitrio, para satisfacer las necesidades nuevas.³² El juego “debe considerarse más bien como un esparcimiento cada vez más requerido a medida que se intensifica la vida mental, si acaso no es una manera de mantener el equilibrio de la economía orgánica” (*AEI*, I, 37). En ambos casos toma el carácter de finalidad, de necesidad, por más relativa que ella sea. “El goce o provecho que emergen de estas formas de acción son el fin del esfuerzo; luego, no es la finalidad el esfuerzo mismo”. “La finalidad no es [...] el juego en su faz objetiva sino la excitación que de él se deriva.” “No [...] el esfuerzo que a él se aplica sino el estado mental que procura.” Está claro que es el estado subjetivo, el goce. Esto podría acercarlo al autotelismo del arte, al menos en cuanto aplicado a lo estético. Sin embargo, no ocurre. Y no ocurre porque “arte” fue identificado al concepto de instrumentalidad, de recurso o ingenio para. Y porque la actividad biológica se asocia en él a la necesidad. Prima el preconceito positivista, indiferenciado en el prejuicio epocal, que toma lo artístico como actividad catártica, distensiva o subordinada a la moral, la religión.³³

Lo serio es lo útil, el conocimiento (práctico), la actividad mercantil. La ciencia, al menos en tanto supeditada a la tecnología y a la producción de valor. No es únicamente la época del biologismo, también la del utilitarismo inglés (John Stuart Mill), del pragmatismo norteamericano (W. James), del imperialismo británico y su ascendiente —sin ir más lejos— en el pensamiento, las costumbres y la sensibilidad rioplatense (*Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, de José Pedro Barrán, en particular el tomo dos, *El disciplinamiento*).

El propio Figari participa de la idea de un arte no suntuario pero sí contenidista y progresista (lo ideal del título de su obra), que instruya y vehicule el conocimiento científico, asumiendo una

31 “Arte bello [...] es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin y aunque sin fin”, Kant, *Crítica del juicio*.

32 También Marx se refiere al surgimiento de nuevas necesidades en el proceso económico, así como Freud a las actividades que se desarrollan en relación con la economía energética del aparato anímico.

33 Dejemos de lado la actitud de Gogol, que en un acceso místico destruye la segunda parte de *Las almas muertas*, y pensemos en la moral puritana, que, según Max Weber, está en la raíz del capitalismo. Recordemos que la estética se constituye como parte de la filosofía recién en el siglo XVIII y que incluso entre los filósofos griegos el arte está supeditado a la política o a la moral (Platón, Aristóteles); que en la Edad Media estuvo sometido a la religión y que aun en el siglo XX se le impusieron finalidades propagandísticas.

seriedad por delegación. En lugar del análisis fenomenológico de la obra artística misma, en sentido estricto (no en el amplio, el figariano), la discusión gira alrededor del aspecto adjetivo, que para él debe ser absorbido por su función biológica, necesaria, la que exige el cumplimiento de toda actividad realmente significativa.

Aquí está el núcleo de su polémica y la tensión personal que le provoca su biologismo artístico. No quiere hacer del arte (en sentido estricto, actual) una actividad banal, de mero juego o entretenimiento. Obviamente, revela una clara conciencia de la autenticidad (seriedad) de su personalidad artística. Por otra parte, la ideología burguesa de su tiempo, el medio social y cultural,³⁴ el propio positivismo de Figari, provocan ese sentimiento de anomia, que lo impulsa a pensar de raíz —a partir de su preocupación por el arte y la educación— su situación en el mundo (es lo que sugiere Anastasia, creo que con total acierto). A sacar a luz una *Weltanschauung*. Nada puede denominar mejor esta aventura existencial que el título que Rama puso a su esclarecedor ensayo.

El solaz “es una variedad de lo necesario”, y aun admitiendo que el juego se origina en la necesidad de descargar las energías sobrantes, está el hecho de que cumplida la satisfacción de “las necesidades más estrictas [...] *surgen nuevas necesidades*” (subrayado de Figari). Lo que era útil (el confort) tiende a convertirse en necesario. Su planteamiento biologicista lo conduce sin embargo a confundir el concepto de finalidad en sí del arte con el de su utilidad. El desplazamiento del nivel del problema me parece esencial y es lo que fundamenta toda su concepción del arte, que subsume ambas acepciones —la amplia y la de mayor predicamento actualmente— al valor utilitario: el arte como recurso o instrumento y el arte como actividad autotélica (desinteresada). En Kant no se trata de energía sobrante o no. Figari se desliza por el planteo spenceriano sin enfrentarse siquiera al texto clásico de la “gratuidad” del fenómeno artístico, la *Crítica del juicio*. Lo que en Kant es la descripción y el análisis de lo que en términos husserlianos podría traducirse como “intencionalidad” de la “finalidad sin fin”, en términos biologicistas se traduce en pautas de utilidad o funcionalidad orgánica, cambiando absolutamente el plano del análisis y la naturaleza misma del fenómeno. Simplemente, se cambia de asunto; se comete una falacia.

Reiteramos: que la finalidad del arte recaiga sobre su propio objeto no se relaciona para nada con la “utilidad” biológica de proporcionar un goce o un crecimiento vital (en John Dewey perfección se confunde asimismo con plenitud de la actividad psicosomática, la perfección o *fullfilment* de todo proceso realizado, de toda experiencia completa (Morpurgo-Tagliabue, *Estética contemporánea*).

También el arte procura beneficios en el mercado, es una mercancía, pero su especificidad como objeto estético no radica en ello.

³⁴ Véase la excelente *Historia de la pintura uruguaya*, del arquitecto G. Peluffo, para tener un panorama general del momento histórico y artístico.

Quizá en esta falta de rigor y por su prejuicio filosófico, se explica el pasaje siguiente: “¿Podría dudarse de la utilidad fundamental del arte, que concurre a servir [...] las necesidades perentorias y las subnecesidades [aclararía: el arte en su sentido actual] con igual sumisión?” (AEI, I, 39); “el arte es esencialmente útil” en cuanto medio selectivo de la acción.³⁵ Figari intenta clasificar las artes sin resolver la especificidad de las “bellas artes”. No se aparta del spencerismo; más aún, después de señalar su inconsecuencia (“A medida que el hombre se eleva sobre la condición de apremio [...] surgen las subnecesidades. [...] Luego, no son pérdidas de energía sino aplicaciones de energía”, ib.), por apartarse de sus propios presupuestos, insiste en la idea de que “lo útil tiende a trocarse en necesario”. Su pregunta sobre qué es necesario tiene sentido. Por este camino intentará superar el conflicto entre su valoración positivista del arte —subordinándolo a lo meramente biológico— y su valoración más íntima de artista. Si “necesario” es satisfacer las necesidades basales, la realidad sociocultural difiere de una latitud a la otra, de una sociedad a la otra. No es un concepto concreto; es incluso, además de relativo, ideológico: “lo necesario es una *entidad movable en relación al lugar y el tiempo*” (subrayado de Figari).

Tanto el arte industrial como las bellas artes pueden satisfacer las necesidades más premiosas como a las menos. Lo que fue esfuerzo por mejorar se trueca, “al evolucionar”, en esfuerzo dirigido a la consecución de lo necesario. La pintura y la escultura aplicadas a fines religiosos son de “estricta necesidad” para el creyente. Una clasificación teleológica es pues insuficiente, porque lo necesario que el arte satisface evoluciona, se transforma constantemente.

Las grandes invenciones del arte —en el sentido de Figari— no son consideradas bellas artes. Quizá provenga de la identificación con las manifestaciones destinadas al boato y al solaz. Una clasificación racional exigiría establecer previamente qué es belleza. En su pensamiento, belleza, arte y utilidad se intersecan, según se trasluce en frases como “Aun cuando admitiéramos que arte y belleza son un juego, una superfluidad, un lujo...” (AEI, I, 35). Surge la sospecha de si tuvo presente el pensamiento kantiano o si no lo aproximó o solapó con la teoría spenceriana del juego.

A pesar de la tematización de la afectividad (lo emotivo), a esta altura del desarrollo de AEI el elemento intelectual y cognoscitivo se impone como el elemento esencial de lo “artístico” —consecuentemente con su “contenidismo”—. El arte es un recurso universal, como sabemos: “Cada uno hace con el mismo recurso esencial lo que le sugiere su intelecto”, se aplique a la ciencia, a la industria o la plástica. Lo que varía es la entidad del esfuerzo. Naturalmente, desde que todo organismo sobrevive por el mismo recurso. Su rechazo a la clasificación de artes útiles y artes aplicadas, resulta de lo dicho. El arte es —repite— esencialmente útil y por tanto redundante

35 Sentimos la carencia, en el biologismo en general, de una concepción social del arte que no confunda necesidad orgánica —y sobranse energético— con necesidad espiritual. En el tomo III se mencionan las condiciones sociales, pero la dimensión antropológica del arte se parece demasiado a la de un hombre abstracto, si no francamente burgués, que pinta los domingos o concurre a vernisajes. Pensemos en la aspiración a lo absoluto de Van Gogh pintor, lo que pretendía —absurdamente o no— del arte, y atisbaremos el problema.

adjetivarlo como aplicado, puesto que en tanto medio para un fin siempre lo es.

Comete un verdadero deslizamiento lógico sobre esta superficie ampliada del término “arte”, cambia el valor específico de la obra artística, al menos en tanto el creador apunta intencionalmente a su logro. Útil o no, sin valor estético —reivindico el uso de la palabra “belleza”, convertida en la amante secreta del arte— la obra será ingeniosa pero no “bella”. Lo que se obtiene conservando el sentido tradicional no se agota en el término, sino en la autonomía del valor estético.

Desde Kant en adelante, pasando por el romanticismo alemán (Friedrich Schelling, Schiller, Novalis) y las corrientes artísticas derivadas del idealismo, la especificidad de lo artístico asume formas concretas, ya sea en la poesía como en la plástica (ver Morpurgo-Tagliabue, principalmente su estudio de la metodología, la poética de Valéry, el dadaísmo y el surrealismo).

Para Figari también existe una belleza racional en el caso de la ciencia, puesto que es el arte superior, o sea, de lo útil y conceptual. Esto lo trataré más adelante. Concluye en que tal vez la única clasificación racional se basaría en “los grados de evolución de cada serie de esfuerzos, en cada rama artística”. Con esta definición, se coloca en una posición claramente heterónoma al valor estético, aun si se toma en cuenta sincréticamente. Sigue siendo un criterio biológico.

Se equivocaría quien pensara que lo definitorio es lo técnico; dada la condición evolutiva del hombre, lo característico del arte —ese recurso de ingenio— es precisamente su evolutividad (*AEI*, I, 48).

Establece grados en la evolución de cada orden (no diferencia cualitativamente, por ejemplo, según el tipo de organización de la obra artística, tal como hiciera Wilhelm Worringer con la actitud abstractiva o la orgánica). El rudimentario, el técnico, el conceptuoso. Al primero corresponden las “manifestaciones artísticas inferiores, el tanteo grosero, indeciso, informe”; al segundo, “las formas artísticas ya ordenadas y sometidas a reglas, el arte más o menos mecanizado”; al último, “las manifestaciones superiores del esfuerzo artístico, en su faz de avance, de mejoramiento, de conquista” (*AEI*, I, 49). Se refiere a la calidad e importancia como grado de desarrollo. Carecemos de un criterio inmanente, simplemente nos propone adjetivos. En lugar de considerar la esencia, aparece el grado, es decir, no clases sino etapas. Tampoco sabemos cuáles son las diferencias específicas en cada una de las artes.

Se han clasificado en artes del tiempo y del espacio (Lessing); se hizo por la materia, por la facultad empleada —al modo de Francis Bacon—. ¿En qué difieren? Cuando las artes lleguen supuestamente a una misma etapa, ¿cómo las distinguiremos? El criterio evolutivo no basta; evolucionan en tanto son útiles para el hombre; nuevamente, su especificidad se evapora.

¿Cuál es el criterio subyacente que se toma en cuenta, el conceptual o el técnico? ¿Qué otro sentido dar a “rudimentario”, “mecanizado”, “conceptuoso”? Por otra parte, sabemos del desprecio del artista por el tecnicismo. Se justifica el asombro de Rama.

En cuanto a la calidad, estamos ante lo absolutamente imponderable. Es difícil saber, sin un valor o contenido determinados, qué obra artística es superior (¿conceptuosa?), si la ejecutada con un técnica y cierta destreza apropiada a su objetivo o aquella cuya técnica difiere totalmente, no menos que su propósito, verbigracia *Guernica*, o la Capilla Sixtina pintada por Miguel Ángel, o un fresco del Giotto.

El problema estético

Los interlocutores de Figari en estética pertenecen al ámbito positivista de sus lecturas y él no parece haber conocido las corrientes estéticas alemanas, cuyos cultores fueron traducidos al francés (Édouard Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine*, 1906). Morpurgo-Tagliabue describe la situación estética pos kantiana, la época de los grandes sistemas –Schelling, Arthur Schopenhauer, tan influyente, Georg Hegel y otros–, y también la de las grandes antítesis ideológicas, particularmente la dicotomía entre el arte y lo bello –supuestamente resuelta en la estética crociana–.³⁶ También expone los principales resultados de dos disciplinas distintas surgidas y desarrolladas en Alemania: la estética y la ciencia del arte.

Arte y belleza siempre estuvieron unidos, son dos conceptos indisolubles pero que no se confunden. El historiador italiano recorre la historia de ambas categorías, desde la supremacía de lo bello sobre el arte en Platón y la del arte sobre lo bello en Aristóteles, hasta la separación de ambas en Kant. Concluye: “Las distinciones sólo se tornan eficaces cuando toman la forma de antítesis y al mismo tiempo plantean el problema de su unificación”. La solución unitaria a su vez se manifiesta con regularidad en los sistemas predominantes –idealismo, naturalismo, vitalismo–; se obtiene exaltando frecuentemente uno de los principios.

El pensamiento decimonónico redujo en general esta dicotomía –empobreciéndola– a la de forma y contenido. Figari tomó el arte como forma de acción, como medio, y lo estético –con significación biológica– como “contenido”. Pero lo estético no es necesariamente artístico. A su vez, la técnica utilizada por el arte se subordina a la emoción estética. El arte sería el principio organizador. No el objetivo. Sirva esta simplificación de aproximación primaria.³⁷

Kant había distinguido la belleza pura de la belleza inherente.³⁸ Schopenhauer entendía lo bello

36 Ignoro si Figari conocía la estética –tan distinta a la suya –de B. Croce, su contemporáneo. No lo menciona.

37 Como se verá, el problema se complica con la importancia que Figari da a lo temático, tanto en la plástico como en la literatura. Téngase en cuenta su afirmación de que las “bellas artes” no tienen medios propios para producir y transmitir conocimiento, y que en este sentido parasitan a la ciencia, que es el arte progresivo por excelencia. De modo que si queremos mantener la distinción, el conocimiento y lo temático tendrán que pertenecer a la forma y lo emotivo, a lo propiamente estético.

38 El juicio del gusto, mediante el cual un objeto es declarado bello, bajo la condición de un concepto determinado, no es puro. Hay dos clases de belleza: la belleza libre (pulchritudo vaga) y belleza sólo adherente (pulchritudo adherens). La primera no presume concepto alguno de lo que el objeto deba ser; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según éste. [...] Las flores son bellezas naturales libres”, *Crítica del juicio*.

como lo no individual; tiene una forma trascendental.³⁹ El arte es conocimiento puro de lo unitario, lo típico, lo universal, de ideas o esencias percibidas en las cosas. La idea se refiere a lo unitario de la experiencia, en sentido kantiano. Pero si bien lo bello tiene forma trascendental, su contenido es un hedonismo (sublimado), un vitalismo. En el arte hay contemplación objetiva, una evasión hacia las formas idealizadas de la naturaleza.

El influjo de Schopenhauer en la literatura francesa fue muy intenso, no menos que el de Friedrich Nietzsche (quien repetía la frase de Stendhal: la belleza es una promesa de felicidad). Ambos tuvieron gran predicamento en la cuenca del Plata y son citados por Figari.

La dirección naturalista fue acentuada adecuándola al método científico. Hippolyte Taine introduce una concepción determinista, tomando en cuenta la herencia, la época y el medio. En Darwin aparece el enfoque biologicista de lo bello (la selección natural). En ambos casos, Figari subraya su no especificidad. Dedicó una especial atención a Spencer, quien, según ya fue indicado, ofrece una versión biológica a la noción de juego kantiana y schilleriana.⁴⁰ Pero es Guyau quien rechaza el concepto de desinterés en relación a lo bello, la antítesis entre la teoría y la praxis o entre belleza y agrado. “El verdadero fin del arte es la vida, la realidad”; “vivir con una vida plena y vigorosa, ya es algo estético”; “donde hay sentimiento de una vida más intensa y fácil, hay belleza”. Lo bello es un acrecentamiento de la vida consciente, comenta Morpurgo-Tagliabue. Algo a tener en cuenta es el “esfuerzo integrador” de Guyau, puesto que el placer estético afecta a lo psicológico y lo fisiológico no menos que a lo social, en pleno acuerdo con la orientación positivista.

Este concepto unitario del arte engloba el goce fisiológico y la expresión emotiva, dos momentos de la plenitud vital. Uno satisface las facultades individuales y el otro la comunicación social (dos grados de la perfección humana). Sagazmente recuerda Morpurgo-Tagliabue que al suprimir la diferencia entre interés y desinterés, belleza y utilidad, se reintroducía el antiguo principio de perfección —esto ocurrirá en Dewey y asimismo en Figari, no obstante el papel jugado por la necesidad en su enfoque biológico, el “orden de precedencia”—. Añade el historiador: “si bien combatían la teoría estética del juego [sustituyéndola] por el concepto de vida, introducían una noción al mismo tiempo naturalista y metafísica, que repetía bajo otra apariencia el concepto formal de perfección”, inspirador de la noción de juego racionalista (Morpurgo-Tagliabue). El criterio formal de plenitud vital (perfeccionamiento en la socialidad) se convierte en un problema de contenidos —restaurando así su oposición con el de forma—; el *súmmum* de la vitalidad se transforma en el sistema de valor artístico de las “ideas más eleva-

39 El fin del arte es facilitar la inteligencia de las Ideas del universo. [...] Las Ideas son, por esencia, objeto de la percepción sensible y no pueden comunicarse más que por la vía intuitiva, que es la propia del arte”, Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Aguilar.

40 “La belleza enlaza dos estados que son opuestos, que nunca pueden unificarse”, afirma Schiller, en *La educación estética*, refiriéndose al sentir y al pensar. “El ejercicio estético [entre esas facultades] conduce a lo ilimitado”, la libertad.

das del espíritu humano”; el valor lógico y moral determinan el valor artístico.⁴¹

El principio de perfección conduce a la heteronomía. Hace del arte una suerte de religión laica. “El arte naturalista es siempre un arte pedagógico” (Morpurgo-Tagliabue). Afirmación que no cuenta con la pintura descriptiva, no narrativa, pero es aplicable al pensamiento estético de Figari.

Pienso que en esas estéticas se confunden varias cosas: que el fin del arte sea la realidad supone desplazar el acento de lo estético al contenido y al objetivo artístico. Aspirar a una “vida plena y vigorosa” —en caso de resultar de la experiencia estética— tiene más que ver con una eudemonología que interseca lo estético que con el arte mismo. La adjudicación de heteronomía está, pues, plenamente justificada.

Schopenhauer, “precursor de las ideas simplistas del siglo XIX” —período vivo en “inteligencia” y pobre en “sensibilidad”, según el historiador—, “consideró al arte como una contemplación desinteresada de ideas”,⁴² de modo tal que para ese siglo “el arte no se destacaba de la vida como la teoría de la práctica, sino como la práctica universal se destaca de la práctica particular o empírica” (Morpurgo-Tagliabue). Voluntad y contemplación se oponen.

¿Qué hereda Figari de este planteo? ¿Qué rechaza en su inspección personal del sentimiento estético? (Porque no está de más decirlo: no lo estudia sociológicamente. Su punto de partida es eminentemente introspectivo, psicológico, con un marco biológico general, que más bien complica la descripción y el análisis al que lo somete.) La respuesta no es fácil. En su análisis existen aspectos irresueltos o no muy claros.

Pese a que Henri Bergson no escribió un tratado de estética, en *Materia y memoria, Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, dentro de ese regreso a lo dado que aparece en Wilhelm Dilthey y en Edmund Husserl en el pensamiento germánico, hallaremos ciertas ideas que ejercieron influencia en nuestro medio.

Para Bergson la intuición permite la captación inmediata de la duración, el verdadero sustrato metafísico —también en Schopenhauer era posible, por un acto de introspección, la revelación de la voluntad, sustancia o esencia última de la realidad escondida bajo el velo de Maya de la individuación—. La intuición no es un acto teórico y tampoco práctico; el intelecto nos muestra lo abstracto, lo geométrico, es un instrumento en función del instinto. Tampoco un acto instintivo, práctico.

41 Figari comparte esta posición al atribuirle una función ancilar a las “bellas artes”, en cuanto deben transmitir contenidos —científicos, ideológicos—. Pero en él combaten el “pintor de sensaciones” y aquel que rechazaba el arte por el arte. La conciliación se dio en lo que pretendió y logró en la praxis, en su mejor pintura: una síntesis de ambas aspiraciones.

42 En Hegel, en Schopenhauer, el uso del término “idea” suele llevar a confusiones. Si “idea” es concepto, lo estético queda falseado en su esencia: el arte nos abriría el camino, con la religión, al conocimiento absoluto, a la ciencia filosófica, hasta la muerte del arte por el advenimiento de la autoconciencia del espíritu. La especificidad del arte, la religión y la filosofía se disuelven, o en el mejor de los casos, se escalonan jerárquicamente. Si la “idea” se entiende como esencia —no en sentido platónico—, como el conjunto de notas constitutivas del objeto, entonces podríamos aceptar que el arte es el reflejo sensible de la idea (Hegel) y que la idea se capta (sensiblemente) intuitivamente, en el objeto (Schopenhauer).

Uno de sus ensayos se llama, precisamente, *La intuición filosófica*, e intenta aproximarse a esa forma tan imprecisa de conocimiento, no menos ambigua que la intuición emocional de Max Scheler. Su captación –sin mediación– de lo real la convierte, sin embargo, en un instrumento práctico y en un sentimiento. Transformaciones todas éstas a las que son tan proclives los metafísicos especulativos cuando la realidad no se deja asir por la percepción y la inteligencia. Del mismo modo en que los sentimientos se expresan por los movimientos, el artista es aquel que a través de los gestos, las palabras, sonidos y formas nos incita –por sugestión mimética– a participar de sus cambios de estado. La inhibición de nuestros sentimientos y disposiciones utilitarios logra lo que Figari ha de llamar “encantamiento”.

La regularidad del ritmo, la inmovilidad y el equilibrio escultóricos, la simetría, las representaciones formales arquitectónicas, cumplen con esta función suspensiva: “*nuestra alma, acunada y adormecida, se olvida de sí como en un sueño*, para pensar y para ver con el poema” (Bergson, *Ensayo sobre los datos...*, subrayado del autor).⁴³ Morpurgo-Tagliabue comenta: “Aquí estaba escurzado un proceso de integración entre lo bello y el arte: lo bello es ritmo [...] y como magia, obra por hipnosis, poniéndose en un estado de indiferencia práctica; el arte es la evocación simpática de sentimientos, sugestión o seducción”. *Grosso modo*, en esto consiste la idea central de la estética figariana.

En el mismo principio trabajaron entonces la estética alemana de la *Einfühlung* que V. Basch importa a Francia. El rococó y el estilo Liberty finisecular se reflejan en estas ideas (como sin duda en las del importante libro de Worringer *Abstracción y naturaleza*). De modo que el arte nos aleja de la vida, nos interna en el sueño, pasamos de la acción a la representación y de la percepción al recuerdo-imagen, al recuerdo puro. El impulso vital orientado hacia la acción y el mundo material toma la dirección opuesta, y la pura emoción, el recuerdo puro, se define, toma la forma de las imágenes, palabras, acciones, en un proceso igual al de la vida. “Buscará la emoción simple”, y más allá del plano intelectual, recuperará lo que la sociedad recorta y petrifica en lo real.

El concepto de intuición tuvo gran predicamento como criterio estético y artístico. Marcel Proust, Felisberto Hernández, los estudios de Salinas sobre el tiempo y la memoria en Manrique, el concepto de una poesía del tiempo en Antonio Machado, son acreedores de esta filosofía de la duración (*la durée réelle*). Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Stéphane Mallarmé también lo son en música y poesía, y conjeturo que también lo es la propia pintura de la memoria personal y colectiva de Figari, que no es sólo pintura epigonal del impresionismo.

“La experiencia artística se parece a un fenómeno de paramnesia discontinua” (*Las intermitencias del corazón*, de Proust, en Morpurgo-Tagliabue). “La ley de la realidad es el proceso del

43 “Si tal desprendimiento fuera completo, si el alma no adhiriese ya a la acción por ninguna de sus percepciones, sería el alma de un artista.” “Vivir es acoger tan sólo la percepción útil de los objetos [...] las demás percepciones deben oscurecerse” (Bergson).

pasado hacia el futuro. [...] El arte, por el contrario, marcha en dirección inversa. Nos remite al origen [...] la pura emoción, el recuerdo puro, se precisa y se diferencia, se espacializa, se materializa en imagen, en palabras, en signos, en acciones. [...] El artista debe remontarse siempre a esta emoción indivisible situada más allá del plano intelectual” (Morpurgo-Tagliabue) De todas estas influencias latentes o manifiestas, ¿qué ha tomado o desechado Figari? ¿Ha sabido encontrar una superación dialéctica, sin entrar en tensión con su positivismo consecuente —que es la otra gran influencia gravitante en su pensamiento?

En primer término Figari establece el estatus en que se encuentra la supuesta ciencia de la estética.⁴⁴ Su primera objeción está referida a la ambigüedad de los términos: arte, emoción estética, bellas artes, que se utilizan como si todo fuera lo mismo. Además de mostrar el carácter tentativo de las explicaciones, apunta al corazón del problema de la definición, de la demarcación conceptual. Elementos que se han dado junto a lo específico, como si de esto se tratara: la bondad, la naturaleza, Dios, el placer, el juego, las sensaciones, la verdad, el artificio, la voluntad, el gusto, el agrado, la sociabilidad. Denuncia la actitud especulativa, apriorista, que desdeña la observación de la realidad. Pone de relieve la frecuente confusión entre arte y estética. Incluso cabe observar a los animales inferiores y a las plantas. Instala pues, el asunto en el plano inmanente y naturalista.

En efecto, sostengo que es en la estética que sus cualidades de observador son más destacables y menos mediatizadas por su metafísica. La unidad de la vida se mostrará en las “analogías esenciales” entre aquellas formas y el hombre —aquí insiste en destacar la cognoscibilidad de lo real en tanto no mediatizado por los prejuicios y convencionalismos, pese a la mayor dificultad que presenta para el conocimiento ese complejo organismo que somos.

El procedimiento lógico que emplea en su argumentación revela la clara conciencia de la especificidad, de que la definición recoge las notas esenciales y no otra cosa; es decir, que definir es delimitar. “El placer y lo agradable tampoco pueden considerarse como elementos *típicos, constitutivos* del fenómeno estético, si bien lo acompañan generalmente, por cuanto son comunes también a diversas formas de simple satisfacción de las funciones vitales inestéticas o aestéticas” (*AEI*, II, 13).⁴⁵

44 Figari parece ignorar el movimiento científico alemán interesado en los estudios de la estética: Fechner (en la teoría de la *Einfühlung*, cuyos orígenes se atribuyen a Herder); Vischer (en la noción de simbolización de la naturaleza —“la humanización de cada objeto”—); W. Stern, Lipps y otros. Autores como V. Baasch los divulgaron en Francia.

45 Adviértase que aquí se toma estético en el sentido más amplio de *aisthesis*. El placer estético se considera como un elemento más por la curiosa razón de que también otros placeres acompañan a la satisfacción de las funciones vitales. La parte es tomada como el todo. Las especies están lógicamente co-ordinadas, tienen algo en común entre sí —por eso se incluyen en el mismo género—, pero difieren entre sí por sus notas propias. Nuevamente el mecanismo extensional, de ver desde el género, le hace subestimar el específico placer que llamamos estético y que es el fin de la obra artística como artefacto cultural. Obviamente, el género “estético” comprende varias clases de placer sensible, pero la estética como disciplina indaga el goce específico que producen la obra de arte y la contemplación de la naturaleza —este último no sólo es estético, incluso está contaminado por la cultura. No miramos un paisaje del mismo modo, desde que los impresionistas nos enseñaron a mirar con sus ojos.

Lo mismo ocurre con “lo bueno”. Si es cierto que a veces integra el fenómeno estético, éste “puede ofrecerse también sin su concurso”.

Respecto a la objetividad o subjetividad de lo estético, creí detectar una oscilación (¿o vacilación?), pero después de varias relecturas pensamos que está meramente en la exposición. Hace referencias a Darwin y Spencer (del primero ofrece una extensa llamada relacionada a un pasaje de *El origen de las especies*) para afirmar la posibilidad de que “En los dominios de la biología podría encontrarse tal vez la clave del fenómeno estético” (*AEI*, II, 14), más que en el apriorismo metafísico y sentimental. La buena razón que encuentra es que facilita la lucha por la existencia, e incluso percibe similitud con las formas “congéneres de las que se observan entre los salvajes”.

Comenta: “Si bien pienso que *no siendo objetiva la belleza*, no puede explicarse por las causas que establece [...] fuerza es reconocer [...] una base firme de realidad esencial en las manifestaciones estéticas [...] entre los animales inferiores y en el hombre primitivo [...] y el civilizado” (*AEI*, II, 14-15, subrayado del autor).⁴⁶

Para replicar “la supuesta objetividad de la belleza” menciona al naturalista Jean Henri Fabre, quien atribuye a los insectos himenópteros la percepción de la belleza. Como el planteo de Spencer contempla a la vez lo biológico y la tradición kantiana de la gratuidad y del juego (Schiller), vuelve a utilizar su criterio de especificidad.

De un lado se produce un exceso energético; de otro, se aplica el excedente en la realización estética. Naturalmente, este plus se presta a ser consumido en cualquier otra actividad, sin que importe el contenido, ya sea en el arte, ya sea en el juego.

Formalmente considerado, se comete una falacia genética —ver nota al pie—, como la cometida por Freud: la génesis de lo bello no es aun lo bello. Tampoco el amor erótico se reduce a su origen sexual, como cree Schopenhauer.

Esto es así incluso si admitimos una continuidad formal o sustancial en los procesos, siempre que se opere un cambio cualitativo. La objeción de Figari se centra en que se trata de una explicación negativa que “sólo se refiere a la manera de manifestarse el sentimiento estético y no a *éste*” (subrayado del autor). Continúa: “no resulta de ahí cuál es la esencia *positiva* de ese fenómeno” (subrayado del autor). Sin embargo, creo que la razón doctrinal de Figari hay que indagarla en el contenido de frases como la siguiente: “Aun cuando fuera cierto que el fenómeno estético no se produce dentro del circuito de la *satisfacción de la necesidad vital*” (subrayado

46 Como vemos, podría pensarse que Figari comete una falacia genética, ya que el origen de algo es distinto que su esencia. Luego dedicará un capítulo a describir y analizar las notas esenciales del fenómeno. La preocupación de pensar una metafísica, y no sólo una estética, podría explicar este acercamiento genético previo al fenomenológico. Mi impresión es que no se integran y se exponen alternativamente. Me confirma en esta convicción su subsunción del placer estético específico al placer producido por toda función vital. Hubiese sido interesante que se planteara la posibilidad de que la teoría del “llamado sexual” destacara asimismo el aspecto hedónico y conjeturara si esta función —al menos, el epifenómeno hedónico— no pudo autonomizarse en el hombre, como tantas otras formas culturales. Quizá hubiese satisfecho sin mayor contradicción el principio biológico y la teoría autotética del arte.

del autor). Concede algo que tendremos en cuenta cuando se refiera al “encantamiento” artístico: según Spencer, “el carácter estético de un sentimiento está habitualmente asociado con la distancia que lo separa de las funciones que sirven a la vida”. (La cita es de Figari. Nótese la coincidencia con la aseveración bergsoniana.) Pero para Figari las condiciones no son lo que determina el sentimiento estético.

Pone en juego aquí una convicción personal –positivista y no romántica–, pues para él es más apropiado afirmar que lo estético se halla en razón inversa a lo vegetativo y en razón directa al desarrollo intelectual. De hecho, Figari cree estar frente a una concesión al metafisicismo romántico.⁴⁷

Acepta que hay una acentuación del esteticismo en las formas culturales superiores, aunque lo esencial es común a todas –también a las inferiores–, “en el propio cumplimiento de las exigencias fisiológicas”.

Tiene cuidado en establecer el ámbito de su posición: habría una mayor coherencia si se incluyera el esteticismo dentro de un “desarrollo progresivo y armónico de las manifestaciones animales, actuando *sin soluciones de continuidad con todos los planos de la vida orgánica*”. Imagino que para Figari admitir un *hiatus* de realidad entre lo humano y los organismos “inferiores” sería dejar entrar el aire helado del vacío metafísico, una incoherencia lógica incompatible con la unidad integral de la sustancia.

No es, pues, un reparo menor, meramente observacional. Tengo la convicción de que su resolución tiene sentido, nos da la pauta de un pensamiento que, en el convencimiento de la unidad ontológica, no concede excepciones antropocéntricas. Se adivina detrás un criterio empirista y positivista vigilante, que es el gran pivote de su construcción metafísica y que nos facilita la comprensión de su vigoroso monismo, a veces capaz de infundir la sospecha de voluntad de sistema.⁴⁸

“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” (Rama).

El reparo es de una sencillez y claridad meridianas: no podemos entregarnos con total libertad a las “cerebraciones estéticas”. Nos inhibe para ello la “necesidad instintiva”, y naturalmente, “prevalece lo que es más hondamente vital”.

47 Tampoco encontramos mucha coherencia en la concepción del arte como “encantamiento” y este acento puesto en el desarrollo intelectual, prejuicio positivista (del progreso) que afecta el análisis del sentimiento estético en el arte.

48 Claro está que no se hallaba en situación de superar su propio antropocentrismo –¿no lo es el evolucionismo?–, si admitimos con Von Uexküll que todas las especies –en cuanto adaptadas– son “perfectas”. No es la única contradicción: mientras sus reparos son propios de una epistemología positivista, que rechaza la metafísica, él mismo está construyéndola, aunque convencido de su positividad. Pero lo mismo puede decirse del positivismo comtiano y spenceriano.

La emoción estética es rehén de “la presión de una necesidad”. Quien está apenado o enfermo no tiene humor para chanzas. No obstante, hay que cuidarse del deslizamiento lógico que se cometería si se dijera que “la génesis del chiste es la salud”, o, *mutatis mutandis*, el desinterés es el origen de lo estético. El chiste y el esteticismo requieren “libertad mental”. Parece una argumentación coherente. Recordemos que tampoco el uso de la energía disponible es otra cosa que una condición, no la esencia del fenómeno. Pero esto que es válido para Spencer, no lo es para el planteo de Kant. La libertad del juego de las facultades (imaginación y entendimiento)⁴⁹ no se refiere al remanente energético, sí a la ambigüedad de su naturaleza: “la finalidad en el producto del arte bello, aunque intencionada, no debe parecerlo, es decir, el arte bello debe *ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte*. Como naturaleza aparece un producto del arte [...] pero sin *esfuerzo*, sin que la forma de la escuela se transparente” (*Crítica del juicio*, subrayado de Kant).

Hay una diferencia fundamental desde el plano mismo de su elucubración. Lo común sería la espontaneidad, “la libertad mental” del acto creativo.⁵⁰ Contra Spencer, la única exigencia es, para Figari, no la ausencia de necesidad instintiva (el amor sexual suministra tantos estímulos estéticos que se ha pensado en él como generador del arte), sino la de “que no apremie”. No se distingue ninguna diferencia esencial —sólo de grado, o como ya se señaló, de precedencia—. No se rompe con la unidad biológica, el principio monista; empleando otra forma: el apremio vital se opone a “la expansión mental, a la libertad de idear”. Concluye: “*Las manifestaciones estéticas no son de estricto carácter vital* [se refiere a la necesidad perentoria, basal, de conservación] y tal cosa no puede ser desconocida” (subrayado del autor). Pero no son exclusivas. Si fuera cierto lo que se afirma, con el crecimiento de las necesidades en la civilización lo estético habría decrecido proporcionalmente.

Todo esto es correcto. Más aún: ese desarrollo llevó al florecimiento estético. Lo vital y lo útil no excluyen lo estético, sólo la exigencia del orden de precedencia en el momento mismo del apremio biológico.

Sin embargo, aun aceptando que la libertad respecto de la presión biológica está correctamente ponderada como condición *sine qua non*, la finalidad del arte mismo y del “esteticismo” artístico no queda suficientemente aclarada —máxime si lo estético es, además, finalidad vital—.

49 Kant, habiendo distinguido el agrado como lo que deleita —común con los animales irracionales—, lo bello como lo que place —sólo propio del hombre—, y lo bueno como lo apreciado, se refiere al gusto como “la facultad de juzgar un objeto o una representación, mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello”. Que Figari no advirtiese la incompatibilidad del “desinterés” kantiano con el placer como vitalmente “útil” se debió quizá a no haberlo tenido presente. La teoría del “encantamiento” como paréntesis de la actividad práctica coincide con el “desinterés” estético y su autotelismo. Figari insistió en subrayar la “utilidad” porque la creyó incompatible con la “gratuidad” del placer estético, al que subordinó al placer en general, como función orgánica. Para él no era un prurito escolástico sino admitir un pozo negro en la unidad de la sustancia (vida). Algo así como si Parménides aceptara el vacío.

50 “La del gusto en lo bello es la única satisfacción desinteresada y libre.” Toda necesidad instintiva (interés) impide la elección según el gusto. “Sólo cuando se ha calmado la necesidad puede decirse quién tiene o no gusto.” (Kant)

Y ello porque el placer estético (el “encantamiento”, el “recreo”) continúa siendo subsidiario del instinto, por más que no sea premioso en el momento de producirse.

Ese deuteragonismo estético deja de serlo apenas lo “necesario” abre paso a la cenicienta de la actividad orgánica (¿no es un “lujo” aun con este estatus que le concede Figari?), y se vuelve a presentar el hecho que observara Kant: el desinterés de lo estético. Si además tiene un beneficio vital, no afecta su condición de “compás” psíquico. No podrá superar la dificultad, nos parece, pero esto lo veremos en el momento oportuno. Sea lo que fuere, objetivo o subjetivo o ambas cosas, no se explica el autotelismo de lo estético, del “arte-bello”, del arte-artístico en su acepción no figuriana. Esto es así por más que se atribuya la gratuidad a preconceptos metafísicos.⁵¹ No afecta la cesura con la actividad práctica en sentido corriente, su modo de actuar no utilitario —aceptando la utilidad mediata de la actividad estética, indudable, para no hacer cuestión de palabras.

Guyau acepta la unidad de lo estético en las diversas especies vivientes: “lo agradable y lo bello no se distinguen”. Llama la atención respecto a su propia concepción del método que le reproche al filósofo francés haberse detenido, no en las causas, sino en las manifestaciones mismas, confundiendo arte con belleza y belleza con placer, admitiendo también que deben producirse fuera del plano utilitario para alcanzar lo bello.⁵² Para Guyau, “la emoción artística es, en definitiva, la emoción social que nos hace sentir una vida análoga a la nuestra”, dice él. Con meridiana claridad, Figari percibe el desplazamiento lógico. Es indudable que está “fuera de asunto”. Y no es precisamente un paralógico de falsa oposición que comete oponiéndose.

El “estímulo simpático” que provoca el artista en nosotros con sus personajes imaginarios —en el teatro parecería más patente, tal vez— no es el estímulo estético mismo. Ni su capacidad de empatía ni la nuestra son la emoción a la que nos referimos. Por eso, su cita de Guyau acerca de la definición de lo bello: “El sentimiento de lo bello no es sino la forma superior del sentimiento de la solidaridad y de la unidad en la armonía; es la conciencia de una sociedad en nuestra vida intelectual” (Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico*).

Figari acepta el carácter social del arte (esteticismo), como lo acepta en otras formas culturales, pero vuelve a argumentar contra la falta de especificidad de lo social cuando se pretende adscribirlo a lo estético: “fuera de no ser la única [manifestación] de carácter social, puede

51 Tanto para Kant como para Hegel y Lukács, un hegeliano, el arte es un fin en sí mismo. Afirma Lukács: “El efecto del arte, la absorción completa del espectador en la acción de la obra de arte, su entrega total a la peculiaridad del ‘mundo artístico propio’ de ésta”, *Problemas del realismo, Antología de Estética*. Pero esto es así también para la fenomenología del arte en general, como producción de belleza: el arte es un fin en sí mismo.

52 Para Figari, lo que produce el conocimiento real no es un examen fenomenológico previo, sino acceder a las causas, es decir, la explicación, según aparece en la lógica de Stuart Mill.

La observación empirista está encadenada a la hipótesis y a la confirmación por el experimento. Esto permite superar lo contingente y alcanzar la ley. Lo que ocurre de hecho, a mi entender, es que Figari no deja de hacer fenomenología de la emoción estética, pese a sus preconceptos y a la hipótesis central de que todo fenómeno es parte de una integralidad de la sustancia, manifestación parcial de la misma. Parece más próximo a la metafísica de la causa primera de Aristóteles de lo que sospecha.

presentarse también en forma antimoral, sin que por ello pueda desconocerse su esencia" (AEI, 23). En la contraargumentación se distinguen aspectos variables —relativos al tiempo y al espacio, entre otros— de lo que hay de constante en la realidad y el hombre. No varían sustancialmente: evolucionan. En la generación del fenómeno estético participan lo moral, lo social, lo étnico, lo climático y también los sentidos. Pero podrían no integrarlo. Su análisis de Guyau es revelador de su interés por lo que hay de vital y próximo a la posición biologicista que sustenta.

Cita nuevamente al filósofo, quien afirma que el sentimiento estético se confunde con la vida consciente de sí misma, de su intensidad y armonía, y lo hace de tres modos simultáneamente: respecto a la sensibilidad, a la inteligencia y a la voluntad. (*"El placer por la conciencia inmediata de este estímulo general. La irreligión del porvenir."*)⁵³

Como no podía ser de otro modo, comparte la afirmación acerca de la complejidad de lo estético, tanto en sus condicionamientos como en sus manifestaciones. Las hay francamente inmorales y antisociales, incluso desagradables. Con esto se propone demostrar que ni lo moral ni lo social o lo placentero son la base constitutiva del arte y la belleza. Oportunamente toma como prueba el "feísmo" en tanto fenómeno estético; más todavía, también sus logros artísticos y menciona la literatura naturalista (Zola, Guy de Maupassant).⁵⁴

Entre 1933 y 1934, en sus cartas a Salterain Herrera —cuando hacía una veintena de años que su elucubración estética estaba completada—, sigue refiriéndose al encantamiento y la ensoñación producidos por el arte. De modo que no es el naturalismo —como tampoco el clasicismo— su ideal estético personal. No apunta al hedonismo, pues. Pese a ello, es significativo que no distinga entre presentación y creencia en los contenidos inmorales de la obra artística.

En su pintura posterior habrá un contenido ideológico estrechamente relacionado con una concepción moral y política del arte. Lo terrible, lo cruel, lo indiferente, forman parte del plano artístico y estético, del mismo modo que los aspectos positivos. En cuanto al agrado, repite la argumentación que utilizó para lo social y lo ético.

Sin embargo, si bien no hay una clara definición formal en Guyau, éste establece una diferenciación que merecía ser atendida:⁵⁵ "El carácter estético de las sensaciones nos parece [...] de-

53 La afinidad de Guyau con Dewey no fue invocada arbitrariamente (Morpurgo-Tagliabue). Tampoco Figari es ajeno a este enfoque. Pero tiene cuidado en distinguir la especificidad de la emoción estética y en qué condiciones se produce. No es la mera conciencia de un estímulo general o de la homeostasis orgánica.

54 De los naturalistas se decía que escribían como hablaban sus bastos personajes; que trataban temas "inmundos", no artísticos. La defensa de Zola por E. Auerbach en Mimesis es realmente esclarecedora. Detrás del pretexto literario estaba la repugnancia a admitir a la clase obrera como protagonista de la novela, género burgués por excelencia, que debía reflejar su propia concepción del mundo y no los intereses de una masa miserable cuyo destino no podía preocuparle. La crisis del concepto clásico de belleza ha llevado incluso al abandono del término. En los medios artísticos existe una identificación simplista de "belleza" con "estética". Lo "feo" y lo "monstruoso" son experiencias de la sensibilidad no menos "estéticas". El abandono del ideal griego de belleza no implica el abandono del concepto "estética". El desuso o el uso vergonzante de la palabra "bello" no deja de ser una mutilización.

55 Lo agradable o desagradable del contenido es diferente de lo agradable del tratamiento artístico, obviada no siempre advertida. Un modelo bello no hace la belleza del cuadro o la estatua; la falta de claridad artística suele inducir a lo bonito o lo cursi, que es sentido como una agresión deliberada, si no una manipulación abierta al gusto desprevenido. Estos deslizamientos de plano llevan

penden *menos de su origen* y por decirlo así, de su *materia*, que de la *forma* y del desarrollo que toman en la conciencia; de las asociaciones y condiciones de toda clase a que dan lugar. [...] En otros términos, el medio de la conciencia, más aún que la sensación bruta, es lo que explica y constituye la emoción estética. Forma [...] una extensión [...] de la sensación en nuestra conciencia” (cita de Figari, subrayado del autor). Con esto comprende la inteligencia y la voluntad. Se accedería así a una teoría del acto creativo, pero Figari repara en que construye su doctrina sobre los efectos psicológicos de la emoción estética en vez de dirigir sus esfuerzos a la causa generadora, que es el centro del asunto. El error estaría en atribuir a la belleza una entidad objetiva,⁵⁶ no menos que en la adscripción del arte a esa “cultura de la belleza”, equivalente para Figari a museística y ornamental, conservadora. Quedan pendientes algunas preguntas acerca del problema estético: si se presenta entendido en términos de “causa generadora” – cayendo así en la falacia genética–, o de esencia o naturaleza; si se concebirá “objetivamente” o “subjetivamente”, y si lo circunscribe a lo individual. Teóricamente, su posición respecto a lo sociológico es clara.

Realidad e ilusión en Figari

Su significación para la (emoción) estética

Además de lo que plantea el título, queda pendiente el influjo que el resultado de su investigación teórica pudo tener en su pintura posterior. Será objeto de un estudio separado, porque me parece el puente necesario para comprender su visión plástica y el tratamiento utilizado.

“Realidad es lo que existe, lo que es.” Hace un uso asertórico e incondicionado de la categoría, remitiéndose, de hecho, a una captación inmediata. Lo primero que aclara es el carácter ilusorio de nuestro sentimiento de individuación o “separativo” (Erich Fromm). Está lejos de ser trivial la observación de cuán difícil es, y hasta imposible fijar la línea de demarcación entre el sujeto y su medio.⁵⁷ Para Figari es relevante la percepción de esta integración en una misma realidad –va más allá de la consideración del medio, se abre a lo metafísico–, de lo subjetivo y el supuesto mundo “exterior”. Conste que para él no implica una posición idealista. Pero el instinto, el sentimiento, el conocimiento, nuestro ser entero, se relacionan con lo “externo”, juzgándolo no por lo que es en sí, sino por nuestra forma de relacionamiento con los elementos que lo constituyen. Las cosas externas actúan por leyes inmutables, indiferentes a nuestros intereses.

a confundir la estética griega con la estética teórica, dejando fuera categorías como el terror del arte azteca, lo numinoso medieval, etcétera.

56 Para Guyau la organización artística es la causa objetiva de la emoción socialmente considerada. Distingue un arte hedonista y un arte humanitario –el primero de naturaleza fisiológica y éste, sociológica.

57 W. James profundizó el tema en su ensayo ¿Existe la conciencia?, que tanta repercusión tuvo entonces. “[...] la primera gran consideración es la de que la vida se produce en un ambiente [...] en una interacción” (Dewey).

Esto, que tendría que darnos la idea de un mundo ateleológico, por el egocentrismo primitivo –además de las ilusiones ocasionadas por nuestra estructura física y psíquica–, ha producido en nosotros una percepción ilusoria, animista, personalizadora, hipostática, de nefastas consecuencias sobre el conocimiento, según habrá oportunidad de mostrar.

La ilusión de inmovilidad de la materia, por un lado; la ilusión de variedad de la sustancia, donde hay únicamente variedad de formas, por otro. También padecemos la ilusión de la creación y destrucción de la materia y de la estabilidad individual, cuando lo real es el cambio de los componentes orgánicos. Es la condición ilusoria del conocimiento que Schopenhauer llamaba “el velo de Maya”, aquello que la tradición del idealismo mostró como una subversión del lenguaje: el fuego nos quema, aunque en realidad “nos quemamos”. La nada, el tiempo y el espacio no existen. Son, quizá, puras ilusiones psicológicas. Bergson, y Schopenhauer antes, habían demostrado la imposibilidad de pensar la nada a menos que lo hagamos como negación (mental) del ser.

En Kant, tiempo y espacio no son sino formas puras de la sensibilidad, el orden de la sucesión y el orden de lo simultáneo. Para Figari, el tiempo es una sucesión de presentes, aunque es un modo de decir⁵⁸ porque no es otra cosa que el cambio de la misma sustancia.

La visión es heracliteana y, a la vez, parmenídea. Niega el espacio y el tiempo, y por supuesto, “la nada”.

Espacio y tiempo son hechos de la realidad relacionados con nosotros, con nuestra subjetividad. Distinguimos la simultaneidad de dos hechos de la sucesión de otros hechos. No son, pues, entidades objetivas. “¿Qué es lo que no se ha ideado para dar por conocido lo desconocido?”, se pregunta en un feliz hallazgo expresivo. “A lo que está fuera de nuestras facultades lo llamamos lo Absoluto, infinito, eternidad, espíritu, espacio, vacío, la nada.” “El espacio que ocupa la materia, no es espacio, es materia.” “Donde creemos que no hay sustancia, porque no podemos percibirla, hay algo, por lo menos, éter”; “¿podríamos afirmar que hay base para dar por admitida la indivisibilidad de la materia?”.

Parece –paradójicamente– la voz del viejo Parménides en este afirmador del cambio. También para los griegos “lo lleno” era viviente. Estamos ante algo así como en un océano en ebullición; sus olas no son más que el cambio de la misma sustancia. “Nosotros hablamos de ‘primeras causas’, dando por supuesto que las haya. Para admitir la primera forma creativa [...] es necesario admitir, a la vez, la nada, el agente creador, el tiempo y el espacio”; no podríamos concebir la creación de otro modo. O admitir el milagro.

58 Ignoro si Figari conocía el famoso análisis del tiempo de Agustín de Hipona. “Es en ti, espíritu mío, donde mido el tiempo”, “la impresión que dejan en ti las cosas y que permanecen una vez que han pasado, es lo que sigue presente y yo mido”, *Confesiones*, libro XI, 27. Pero es indudable que conocía a Bergson. Su negación de estas ilusiones tiene un enfoque más antropológico y metafísico que introspectivo. No advertimos nuestros cambios, creemos que algo liga el presente al pasado y al porvenir. Se trata de “una modalidad psíquica”, “un artificio subjetivo” (*AEI*, II, 34).

“Lo que llamamos ‘nada’ es simplemente el límite de nuestras concepciones, como el infinito.” Es concebida, pues, desde el punto de vista gnoseológico pero con una consecuencia ontológica. Es uno de los ídola baconianos. Se ha hipostasiado una limitación de nuestro conocimiento. Repite el argumento bergsoniano (“la nada [...] una simple negación mental [que se da] como algo objetivo”).

Absoluto y relativo significan solamente la oposición entre lo que es y conocemos y lo que desconocemos; lo primero (lo absoluto) esconde la idea de la nada —lo que no existe ni puede existir—. Lo demás es relativo: “no hay primeras causas sino causas inmanentes”. Idea importante, además de metafísica, para comprender el inmanentismo de su mundo pictórico, en que no hay un cielo ascensional (Gaston Bachelard), un Uno trascendente; en cambio, prima la extensionalidad, la expansión de la horizontalidad de la tierra. Un espacio totalmente distinto al de los pintores que aspiran a lo aéreo, ingrávito y trascendente, cuyo verdadero hogar espiritual está más allá de la materia terrestre —la de Figari sería una imaginación material, tal como él mismo la denominaría.

“Acostumbrados a relacionar cada cosa con su causa y a presuponer en cada cosa su principio y su fin, no nos es dado concebir que pueda el total no tener causa ni ser efecto, consiguientemente” (*AEI*, II, 40). Idea importantísima, que merecería un tratamiento aparte, para dar cuenta de la aporía de la causa prima. Figari se refiere al hábito que da origen al nexo causal, como ya puso de manifiesto David Hume. El hábito de buscar una causa para relacionar los términos nos coacciona a buscarla también para el ser mismo (el “total”), que no es él mismo un término —si se entiende por término el contenido de una relación—, puesto que el ser sólo puede ser intuitivo, captado, y por ende, le resbala toda relación. Ocurre que delimitamos nuestros contenidos sensoriales o mentales porque de otro modo no podríamos pensar, es decir, relacionar. “Término” supone delimitación, análisis. Pero no cabe relacionar el “total”, a menos que a su vez neguemos su concepto y lo recortemos, agrietando el concepto de ser, creando el no ser, el no término, la nada. Aquí está la intuición profunda de Figari.

Si se hubiese detenido más, habría notado que se trata asimismo de un hábito, de un problema lógico y gnoseológico, del cual, así encarado, únicamente deriva una aporía (Kant, N. Hartmann). En suma, no se puede pensar (relacionar) el todo como si fuera una parte (lo relativo), sin contradicción, sin negar a la vez su ser totalidad.

También ese principio causal que se puede seguir a través de distintas cosmologías (Dios, Logos, monarquía universal, Causa eficiente —de la que surge el primer movimiento—, primer dicente, arquetipo, Arquitecto), recordemos que se relaciona a la idea teocrática, según surge del análisis de Pablo González Casanova. “De la manía religiosa ha quedado el prurito metafísico, de este prurito nace el vicio de la elucubración trascendental” (Figari). Personalizamos los elementos naturales y suponemos que actúan sobre nosotros, aunque “sólo coexisten”. Lo único legítimo es investigar las transformaciones de la realidad que caen bajo nuestro circuito limitado de contacto. La verdad integral es inalcanzable, pero no se refiere a razones metafísi-

cas, al escepticismo fenomenista de Hume, sino a lo asintótico del conocimiento científico. Y lo es por los errores generales del antropocentrismo y por lo limitado de “nuestros recursos” cognoscitivos. El conocimiento tendría así un papel desmitificador y apofántico, que develaría la “ilusión anterior”. (El “redondel” de Figari, pues, difiere de la esfera parmenídea; es un infinito negativo, que se ensancha a medida que conseguimos develar cada vez más.) “Ante dos posibilidades gnoseológicas, positivista y escéptica, no podemos suprimir nuestros cálculos y juicios, la realidad tal como se muestra a nuestros sentidos”; “resulta así siempre sensato dar crédito a nuestros sentidos”. Esto tiene su filiación en la “creencia” (*believe*) humeana y en el pragmatismo de W. James. Figari no profundiza el problema y entiende que el cálculo —ese crédito que lo acerca más a la razón práctica que a la teórica— es un “triumfo” del positivismo: conviene a la especie “proceder con un criterio más práctico y por medios experimentales” al ensanche de sus conocimientos y “sus recursos de acción”, “prescindiendo de toda elucubración integral, inoportuna, por lo menos”; convicción acentuada ante la inocuidad de “nuestras elucubraciones líricas ante la *realidad inasible*” (subrayado del autor). En cuanto al problema metafísico, es un escéptico; aun explicado el origen de la vida, jamás llegaremos al de la materia inorgánica. Su indestructibilidad presupone que, como la energía, es increada. El problema teórico del fundamento de nuestra credibilidad en la experiencia no recibe, lamentablemente, más atención de su parte. Figari toma por el camino que parece característico del pensamiento latinoamericano, supeditado a las necesidades prácticas.

Sin duda, elige bien cuando precede su reflexión estética con una consideración acerca de la realidad y la ilusión entre el sujeto y su medio. Si el espacio y el tiempo son ilusorios —no la realidad misma, la materia de nuestra percepción— tal vez incidan en la libertad representativa (del espacio y el tiempo, convertido en dinámica), en el microcosmos plástico. Si no somos más que una parte efímera de una realidad que nos contiene en su intimidad —nunca como átomos discretos en el vientre de la totalidad integral—, no procede la mimesis servil que se detiene en la epidermis del fenómeno y aun se documenta —confundiendo así la esencia con lo ornamental y accesorio—; bastaría entonces la alusión a la individualidad, esbozada a veces como una simple mancha; la sugestión que apunta a una totalidad que le da sentido.

Al tratar el relacionamiento con el mundo exterior, al pie de página, destaca su diferencia con el fenomenalismo idealista, en este caso con Gottfried Leibniz, para quien las percepciones reflejan internamente en su espejo lo que ocurre en el mundo externo. Y agrega: “Como se ve, encara este fenómeno del punto de vista de la conciencia”. ¿Crítica que parte del lugar de incidencia con el “no yo” idealista (mundo, medio, lo en sí) o que mantiene el idealismo perceptivo? Estamos sujetos a percibir el mundo únicamente desde nuestro ángulo de relacionamiento: “Fuera de esta relación, la realidad es, simplemente [...]; ni es verdad ni es ilusión: *es*”. Estamos ante una clara posición realista. Pero esa trascendencia del mundo está simplemente afirmada. Es metafísicamente dogmática. Rehúsa el idealismo de la armonía preestablecida. La percepción es un acto de fe (*believe*). A su vez, la verdad es una conquista sobre la realidad. En

relación a nosotros, la realidad lo es en cuanto conocida. Fuera de esta relación, no hay verdad. No niega la existencia al modo solipsista de Berkeley, pero sin duda admite una mediación. “Nosotros no percibimos las cosas del mundo exterior como ellas son en realidad” (*AEI*, II, 47). En cambio afirma el valor de la evidencia —que no toma en sentido cartesiano sino del empirismo y la ciencia de la naturaleza—. (Ya conocemos su recurso a “la fe en nuestros sentidos”, al modo de la fe animal de George Santayana, omitiendo, como ya fue indicado, su tratamiento teórico.)

Sin embargo, resalto la idea de que no hacemos más que proyectar nuestras categorías, creencias y prejuicios en la realidad misma, objetivándolos. “Fuera de esa relación, las cosas que forman el mundo exterior no son en sí verdaderas ni falsas, grandes ni pequeñas, *bellas ni feas*, malas ni buenas [...]. Son simplemente” (subrayado del autor). Pienso que este relativismo axiológico, que limita el valor a la tribu, tiene capital importancia para comprender su estética —si ella es objetivista o subjetivista—, no menos que para la comprensión de su gnoseología, su antropología, etcétera. Pero su confianza básica en el conocimiento permanece incólume —aunque la realidad se nos da por “ideaciones” o cerebraciones—. Las cosas son cognoscibles, “pese a esta constante transmutación [...] este relativismo que es, para el hombre, la característica más íntima de la realidad” (*AEI*, II, 79). Porque no recibimos pasivamente la “impresión” del mundo exterior (Condillac), ni somos una central telefónica que se comunica sin agregar nada de su parte.

El mecanismo de nuestra relación con el mundo se presenta de dos modos: ideando, en el sentido de producir ideas, y como razonamiento deliberado (la *diánoia* platónica), orientado al dominio de la realidad por el conocimiento —la investigación científica, la práctica racional—, que nos convierte según Desmond Morris, en “zoo dominante”. El otro medio resulta de lo que no logramos abarcar con el conocimiento en nuestra necesidad orgánica de adaptación. Es lo que denomina “ideación”. Se trata de una cerebración irreflexiva y arbitraria que desfigura, hispostasia, magnifica o minimiza. Correspondería, solapándolos, a los conceptos de ideologización marxista, a la magia (emocional), al pensamiento prelógico, a la “racionalización” freudiana, la función del sueño y la fantasía, o las verdades útiles platónicas.

Después de todo, el mito, organización del mundo en imágenes, es visto por Giambattista Vico como una forma primitiva de conocimiento. Ya veremos qué papel juega en el arte la emoción y su especificidad estética.

El conocimiento tiene otro estatus gnoseológico, pero “la misma sustancia esencial [...] puede determinar distintos efectos de relación en nuestra mentalidad”. Señalo sólo éste: “la relación de efecto a causa” la llama “ilusión causal [...]”. [Caemos] en el error de apreciar esa relación como una realidad puramente externa” (*AEI*, II, 77). No olvidemos que el positivismo pretende evitar una afirmación metafísica atribuyendo la causalidad, no a la realidad en sí, objetiva, sino a la mera sucesión antecedente-consecuente.

Como William James, Figari admite que no hay dos estados psíquicos idénticos. En cambio, las leyes del mundo exterior quedan inmutables, no los fenómenos mismos. Tampoco para él —en la línea de Hume— “vemos más que las imágenes de las cosas”. Sin embargo, no se limita a éstas; existen conceptos y abstracciones, a diferencia del nominalismo. Inducimos y deducimos para obtener un juicio acerca de esa esencia que desconocemos. (Se aparta del intuicionismo metafísico puesto en boga por Bergson, y de la especulación horra de base científica.) Una percepción no es un hecho simple: nos sugiere una impresión, más que la cosa misma. El agrado o desagrado, la belleza, la utilidad, intervienen en nuestro juicio, que a la vez reaccúa en otras cerebraciones. “Es, entonces, una cerebración, y no la realidad objetiva, la que actúa sobre nosotros” (*AEI*, II, 50). Esto bastaría para convencernos de que su teoría estética no es objetivo-subjetiva, sino enteramente subjetivista.

Son las relaciones psicofísicas y psicopsíquicas más constantes las que determinan las ideaciones e idealizaciones de carácter general y que quedarán como pautas impresas en nuestro cerebro. Construimos medidas y convenciones para utilizar el conocimiento como instrumento de dominio sobre la realidad exterior. Su cita de Oscar Wilde nos induce a admitir que es el poeta quien crea “el mundo”. (También Ernst Cassirer insiste en que ya no podemos ver las cosas como ellas son sino a través de los símbolos, las “convenciones” aludidas.)

Pero esto es una verdad a medias. La realidad siempre subsiste tal cual es. Todo conocimiento se obtiene a través de esta relación fundamental: “mundo-psyque”, lo cual “implica una deformación del objeto o del concepto en sí”. La ideación, pues, es inevitable.

La principal distorsión de las constancias de los objetos se debe a “que consideramos el objeto en sus relaciones de adaptación para con nosotros mismos” (*AEI*, II, 52). (La idea de la subjetivación del mundo perceptual fue explotada precisamente en el arte por Pirandello, con el relativismo implícito a tal concepción.)

Este sería el aspecto subjetivo: el tintero *es* hermoso, de mal gusto, etcétera. Así como el niño que toma por propiedades de una cosa lo que su afectividad proyecta en ella —como ocurre con el nombre mismo de la cosa. En cambio, si digo “el tintero es de cristal, la tinta es líquida” enuncio un juicio universal, ideamos en el sentido de la objetividad, del conocimiento. Así ocurre también con las relaciones entre los objetos.

Su análisis de la experiencia perceptiva (relevante para entender su posterior creación de espacios perceptivos en la pintura, ¿qué son si no los cuadros?) anticipa en nuestro medio la idea del sincretismo. El propio William James aceptaba en su famosísimo *Tratado de psicología* que en ciertas condiciones era posible obtener sensaciones puras, por ejemplo, invirtiendo un cuadro. Y no olvidemos que allí critica al elementalismo. Para Figari es ilusorio afirmar que la sensación es indivisible y simple. Lo que hay son estados integrales (¿no sería justo retraducir “sincréticos”?); o sea, intelectivos, afectivos, conscientes, subconscientes o inconscientes, normales o morbosos.

Claro está que no maneja el concepto de estructura que luego conoceremos con la Gestalttheorie. Lo importante es que deja bien sentado que no se trata de una yuxtaposición de elementos del mundo externo o interno, sino de su relacionamiento, de un proceso combinatorio con nuestros estados psíquicos. Una sensación única no podría producir un “estado”.

Ya W. James había mostrado que la impresión actuaba sobre un cerebro modificado. No pude rastrear hasta qué punto el pensamiento alemán había repercutido sobre nosotros —principalmente la psicología— a través de versiones francesas. La idea de inconsciente como realidad venía del romanticismo germánico, estaba en el núcleo de la metafísica de Eduard von Hartmann —autor que trató la emoción estética desde una perspectiva objetivo-subjetivista—, sin contar con el psicoanálisis freudiano en la metafísica de la voluntad (y el sexo) schopenhaueriana. Indudablemente, en W. James aparecen elementos importantes referidos a los aspectos inconscientes que actúan sobre nosotros, aunque los tomó como realidad fisiológica, no psíquica. Figari acepta la existencia de condiciones que no afloran a la conciencia, aunque la integran. La imposibilidad de iluminar todo el campo psíquico, entre otras razones, por la continua transformación de aquella.

El análisis muestra aquí sus limitaciones. No obstante, agrega algo importante: “no es la impresión en sí lo que ha determinado tales estados psíquicos, tan diversos, sino las cerebra-ciones consiguientes, es decir, las formas de relacionamiento mental que produce cada caso la impresión transmitida al contacto del mundo externo” (AEI, II, 59). Obsérvese que así Figari obtiene un espacio no determinado directamente por los estímulos externos, un espacio que, abusando del lenguaje, llamaría el espacio en que no regiría el apremio del mundo físico, y tal vez tampoco por el fisiológico de nuestro cuerpo (un espacio virtual y/o libre).

El estímulo físico no determina más que la impresión psíquica correspondiente, a menos que se asocie con el resto de la psiquis (la integralidad, la estructura, la totalidad), “promoviendo estados de conciencia”. El simple estímulo de un puñal amenazante produce distintas reacciones: huida, gritos, o risa —si se está en el secreto de la broma—. “No es la realidad [...] la que engendra tan distintos estados psíquicos [...] sino que en ello también influyen las formas de relacionamiento” (la opinión, en el lenguaje del viejo Epicteto). El estímulo externo no es una “acción”, es una relación psicofísica, así como la tenemos con nosotros mismos.

Nace, por tanto, un espacio (*hiatus*) entre el mero estímulo y los estados psíquicos que aquél produce, y en los que se integra, junto a la emoción suscitada por el relacionamiento —tanto externo como íntimo—. Figari no se referirá a esto explícitamente; se expresará con términos como idealización, encantamiento. Es en la idealización “que se ha de producir el encantamiento estético; en cuanto actividad “idealizadora” es absolutamente coherente con su concepción biologicista de la situación del hombre en el mundo.

Sin detenernos en sus disquisiciones anátomo-histológicas, por las cuales la distinción entre idear e idealizar corresponde a “cualquier orden de asuntos, siempre se manifiesta la inteligencia humana con un fondo más espontáneamente idealizador” (AEI, II, 67).

Ello nos predispone a la evocación del pasado y la percepción tradicionalista de la realidad.⁵⁹

Idealizar e idear dentro de la idealización, es la regla; idear racionalizando, es la excepción. (Uno cree escuchar la resonancia de las ideas freudianas sobre la magnitud de lo irracional en nuestra vida psíquica.) Ya antes había advertido que no se proponía profundizar aquí, pero señala que es “un hecho fundamental y necesario” para su exposición establecer “que los efectos que sentimos en los contactos con el mundo exterior son *efectos de relación*” (AEI, II, 63, subrayado de Figari); que es sobre el fondo idealizador que operan las rectificaciones. Tengamos presente que lo racional está en el contenido intelectual, en el conocimiento que el arte aprovecha de la ciencia; el “encantamiento” pertenece a la génesis estética. (También pensamos en el principio de realidad. Tanto en Freud como en Figari, lo irracional es el trasfondo de la actividad artística, si bien en Figari no hay una referencia a la economía libidinal ni a la sexualidad. Podemos afirmar, sin embargo, una coincidencia en cuanto a la energía biológica.)

La idealización es la forma tradicional y pasiva; la ideación, la forma de adaptación activa al mundo exterior, que opera por rectificaciones del estrato ilusorio (idealizador) a través del conocimiento, es decir, dominando en un acto de libertad. “Sobre ese fondo y reaccionando sobre esa *tendencia hereditaria*, es que se opera el *proceso racionalista*, positivo, *invariablemente ascendente*”. Es en este acto liberador del conocimiento que se produce el progreso y la historicidad, la superación del mero biologismo animal, sin dejar de ser biológico; aquí estaría la especificidad humana. Pero esto está fuera de nuestro propósito actual.

Retomando lo anterior: se podría lanzar una línea histórica llegando hasta la concepción baconiana (burguesa) del conocimiento, que permitió plantear el tipo de encare de la relación del organismo con su medio, que también aproxima a Figari a la concepción del arte de Dewey, puesto que ambas actividades confluyen en su utilidad biológica.

La topología del relacionamiento del hombre con su medio y consigo mismo no podría ser mejor determinada: por un lado, la acción dominadora del conocimiento —lo yoico, diría un freudiano—, y por otro, la relación espontánea, no racional, del ello primitivo; es decir, lo mágico. Para Figari también este aspecto “espontáneo” cumple la función de relacionamiento con el no yo. En esta dimensión de su ser, el hombre está sujeto a fantasías, a interpretaciones supersticiosas y míticas —pensamos en el inconsciente colectivo junguiano—, que se orientan hacia el pasado en actitud idealizadora, acrítica, pasiva, privadas del instrumento racional que es la ciencia, el conocimiento de las leyes que actúan sobre el individuo. “Por la idealización soñadora [...] incurrimos en un desconocimiento de la realidad”, plasmamos nuestras abstracciones en formas concretas, simbólicas.⁶⁰

59 Aquí se repite la tensión conceptual que existe en otros conceptos de Figari: el rechazo de la tradición en cuanto nos ata al pasado, y su retorno a ella, en cuanto nos catapulta a la promoción de la especie, de la nacionalidad.

60 Esta simbolización que toma formas concretas, ¿no es aplicable asimismo a su tipificación pictórica posterior? La función emotiva, ¿estará compensada por la función pedagógica, esclarecedora, que reconocerá al arte?

La tendencia idealizadora ancestral⁶¹ es tan fuerte que incluso desnaturaliza el instinto vital. (¿Cómo no tener presente al Freud de *El malestar en la cultura*?)

El desarrollo de su pensamiento prepara el problema de la generación del espacio estético. ¿Cuáles son las condiciones propicias al encantamiento, a la idealización? Esto nos conducirá al examen de la génesis de la emoción y al análisis de la emoción estética misma.

Los convencionalismos sociales, que “pretenden encadenar y desconocer al instinto”, hacen que éste se ofrezca “bajo multitud de formas subrepticias”. Acuden a la mente los mecanismos de defensa freudianos, transformando las fuerzas latentes, ya no en sueños, en la sublimación artística. Figari se da cuenta de lo que ocurre cuando hay celos, por ejemplo en el adulterio, y el tratamiento que reciben en el arte. No es que sean asuntos “más estéticos” objetivamente, lo que acontece es que “en nuestro ambiente despiertan más fácilmente cerebraciones espontáneas”. Y no dejan de ser espontáneas aun cuando esas convenciones no correspondan a las exigencias de la naturaleza instintiva. Nuevamente, la realidad como pauta de la actividad humana y como criterio para determinar el significado de una conducta.

Estos obstáculos (sociales) son los que generan esa actividad idealizadora, que se manifiesta en el arte aun en el caso de no expresarlo textualmente. La idea implícita es que provocan ese “exutorio” de las tendencias reprimidas de que nos habla el fundador del psicoanálisis. A las situaciones que Karl Jaspers denomina “líminares” Figari —despojándolas de dramatismo— las llama “fenómenos ordinarios de la naturaleza” (el dolor, la vida, la muerte, la salud). Pasiones como la codicia, ámbitos como el familiar, padecen la deformación de los convencionalismos y las concepciones corrientes.

Los valores son exaltados de acuerdo a cada medio cultural y social. Éste determina las modalidades psíquicas, pero también la educación, tan importante en la configuración de las mentalidades. Como es natural, es el niño quien está más sujeto a esas sugerencias ambientales.

Ahora bien, ¿a qué trae a cuento la relevancia de la educación? Porque una vez que se ha impresionado al cerebro es difícil estimularlo a reaccionar, a liberarse por la ideación racional. (Su deuda con Guyau, el iniciador del enfoque sociológico del arte, indica que no ha despreciado la lección; ya veremos que no es en lo social ni el sentimiento estético como forma de la solidaridad que hallará lo específico Figari.)

Hay una relación directa entre la “impresión” del cerebro (de hecho, si cabe la licencia, una “represión”) y la función idealizadora. “En ese campo todo puede ser idealizado de mil maneras y en cualquier sentido.” Al citar a Zola, la obra de arte “es un rincón de la naturaleza visto a

61 La “herencia ancestral”, ¿implica aceptar algo tan oscuro como el simbolismo junguiano, una especie de innatismo platónico de formas potenciales o actuales, de fantasías integradas a la especie, o simplemente la tendencia instintiva a compensar los males y carencias de una realidad impersonal? Lo indudable es una tradición de temor, opresión y superstición, que insistentemente menciona este hijo del iluminismo y de su ideal del progreso.

través de un temperamento”, y completa: “El rincón es tal cual es”. Demarca claramente el alcance de la frase.

“No tiene en sí los elementos integrales del fenómeno estético [...]; mas así que lo idealizamos, apenas nos abrimos a las evocaciones que nos sugiere [asociándole] nuestras evocaciones más espontáneas [...] no con espíritu científico [...] sino con un espíritu idealizador, surgen los elementos de carácter estético emocional [...], poetizamos la realidad” (*AEI*, II, 71-72).⁶² Freud utiliza el término “proyección”.

Para Figari aparece un claro significado simbólico de esa realidad poetizada. No sólo mediante esa proyección (“tal complemento” subjetivo) las cosas adquieren “un valor simbólico apreciable”, sino que es difícil discriminar lo objetivo de lo subjetivo. Atribuimos “tal relación” a la cosa misma, cuando se trata de “la asociación de nuestras idealizaciones con la cosa, un relacionamiento psicofísico” (*AEI*, II, 72).⁶³ Lo recordaremos al intentar determinar el estatus de la emoción artística, que no siempre aparece tan definida en su exposición. Pero también, a esta teoría del símbolo que creo barruntar en esa “asociación” entre la “idealización” y la cosa que “es” —ni bella ni buena ni verdadera—. Tal vez nos sea útil retornar a este pasaje cuando nos planteemos si en su pintura nos encontramos en un universo simbólico; si alcanza el estatus de “mito” —en cuanto es un producto deliberado—, y si con el propio criterio de Figari, es o no discriminable lo objetivo de lo subjetivo.⁶⁴ Sugiriendo una experiencia mental, Figari supone que si se suprimiera por una mutilación la facultad de idealizar lo que nos hechiza perdería su encanto, su poesía, viéndose la sola realidad despojada. La idealización mediatiza la percepción del mundo tal cual es, y justamente la ciencia tiene como finalidad esta “positivación” de la vida mental y práctica del hombre. “Interesa evidenciar la existencia de este factor, que actúa tan íntimamente en todas las formas de la actividad mental y que se exterioriza de tantas maneras. [...] De este gran caudal de idealizaciones acumuladas, no sólo echan mano los artistas para realizar sus obras, sino todos los ejemplares de la especie también y para todo”.

62 Hay en Guyau una estética del recuerdo. Para evitar lo trivial y embellecer la realidad sin falsearla propone “una especie de idealismo a la disposición del propio naturalismo”: alejar las cosas en el tiempo o en el espacio, pero para extender los sentimientos de simpatía y socialidad (*El arte desde el punto de vista sociológico*).

63 La objetivación de las fantasías sexuales era una observación importante en la metafísica del amor en Schopenhauer.

64 Para Cassirer la estética no es el estudio de una categoría del conocimiento como para los idealistas; es el análisis de una *Richtung*, una orientación de la conciencia, un comportamiento humano total. Lo que explica el lenguaje, el mito, la religión, es la actividad simbolizadora del hombre entre los seres vivientes. El arte es la actividad que aumenta mediante símbolos el sentimiento de las cosas. Su alumna, Susanne Langer, aunque rechaza la interpretación emocionalista, afirma que el arte no es un sentimiento sino “una creación de formas simbólicas del sentimiento humano” (Morpurgo-Tagliabue). No provoca emociones sino que representa mediante símbolos, ofreciendo equivalentes abstractos de nuestras disposiciones afectivas. El consumidor valora el símbolo, no el sentimiento, lo cual significaría salir del arte transportándonos a la práctica, al síntoma. Pero si sólo atendemos a los sentimientos equivalentes (abstractos), tampoco saldríamos del sujeto, como en Cassirer no salíamos del “tema”. Según Morpurgo-Tagliabue y Figari, lo que impide al símbolo agotarse en la significación es “la indisolubilidad del símbolo de su vehículo”. Agregaríamos: el complejo “obra artística” (símbolo) es también una equivalencia de la realidad: su lenguaje no es independiente de la “materia” artística (vehículo). No trasladamos un paisaje, pintamos una equivalencia que, a su vez, dialécticamente, es autorreferente y solo vale en tanto lenguaje artístico específico (por ejemplo, pintura-pintura).

Figari ha indicado el aspecto ideológico (la superstición), su utilización como instrumento de dominación, su interposición entre la realidad y la necesaria adaptación racional; pero asimismo lo que hay de legítimo en lo que llama la “idealización”. “Nosotros ideamos e idealizamos según nuestras sensaciones, nuestros apetitos, nuestras necesidades, nuestras aspiraciones, y con arreglo a nuestra idiosincrasia, y es así como sobre un mundo imposible e indiferente para con nosotros, los cerebros se agitan en todo sentido: la codicia, el amor, la previsión, la gloria, la fortuna, el azar, la felicidad, el crimen mismo, y en ese laboratorio inmenso que abraza desde la idealización más incipiente [...] es que se engendran la concepción artística y el esteticismo, la belleza y el ideal” (*AEI*, II, 75-76). Nuestro relacionamiento psicofísico y sus consecuencias psíquicas son el sustrato de esa suerte de superestructura que es nuestra respuesta emocional —artística, científica (racional)— que hace a la dialéctica de nuestra existencia orgánica y humana.

No distingue idealización e ideación en cuanto a actividad ubicativa o adaptativa. Ambas actúan en función de lo más perentorio: la vida instintiva. La ética consistirá en una ideación e idealización en función de nuestra conveniencia. La ideación y la idealización, “en el sentido de nuestras tendencias y predilecciones más espontáneas, *determinan el esteticismo, la emoción estética y la belleza*” (*AEI*, II, 76, subrayado del autor). El ideal lo hace en el sentido de nuestro mejoramiento.

Respecto a la belleza, se detiene en lo que llama “la ilusión causal”, que ya fue considerada, pero importa retener: es por esa ilusión que atribuimos belleza a las cosas mismas, que simplemente son. O sea, que objetivamos lo que —como la emoción— es un fenómeno absolutamente subjetivo.

La génesis del fenómeno estético

Todo el capítulo III de *AEI*, uno de los más importantes, está dedicado al análisis de la génesis del fenómeno estético.

Ariesgo reiterar conceptos siguiendo este constante retomar las adquisiciones obtenidas, en una suerte de crecimiento orgánico y no sistemático de las ideas. Creo, repito, que nos privaríamos de lo más característico del estilo ensayístico de Figari, en su lucha por la autocomprensión en el momento mismo de la expresión —lo que da a su obra esa respiración de pensamiento vivo, aunque también reiterativo y aluvional—. Después de comenzar con los dos conceptos básicos de ideación e idealización, intenta describirlos nuevamente.

Ya había afirmado con Émile Zola que una obra de arte es un rincón de la naturaleza a través de un temperamento. En su *Diario íntimo* Henri Frédéric Amiel afirmaba algo semejante. Guyau, por su parte, que “el sentimiento poético no ha nacido de la naturaleza, la naturaleza misma es la que sale de él transformada hasta cierto punto”. Ideas similares aparecen en los pintores, los poetas. Son de estirpe romántica, no obstante la impronta del positivismo.

Ahora, Figari se refiere no al objeto sino a la "sentimentalidad evocadora": "Nada es más personal que el esteticismo"; "en todo estado psíquico concurre directa o indirectamente toda la individualidad" (*AEI*, II, 81, nota al pie). Figari destaca lo individual, lo que llamaría la "variable estética", frente a lo universal, lo "legal", tan resaltado por el objetivismo y el formalismo.

En las formas emocionales encuentra la vaguedad y la baja conciencia, el arrobó, el hechizo, el encantamiento como forma extática, suspensiva —no de la actividad mental, la fantasía, sino de la práctica basal, si se me excusa la falta del término apropiado—. No es novedad que esto remite a una estirpe romántica, mística, idealista, y más allá, platónica y neoplatónica. Pese a las diferencias de enfoque, también para Guyau —que no niega utilidad al placer de lo bello, lo útil debe producir un efecto "que encante".

Figari no se refiere aquí a la imaginación misma, o al proceso asociativo ya mencionado (el "orden libre", el "orden espontáneo sin ley" kantiano). Su interés apunta a mostrar que en las formas emocionales predomina lo "sensorio", no la inteligencia. Hay una "zona intermedia" entre los fenómenos racionales y emocionales. El acento en uno u otro es lo que nos permite distinguir los campos. (Insiste en mostrar esteticismo en la actividad científica, el "esteticismo intelectual"; es otra aproximación a Dewey.) Obviamente, no confunde efusión emocional con arte-estético; el esteticismo superior también requiere entrenamiento. Para él, como para el filósofo norteamericano, arte no es espontaneísmo.

No se identifica lo sensorial ni "cierta disposición de sonidos y [los] gestos adecuados" con la emoción misma y el "ensueño". Efectivamente, un ejemplo bien elegido de lo que quiere significar es el siguiente: si observamos los semblantes de los espectadores de un teatro, la concentración que revelan nos demuestra que "sueñan despiertos", que "admiten que se finge", con una débil atención a lo real. "Allí nadie idea. Todos idealizan."

Habría que preguntarse por qué no admite que esta situación de "suspense" de la vigilancia, de "retorno" a la "credulidad" infantil, es una forma de juego desinteresado y autorreferente. Nótese que no se limita al rasgo "soñador". Acaso tal predisposición, fuera del tradicionalismo, "se deba [...] a que estamos obligados constantemente a percibir la realidad por simples imágenes". Clarísimamente aparece el influjo de su teoría del conocimiento en su concepción del fenómeno artístico. Pero, ¿a qué atribuir tal predisposición a lo objetivo?, ¿a la imagen misma o a nuestro psiquismo? Percibimos las cosas en un claroscuro "y lo demás lo inducimos, lo deducimos y lo asociamos a nuestras imágenes anteriores; lo relacionamos con nosotros mismos" (*AEI*, II, 88-89).

No sé si Figari conocía directamente la teoría de la *Einfühlung*, pero hay una aproximación notoria. Sólo dice que lo asociamos al curso mental. Se plantean por tanto, dos aspectos: externo e interno, objetivo y subjetivo. Cuando vemos la imagen de un tigre la asociamos al peligro. "Basta pues la 'imagen' para que pueda determinarse todo esto: lo demás —fuera de la imagen *externa*— lo ponemos nosotros." (Al entrecomillar "imagen" se refiere a "percepción";

subrayado de Figari.) Este pasaje es fundamental para discriminar lo que hay de objetivo y de subjetivo en el fenómeno estético.

No abarcamos la realidad tal cual es con nuestros sentidos, pero al ser tan rápido el proceso subjetivo (asociativo) no percibimos sus relaciones de sucesión, lo cual explica que atribuyamos a la imagen lo que es un simple resultado psíquico. Este es el mecanismo por el cual la percepción (incompleta) del mundo se contamina de nuestros contenidos subjetivos. El hábito de asociar, inferir, evocar, mecánicamente, nos hace “creer que todo eso lo presupone o contiene en sí el mundo real”. Es, por ende, en el relacionamiento con el objeto que surge la posibilidad de la emoción estética. “Tal forma de relacionamiento, esa incompleta percepción de la realidad, es lo que tan fácilmente nos hace idealizar” (*AEI*, II, 89). Nótese que no nos referimos a la imaginación misma, a lo que denota este *hiatus* en la percepción de lo real; tampoco a la emoción. Sin duda, el encantamiento contiene un tono emocional, de arrobamiento.

Tampoco afirma que el arte es todo él ficción, aunque haya ramas artísticas que viven exclusivamente de ella y otras que no dejan de valerse de ese recurso para utilizar esa tendencia a idealizar (*AEI*, II, 88). Este fenómeno del completamiento de la percepción por la imaginación y la memoria era ciertamente conocido y W. James había insistido en ello (la idea de la “franja”, por ejemplo, reconsiderada posteriormente por la psicología de los objetos no modales en Gaetano Kanizsa).

Lo que se establece es la aparición de un *hiatus*, “una incompleta percepción de la realidad”, y por esa fisura soñamos despiertos, idealizamos, a sabiendas de que “se finge”. Por ello el carácter no práctico —no sintomático— que se ha visto en el arte ante el orden de precedencia que prima cuando actúa la presión de lo necesario. Esto sin que el arte pierda su utilidad biológica para la especie, en lo que estoy de acuerdo. Aunque retomaré un tema que me adelanté a consignar, quiero reafirmar la relación entre el percepto y la emoción “respondiente”, satisfaciendo así una exigencia teórica de Figari (no creo impropio usar un término skinneriano). Todas las percepciones producen emoción. Los objetos mismos no contienen lo específico de la “experiencia estética” en el sentido global. Dudo de que las cualidades físicas percibidas —a no ser en cuanto repercuten subjetivamente en nosotros— tengan lugar en la especulación de *AEI*.

Figari procede a un análisis más minucioso. Hay toda una serie de gradaciones y esfumados entre el caso típico del fenómeno estético y la mera cerebración —y ello sin soluciones de continuidad—. Es justo destacar que así como denunciarnos su tendencia al paralogismo *pars pro toto*, su afán por rescatar la concreción y el sincretismo de los fenómenos aquí parece más paradigmático.⁶⁵ Nos enfrentamos a una característica antropológica. Las distintas formas de vida, la del codicioso, la del lujurioso, nos muestran una perspectiva unilateral de la reali-

65 Una estética romántica típica como la de Schopenhauer afirma el carácter sensible —sine qua non— del arte. “Jamás obra de arte verdadera resultará cuando su concepción esté basada en meras nociones”, “el artista necesita pensar [cuando ordena] pero no hay más que aquel pensamiento que su cerebro se apoderó intuitivamente antes de concebirlo intelectualmente”.

dad, pero todos buscamos “vibrar emocionalmente y lo más posible (tanto como racionalizar dentro de nuestra modalidad individual)”; “la necesidad estética es una necesidad universal, instintiva”.⁶⁶

A medida que la inteligencia se torna “más compleja y que sutaliza nuestro sensorio, las creaciones estéticas adquieren mayor variedad e intensidad”. No hay aquí un concepto clásico del arte como función mimética. ¿Estaremos en una concepción psicologista y romántica de la expresión? Expresión “significa evocación de sentimientos o producción imaginaria de ideas” (Morpurgo-Tagliabue). Para no complicar más el tema, nos limitaremos a esta definición.⁶⁷

Efusión simpática (*Einfühlung*): consiste en el acto de proyectar en las cosas nuestra vida interior—lo que Figari llama “animismo”—. También en Guyau encontramos el concepto: “para comprender un paisaje debemos armonizarle con nosotros mismos, es decir, humanizarle. Es preciso animar la naturaleza, de otro modo no nos dice nada”. No nos preguntamos todavía si se trata de expresión en el sentido de configuración o creación, en una acepción pos romántica.⁶⁸

Relacionado con la libertad creadora—que permite la expresión del sentimiento—, veremos el fenómeno del encantamiento, la suspensión de la praxis, condicionado por la satisfacción de lo basalmente necesario. Ahora, su satisfacción, ¿es la condición necesaria y suficiente de la creación artística—acto consciente y deliberado—? Es lo que estudiaremos. Para cerrar este capítulo sobre la génesis del fenómeno, el propio Figari señala el carácter histórico del concepto estético, que evoluciona tanto más cuanto más compleja es la cultura. El mismo objeto va tomando significaciones nuevas a medida que lo vamos conociendo: es el caso de las plantas del jardinero, son las mismas, pero nuestra relación con ellas varía.

“No es [...] porque se modifiquen las cosas del mundo exterior [...], es que nosotros nos hemos modificado.” Está perfectamente acentuado el carácter subjetivo, el peso de la respuesta emotiva en el relacionamiento con el objeto, mucho más destacada aún por el prurito de señalar una y otra vez lo que de activo tiene el papel del sujeto. Idealizamos de acuerdo a nuestra personalidad, sobre un fondo evolutivo, según se presentan “las formas estéticas peculiares de cada edad, de cada época, de cada civilización”, no obstante reconocer factores comunes que dan cierta igualdad de criterios. Indudablemente, hay un rasgo creador en ese “plasmear mentalmente” las “variedades estéticas, y una necesidad básica instintiva en procura de “la

66 “¿Por qué no tenemos bastante con nuestra existencia (llenando nuestras vidas vacías con personajes, etcétera)? [...] el hombre quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre total”, no ser un individuo separado, “elevarse hacia una plenitud [...] de vida que no puede conocer por las limitaciones de su individualidad”. “El deseo [...] de expansionarse, de completar su ser, indica que es más que un individuo” (La necesidad del arte, E. Fischer). No es éste el fundamento teórico en Figari. El arte es un medio, el hombre lo usa para comunicar ideas (y para “pintar sensaciones”, agregará luego). Está tan lejos de Guyau como de Fischer.

67 Para E. Richter el expresionismo es la facultad de referir la experiencia interna a un acto de lenguaje, exteriorizándolo; “la lucha por una civilización humana que constituya el fundamento del arte” (Kirchner); “la sublimación instintiva de la forma [...] traducida impulsivamente al plano”. Revelación del significado fundamental, acaso “a expensas de la verosimilitud” (K. Edschmid).

68 Para Fischer la experiencia (de la naturaleza o imaginada) es caótica, no ha sido configurada aún por el arte. La belleza pertenece al mundo natural, no al arte. Para el creador, como para quien gusta de la obra, no se trata de proyectar los sentimientos en las cosas (como en la *Einfühlung*) sino de una actitud orgánica, operante.

mayor suma de esteticismo". Esto nos conduce al análisis de los componentes del "encantamiento" que nace de la disposición de los sonidos y los gestos adecuados, produciendo la emoción estética.⁶⁹

La emoción

El capítulo IV de *AEI* representa el nódulo de su estética. Se preocupa por diferenciar la emoción en general de la emoción estética. La emoción en general no es "un estado de conciencia en vigilia".⁷⁰ No sin fundamento se interesa en determinar sus características. Únicamente nos detendremos en un aspecto.

La emoción se produce, primero, ante un hecho externo (la impresión o imagen); también, ante un estímulo interno, objetivado. Segundo, mediante una actividad cerebral relacionada con ese hecho. El espacio en que la emoción se produce va desde los estados patológicos hasta los estados intelectivos de la conciencia propios de la vigilia —sin incluirlos—. ⁷¹ Todas las variedades del fenómeno ocurren en esa semiconciencia. En una llamada al pie, esclarece el sentido de lo que llama "plena conciencia". Nos recuerda el "halo" jamesiano, porque no se da ni una conciencia plena ni una plena inconciencia. Atisba la condición meramente funcional de la actividad mental y sentimos la falta de la distinción freudiana entre conciencia y psiquismo. Lo atingente al caso es que en este intervalo o gradiente se produce el espacio para el "ensueño", la "identificación", la "emoción estética". La introspección nos muestra "vaguedades siempre misteriosas", que a su tiempo provocan emoción. La plena vigilia —que implica la exclusión del acicate instintivo—, al racionalizar, excluye la divagación (el ensueño). Lo mismo que en Pierre Janet, lo que determina la emoción es la pérdida del autodomínio, que conlleva la desorganización de la actividad superior. (Para él la emoción se localiza en el cerebro, y por lo tanto, en la psiquis. Lo que la determina es una cerebración de "media conciencia".)

Se opone a la teoría fisiológica, no sólo porque la emoción requiere una causa física, también porque la emoción presupone un relacionamiento psicofísico o psicopsíquico, por poco consciente que sea. Respecto a Alfred Binet, Figari sostiene que sobreestima el elemento intelectual.

69 Creo percibir una confusión, cuyas consecuencias examinaremos, entre evolución cultural y evolución estética. No obstante su historicismo, se le oculta lo específico de cada estilo epocal, de cada estética. Su relativismo cesa con el prejuicio evolucionista del desarrollo por etapas, extendido también al arte. No es de extrañar después su "extensión" del concepto hasta subsumir a la ciencia. El progreso científico y el progreso artístico no son más que uno para él —aunque el arte esté siempre detrás, mendigando a la ciencia—. Hay un "esteticismo rudimentario", otro "poliestético conceptuoso" (más agudo intelectualmente, más refinado sensorialmente). La forma artística y estética más alta será la ciencia. Es natural que se produzca un deslizamiento al contenidismo, al arte pedagógico.

70 Esta observación nos plantea un doble problema: la conciencia crítica no es ingenua sino un "estado de conciencia en vigilia". El crítico alterna la conciencia vigilante —con sus preconceitos estéticos, etcétera— con la conciencia espontánea, alienada, sin reservas, del gozador o contemplador. ¿Cómo afecta este dualismo a la conciencia entregada al disfrute artístico? Este dualismo se repite en el creador, en tanto dialoga con la materia que está configurando. ¿Podemos separar la conciencia reflexiva de la conciencia "estética"? ¿Existe tal conciencia incontaminada de prejuicios estéticos y culturales en la contemplación estética?

71 Véase la nota anterior.

tual. Nuevamente, el concepto (una categoría de su pensamiento) de relacionamiento le sirve de criterio.⁷² Insiste en la idea de nivel de “baja conciencia”, que le será muy útil para mostrar la diferencia con los estados “superiores” de la actividad racional, que facilitan otro tipo de relacionamiento. Un indicador de todo el fenómeno es que, si atendemos a nuestra emoción, al ser incompatible con la vigilia, esta última tiende a desvanecerse. A esta altura pensamos que su exposición no se detiene a distinguir la emoción-choque del sentimiento, que es el modo en que habitualmente se expresa la afectividad en el arte.⁷³ “La emoción se produce en un campo en que reinan las idealizaciones” (*AEI*, II, 98). Las idealizaciones son también cerebraciones, es decir, constituyen el elemento intelectual que parece distinguir la emoción del sentimiento. Para Figari, las idealizaciones son “imprecisas”, “acuden en tropel, en desorden y siempre son, por lo mismo, más o menos arbitrarias”. La emoción misma es un “reactivo”, un “estimulante psíquico” que nos hace perder “el dominio de nosotros mismos” y que penetra en ese “campo abierto a las divagaciones” —presumo que son las idealizaciones que se manifiestan caóticamente, empujadas por nuestras inclinaciones individuales, instintivas.

Es el campo propio de lo estético, no de la ciencia y las racionalizaciones. La preocupación por destacar el factor conceptual en la emoción me parece más orientada a su propósito estético. La pérdida del propio dominio explica el “compás psíquico”, el pasaje de la “vigilia” atenta —propia de la práctica, del mundo de la necesidad, de la lucha por la supervivencia— al de la subjetividad volcada sobre la propia intimidad. Pero a la vez, “sin tener motivo alguno [...] un temblor [...] será una convulsión, no una emoción”, algo morboso o patológico, pues. No se podría prescindir ni del estímulo físico —real o falaz—, ni del relacionamiento psicofísico o psicopsíquico. En esto radica su crítica a la teoría de James-Lange.⁷⁴ Desconocer el papel de la “cerebración” haría ininteligible ese relacionamiento en los dos aspectos mencionados. No nos emocionamos cuando desconocemos la significación de algo mortífero, por ejemplo. “¿Cómo podría explicarse, pues, esa actitud tan incongruente [...] si no por medio de una cerebración de conocimiento [...] más o menos intelectual?” (*AEI*, II, 99). Pese a que insiste en destacar el momento de “ideación”, rechaza la posición puramente intelectualista, no menos que a la teoría fisiológica, en el otro extremo.

72 Platón y Aristóteles atribuyeron a la emoción una función de restablecimiento del equilibrio del ser vivo, y en lo fundamental, cumple como función adaptativa para Darwin. Ciertamente es que para los estoicos las emociones no son más que opiniones que no se originan en ninguna fuerza natural. Figari muestra con acierto la insuficiencia del fisiologismo, que no explica el (relativo) finalismo de la emoción. Se acerca más a la Gestalt con su crítica al atomismo a lo Ribot. Janet distinguía emoción-choque de emoción-sentimiento. Stern afirma que los sentimientos no son anteriores a las representaciones y constituyen la forma vivencial de la relación persona-mundo (categoría similar a la de “relacionamiento”). Dejando aparte el disteleologismo, Figari se plantea el estatus del sentimiento estético.

73 A propósito de esto: Dewey, atinadamente, ataca el prejuicio de que el arte es “efusión”, “síntoma”, como diría S. Langer. Creo que esa creencia se emparenta con la idea de posesión divina, que aparece en Homero aun antes que en Platón y llega hasta el romanticismo. Prejuicio emparentado es la ingenua creencia de que el arte es pura “ex-presión”, sin necesidad de la mediación del oficio.

74 Si leemos atentamente a W. James, no afirma que no haya algún conocimiento del estímulo. Para combatir al intelectualismo, acentuó en exceso lo que éste olvidaba, el aspecto fisiológico. Lo relevante es que Figari no separa al organismo de su medio.

Al referirse al explorador sorprendido por un león, en realidad describe la emoción-choque. No es el león en sí lo que nos emociona, sino la disociación de los contenidos mentales. La impresión visual es la misma que si hubiese estado enjaulado. Lo que explica la emoción es el relacionamiento psicofísico, la conmoción cerebral.

Las variedades emotivas se deben a la objetivación de las causas de la emoción. En el organismo se dan meramente los efectos; no es lo fisiológico lo que causa la emoción. El organismo es conmovido por “la parte de conocimiento y de conciencia”. Uno puede estar tentado de encasillarlo en el intelectualismo, si ello significa limitar el fenómeno a las representaciones mentales (Johann Friedrich Herbart).

“No son las imágenes e impresiones por sí mismas las que determinan la emoción”, acota. El mundo exterior no nos transmite emociones ni estados de conciencia; “nosotros las generamos alrededor de las impresiones e imágenes que llegan a nuestro cerebro”. Cuando se analice el concepto de belleza se comprenderá mejor su rechazo a atribuir a la naturaleza misma (el objeto) propiedades (estéticas) objetivas, inherentes. Hemos invertido lo que ocurre realmente: no es lo externo lo que nos impresiona —las impresiones “en sus relacionamientos con el mundo externo”—. Lo que produce la risa ocurre de acuerdo “a nuestra mentalidad,” y lo mismo “el llanto que nos solaza en el teatro y la novela, siempre fuera de los apremios instintivos”. Nos va dando pautas para ir tirando puentes con los fenómenos artísticos.

Luego discurre sobre la autosugestión, también marcando el factor intelectual. Para demostrar la superioridad de lo racional, expone la diferencia que nace del acto supuestamente libre y de una conciencia informada (idea de esclarecido abolengo: la Ilustración, Descartes, Bacon).

La mujer, por su complexión, por condicionantes culturales, está más predispuesta a generar emociones. Quien se emociona menos es porque razona más. Después de abogar olvidando lo que desfavorece al intelectualismo *à outrance*, concluye que “los relacionamientos a base de ideación, comparados con los que se operan en el campo idealizador”, son superiores.

Entre los resultados a los que llega, destacamos el ítem cuarto. En él afirma que “la emoción es siempre un fenómeno de carácter inferior a la ideación racional” que nos permite el dominio de la naturaleza. El quinto completa: “la emoción tiende a evolucionar [...] siempre en el sentido de hacer prevalecer las ideaciones sobre las idealizaciones” (*AEI*, II, 110). A esta altura es pertinente preguntarse, ¿cómo una concepción tan manifiestamente cientificista se compagina con su vocación artística? De otro modo: reconociendo al arte —en cuanto forma de relacionamiento— un estatus tan legítimo como al de la actividad del homo sapiens (el “zoo logikón”), la forma superior será para él la que permite la dominación de la naturaleza. Sin embargo, confiesa que su preocupación fue aclarar sus ideas estéticas. Este hombre dividido tal vez desarrollara un mecanismo defensivo en ese afán tan manifiesto de integración. Parece que el impulso inicial de esclarecer sus ideas sobre el arte, que encaraba como un asunto personal —esto se siente en el compromiso afectivo con que se desarrollan las ideas y las críticas en el discurso—, lo

enfrentó con una concepción positivista muy internalizada. Los presupuestos mismos de la idea acerca del progreso implicaban una superación de las etapas en que la humanidad se relacionaba con el medio apelando a recursos mágicos, irracionales, con predominio de la afectividad. Este encare “histórico”, que sobrevaloraba la racionalidad, parecía confirmado por el darwinismo; integraba el iluminismo francés, el evolucionismo inglés, el historicismo romántico, la hubris del idealismo sistemático, la ideología burguesa, con su impronta mesiánica y pedagógica.⁷⁵ Toda una antropología, una ética, una axiología.

No es de extrañar la tensión entre la vocación artística —y el arte es emoción, encantamiento, primado de lo estético— y el científicismo. La ciencia era el timbre de gloria burgués por excelencia. Se invocó su nombre en la ideología política, la organización del Estado, la revolución industrial, la expansión económica, la escolarización, la calidad de vida de nuevas capas de la sociedad, el horizonte utópico. El beneficio, la utilidad, el pragmatismo, la racionalidad, se solapaban. El artista quedó solo, muchas veces aislado, incluso marginado, enfrentado con la sociedad.⁷⁶ En un sistema de valores utilitarista, intelectualista, puritano, antihedonista —y Figari participó del moralismo de su clase y de su tiempo—, era lógico que se encontrara en una situación anómica. Así es al menos como me explico —en tanto no haya una biografía científica y un estudio sociológico del artista— la forma personal que asumió en Figari el conflicto.⁷⁷

Una idea del progreso que ponía como meta ideal la reducción de lo irracional a lo científico y racional, que se proponía “digerir” el elemento indeseable, no podía, a priori, resolver teóricamente la tensión entre estos dos modelos que coexistieron conflictivamente durante todo el siglo XIX —a veces incluso respiraban y se combatían en una misma persona—, como ocurrió con el romanticismo y el clasicismo, el realismo y el idealismo (Novalis, Louis Pasteur, Henri Poincaré).

Lo posible era un “arreglo” adleriano; seguir produciendo artefactos de “ensueño” hasta que la adicción por el opio afectivo del arte, utópicamente, desapareciera. No será la única solución ambigua y de compromiso, tan característica de nuestra mentalidad rioplatense.

Después de estudiar la emoción en general, consideraremos estudio en particular de la emoción estética.

75 Pensamos en la Enciclopedia, en Condorcet, quien perseguía a los artistas “inmorales” que pintaban las “frivolidades” del amor.

76 Hauser, *Historia social del arte*. Francastel, *Historia de la pintura francesa*. También su *Arte y técnica*.

77 Acerca del “disciplinamiento” producido en nuestra sociedad, ver José Pedro Barrán, en *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Max Weber, *La ética y el espíritu del capitalismo*, para la relación entre la moral puritana y el origen del capitalismo.

La emoción estética

Figari comienza reiterando las características: vaguedad, arbitrariedad, baja conciencia, espontaneidad. Agrega, entre comillas, “desinteresadas”. Pareciera que, finalmente, hace una concesión fundamental, pero las comillas reiteran su negativa. Aunque recurra al concepto de un orden de precedencia, no consigue demostrar que ese espacio entre lo patológico y lo racional en que “florece” la emoción estética no es realmente desinteresado. Continúa argumentando que, si el razonar estuviese “libre de toda intervención idealizadora, evocativa” no habría emoción alguna, ni aun la estética.

¿Por qué esta interposición emocional? Por nuestro “*bagaje* ancestral” (subrayado del autor). Se piensa en el instinto. Sin embargo, agrega mucho más: “un lote [ese *bagaje*] mayor o menor de modalidades psíquicas forjadas a base de idealizaciones retrospectivas”. Ese lote congénito excluye la racionalidad. (¿No se aproxima a lo arquetípico junguiano?)

El *hiatus* que se da en la emoción estética, al mostrarse en “formas muy atenuadas”, nos induce a la ilusión de que somos mentalmente libres.⁷⁸ “Para que pudiera *eliminarse la idealización*, sería menester una integración *total* de conciencia, *de conocimiento*, y para que pudiera suprimirse la ideación, sería menester una *desintegración de la individualidad*, la anulación total del instinto” (*AEI*, II, 113. Subrayado del autor). (Para Dewey se da una experiencia de plenitud de ambos aspectos.)

Según Figari, la postergación de lo necesario que se da en lo “artístico” no lo convierte en “desinteresado”. Pero ni aun los idealistas desconocen la importancia de la plenitud de esta experiencia privilegiada. En realidad, es todo lo contrario. Incluso Guyau, para quien “el verdadero fin del arte es la vida, la realidad”, acentúa el hecho de que lo bello es un acrecentamiento de lo consciente.

A menos que —además del argumento biológico— se entienda el desinterés a modo de vacío ontológico, de *hiatus* metafísico en la cadena de determinaciones. ¿Es cierto que falta algún grado de conciencia más o menos “vigilante” en el fenómeno que estudiamos? La lucidez es compatible aun con el material “esfumado”, indefinido, de la música y la pintura impresionistas o los efectos cromáticos wagnerianos.

No necesariamente las cualidades del objeto artístico son trasladables a la conciencia estética o artística. Cuando Bécquer o Machado afirman que el artista debe elaborar sobre las experiencias pasadas, distinguen de hecho la efusión (expansión) afectiva, la imprecisión del material mnémico y la conciencia artística. Esto es verdadero también para el receptor. La poesía simbolista, *En busca del tiempo perdido*, la obra felisbertiana, no se organizan en estado de sonambulismo ni de encantamiento (es bien conocido el preparativo del novelista francés).

78 Que la presión instintiva se atenúe parece ser su solución al supuesto desinterés kantiano, pero en realidad lo confirma.

Tampoco nosotros nos entregamos de un modo tan pasivo. Edgar Allan Poe escribía que “la belleza, producto de la razón y el cálculo”, realiza algo signado por el misterio. Su reconstrucción de la creación de “El cuervo” nos muestra el prejuicio contrario. Lo que surge es que la lucidez estética no se concilia con la “ensoñación” romántica. (Pienso que en realidad se trata de momentos distintos: la génesis y la realización de la producción artística.)

La estética de Figari impresiona como construida desde el lado del contemplador, del consumidor, descuidando el del creador.⁷⁹ Reitero: lo que se trasunta es su ascendiente romántico, finisecular, que lo inclina a identificar su análisis de un tipo de sensibilidad (epocal) como propio del fenómeno estético en sí. Se nota la ausencia de una mirada sinóptica, histórica, que abarque estéticas tan distintas como la del clasismo grecorromano, el arte bizantino, el medieval o el de Giotto, para no mencionar el que va de Rafael a Da Vinci.⁸⁰

La afirmación de que eliminar la idealización consistiría en integrar totalmente la conciencia nos refuerza en la idea de que lo estético se produce en esa suerte de limbo, de interregno, que he llamado “compás psíquico” en la praxis, en el mundo de la necesidad; así pues, lo que prevalece como forma de relacionamiento, de paréntesis, en “lo que no se conoce”, es la idealización (*AEI*, II, 113). Hay una incompatibilidad entre el espacio estético (idealización, ensueño) y el conocimiento. (Una postura netamente antiintelectualista, si pensamos que la belleza se intuye como reflejo sensible de la Idea, aunque Figari admite un cierto grado de “ideación”.) “Hay un hecho constante [...] que, respecto de lo que se conoce, es imposible: la idealización”⁸¹. (Idealización que no es lo mismo que la evocación, puesto que —acoto— en aquélla el recuerdo se empobrece.) “Es el misterio, pues, el gran generador de las idealizaciones, del encanto; [...] quien nos seduce” (subrayado del autor).

Su teoría psicológica del arte concibe al fenómeno estético como distinto al arte mismo, al que definió como una forma de acción inteligente, un recurso del relacionamiento. En la emoción estética, “la propia conciencia no está en vigilia, sino también atenuada, adormecida” (subrayado del autor).

Ni razonamiento ni conciencia plena, vigilante: repite el término: “embriaguez”. Es un estado casi hipnótico, en cierto modo des-realizado, onírico, y aunque su preocupación es mostrar lo

79 Contrastarlo con *El arte como experiencia*, de Dewey, lo haría más patente; en el capítulo IV, “El acto de expresión”, particularmente, describe la obra de arte real como “la construcción de una experiencia integral resultante de la interacción de energías orgánicas y de condiciones del ambiente”; “una construcción en el tiempo”. “El acto de expresión no es algo que sobrevenga sobre una inspiración ya completa”; la inspiración se completa “por medio de un material objetivo, de percepción e imaginación”. Agregamos: no sólo se completa, es la pared en que replica el juego creador. En general, el artista piensa con o desde el material.

80 Es la de Figari, la época del drama wagneriano, el simbolismo de “El pájaro azul” de Maeterlinck, del triunfo del impresionismo de Debussy y de Ravel; de Strauss y del poema sinfónico. En Alemania existe una estética experimental preocupada por la experiencia de laboratorio y la cuantificación, mientras en Francia un fuerte ascendiente espiritualista explica la “idea de un valor poético puro, substraído de lo verdadero y de lo útil” (Morpurgo-Tagliabue), que se inspira en Coleridge, Poe, Gautier, Baudelaire. Ya conocemos las reservas de Figari.

81 Para Morpurgo-Tagliabue, “La autonomía, la no conceptualidad del arte, era un principio fundamental en la estética a partir del siglo XVIII”.

que el sujeto aporta de sí cuando se refiere al relacionamiento, se piensa en un estado receptivo, pasivo, “lleno de dioses”, de entusiasmo (el aeda inspirado por las musas, el amor que suscita la contemplación de lo Bello platónico). Ese encantamiento nos explica por qué nos deleitan tanto las “evocaciones del placer” como las del dolor. Hay un desplazamiento de los contenidos de conciencia hacia el pasado. El “desinterés” (que no parece tal, repetimos, puesto que lo entrecomilla) de la actividad cerebral se debe a que no nos centramos en lo inmediato, ya no existe la presión de la necesidad, y ello nos permite cerebraciones espontáneas.

El desinterés kantiano se había convertido ya, en el romanticismo, en “contemplación”. En Figari ocurre algo semejante. Insiste en destacar la brecha generadora del espacio estético. La espontaneidad, la libertad –respecto a lo necesario, lo vital–, crean la ilusión de que lo estético es “la manifestación superior de nuestra mentalidad” y aun la justificación de la existencia. Recae en la falacia de falsa oposición entre ambas formas de actividad humana, sobrestimando la racionalidad, argumentando con base en el error opuesto, intentando conciliar las dos tradiciones: el positivismo cientificista y el romanticismo. Porque el énfasis puesto en vincular lo estético al misterio no nace sólo de la crítica a la tendencia a “divagar sobre lo ignoto” –que remonta a la Enciclopedia y aún más lejos–. También, positivamente, del idealismo mágico de Novalis, el misterio de Poe, Ernest T. A. Hoffmann, pasando a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, luego de haber inspirado al simbolismo.

Este dualismo fue reconocido por el propio Figari. Ángel Rama recoge un pasaje de un artículo del pintor (“Insociables”) donde describe las impresiones que le produce el espectáculo de viejas casas parisinas: “Para mí, que estoy formado de dos arcillas, de un poco de romanticismo y 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 [...] y cuando aguzo el entendimiento” (Figari, citado por Rama en *La aventura intelectual de Figari*). Es obvio que el análisis teórico ha nacido de este tipo de experiencia estética. Agrega Figari: “Es una ventaja y una desventaja esta dualidad”, y discurre sobre el entrevero de la vida humana, que lleva a una permanente alternancia de los puntos de vista. Rama comenta sagazmente: “Este entrevero, percibido como manifestación constante de la vida, como expresión de una energía viva y poderosa, condiciona el humorismo de Figari. Él dirá justamente que el humorismo nace de la doble contemplación de las cosas: en su exterior y en su interior”.

Más allá del humorismo, o en su raíz, retomo la observación de Rama: “Este modo dual de enfrentarse a las cosas supone que ellas también tienen una doble expresión: la superficie [...] decorativa y pintoresca, y la profunda, que se manifiesta en la intimidad, en su realidad auténtica” (Rama). Sin duda, en su pintura aparece este dualismo.

Si es correcta la hipótesis que manejo, no sólo su estética, también su metafísica plástica –si la entendemos como una “visión”–, nos muestran lo decorativo y lo pintoresco, lo fenoménico y la realidad sustantiva, la vida –que se manifiesta a través del color y el movimiento, además de hacerlo en la temática–. De otro modo: el “misterio”, que opone al conocimiento.

En un pasaje de los escritos inéditos publicados por Rama, se refiere Figari al “misterio integral”, ya no el conocimiento velado por los prejuicios y la superstición. Es lo que hay de común entre el artista y los otros. A este misterio se llega por un esfuerzo de introspección (¿no se asemeja al misterio de la duración o de la idea metafísica?). No bastan las lecturas ni los museos; requiere un “tenaz, leal y probo afán de autoconocimiento, por excavaciones sucesivas, diría, por audisección, hasta encontrar los motores esenciales comunes a la especie, puesto que es allí donde uno puede *comunicar* últimamente con ella” (Figari, en el texto recogido por Rama. Subrayado del autor). Las leyendas, los viejos dioses, las brujas que animaron la fantasía humana inicial, las cavernas, el paraíso terrenal, como Júpiter y Diana, y Venus y Neptuno, “todavía nos dicen algo”, puesto que son “las concepciones primitivas básicas, básicamente humanas, orgánicas, que trasuntan nuestra ascendencia afectiva y que aún vibran positivamente en nuestro ser”. Además del aspecto temático, de contenido, este pasaje completa –con la experiencia de pintor– lo que en *AEI* muestra la perspectiva unilateral del contemplador. El misterio, pues, esconde nuestra esencia íntima y la del universo, del que no somos más que una parte orgánicamente integrada.

La función del “arte emocional” –la función de la comunicación que se espera a través del artista, según la estética romántica– “no es meramente sedante”, no consiste en producir “agrado”.⁸² “Si quisiéramos expresar en qué consiste [...] la obra de arte emocional, diríamos que es la *traducción* fiel de un estado de alma *intenso, hondo, genuinamente humano*, humano hasta confinar en lo medular orgánico” (Rama). “La ‘vibración sensorial’ exquisita, selecta, para la emoción intensa, para hacer un trasunto de orden general humano”, tanto más cuanto radica en “lo más central: ahí todos nos parecemos” (op. cit.).

No es el orden de la simpatía de Guyau, una estética sociológica. Tampoco se trata de una estética subordinada a la praxis política.⁸³ Hubo pintores que participaron de los movimientos de 1848; Gustave Courbet adhiere a la Comuna de París. “La mezcla de especulación y de praxis es [...] un fenómeno pos romántico pero de raíz romántica” (Morpurgo-Tagliabue). La evasión irreal, el culto histórico, son fenómenos del romanticismo antiburgués más que expresión de la propia burguesía. Figari continúa con la tradición de la estética romántica no obstante sentirse perfectamente integrado al sistema. Como William Morris, su insatisfacción con la fealdad de los productos industriales, sus ideas estéticas y pedagógicas, expuestas en *Arte y educación*, lo conducen a postular un tipo de producción artesanal que concilie lo útil con lo estético y agra-

82 La estética de Figari no es pues, meramente hedonista, aunque otros pasajes lo sugieran e incluso su propia pintura, que no obstante es fuertemente ideológica en su apariencia costumbrista. Dejando de lado lo estético de la categoría de la intensidad, está manifiesto su carácter metafísico.

83 Si el expresionismo implica una pintura opinante y crítica, tal como fue históricamente, Figari no puede adscribirse a ella –ni siquiera como portavoz del negro–. Si se define por la expresión de las pasiones, tampoco, aunque sea la alegría del cuerpo entero lo que se exprese en sus cuadros –y no por cierto a través del retrato–. Técnicamente parece verosímil vincularlo, como también a Daumier y a Goya o Bosch. Pero esto ya es otra cuestión. Un pintor elige a sus maestros. En *AEI* lo que importa es lo teórico. Se trata de lo “medular orgánico”, la “vibración sensorial” exquisita. El grito sería inimaginable en la estética de nuestro autor.

dable. También para Figari el hombre es naturalmente artista. Mas no es éste el orden humano al que se refiere. Es en el orden metafísico que nos identificamos —más allá de las diferencias sociales y raciales—. Con riesgo de anticiparme prematuramente, señalo que es aquí donde el emocionalismo e individualismo estético de Figari rescata lo universal.

También es en la universalidad del fenómeno estético que se hace posible la comunicación de esa comunión intraespecífica y la esencialización de la materia concreta, organizada en el espacio privilegiado del cuadro.

Reconoce que Nietzsche se ha aproximado al conocimiento del fenómeno estético cuando hace la apología del ensueño, incluso el desagradable. En él brota lo más íntimo de la naturaleza humana, puesto que rompe con el principio de individuación, produciéndole un placer extático que compara con la embriaguez. No olvidemos que Nietzsche desciende directamente del romanticismo de *El mundo como voluntad y representación*.

Lo que rechaza Figari es que se estime al arte como una forma superior, sobre todo que se halle en él una “justificación” de la existencia. Ya sabemos que considera que la Realidad no necesita justificación, que es el valor supremo. Comprensivamente Nietzsche dice que al percibir el universo como una adversidad, el arte le permite encararlo estéticamente: “de ahí la apología del ensueño y piense que el completo olvido de sí mismo es una modalidad tan superior”. Es la actitud contrapuesta al individualismo metafísico y moral de Figari, que pone el acento precisamente en la individuación y el motor de la actividad en la mónada.

Hay que ubicar *El origen de la tragedia*, de donde toma la cita. Es el Nietzsche de la primera etapa, cuando el filósofo alemán está bajo el influjo de Schopenhauer. En lo trágico reconoce el carácter terrorífico y absurdo de la existencia, y en el arte, la posibilidad de superarlo. Los griegos lo lograron por el espíritu dionisíaco. En la voluntad de poderío propone la aceptación (el amor fati) de la vida por la voluntad de poder. La visión lejana del artista —y en esto consiste su profundidad—, su instinto estético, lo capacita para englobar y afirmar una “economía en grande” acerca de lo problemático, absurdo y terrible de la existencia, no meramente la justifica. Comparte con Soren Kierkegaard el rechazo del esteticismo.

Figari, por su parte, además de presumir la función catártica del arte para los espíritus líricos e inclinados simultáneamente al saber, toma una posición ideológica acerca del fenómeno estético y el arte. El solaz que procura la emoción estética es un “paraíso efímero que aplaca” por un instante “la fiebre de saber”. Percibe en ese esteticismo la justificación racional de una íntima contradicción (“sus alas de gigante le impiden andar”, afirma Charles Baudelaire en “El albatros”). “La emoción estética era el refugio de esos espíritus cognoscitivos, devorados por el afán de penetrar el misterio, porque ella se manifiesta fuera del apremio instintivo.” Observación de un valor teórico fundamental. No hay ni puede haber emoción fuera del circuito subconsciente; requiere “libertad mental” ajena a “todo cálculo”. Su posición parece desdibujarse, se refiere a lo que suscite un estado consciente, vigilante, no a lo útil.

Otra característica es el “alejamiento” —lo que tiene en común, agregamos, con lo teórico. Gracias a él estamos en condiciones de fruir pasadas situaciones de tipo trágico o dramático. Esta complejidad es la que permite comprender “que haya tanta dificultad para definir el fenómeno estético”.

Junto a la variedad, la libertad o espontaneidad (arbitrariedad), la baja conciencia, el “desinterés”, la evocación de experiencias, además de la asociación, tenemos la intensidad, la calidad, más o menos emocional o intelectual. Pero es la totalidad de las funciones y contenidos de la personalidad lo que hace del fenómeno algo integral y unitario.

Agrega todavía otra observación: los contenidos (imágenes, ideas, emociones), al evocarse, pierden vivacidad. “El estado psíquico que determina la evocación es agradable, por cuanto semeja la contemplación de un *otro yo*” (subrayado del autor). Reconoce en esto una cierta impersonalidad. El sujeto se recupera, retoma las que son ya realidades “irisadas” por “un despertamiento más leve que el recuerdo” —asegura en una feliz expresión—; “reminiscencias fraccionadas”.⁸⁴ En su concepción, evocación y catarsis están íntimamente fundidas en el fenómeno estético. “La evocación es un elemento fundamental en la emoción estética.” Da una definición negativa del concepto de idealización: algo “distinto de la realidad que se rememora”, y rechaza la objetividad de la belleza. Esta posición estética descarta a priori la mimesis. En este sentido, es acreedor de la idea de que el arte implica una abstracción (Camille Mauclair —que alcanzó a conocer la pintura de Figari— y también Paul Gauguin, entre otros muchos, participan de esta concepción).

Ya se ha liberado del ideal académico de su primera formación artística. Cuando analiza el modelo de las artes plásticas impone como requisito previo que el asunto sea idealizado, so pena de no resultar emocionante, pues “la obra de arte es una *interpretación personal*” (subrayado del autor).

Podríamos aceptarlo si juzgamos el arte impersonal de los egipcios como mera artesanía. Sin duda, desde el Renacimiento y en especial desde el romanticismo, la originalidad y la exigencia de una elaboración personal parecen indispensables para la emoción estética. Ciertamente acompaña el psicologismo de la burguesía ascendente, que encuentra su expresión en la novela no menos que en el retrato. Denis Diderot, sin embargo, pedía “muchísima inteligencia y ninguna sensibilidad”.

Hombre de su tiempo, la pintura y la poesía impresionistas le sugerían a la vez que le confirmaban su propio análisis. Lo que llamaré “desfile de imágenes” aparece, efectivamente, en las reminiscencias, y aparecen atenuadas, vagas, indefinibles —como ocurrirá luego con su propia pintura—. El impresionismo, disolviendo la línea del contorno en la sombra o la luz, con

84 Ya mencionamos la “estética del recuerdo” de Guyau. Recomienda para evitar lo trivial, alejar las cosas en el tiempo o el espacio. También Bécquer y Machado coinciden en este aspecto de la psicología del arte: se produce un efecto de decantación, de esencialización, a la vez que la “irisación” enriquecedora observada por Figari.

la técnica de las manchas, se propone como una obra abierta que induce a participar al espectador, quien completa la ilusión insinuada al tomar la distancia que exige la mezcla óptica. La riqueza cromática, de matiz, el lirismo de la luz en el paisaje, la temática cotidiana (Mauclair les reprocha su “vulgaridad” a los impresionistas, como se les reprochó a Zola y Edgar Degas), despiertan una respuesta emotiva muy alejada de las formas rotundas de la academia y el neoclasicismo, agravadas por una temática convencional y estereotipada, que no compromete afectivamente. Compárese un desnudo de Dominique Ingres y otro de Renoir o Degas: en uno el protagonista es la línea, y en los últimos, el color, cuya resonancia afectiva es bien conocida incluso en el sueño.

Pese a ello, la beatitud estética “*no es una consecuencia directa de la realidad misma, sino que tiene por causa especial y determinante*, las evocaciones de nuestra propia cerebralidad” (AEI, II, 122, subrayado del autor). ¿Nos presenta aquí una nueva manera de atacar el problema, una nueva concepción, o simplemente, una mayor acentuación expositiva? “Nada importa la causa de la excitación; *basta que haya una excitación liberadora* [...] que nos permita divagar fuera del circuito de responsabilidad.” (Subrayado de Figari. Nosotros subrayaríamos también “liberadora” y “divagar”, por las secuencias asociativas que desencadenan).

Iluminando el otro polo del fenómeno, Figari deja claramente establecido: “nada importa que ese estado lo determine el sonido, el color, el alcohol o el hachich [...] un cuadro, una estatua, una poesía, una sonata, etcétera” (ib.). De manera que la causa objetiva del estímulo provoca nuestra repuesta de relacionamiento —aunque lo emocional, en este caso, es enteramente subjetivo, personal—. Este es lo esencial del fenómeno. Podríamos citar nuevamente sus palabras sobre la emoción en general. Este vaivén entre un aspecto y otro de la argumentación, yendo de la causa del estímulo a la respuesta emotiva relacional, permitiría concluir que estamos ante una estética puramente subjetivista, y no objetivo-subjetiva.

En relación con lo que ocurre en la interioridad del sujeto, afirma, por un lado, “la leve imagen plácida que hemos acumulado y [por otro] la serie de imágenes y emociones que se asocian”, si no gratas por sí mismas, “gratas por el alejamiento”. “*Usufructuamos, pues, nuestros propios caudales, nos replegamos sobre nosotros mismos*” (ib., subrayado del autor).

Ese “plus” o excedente que aparece a continuación o junto al estímulo, con imágenes asociadas y cargadas de afectividad, como respuesta de relacionamiento, no parece confirmar la hipótesis de una estética objetivo-subjetiva. La estética consiste en una respuesta al estímulo o a una imagen objetivada; el peso está puesto en la subjetividad. Más aún si nos atenemos a su expreso rechazo de la condición objetiva de la belleza, incluso respecto de la organización de los elementos objetivos de la obra artística: “La propia integración evocativa fundamental en la emoción estética *se produce con desconocimiento de la realidad externa*” (AEI, II, 120, subrayado del autor). Compara la ingestión de hachich con la experiencia estética y halla analogías entre ambas: la hiperestesia, la pérdida de la noción de tiempo y espacio; la evocación acorde

a las predilecciones personales, el arrobo y la prescindencia de la realidad. Cuando Bach se eleva con una belleza absoluta se cumple —a mi entender— con el análisis, porque el tiempo y el espacio se funden o evaporan y la eternidad comienza.⁸⁵

Antes de proseguir, intentaré —a los efectos de facilitar las referencias— un ordenamiento de los aspectos, quizá etapas, de la emoción estética.

1. El “compás psíquico” que significa la suspensión de la praxis en la emoción.
2. La ensoñación o encantamiento, el estado de hipnosis.
3. La evocación del pasado y la asociación de imágenes que se disparan a partir del estímulo. En el primer caso, la evocación se cumple definidamente, la memoria tiene un papel fundamental, pero a menudo se refiere al pasado histórico, a la memoria colectiva, con lo cual el hecho se complica.

Suponemos que el artista o el evocador lo traduce en términos de experiencia individual o personal, aportando su propio acervo de imágenes. Lo que sí está claro es el proceso de activación de la imaginación. Sin embargo, se introduce un factor exógeno: quienes escuchando música evocan distintas fantasías apartándose de la audición misma y de la fruición de la experiencia sonora experimentan todo menos una vivencia musical. O sea, aparece un hecho heterónomo, espurio, que ameritaría una seria objeción a la teoría.

Estos momentos o aspectos se acompañan de embriaguez, de éxtasis, producen una “ilusión de libertad” radicando en ello su utilidad biológica, amén de producirse en un estado mediúnico o semiconsciente. Lo más destacado por Figari, como notas esenciales, son a mi entender esos tres aspectos.

Ante estos resultados, aún nos preguntamos por la especificidad de “la belleza” misma —expresión tan vapuleada—, que no es igual que preguntarse acerca de las condiciones psicológicas del fenómeno estético. Si se prefiere, la especificidad de la emoción estética que se produce en la interacción con un objeto (natural o creado para ello) y que difiere de otro tipo de emoción cualquiera (grata o desagradable). La insistencia en lo individual, en la evocación y el goce que esta experiencia de sí mismo provoca, sugiere una concepción narcisista del arte, que no corresponde, por supuesto, a su plástica, en las antípodas de la obsesiva autocomplacencia en el propio sufrimiento de Frida Kahlo. Hay una manifiesta omisión de la materia y de la interacción dialéctica entre el artista y aquélla. Lo que un pintor, un escultor, un poeta, viven como resistencia y a la vez como estímulo del proceso creativo. “Lo que a muchos de nosotros nos falta para ser artistas, no es la emoción primigenia ni tampoco la mera habilidad técnica para la ejecución. Es la capacidad para elaborar una idea y una emoción vagas, *en términos de un medio definido*” (Dewey, subrayado del autor).

85 Probablemente la pérdida de las coordenadas espacio-temporales se deba a la intensificación de la vivencia sensorial y emocional, a semejanza del clímax orgásmico.

La emoción propiamente estética “No es una forma del sentimiento que existe independientemente desde el principio. Es una emoción inducida por un material expresivo y como se evoca por este material y está adherida a él, consiste en emociones naturales que se han transformado”.⁸⁶

Durante el período de gestación de la obra de arte, la materia interna de la emoción y de la idea “se transforma tanto por *la acción y la reacción con la materia objetiva*, como por un acto expresivo” (Dewey, subrayado del autor). “La expresión como acto personal y como un resultado objetivo, están orgánicamente conectados entre sí”. “La expresividad, el significado estético, es la pintura misma”, más allá de la experiencia privada del pintor (Dewey).⁸⁷ Sin duda, Figari se refiere a lo estético en general, pero es justamente lo estético “artístico” lo que merecía una reflexión detenida, y ella no existe. Es una estética que no obstante la insistencia en lo reactivo de la afectividad, de hecho, y a falta de otro término, podría llamarla pasiva. Se recibe el estímulo, se produce la emoción a partir del mismo, pero se desconoce el punto de vista del creador. De otro modo, se ubica en la perspectiva del aficionado, del público. Falta oblatividad, aquella plétora o abundancia de vitalidad que se organiza alrededor de una materia; una materia a la que se desarticula y se vuelve a organizar desde un criterio artístico (Bachelard).⁸⁸

La intoxicación, con todas sus semejanzas, sigue siendo un fenómeno puramente orgánico, no estético, y esto lo sabía bien Figari. Explicar la fuente de la emoción estética en los contenidos o en las condiciones o en el artista mismo significa desplazar la actividad productiva, y mucho más lo específico. Cuando está relacionada con lo artístico, sea como público o como creadores, la emoción estética no puede distinguirse fácticamente de la forma. La percepción de un cuadro, la lectura de un poema, también implican una actividad recreativa; el eje se desplaza, pasa de un lugar a otro, retrocede, rehace la imagen, busca la “visión”, descubre.

La forma no se entrega pasivamente, surge de las relaciones materiales: son indiscernibles, se apoyan mutuamente. En realidad, es por un acto intelectual que uno los distingue. La contemplación de la naturaleza —como él mismo observa— está contaminada por nuestra educación artística. Igual que ocurre, según Cassirer, con el simbolismo: ya no podemos retroceder a la visión ingenua.

86 Si no me equivoco, es lo que S. Langer llama sentimientos abstractos provocados por el arte, en el sentido de que están simbolizados, desviados de su situación humana real a otra ficticia.

87 ¿Se puede aproximar a Figari con Dewey en esto? Cuando Figari se refiere a lo personal, ¿entiende que, en tanto producto cultural, la obra trasciende esa experiencia privada? Tal vez por lo “arcaico” a que se refería en un pasaje anterior —lo que nos hace emocionarnos ante los mitos, leyendas y dioses—, el “misterio”. Pero en el norteamericano está más presente la exigencia de la “comunicabilidad” específica de la obra como objeto cultural. No la motivación sino por lo que adquiere sentido específico: la pintura es su propia significación (expresión). En cuanto expresión, el medio es de algún modo el fin —en otra dimensión, es la completitud—. En todo caso, Figari se propone “pintar sensaciones”.

88 Hay corrientes psicoanalíticas que también perciben el arte como una postura pasiva, depresiva, que se funde finalmente en un sentimiento oceánico (Freud), en el acto de realización artística. La elección de individuos patológicos, depresivos, que además son pintores, no convierte en artistas a todo el universo de la clase. La desarticulación bachelardiana corresponde a la afirmación de Picasso de que al crear él destruye. Pero esa destrucción está superada por un acto de reorganización, de síntesis, en un diálogo activo con el material artístico.

El contemplador suele carecer de la perspectiva del creador. La pura contemplación tiende a confundir al aficionado sin la preparación adecuada. Podría afirmar que la contemplación —para bien o para mal— no nos ofrece el mismo objeto artístico (percepto) que el percibido en el acto creativo.

No siempre son las predilecciones personales las que motivan a los creadores. A veces ni siquiera requiere la experiencia personal —es el caso del actor—. Giotto, los pintores medievales, y aun de tiempos más cercanos a nosotros, debían seguir los cánones religiosos, el gusto de la corte, o como sucede actualmente, las imposiciones del mercado.

Lo que importa es la percepción de la idea estética o artística (para Kant la idea estética es una exhibición de conceptos que no puede ser expuesta conceptualmente). Pero asimismo, las sugerencias de la materia, la lógica que se sigue de una premisa plástica, del primer trazo, de las técnicas utilizadas. Un verso que aparece completo y que impulsa los siguientes o simplemente se detiene, cristalizado (André Gide, *Diario*). El núcleo inspirador puede ser un efecto de contraste que ya contiene al cuadro en el golpe de ojo pictórico; o el blanco de un muro contra un techo rojo, como microtema. Lo mismo con un ritmo, una combinación sonora. Valéry ha dicho cosas muy certeras sobre la atracción y la yuxtaposición de las palabras como entidades sonoras, sin que puedan separarse del sentido.⁸⁹ Alain decía que las posibilidades son dictadas por el material. Toda materia sugiere una técnica y no hay arte sin técnica. Henri Focillon escribía: “Las materias implican cierto destino, o si se quiere, cierta vocación formal”.

La imaginación y la emoción no son aun la fantasía creadora (en el sentido romántico de Francesco de Sanctis), la construcción de un mundo artístico en el que existe evocación pero no necesariamente. No es el simple fraccionamiento de los recuerdos sino el proceso de “destrucción” o desintegración operados por la selección del material (en Proust es notorio), que precede a la reorganización; es decir, algo muy distinto de la mera evocación emotiva.⁹⁰ El material psicológico no es estético, a menos que usemos el término en sentido amplio, como experiencia afectiva y sensible, empobreciéndolo hasta casi inutilizarlo.

Finalmente, ¿cómo incluir el arte que se instala en el presente, el puro relato, la novela policial, el *thriller* cinematográfico, cuya imagen se impone limitándose a producir emociones “inmediatas” de terror o expectativa? Menos aún podemos comprender la estética del arte abstracto, su intemporalidad (Leopoldo Hurtado, *Espacio y tiempo en el arte actual*). El futurismo, con su acento puesto en la dinámica y el “tempo” contemporáneos; el expresionismo, con su pathos exasperante y su actitud de denuncia social; el intelectualismo de la pintura constructiva, su rígida geometría, en las antípodas de la evocación, la temporalidad o la sugestión; el cubismo.

89 “La palabra poética [...] se identifica con su significación”, tiene un valor intrínseco, “puede compararse con una fórmula mágica.” (Morpurgo-Tagliabue)

90 Sobre el trabajo artístico es esclarecedora la descripción del proceso de Las memorias de Adriano, de Marguerite Yourcenar.

Incluso un autor tan jugado al sentimiento religioso como el Greco, que podría clasificarse en una estética de la trascendencia, abierto a la experiencia mística, cae fuera de la doctrina expuesta en *AEI*, puesto que está todo proyectado hacia un futuro prolongado en la eternidad. Tampoco la pintura de Velázquez, afirmada en el presente, en la ilusión de realidad, en la aseidad, aun con sus “borrones”, sus veladuras, la búsqueda de efectos plásticos (*Las hileras*—es decir, las parcas—, su autorretrato en *Las Meninas*). Producen un placer estético que para nada está ligado a la evocación y la sugestión disparadora de imágenes. Es una pintura autorreferencial, dialéctica, cuya factura exige ser gustada como pintura-pintura, más allá de su temática, su alegorismo y su simbología, por demás frecuentados en su época. Analizada la emoción en general y la estética en particular, falta distinguir la especificidad de la belleza.

Belleza emocional y belleza racional

“Lo bello es difícil”, dice Sócrates en el “Hippias mayor”. También es difícil discernir, sin simplificar en exceso, la posición de Figari en este tema. En un sentido, vuelve a la situación anterior al siglo XVIII, en que la belleza y el arte se identificaban. Vimos en qué acepción de arte, a mi entender, ello es correcto.⁹¹ Por otra parte, continúa con la tradición kantiana del concepto del gusto (incluso de una poética obsoleta, que sobrevivió en la España del siglo pasado y murió con el modernismo, pero que se relaciona con su definición y clasificación de la poesía).

Rechaza el objetivismo de la belleza, de origen platónico. Por momentos se tiene la impresión de que atribuye esta posición a todos aquellos que asumen una estética trascendental o metafísica, comprendidos los positivistas que intentan determinar el estatus ontológico de lo bello. Discrimina lo bello del bien o lo verdadero (sobre la utilidad de lo bello ya vimos que no es incompatible con el “desinterés”, incluso entre comillas). En cambio, falta un análisis acerca de los viejos principios estéticos aristotélicos, las condiciones formales del objeto que “estimula” la emoción de lo bello; en suma, la estética del orden, la medida y la simetría, la unidad y la multiplicidad, que es también la de Leonardo, Rafael y la tradición académica tan vigorosamente rechazada por Figari. Sin embargo, podemos plantearnos si la emoción gratificante del arte es una “plenificación” (*fulfilment*) a lo Dewey; entonces su propia estética caería bajo las críticas que se le han hecho al vitalismo—no ser más que una compensación incapaz de restituir su unidad al hombre dividido.

Lo bello, ¿es la perfección sensible de Alexander Gottlieb Baumgarten (1750) el placer que acompaña a la actividad sensible, al modo en que Hume entiende la belleza? Figari no acep-

91 Respecto al feísmo de las nuevas corrientes como el cubismo, se limita a rechazar lo “monstruoso”, y aunque critica la “belleza” del arte suntuario y supersticioso, no deja de pensar en términos de estética clásica. No abandona la categoría de lo bello, simplemente lo separa de pseudoformas de belleza.

ta, sabemos, que sea como en Kant un placer desinteresado.⁹² Para él la participación del entendimiento será diferente, ya que en la “belleza racional” se aproximará a la concepción tradicional, al menos en lo que en la actividad mental hay de distensión, de “juego”. Tengamos presente que para el surgimiento de la emoción estética la condición es la “baja conciencia” —la menor actividad de la razón vigilante—, la imprecisión. El “juego de las facultades” —la asociación de ideas, la evocación, la irrupción de las imágenes— sería la emoción —no la inteligencia, la ideación o la racionalidad—, la fuerza conductora del fenómeno. También para Dewey el “material” de la experiencia debe estar vectorizado por una emoción.

¿Podremos adherirlo a la idea crociana de la belleza “como expresión lograda [...] o expresión sin más”? (*Estética*). Si tomamos en cuenta que Figari asimila el conocimiento científico al arte, cabría pensar que la experiencia estética se aproxima a la doble instancia del esteta italiano. La emoción, el encantamiento, la secuencia de imágenes, podría ser la simple realización del contenido o la experiencia estética. De cualquier modo, percibo el momento estético en Figari como pasivo, repito, el propio del contemplador; es decir, absolutamente distinto al proceso artístico concebido por Dewey, tanto en el creador como en el público.

El artista, vibrante de imágenes —independientemente de la ejecución—, es un ser íntegro, o sea, también práctico; y como tal “acude a los medios para que no se pierda el resultado de su trabajo intelectual” (Benedetto Croce, *Estética*). Hay un idealismo psicológico en Figari que se aleja del idealismo estético, aun bajo su presentación biologicista. En él también aparece un “proceso interno” del fenómeno estético. Veremos la relación arte y estética más adelante.

La lectura del inédito de Figari publicado por Rama me ha planteado una nueva dimensión del problema. La idea de misterio, de la captación de la esencia de la realidad por un acto de introspección, nos distancia del enfoque biologicista y nos ubica en el planteo metafísico, común al idealismo alemán. En el romanticismo, el arte ocupa el lugar de la religión y la filosofía, si no es la continuación de la actividad creadora de lo absoluto (Schelling). En Figari, el artista es quien por excavaciones penetra en sí mismo hasta tocar el misterio y luego lo “comunica”.⁹³ Podemos tomar esto como sinónimo de “expresión”.

La estética occidental mostró siempre una polarización hacia lo “bello” o hacia “la expresión” —como una orientación hacia la metafísica de la naturaleza o hacia una metafísica de las costumbres—; dicotomía que está presente en Grecia, en la forma de una díada entre el bien y lo útil, lo estético y lo artístico, lo real y lo ideal, la innovación y la tradición. Dualismo que Cassirer vislumbra “en todos los dominios de la vida cultural”; una *theorein* que se resuelve en un reconocimiento del orden cósmico y una actividad (una *poien*) sugestiva sobre los espíritus.

92 Lo bello es “lo que gusta universalmente y sin concepto”. Kant.

93 Esta idea de “misterio” no la registró en *AEI*, excepto implícita en el concepto de realidad, como categoría última. Es probable que la manifestación explícita del concepto no fuese más que una elaboración de su experiencia metafísica de la realidad como incondicionada.

La estética de la *consonantia* o *proportio*, lo *unum-multiplum*, el juego de las facultades, la totalidad, la forma, el *fulfilment*, etcétera, y por otro lado, la piedad, el terror y la catarsis, la empatía, lo expresivo, lo simbólico (seguimos en esto a Morpurgo-Tagliabue). Algunas de estas oposiciones, verbigracia lo cognoscitivo (la visión representativa), son reconciliables con lo bello o agradable, ya que responden a una común naturaleza hedonística o interés vital (Heinrich Woefflin) y la satisfacción orgánica (Bernard Berenson), que es un criterio antropológico –reducible al orden cosmológico, que a su vez lo es a una ontología.

Estéticamente, esto significa la unidad de la diversidad, el principio de perfección. No podemos continuar la exposición, pero nos detendremos en una observación: para Croce, lo bello se reduce al arte –no a la inversa–; estético significa expresivo. La expresión privilegiada del sentimiento. Una síntesis de contenido y forma (sentimiento purificado). Con las diferencias notorias que existen en Figari, en Croce se identifica lo estético con el “sentimiento cósmico”, en un sentido de totalidad, propio de la expresión artística (plenitud, satisfacción, intransitividad).

En Figari, ¿podemos rastrear en el arte emotivo una aspiración de plenitud, como vida; más aún, como expresión del “misterio” metafísico que halla en sí el artista y comunica al espectador, que lo vive a través suyo? Habría que reconsiderar la estética de AE/ bajo esta luz que lo emparenta con la estética metafísica del romanticismo. Reconoce momentos de sublimidad estética, y su propia pintura mostrará que ella es el camino manifiesto, antes latente, en esa apropiación del misterio por el “arte emocional”. Sin embargo, el estatus superior es el del arte racional.

Curiosamente, jamás la ciencia llegará a la realidad última. Su secuencia es lineal, superficial, diría, fenoménica; va de causa a efecto y así infinitamente, asintóticamente; no alcanza ese misterio último que sí se devela, o al menos se muestra, en la introspección socavante, estratificante, del artista.

Aunque en él la emoción estética no es la prolongación de la actividad divina, lo absoluto asume la forma de la realidad integral, orgánica, de la que somos parte (activa, creativa). Así que si la actividad artística no prolonga la creación de lo absoluto personalizado (Dios), sí prolonga la de lo absoluto vital, biológico. Con todo, el arte bello tiene, sin embargo, una función subsidiaria, de pausa existencial. En esto difiere del valor que le atribuye Dewey, aunque hay en común la idea de una gratificación beneficiosa desde el punto de vista biológico; es una experiencia de plenitud, no un placebo, un alivio momentáneo por desvío de la realidad: por el contrario, es una forma valiosa de relacionarse con ella a la par de la actividad científica. El éxtasis, el arrobó, no equivalen a *fulfilment*, que supone la idea de proceso, de integración permanente a la dinámica o la economía de la personalidad.

Morpurgo-Tagliabue aporta una observación interesante acerca del temor a la pérdida de la belleza en cierto momento del siglo XIX, y que se prolongó en el XX, principalmente en el mundo anglosajón. No podemos desdeñar esta indicación porque una de las fuentes principales de la formación filosófica de Figari está justamente allí.

Tal vez su reticencia respecto a la emoción estética hay que buscarla en ese ámbito espiritual —no menos que en el de nuestro “disciplinamiento”—. En Figari la tensión reaparece insistentemente, al punto de producir la impresión de no haber superado el problema a nivel personal, como no lo ha hecho a nivel teórico.

El esteticismo es pos romántico; se advierte una nostalgia de lo bello, lo bello bueno y lo bello grato, proyectándose a modo de modelo de perfección humanística en la educación, en la moral (el más conspicuo representante era Dewey), como antes lo fue la naturaleza, el gótico o el mundo antiguo.

La preocupación de Figari como educador, como moralista —interesado en formar en la criteriosidad, la autonomía, el espíritu de disciplina y de trabajo conseguidos a través de la integración del arte y la industria—, es un buen ejemplo que lo adscribe a la tendencia mencionada, y quizá está en el fondo de la tensión irresuelta que recorre su investigación apasionada de la verdad, que lo ponía frente al problema de su vocación artística y humana.

No debe confundirse con el esteticismo que hace de la complacencia estética el absoluto existencial (Wilde, Jean Genet, Gauguin), sustrayéndose al compromiso social, moral y religioso (Kierkegaard) y asumiendo un individualismo nihilista.⁹⁴ Peptonizar su pensamiento sería desconocer su condición de apuesta, de reflexión dramática —que es a la vez una forma de la praxis, no un ejercicio académico—. Seguirlo es, de algún modo, como seguirlo en el interior de su conciencia.

Al comenzar el capítulo V (“Belleza emocional y belleza racional”, *AEI*, II, 130), en su afán deíctico de saltar la barrera de los convencionalismos y las teorizaciones, nos enfrenta ante una encuesta posible: averigüemos qué se entiende por belleza y comprobaremos el desfase entre la pretendida objetividad de sentido del término en el discurso y la variedad y arbitrariedad que muestra en los hechos. Si buscamos univocidad entre los filósofos, el desconcierto no es menor que entre los profanos. Se confunde belleza con ideal, arte y emoción estética.⁹⁵

94 Aunque en su vida personal Gauguin apostó a la autorrealización —lo que llamo el complejo de Eneas—, sería injusto desconocer su vigorosa defensa de los indígenas frente a las injusticias de la administración colonial francesa.

95 Wittgenstein comienza su análisis de la estética considerando el significado de las palabras como “juego”. Respecto a ella concluye: aunque exista algo común a todos los juegos, no se deduce que sea eso lo que queremos decir al utilizar el término para un juego particular; segundo, no necesariamente existe algo en común a todas las actividades que denominamos del mismo modo, sólo que existe una “transición gradual” de un uso al otro, pudiendo no haber nada en común entre los extremos de la serie. Sostenía que no hay nada en común a los distintos usos de la palabra “bello”, al decir por ejemplo que la belleza de un rostro es distinta a la belleza de una silla o una flor o la encuadernación de un libro. El modo en que alguien pueda convencer a otro de que algo es bello “determina la gramática de esa discusión”; habrá “transiciones graduales” entre los significados “que funcionan como algo en común”. Determinados colores en determinada disposición no son meramente “síntomas” de que el objeto posea también la cualidad de “ser bello”, como decimos de algo “que causa dolor de estómago”; en este caso existe el expediente de conocer por la experiencia si ese algo provoca siempre dolor de estómago o no. Si queremos saber cómo usamos la palabra “bello” es necesario tomar en cuenta: uno, cómo es una verdadera discusión estética, y dos, si estas discusiones efectivamente son una indagación psicológica, aun pareciendo tan distintas (*Las conferencias de Wittgenstein. Estética*, rec. Harold Osborne, FCE). Sócrates replicaría: Hablas como Hipias. No se trata del uso sino de la esencia. Si la etiqueta no coincide con el frasco, usas la etiqueta equivocada. La clase se distingue por sus notas esenciales —agregaría Aristóteles—. Heráclito metería baza: La realidad es cambiante, necesitamos una lógica borrosa. Sócrates: Bien, pero una cosa es una transición y otra que la belleza de un rostro nada tenga en común (esencia) con la de una silla. Lo erróneo es el uso, no la función identificadora del lenguaje.

El propósito de Figari es mostrar la subjetividad que el término contiene, no únicamente el relativismo, porque esa variación, además de originada en la confusión del planteo, está en lo individual de la emoción estética. Decir que son bellos una estatua de Fidias, un drama de William Shakespeare o la catedral de Burgos indica “un acuerdo más aparente que real”.⁹⁶ Agrega: “Ni todos los que reconocen la belleza de esas obras —que son *ínfimo número con relación a la especie*— encaran de igual modo éstas y otras cosas consagradas como arquetipos de belleza” (subrayado del autor). Notemos la preocupación por el uso de los términos —que nos recordó justamente a Ludwig Wittgenstein, de quien lo separa un abismo teórico— y la referencia a lo universal y objetivo implícita en la palabra “especie”.

La variación acerca de qué sea la “suma belleza” iría desde el dije de hueso en la nariz de un hotentote hasta el claro de luna (la gradación a la que se refiere el filósofo austríaco citado). Este examen del uso semántico lo conduce a una primera conclusión: “[...] la belleza, así como las demás formas estéticas, no tienen un común carácter exclusivamente objetivo, según se cree, sino que surgen de nuestro relacionamiento con el mundo exterior y con el mundo psíquico, y las determina nuestra integración subjetiva” (*AEI*, II, 131). (Para aproximar a nuestro autor a Vernon Lee, que cita Dewey como ejemplo de subjetivismo, transcribo este pasaje, subrayado por este último: “Los dramas variados [...] representados por líneas curvas y ángulos, tienen lugar no en el mármol o en el pigmento en que se concretan las formas contempladas, sino *solamente en nosotros*”).

Podemos acumular sus distintas definiciones de belleza y siempre el acento recae en Figari en el hecho de que la determinación de “nuestra integración subjetiva” con el objeto es activa, incluso cuando el objeto es interno.

La dificultad de una “ubicación” precisa del pensamiento estético de Figari, si es objetivo-subjetivo o abiertamente subjetivista, o de otro modo, si la belleza es objetiva o subjetiva, estriba en que no quiere traslucir una postura idealista —filosóficamente hablando—, pero sí demarcar la respuesta emocional al estímulo físico (la impresión). Al estímulo interno en tanto objetivado, diferente entonces a la emoción que provoca. No podía ser de otro modo. Esto tiene sentido en su concepción biologicista: abarca toda la actividad humana, da unidad a su pensamiento; es a la vez su criterio gnoseológico y filosófico frente a cualquier problema. Su *a priori*, su “intuición” fundamental, en la acepción de Poincaré. De ahí que si desarticulamos sus definiciones siempre hallaremos dos notas inseparables: en primer término la categoría de “relacionamiento”, y luego la “emoción” y el tipo de emoción —en una graduación que va hacia lo concreto, emoción estética, emoción de lo bello.

96 En Figari el uso polisémico del término “belleza” se debe a la subjetividad, pero también a la diferencia entre los objetos —no a transiciones de un extremo al otro de las notas significativas—. La aparente unanimidad se debe a una convención por tratarse de obras consagradas.

Cuando quiere apresar el significado “real” de la belleza se nota la dificultad para no resbalar en la unicidad de la experiencia de lo bello. Merodea el terreno, nos abunda en las condiciones de esa experiencia; la describe señalando alguna de sus características, pero no está a salvo de una objeción que él mismo utiliza en su crítica: la organicidad, el goce, el encantamiento, la suspensión de la praxis, la menor eficacia, etcétera, también pueden atribuirse a otras experiencias emocionales. El ejemplo del hachich bastaría.

Tampoco pasa de ser formal su definición de la belleza como el grado máximo del fenómeno estético (emocional o racional). No nos muestra qué es, sino cómo, o más formalmente todavía: cuánto.⁹⁷ Podemos agregar otras definiciones, y las constantes indicadas siguen reiterándose sin excepción.

Examinemos los elementos exigidos para definir la belleza: uno objetivo y otro subjetivo. Según los integremos, prevalecerá una u otra de las formas intelectivas (ideación e idealización). De esta combinación surge la belleza emocional o la belleza racional. (Esta categorización, según trataré de demostrar, será la causa, o una de las más importantes, del resultado infructuoso de su teoría y clasificación de las artes.) El elemento objetivo será físico o psíquico, la belleza ideológica, las formas científicas, el recuerdo, “en que objetivamos el primer extremo del relacionamiento: la abstracción, el concepto, la imagen” (*AEI*, II, 132).

Insiste en rechazar la opinión unánime que excluye las formas racionales de lo estético, en favor de las emocionales. Este “error inicial que objetiva la belleza como un atributo intrínseco o extrínseco del mundo externo, ‘puramente externo’, favorece las formas emocionales, menos eficaces, no tiene asidero en la realidad”. Sea lo que fuere lo que interpretemos como intrínseco o extrínseco, la belleza no es una cualidad del objeto (físico o psíquico). Tampoco es el resultado de cualidades combinadas de la belleza immanente al objeto y la emoción estética.

Existe la posibilidad de que subsista el malentendido si no nos expedimos acerca de qué se entiende cuando usamos el término. (Ya señalé el camino que toma Figari para superar la polivalencia semántica, consistente en ir “hacia las cosas mismas”, después de un examen de la situación terminológica.)

Si “objetivo” menta las propiedades físicas o formales del objeto, o el mero estímulo físico, aunque banal, siempre está la posibilidad de que se deslice en el tobogán del lenguaje. No es el caso de Figari. ¿Acaso se refiere a la belleza pensada e intuida por el creador y que luego se encarna meramente empleando los medios técnicos? Sería la Idea revelándose en la realidad sensible, gracias a la mediumnidad del artista.

97 Si “cuánto” se refiere a la intensidad de la experiencia estética, excluiríamos aquellas cuya intensidad no alcanza a la sublimidad. Hay grados de emoción estética que corresponden a la “belleza” pese a no alcanzar el “máximo” —a la “superación” del límite—, en el cual la cualidad y la calidad se funden dialécticamente.

En Figari no hay lugar para verdades canónicas que sirvan a la belleza para seleccionar y escoger lo mejor de la naturaleza, de las figuras y las situaciones (Gombrich se refiere en este sentido al ideal clásico de la estatuaría griega). No es la objetividad de la Idea, la intuición que organiza en el genio, el material disperso, mirando hacia el interior (el concepto) o hacia la trascendencia, al “topos uranos” donde la Belleza espejea. Es la objetividad de la hipóstasis –el “error” al que hicimos mención– lo que da nacimiento a los ídolos.

Algo de esta falta de “facticidad”, de inmanencia fáctica en la experiencia de lo bello, se revela en la “intangibilidad” (la inefabilidad de algo que no está en las cosas mismas ni en su relación interna). Matices que no pueden concretarse, tan complejos e integrados y de modo “tan íntimamente subjetivo” que es imposible analizarlos para definirlos. Intangibilidad que es “lo que más caracteriza al fenómeno estético y a la belleza, que es su grado máximo” (AEI, II, 133).

Le parece patente que “esto muestra a las claras su relativismo, determinado por nuestra integración subjetiva”, “al describir algo que nos parece bello en sí, describimos *nuestro propio estado psíquico, creyendo referirnos al objeto que lo ha ocasionado como si* los atributos que le adjudicamos en *nuestro propio relacionamiento* fueran cualidades *inherentes* al objeto mismo” (AEI, II, 133-134, subrayado del autor). Si recordamos la frase de Vernon Lee, citada por Dewey: “Los dramas [...] representados [...] solamente en nosotros”, notaremos la afinidad en destacar el protagonismo de la subjetividad en lo estético. Tenemos además el ejemplo del cuadro: “las armonías y contrastes de las líneas y los tonos [como si] “pudieran ser armónicos o anarmónicos fuera de toda relación con nosotros [...] *en sí mismos*” (Figar, subrayado del autor). Y lo que vale para el cuadro se extiende para el caso de una modelo, un paisaje, una sala. Será útil retener este pasaje cuando nos planteemos el problema de la perspectiva del creador.

Una y otra vez subraya Figari la idea de que las cualidades no son inherentes a la cosa. Claro está que siempre existe un estímulo, pero esto es verdad para lo estético como para cualquier respuesta (actividad del relacionamiento) sensorial o emotiva; no se puede pues tomar en cuenta al tratar de delimitar lo específico de la belleza.

No existe, por tanto, una cualidad objetiva, inherente a la cosa (lo “cósico”), de lo bello. Todo el fenómeno es, en realidad, fuera de su apariencia, de su “como si”, intrasubjetivo; ese espacio cualitativo es subjetivo, por decirlo de algún modo, un espacio cualitativo íntimo, que deja “afuera” el espacio material que alcanza con su estímulo a la sensibilidad del sujeto.

En la página 134 de *Arte, Estética, Ideal*, tomo II, de la colección Clásicos Uruguayos que estamos manejando, nos facilita un criterio para saber cuándo estamos ante la belleza: “si de la relación resulta un orden evocador de ideas, decimos que hay belleza; de otro modo, no”.

No solamente define, también excluye, demarca lo que es de lo que no es. ¿Y qué es un cuadro, en resumen? Responde tal vez trayendo a su memoria a Denis, un teórico tan prestigioso entonces: “Es una *tela plana*, donde las *disposiciones del color* nos sugieren la idea de una *realidad idealizada*. (...) Es una obra encaminada a *ilusionarnos*, a *sugestionarnos*, a hacernos *soñar, evocar*” (AEI, II, 134, subrayado del autor). Lo mismo para las demás obras artísticas.

Llama la atención que al referirse al plano, a las disposiciones del color, no se refiera para nada a la experiencia sensorial de la materia (así ordenada, valorizada), a la sustancia de la realidad plástica misma y no únicamente a la “imagen” estética por ella provocada. Pasa de inmediato a la “idea” (¿al contenido conceptual, a la información?), a la sugestión, a la ilusión, a la estimulación evocadora. No es la ilusión de realidad del naturalismo fotográfico o académico. Parece poner el acento en lo evasivo, lo lenitivo y embriagador del arte —lo que provocaba la condena del pedagogismo religioso, de la concepción “seria” o “comprometida”, que desde un Diderot a un comisario del pueblo inducía a atacar la frivolidad de los artistas hedónicos que malgastaban su talento en banalidades como “El viaje a Cyteres”.⁹⁸ Se produce una especie de escisión entre el objeto plástico y su efecto hachich embriagador.

Una naturaleza muerta de Jean Siméon Chardin o Paul Cézanne, dice Dewey, “presenta este material en términos de relaciones de líneas, planos y colores cuyo goce es inherente a la percepción”. En cambio, en la descripción de Figari da la impresión de que la obra de arte es siempre, o casi siempre, una incitación al ensueño y la evocación (no a las experiencias plásticas mismas). Al menos, para él, así debería ser. Se subraya la función catártica de algo bien hecho para compensar las penalidades de la vida “seria” —aunque también ironiza sobre los mercaderes que van al teatro para figurar o toman el arte como una ocupación intrascendente—. La función evasiva, “anestesiante”, fue muy difundida en el ambiente espiritual del romanticismo, desplazando al moralismo pedagógico del siglo XVIII.

Sin embargo, ¿cuál es la diferencia específica entre la evasión (inspirada o no) del artista y la embriaguez del hachich? ¿Simplemente el medio? Queda patente que el goce estético no es (o principalmente) el de la evasión. Destacar la especificidad de la materia artística al modo de Novalis, Baudelaire, Valéry, hubiese sido un pecado formalista, purista, que parecía incongruente con su positivismo.⁹⁹ Esa especie de exotismo metafísico u onírico de Novalis es apenas tangencial al concepto del goce estético figariano. En *AEI* la idea de Dewey de lo inseparable del goce estético de la percepción artística no ha sido elaborada, y sospecho que en las alusiones a la obra misma, a la materia misma, ni siquiera se la toma en cuenta. El otro concepto, el de “belleza racional”, en tensión con el anterior, muestra en qué dirección iban sus preocupaciones. Está dentro de la vertiente positivista y racionalista, ligada a un “contenido” y, naturalmente, a una estética pedagógica. El verdadero artista que fue no tuvo en cuenta esta limitación y efectivamente, sin caer en un formalismo, creó una pintura para la evocación

98 Esto confirma el aserto de Morpurgo-Tagliabue: el naturalismo está atado al pedagogismo. Pero la causa es que tales críticos o teóricos confunden lo conceptual con la materia artística. Es curioso: volvemos con el “conceptualismo” a una concepción heterónoma del arte. La poesía no se “hace” con conceptos sino con (la disposición de las) palabras, afirmaba Mallarmé.

99 “Relatos semejantes a sueños, sin coherencia lógica, pero con asociaciones, como los sueños [...], poemas únicamente armoniosos para el oído, hechos con bellos vocablos sin significación ni coherencia, nada más que algunas estrofas inteligibles como fragmentos, cosas muy diversas. La verdadera poesía puede a lo sumo tener un sentido simbólico en su conjunto y producir como música un efecto indirecto” (Novalis). En suma, una “idea estética”, una imagen no expresable en conceptos, que nada tiene que ver en Kant con la asimilación que el poeta de los Himnos a la Noche hace con los sueños.

y el ensueño, la imaginación, con la clara conciencia del modo en que debía representar a la naturaleza –nada científicamente, por cierto.¹⁰⁰

El otro Figari, el científicista, piensa que el artista emocional tiende a “hacernos desconocer la realidad”, produce “elementos propicios para emocionarnos con una ficción”; los creadores emotivos “rinden culto al ensueño, a lo fantástico”, retrotrayéndonos a lo tradicional. El artista científico, en cambio, tiende a hacernos conocer la realidad, a informarnos para así aprovecharla.¹⁰¹ Semejan “esfuerzos antagónicos”.

La confrontación adquiere un matiz moralizante: unos nos halagan, nos inclinan a optar por “el estimulante amable”, no por el correctivo. Como se ve, no puede haber mayor antagonismo dentro de un mismo individuo, un desgarramiento que ni siquiera encuentra una conciliación –supongamos que jerarquizando ambas actividades por igual–. El arte emocional encuentra lugar por la entrada del fondo, y duerme con la servidumbre. Una estética que se nutre de una tradición racionalista, iluminista, pedagógica –una suerte de sacerdocio laico– que debe justificar la alegría desinteresada del arte.

Frente al sucedáneo de Dios, el Progreso, ni siquiera es la loca de la casa: camina detrás del cortejo, con su conciencia culpable. La “promesa de felicidad” sólo puede estar en boca de la Razón. No sin ironía pero con justicia, se refería Morpurgo-Tagliabue a ese “siglo tan inteligente pero con tan poca sensibilidad”. Es la época del teatro y la novela de tesis, en que el arte se sentía obligado a justificarse vehiculando las ideas de progreso de la ciencia. Y Figari es un hombre del siglo XIX. La “teoría” naturalista es paradigmática en este proceso de mimetismo en las artes. El novelista intenta aproximar la literatura y la investigación científica; toma la calle de laboratorio, sale a tomar notas.¹⁰²

Para ubicar más claramente la estética que estamos examinando, pensemos en Kant o en el formalismo de la pura visualidad de Arthur Fiedler, el artepurismo que tuvo en mente Figari. La estética pedagógica y moralizante se prolongó hasta nuestros días (desde Tolstoi hasta el realismo socialista, que no fue menos catequístico que los vitrales góticos).

Con una neta dicotomía del siglo XIX, adscribe al arte emocional lo pasivo, lo tradicional, lo

100 Adscribimos a la afirmación de Arnheim sobre el pensar con elementos plásticos, propios del artista. Aunque no tan claramente, Dewey se refiere a ello. Esta experiencia es muy conocida por los creadores; sin embargo, el intuicionismo crociano distinguía la intuición artística y la ejecución del momento privilegiado del concepto.

101 Que Figari tenía presente como paradigma una concepción burguesa del arte se nota al confrontar esa apresurada generalización del ensueño artístico (del romanticismo) con la obra de los naturalistas franceses (Zola, Maupassant), si no queremos remitirnos a Balzac –por algunas de sus obras fantásticas–, o a Stendhal. ¿Cuál es la complacencia que hallamos en ese muestreo de las lacras de la sociedad? Y de la concepción burguesa del arte, Figari conserva su dualidad: lo pedagógico, por una parte, y lo hedonista por otra.

102 Brunnetière es el crítico del naturalismo, Zola su novelista. En *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890), el primero esboza una concepción científicista de la novela, aunque el influjo de Taine y C. Bernard es más claro todavía en el ciclo Rougon-Macquart (1871-1897) de Zola, al que subtitula “Historia natural de una familia bajo el segundo imperio”. Sobre todo se advierte en la psicología de los personajes. La llama “epopeya pesimista de la naturaleza humana”.

regresivo y narcotizante, oponiéndolo a lo progresivo, lo evolutivo, lo desalienante; nada menos que al futuro de la especie. Se trata de dos tipos de cultura: las culturas emocionales “de pura ilusión” y las culturas “científicas”. En “último término, se plantea la eterna cuestión: una manifestación que nos halaga y otra que nos corrige”.¹⁰³ Planteado así el problema, no podía sacrificar su concepción metafísico-cientificista a un aspecto parcial de la realidad, aunque en ello estuviese implicada su vocación artística. O sea, una imposibilidad teórica y práctica. (No estimo desacertado interpretar *AEI* a la luz de su preocupación por ordenar sus ideas, es decir, su vida.)

Su distinción entre arte racional y arte emocional le evita la dificultad que se le presenta a Zola de un arte emocional hibridado por sus pretensiones científicas. Sin embargo, descuida las formas artísticas que no buscan estimular la emoción ni la evocación. *La rendición de Brena* es un cuadro histórico, no evocativo. El arte griego o egipcio, la pintura holandesa, Sandro Botticelli, los venecianos, el Renacimiento, dan abundantes ejemplos de un arte no evocativo; incluso, aun el arte mimético se aferra al presente, al goce sensual de la vida, que nada tiene en común con el ensueño romántico del siglo pasado. Si admitimos la estimulación del sentimiento en el arte religioso, su propósito no es ser “amable” ni “grato”. Tendría una función mágica, ritual, mitológica, pero esta religiosidad se proyecta a la vida trascendente: tiene un contenido “práctico”: relacionarse con Dios y obtener la salvación eterna. El creyente no se arrodilla para gozar de la sensualidad del color o admirar la destreza del empaste o el toque, si bien la belleza contribuye a su sentimiento religioso, que expresa en la inmanencia la perfección divina. Sin duda, el realismo cervantino como el psicológico de la novela realista están elaborados con experiencias personales no menos que con la imaginación, pero eso no significa que Madame Bovary esté proyectada en la evocación, la ensoñación o la evasión.

No podemos desarticular la concepción estética figariana de su concepción filosófico-cientificista general, y éste es el peligro latente cuando se estudia su estética como si fuera autónoma. Su estética —lo mismo que su ética, muy precariamente esbozada— es parte del concepto de relacionamiento. Alteramos su pensamiento si tomamos los conceptos atomísticamente, como si tuvieran sentido por sí mismos. Sería desconocer su afán de integralidad.

La “pasividad” de la emoción estética no es una caracterización aislada del resto, ni lo es la productividad, la positividad del pensamiento científico, que es crítico, evolutivo, eficaz, “combativo”, adecuado para “vivir bien”. Cuando me refiero a la pasividad de la emoción en su estética, sé que él no estaría de acuerdo, puesto que considera que la emoción responde ante el estímulo. Pero el contraste de ambas artes, racional y emocional, progresiva y regresiva, evocativa y proyectiva, eficaz e ineficaz, con o sin “recursos” propios, lenitiva, catártica o activa

103 Fórmula nada novedosa, que remonta al teatro griego y a Platón, pasando por el arte medieval. En tiempos modernos, Cervantes y otros escritores de su tiempo intentan conciliar la ejemplaridad y el halago. Lo expresa claramente en sus *Novelas ejemplares* y lo analiza lúcidamente Américo Castro en el libro que dedica a su pensamiento estético y moral.

(combativa), caracteriza suficientemente la diferencia entre la emoción de las bellas artes y de las artes racionales.

La indagación estética se instala en un campo equivocado, generando un pseudoproblema: la antítesis axiológica entre el arte y la ciencia, que se extiende a su antropología cultural (culturas de pura ilusión-culturas adaptativas, que “tienden a conciliarnos con la realidad”), pone en evidencia la heteronomía de su criterio estético acerca de lo bello (no me refiero a la descripción y a las condiciones, no obstante ser incompletas): “una cosa es tanto más o menos bella cuanto más o menos se halle de acuerdo con nuestro modo de pensar y de sentir” (*AEI*, II, 136).¹⁰⁴ No toma en cuenta la dialéctica entre la materia de la obra y su creador, o lo hace de manera completamente insatisfactoria. Esto acentúa el rasgo de pasividad, de conservadurismo, de improductividad y subsidiariedad del arte emotivo. Es coherente con su evolucionismo y su positivismo, en lo que éste tiene de culto a lo dado y tangible en oposición a lo hipotético, que se toma como especulativo, ilusorio, inverificable, según las acepciones. La belleza es bifronte: una cara mira hacia el pasado (la faz del soñador pasivo) y otra hacia adelante (la faz de los combativos).

Difiere de la idealidad tal como se entendió en el neoclasicismo. El ideal que figura en el título de *AEI* tiene una dimensión prospectiva —propia además de esa generación intelectual (Ardao)—, en nada asimilable a la entronización de la belleza helénico-romana.

La razón es única: la razón científica, fundamentalmente. Desconoce la especificidad del pensamiento artístico —de otro modo no se explicaría su antítesis—, la capacidad de organizar la obra de arte como la razón formal lo hace con sus signos (Arnheim).¹⁰⁵ Hubiera bastado el examen de la finalidad de cada una de estas actividades de relacionamiento, la obtención de la verdad y la obtención de la belleza (la emoción estética), ambas “útiles” a la economía psicofísica del individuo, para evitar la tensión y el solapamiento de las mismas. Ocurre que existe detrás de esta estética una antropología, ella sí antigua, subyacente en la cultura occidental, así como una axiología que estaba siendo socavada por el psicoanálisis (corriente psicológica que en este aspecto siguió el irracionalismo schopenhaueriano, con la prefigura del ello en la voluntad y la metafísica de la sexualidad), axiología que se derrumbaría poco después de publicado *AEI*.

Aparece de este modo un dualismo estético: “La belleza se nos presenta con dos caras [como]

104 “La belleza es la respuesta a lo que para la reflexión es el movimiento consumado de la materia integrada mediante sus relaciones internas, con una sola totalidad cualitativa” (Dewey). Contrasta con la definición relativista y subjetivista de Figari, quien, acertadamente, toma en cuenta la contextualidad del hecho artístico, que sin embargo no define. Y ello se debe —insisto— al absoluto subjetivismo de su estética.

105 Arnheim, en *Visual Thinking* y en *Nuevos ensayos*, defiende el pensamiento visual. Dewey lo expresa felizmente en su *Estética*: “La expresividad del objeto artístico se debe [a] que presenta una interacción completa de los materiales [...] y de la acción [siendo ésta] la reorganización de la materia que proviene de nuestra experiencia pasada”. No quiere significar con esto que esa experiencia sea “evocación”. Gombrich, al referirse al Ticiano en una de sus obras, ha destacado este aspecto de la inteligencia artística. Creo que es esta omisión lo que impide a Figari discernir los tipos de inteligencia: icónica, concreta, en el caso del artista —quien maneja imágenes visuales, táctiles o auditivas—, y abstracta, en el científico o el pensador, quien maneja signos lingüísticos.

el dios Jano: una que mira hacia atrás, otra que mira hacia adelante". Una para "los soñadores pasivos" que se embriagan con la evocación que "idealiza gratuita y arbitrariamente el pasado", otra "para los combativos". "*Por esa doble faz de la belleza* es que resulta tan difícil concretarla y el *desacuerdo* se hace *inevitable*" (AEI, II, 137, subrayado del autor). No hay cánones, el juicio es individual. Sin embargo, no deja de ostentar un criterio extraestético cuando juzga entre las dos formas de belleza: su utilidad para la especie, su cientificidad. Está pues en su axiología, no dentro de la propia estética, el nudo de la tensión irresuelta. Y en él la utilidad toma una dimensión ética.

Los "avances" de la "evolución" estética —de los que no muestra la mínima duda— se deben a la ciencia; verbigracia: "Lo que costó ver que la sombra es el complementario de la luz" explica la posición secundaria del arte emotivo respecto del Progreso (que es de la verdad y del bien) y por qué lo relega a una función ancilar, como divulgador.

Una "tela revolucionaria" es para él una tela que traduce la asimilación de la verdad científica —se refiere concretamente a los impresionistas y el conocimiento de los complementarios—. Es curiosa esta mezcla de "objetividad" del criterio evolucionista y el subjetivismo que ya mostramos en el juicio estético. Claro está que en resumidas cuentas no sería incompatible con su creencia en la subjetividad de la belleza (la percepción estética), siempre y cuando mostrara aspectos constantes de la sensibilidad y aspectos variables de la misma. Pero si el único criterio para valorar la belleza es "el mayor o menor acuerdo con nuestro modo de pensar y sentir", no podemos salir del subjetivismo. El pivote para resolver el problema del consenso y la universalidad será, de hecho, para Figari el mayor o menor grado de "racionalidad", de ciencia, que contenga y divulgue el arte emotivo.

Otro criterio que se integraría con el resto de la argumentación es el de la pauta cultural; pero tampoco nos saca del relativismo. El criterio que nos resta sigue siendo el de su colaboración con el progreso: cuanto menos emocionalismo, menos tradicionalismo, cuanto más conocimiento —preferentemente científico—, más se acerca al arte racional, a la belleza racional.

A primera vista, considerando el aspecto subjetivo, parece aproximarse al de satisfacción, plenitud, *fullfilment*, de Dewey, que hace depender el valor estético, al menos en última instancia, de nuestra estructura psíquica, aunque "no hay ni puede haber un estado psíquico de absoluta plenitud".¹⁰⁶ También Figari reconoce la imposibilidad de "*integrar enteramente el concepto*

106 Nos parece problemática esta afirmación tan personal. Si la plenitud se entiende como un estado permanente, sin duda. Pero no es esto lo que pretende específicamente el arte. No es un camino de eudemonía. Obras enteras o pasajes al menos de Bach, Vivaldi o Mozart, para no mencionar otros, corresponden a la categoría estética de lo sublime. Una simple aria popular, un giro, la melodía grave y serena de una sonata para violín solo de Haendel o Corelli, pueden ser sublimes. Elementos como el terror y la superación del mismo no me parecen válidos más que para el espectáculo natural de un abismo pero no para lo sublime artístico. Lo que hay de común entre lo sublime natural y lo sublime artístico es una plenitud del estímulo estético, la cualidad estética plena, no superada por la conciencia reflexiva. Hay una invasión de la conciencia que nos da la sensación de impotencia, de límite, como una forma —en sentido literal— del éxtasis. Pero como el esteta o el consumidor artístico es también un ser afectivo, lo sublime presenta estos dos aspectos: el objetivo del estímulo sensible (natural en unos casos, artístico en otros), y el subjetivo de la emotividad. De otro modo,

de belleza”: “los fenómenos estéticos y estados psíquicos secundarios pueden subsistir sin la consecución del *grado máximo, absoluto*, el cual nunca podremos alcanzar [...] Tal es *la relatividad de la belleza*” (AEI, II, 138, subrayado del autor). Muy acertadamente, Morpurgo-Tagliabue también observó esta problemática de las estéticas vitalistas.

Para el evolucionismo de AEI, “*El concepto estético evoluciona como la inteligencia* [...] se transforman, también *progresivamente*, las formas estéticas” (subrayado del autor). “Progresivo” no significa aquí gradual, sino superación meliorativa de las sucesivas etapas.

¿Estética emocionalista, estética intelectualista? Evolucionista: se va de lo inferior en el hombre, la emoción, a lo superior, la razón. “Esto, que *converge con los fines morales*, no es sin embargo un fruto de la ética, sino del *mejoramiento*, de la *complejización* que implica todo proceso evolutivo *intelectivo*” (AEI, II, 139, subrayado del autor); “*las mismas modalidades emotivas van integrándose cada vez más* con los elementos de una *mayor racionalidad*” (ib., subrayado del autor). Expresa con absoluta claridad este evolucionismo: las manifestaciones estéticas “desde su punto de iniciación al punto que se supone cúspide terminal aunque asintóticamente” ofrecen todas las gradaciones imaginables “del sentimiento, puesto que son modalidades del relacionamiento”.

Figari asimila el proceso creativo artístico con el proceso científico, debido al hecho de que ambos son “artísticos” y porque el “arte” le sigue de cerca —unas formas más, otras menos— en lo que tiene de inteligencia. No ha podido resolver esta tensión, la ciencia arrastra tras sí lo demás. Es indudable que ambas actividades utilizan herramientas y mediatizan su material. Pero su tipo de pensamiento, de racionalidad, es cualitativamente distinto. La inteligencia concreta del plástico piensa en términos materiales y en función del “hecho” o el “hacer” plástico o sonoro. Muy diferentes son la inteligencia y la imaginación abstractas, que operan con signos.¹⁰⁷ Arnheim ha señalado que no hay ruptura entre el lenguaje y el pensamiento visual, pero el artista no opera con “significados” ni *more geométrico*.

En la música “se percibe directamente la búsqueda de un orden equilibrado” aunque “la intuición sola [...] no nos llevaría lo suficientemente lejos”. “Tales operaciones [mentales] basadas en contenidos mentales normalizados constituyen el dominio del intelecto”. (Arnheim)

Tampoco Dewey, que comparte la idea de la identidad de ambas actividades, desconoce la distinta forma de operar de ambos tipos de pensamiento. No es que para Figari el arte emocional se convierta en modalidad científica; sin embargo, parasita sus conocimientos, su racionalidad. ¿Cuál será, finalmente, su destino, como actividad, el día en que el hombre haya racionalizado

desborda nuestra conciencia crítica, que es dominada por la emoción y la estimulación del producto artístico o el espectáculo natural.

107 Darwin se lamentaba en su correspondencia de haber perdido la capacidad de gustar de su amado Shakespeare por haberse agostado su imaginación, especializada en el pensamiento abstracto. Más alejado aún de lo sensible es el pensamiento del lógico y el matemático, que operan con términos y relaciones puramente formales. Cassirer distingue una imaginación y un pensamiento relacional y simbólico, que opone a la inteligencia animal y práctica (*Antropología filosófica*).

de tal modo la realidad que pueda prescindir de la emoción estética, de la evocación, del factor reflexivo que está en su misma esencia? Es ilusorio creer que se hallará algún día “la fórmula definitiva de la belleza”, como tampoco de ningún otro valor: el bien, la verdad, la justicia o el ideal mismo. A esto lo llamaré “la ilusión de objetividad”. Se roza el problema que preocupó a Marx, es decir, por qué ciertas obras continúan produciéndonos placer estético no obstante los siglos transcurridos. Esto significa tocar el sistema nervioso mismo de la estética. Habría que examinar qué hay en *Antígona* de universal y objetivo —usando la terminología kantiana— para que continúe interesando y gratificando a la cultura occidental en particular y al hombre en general.¹⁰⁸

El otro factor sería el de la variable subjetiva y/o histórica, esta última al menos explica el olvido y renacimiento de Cervantes y Shakespeare.

¿Hasta qué punto no extrema su relativismo al afirmar: “Lo que llamamos belleza hoy, mañana requerirá una idealización retrospectiva para que se considere así”? Obviamente, es necesario actualizar las condiciones en que una obra se produjo dentro de un contexto histórico-cultural distinto y hasta opuesto al nuestro. Es la labor de la filología y de la crítica. Todos reconocemos la relevancia de la reconstrucción histórica del desarrollo de la perspectiva (desde la griega y alejandrina hasta la del Renacimiento) llevada a cabo por Erwin Panofsky, la iconología, la recuperación de los textos aristotélicos o la gesta del Cid. Pero una cosa son las modas y otra atribuir las a un proceso evolutivo ascendente, similar al de la ciencia, que deja obsoletos los conocimientos y teorías anteriores. No sólo no es históricamente así sino que es contradictorio con su idea de que lo estético es individual, subjetivo.

¿Dónde está el elemento objetivo que permite hilar ese proceso? No es el gusto, no es la variable emotiva personal. No hay ningún criterio que permita salir del autismo de la intimidad, trascender a lo colectivo. Solamente nos queda lo que el arte emotivo tiene en común con la ciencia y todo el “progreso” histórico: la racionalidad. (Veremos que es en esta línea ascensional de intelectualización común a todas las actividades de relacionamiento que halla la única salida a la objetividad, a la socialidad, sobrenadando el subjetivismo y el relativismo al que condena su estética.)

Que la definición de lo bello no deja de inquietarlo nos lo sugiere la reiteración de las definiciones; les va agregando, como el paralelismo de los poetas hebreos, nuevos matices o intentos de aproximación, que no logran alcanzar la síntesis. Si ya Sócrates había aceptado que la definición de lo bello era muy difícil, en Figari se complica por una conmixión de prejuicios teóricos

108 Siguen siendo absolutamente actuales los pasajes que tratan de la muerte y la amistad del *Gilgamesh*, o los poemas amorosos egipcios: “para que veas mi belleza [...] penetro en el agua contigo / y salgo a la superficie hacia ti / como un pececillo rojo [...] Ven y mírame”. “Mi deseo te sale al encuentro”. Conocemos el influjo shakespeareano en Akira Kurosawa. No es la mera “occidentalización” lo que despierta el interés del maestro de *Kagemusha* y *Trono de sangre*. *Derzu Uzala* se centra en dos personajes no sólo de culturas sino de etapas históricas distintas, unidos por la profunda amistad entre ambos. Hay algo más que la variable histórica, simple modo de configurarse una cultura.

y de hallazgos fenomenológicos. Termina el capítulo con una nueva definición, y lo continuará haciendo cuando dedique otro a penetrar “la naturaleza de la modalidad estética”.

Su pensamiento se redondea estableciendo los niveles, físico y psíquico, las condiciones y el modo de dispararse el proceso. Para llegar a la belleza en su grado supremo exige un grado máximo posible de espontaneidad y de intensidad. Una dificultad adicional está en lo que para Spencer sería un principio de economía, característico de la obtención de ese valor: “un motivo mínimo [a veces] produce efectos máximos”. Lo hermoso, lo lindo, lo gracioso y elegante son formas “atenuadas” e “incompletas” del fenómeno emocional. El cerebro, que se dispara como una máquina, “obedece a cualquier impulso”, soñando y evocando en abundancia. Este aspecto “personal y variable” es “lo que hace imposible llegar a una fórmula definitiva de la belleza”: de otro modo a lo universal en sentido kantiano, o a la ley general en sentido positivista.¹⁰⁹

109 Arbitrariamente numeraremos algunas definiciones de la belleza. “La belleza es el grado máximo del fenómeno estético tanto en el orden emocional como en el racional” (*AEI*, II, 131). “Denominamos belleza a una realidad física o una entidad psíquica relacionada con nuestra mentalidad, en una forma espontánea y por lo mismo libre del apremio de toda necesidad animal” (*AEI*, II, 140). “Lo que hace imposible catalogar ‘lo bello máximo’ dentro de su propia relatividad, así como sus atenuaciones y variedades, principalmente en el dominio emocional, es que, a veces, un motivo mínimo produce efectos máximos, y viceversa.” (*AEI*, II, 141). Llamaremos criterio de belleza el que citamos en *AEI*, II, 136: “una cosa es tanto más o menos bella”. Rechaza la hipótesis de la emoción estética (el sentimiento de lo bello), pues “no tiene sentido real”, como no lo tiene hablar del sentimiento de la alegría. La razón es que “el fenómeno estético, como la alegría [...] están integrados por concurso psíquico. No puede entenderse pues que lo estético sea una entidad externa, concreta, objetiva, de tal modo que una facultad o un sentido especial nos lo haga descubrir en el mundo exterior como el perro que, al rastrear, descubre una perdiz” (*AEI*, II, 161). Da una definición negativa: “la belleza así como las demás formas estéticas no tienen un carácter exclusivamente objetivo (...) sino que surgen de nuestro relacionamiento [con el mundo interno y el externo] y las determina nuestra integración subjetiva” (*AEI*, II, 131). Lo que predispuso a identificar su teoría como objetivo-subjetiva sin tomar en cuenta la exposición de su tesis subjetivista.

La naturaleza de la modalidad estética

El capítulo VI de *AEI* comienza diferenciando los niveles de la realidad. Para ello se toma en cuenta un hecho constante que nos permitirá distinguir los componentes del esteticismo: “las cosas del mundo exterior conservan su estructura en lo sustancial; en cambio, las variables son propias de la subjetividad”. Advierte acerca del error de confundir la causa con los efectos; de otro modo, el estímulo con nuestra respuesta. La ilusión de objetividad nos confunde, atribuyéndole a la constante (las cosas) “cualidades intrínsecas que no tienen”. Al hablar de nuestro propio concepto de belleza creemos hablar del objeto tangible. Se trata de saber ahora cuál es el papel del estímulo (del objeto) luego de haber insistido en lo emotivo. No detenerse en este doble aspecto nos podría inclinar a atribuirle a Figari una postura que no tiene. Pensemos que continuamente necesita distinguir y a la vez respetar la “integralidad” del objeto analizado; pero en lo estético, opta por el subjetivismo. No alcanza con percibir un conjunto de sonidos para emocionarnos. La condición necesaria es que despierte un “estado psíquico especial” y un “mayor margen de misterio”. Tan poco posee la cualidad estética el objeto mismo que es preciso reiterar las audiciones para que surja la consiguiente respuesta afectiva. (Este argumento echa por tierra toda interpretación objetivo-subjetivista.)

Menciona la observación de W. James acerca del fenómeno de la fatiga estética que se produce con la repetición del estímulo. Cree que esto confirma su tesis: a medida que más conocemos una cosa menos la sentimos, incitándonos más a razonar que a “evocar”. Los objetos ligados a la necesidad biológica no son comúnmente idealizados sino conceptualizados (ideados), y la ideación “excluye la emoción”. “El mundo exterior nos impresiona, simplemente”, “nos impresionamos”. Para que haya deleite estético debe producirse una magnificación tal que despierte nuestras espontáneas tendencias instintivas: “Esta es la clave del fenómeno estético”. Para que se dé la totalidad del fenómeno es necesario “que integremos la impresión recibida” o que sobre la misma impresión objetivada “apliquemos nuestra mentalidad”, ya idealizando, ya ideando.

Nuestro interés es mostrar la “emoción idealizadora”. Ello requiere otra condición, según vimos: “la semipasividad intelectual”; dejarnos “remolcar” por lo hereditario, lo ancestral —de ahí la exigencia de un estado “semiconsciente”.

Lo primero que se suscita es la cuestión acerca de la doble situación de lo instintivo en lo estético: por una parte, no se produce sin él, y por otra, se impone una tregua de la presión biológica. Es posible admitir esta ambigüedad porque se produce en el espacio o en el lapso que opera como una bomba neumática (el “compás psíquico”) entre lo perentorio de la biología y la ideación (la cerebración intelectual).

La aproximación a uno u otro extremo nos permite diferenciar entre los dos tipos de belleza. El instintivo, adormecido por la satisfacción momentánea, sigue suficientemente vivo como para oír el canto de sirenas que se eleva sobre el horizonte del presente (satisfecha una necesidad

surgen otras nuevas).¹¹⁰ Lo que queda establecido es que lo estético surge del modo en que reaccionamos ante el objeto, que puede ser la sensación o la objetivación. Si es una emoción o es una ideación. Una constante anestésica, ontológica, frente a la variable estética o intelectual.

Si lo bello fuera objetivo diríamos que una cosa es bella como decimos que es roja. (Pensemos en el nominalismo estético o moral de Alfred Ayer o en el análisis citado de Wittgenstein). “Es tan corriente el acuerdo respecto de la estructura de las cosas que forman el mundo exterior, como el desacuerdo en cuanto a la apreciación de los fenómenos estéticos” (*AE*, II, 165). La obra de arte, ¿es una mera concordancia individual y no universal? Aparentemente, si fuese así, tendríamos que reconocer el carácter objetivo-subjetivo de su estética.¹¹¹ Al referirse a categorías estéticas (la gracia, la elegancia, la distinción), el peso no va hacia la organización de la materia, del artefacto.

Ya nos anticipamos con esta objeción. No sería banal, menos aún en su teoría sobre el relacionamiento del organismo con su medio, porque es en una interacción dialéctica con la “forma natural” (Dewey) que emerge la forma estética. (“La forma puede entonces ser definida como la operación de fuerzas que llevan la experiencia de un acontecimiento, objeto, escenas y situación, hacia su propio cumplimiento integral”. Dewey.) De otro modo, no aparece valorizado el momento de la configuración, la intención artística que organiza el material plástico o acústico; no hacia la producción deliberada de los estímulos en un todo indisoluble de cualidades físicas, o sea, la construcción accidentada de un nuevo orden, un orden inédito de los estímulos y su “resonancia” psíquica.¹¹² Esta oposición se percibe en pasajes como éste: “para emocionarnos estéticamente es preciso que prevalezcan las evocaciones idealizadoras de carácter subconsciente y pasivo”. En el caso del floricultor o el botánico “es imposible que surja la emoción estética: sólo surgirá la modalidad racional estética [...] un estado estético de líneas definidas y de vigilia mental”. El esteticismo emocional es más apropiado “para el solaz de reposo y el esteticismo racional más constructivo [su peculiaridad lo hace] más favorable al progreso” (*AE*, II, 166-67). La especificidad, la naturaleza de la emoción estética, se encontraría enteramente,

110 No percibo el papel de lo oblativo, de la plétora o abundancia de energía psíquica. Se acerca más a las teorías negativas de la depresión o la neurosis, pero no está dentro del espíritu de esta estética. El señuelo de una compensación vicaria no se me hace difícil de concertar —poniéndonos en otro perspectiva— con lo estético posibilitado por el estado de satisfacción de las necesidades perentorias. Despertar lo instintivo podría resultar contraproducente: estimular el apetito sexual, por ejemplo, como pretende la pornografía, en la cual se confunde la excitación sexual con el estímulo estético.

111 Un problema que quedaría irresuelto es el que se plantea Marx acerca de la permanencia de la obra de arte, su universalidad en el juicio y en el tiempo. Si el consenso fuese mayor en lo externo, esa universalidad no se explicaría en su estética, a no ser por criterios sociológicos o culturales: modas, imposición institucional (arte eclesial, luxuario), o cualquier otro, como el heterónomo de la mimesis. Tampoco el arte de minorías —su acuerdo sería una mera coincidencia, como la culinaria—. Es un problema propio del subjetivismo (relativista) y no sólo estético.

112 “El acto [artístico] mismo es exactamente lo que es a causa de cómo fue hecho [...] no se puede trazar una distinción [...] entre forma y sustancia.” “Es un proceso de desarrollo [...], el artista encuentra adónde va en virtud de lo hecho previamente [...], la excitación [original] sufre una transformación sucesiva [...] no puede haber experiencia estética independientemente de un objeto y [para que éste] sea el contenido de una apreciación estética debe satisfacer aquellas condiciones objetivas sin las cuales la acumulación, la conservación, el refuerzo, la transformación en algo completo, son imposibles” (Dewey). Cito a este autor por la afinidad en el punto de partida (biologicista) de ambas concepciones.

por el lado del sujeto, en el estado de solaz pasivo, receptivo, sin participación —no en tanto la genérica de todo objeto o estímulo— en el proceso de la producción artística. En el mejor caso debemos suponer que en la ideación —la idealización tendría otro papel— el receptor “re-crearía”, no sólo apreciaría, la obra del artista. De algún modo la descripción se acerca, en lo que está al alcance de mi observación, a la situación de quien contempla un paisaje natural (belleza libre).

Tal vez la razón de este enfoque se percibe mejor en un pasaje referido a Hegel, en el cual rechaza expresamente la “confusión” entre la obra de arte, la belleza y el ideal, “como una entidad capaz de realizar el prodigio de corregir a la naturaleza, de embellecerla con su magia”, “consumar el milagro de lo bello, del ideal, por causas misteriosas, trocando la realidad ‘inferior’ en algo maravilloso” (*AEI*, II, 177). Llama la atención este resabio del ideal neoclásico que considera a la naturaleza misma como lo bello por excelencia (como obra divina que es, si agregamos el argumento teológico). La tarea del artista es acercarse a algo por la única vía posible: la mimesis. El arte no puede jamás superar al modelo.¹¹³ Sin embargo, la razón de Figari, al menos conscientemente, no es ésa. Teóricamente, habría que buscarla en su metafísica. No obstante su rechazo del idealismo, para él la Realidad (con mayúscula) es una Idea platónica (engalanada con nuevos ropajes), que como Dios, es lo Bello, lo Bueno, lo Uno, lo Verdadero, lo Incognoscible.

Paradójicamente, detrás del positivista hay un idealista platónico. A veces se pierde su intuición de proceso, y principalmente en lo axiológico, la realidad se hipostasía. “La realidad externa se halla exenta de todo esteticismo propio” (*AEI*, II, 162). “Este relativismo [del placer estético] prueba que el fenómeno estético no es una emanación del exterior que llega a nosotros, sino una forma subjetiva de relacionamiento” (*AEI*, II, 163). “Si se suprimiera la facultad de idear e idealizar, quedaría por completo el fenómeno estético, porque es esa facultad la que genera los esteticismos superiores e inferiores” (*AEI*, II, 197). Cito los pasajes expresamente. Combatiendo la hipóstasis de lo bello, como rechazando el pesimismo moral, su argumento se centra en esta condición de absoluto de la Realidad: no es mejorable ni estética ni moralmente. No sólo el ser es existir, es la Vida, y la vida es el bien supremo. De otro modo, no adviertes sus propias hipóstasis. Pero volviendo a lo estético: ¿cuál es el papel del proceso idealizador, que permite el encantamiento emotivo? ¿Cómo ocurre la “cristalización” de lo bello?

Figari ejemplifica con un paisaje que está siendo pintado por un artista, paisaje que antes no nos suscitó interés emocionalmente. Las cosas no son “en sí, bellas o feas, estéticas o inestéticas” (*AEI*, II, 153). Esto lo afirma para mostrar precisamente el carácter subjetivo de la emoción estética. Miramos la tela y gracias a la impresión del pintor aquello indiferente lo

113 La realidad es lo que es. Lo que es no puede “mejorar”. Mejor o peor son criterios humanos, subjetivos. Pero por otra parte se propone el ideal. El ideal es una realidad a alcanzar, que no es arbitraria, nace de la propia realidad (orgánica, biológica), no de la materia inorgánica y totalmente ciega.

percibimos como hermoso. ¿Qué ocurrió? Hubo una transformación. Al despojarlo “de todo lo que era innecesario a su concepto, *lo ha idealizado*” (subrayado de Figari), “facilitando nuestras propias idealizaciones”.¹¹⁴

Ciertamente, existen cosas, personas, abstracciones que “más fácilmente determinan estados estéticos, *como una modalidad del relacionamiento*” (subrayado del autor). Nos recuerdan la infancia, los días felices, son gratos o ingratos. “No podría decirse que aquel paisaje se ha transformado ni siquiera que se ha modificado” para producir nuestros caminos en el relacionamiento; “luego, *somos nosotros los que hemos transformado nuestra manera de considerarlo, cerebrando de otro modo a su respecto*” (AEI, II, 152, subrayado del autor). El artista poetizó las armonías y contrastes del paisaje, preparándonos; llamaríamos a esto —mutando los términos— “esencialización”, en lugar de “idealización” —aunque signifique adelantarse respecto al procedimiento pictórico que empleará posteriormente.

Tenía clara conciencia del fenómeno abstractivo y con instinto pictórico utilizó la técnica que creyó adecuada; abstracción que coincidió con su análisis estético acerca de la importancia de la proyección y elaboración de las fantasías individuales en la percepción.¹¹⁵ Lo determinante sería nuestra facultad de idealizar, de evocar espontáneamente, unida a una “predisposición orgánica” para la recepción de ciertos estímulos. Sin embargo, teóricamente parece confundir —o no están demarcados netamente— el momento estético y el momento poético, si aceptamos la distinción de Morpurgo-Tagliabue: “Denominaremos ‘estético’ el momento perceptivo sensible [...]. Su transposición en recuerdo o idea es ‘poético’, lo que se produce no sólo cuando ha terminado la contemplación sino en el curso mismo de ésta”.¹¹⁶

Volvemos a notar la ausencia de una reflexión teórica sobre la obra artística y su estatus ambiguo, alusivo-elusivo, y la mutua transformación que se opera, su proceso de “hominización”, de naturaleza humanizada. Cuando trate las manifestaciones artísticas lo hará con sus relaciones jerárquicas, bajo el mismo criterio “positivo evolucionista” de su filosofía general y con el cual indaga acerca de la naturaleza de cada una de ellas: la utilidad que aportan para los intereses

114 Como se puede observar, reitero, este espurio criterio tiene poco que ver con lo específico de las formas artísticas. Quien vea olas en *El mar* de Debussy o se interne en una escena amorosa de Watteau, ni oye música ni ve pintura. Cuando lo representado suple la representación desaparece lo artístico y pasa a primer término la ilustración.

115 Sin duda, es otro el papel de la inteligencia para Bergson, pero es destacable que, según él, el arte es una actividad alusiva, hipnótica, sugestiva (Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia), y que la función imaginante nazca de una necesidad de nuestra especie (Las dos fuentes de la moral y la religión).

116 “Ni el autor ni el lector saben lo que evocan, pues lo ‘evocado’ es lo contrario de lo conocido.” “La palabra [...] lo deja [al lector] extraordinariamente libre de evocar pensamientos e imágenes, emociones o ideas” (Morpurgo-Tagliabue). Figari se refiere a la evocación personal, pero el lector cuenta para ello con la complicidad del poeta —lo que Sartre entiende como mistificación en el arte—: “mis versos tienen el sentido que se les presta” (Valéry). Una pintura temática puede ser sugerente y evocativa por el modo de estimular la percepción estética y/o su contenido ideológico. El costumbrismo, el género histórico, el mito, apelan a esta contextualidad cultural, a esta connivencia, que si no está resuelta plásticamente permanece fuera del plano específico. La mujer de Putifar, de Rembrandt, es paradigmático como superación del anecdotismo y la contextualidad cultural. También la “lectura” pictórica supone una premisa no explícita. En ambos casos salimos de lo individual pero nos mantenemos en la clase o la élite. En la “evocación” estricta caemos en el solipsismo “poético”.

de la especie. Esto es lo que nos parece heterónimo y que malogra observaciones valiosas.

El diseño de una tetera –un objeto útil– puede irradiar más lirismo que un poema, según Figari. Pero el artefacto reclama una reflexión acerca del proceso creativo, de la intencionalidad, el modo en que aparece su valor; queremos destacar con ello que “el arte es ante todo percepción sensible, real [...] una percepción-cosa, que se constituye como percepción representativa [para las artes figurativas], o como percepción presentativa [arquitectura, pintura abstracta, música]”. “[...] una figura es ‘estética’ cuando es capaz de conducir a una imagen [...] el resultado unitario que borra todas las percepciones particulares [palabras, colores, sonidos], para reemplazarlas por una representación mental”, y agrega: por una “imagen emotiva”, lo cual me resulta dudoso (Morpurgo-Tagliabue). Observa el esteta italiano que hay una dialéctica inagotable entre la intransitividad (artística) y la transitividad (poética) del objeto estético.

En *AEI*, no obstante, en la referencia a lo psicofísico predomina lo subjetivo –el momento elegido como estético lo prueba–; “no hay que buscar en el mundo exterior sino dentro de nosotros mismos, la *causa eficiente* del fenómeno estético” (*AEI*, II, 154, subrayado del autor).¹¹⁷ Por supuesto que sería una manifestación de alucinado idealismo desconocer la eficacia del mundo exterior, pero no lo es de lo estético sino de la excitación, la respuesta del organismo; y suponemos que no haber percibido esta diferencia ha inducido a creer que estamos ante una estética objetivo-subjetiva.

Es indispensable “una integración psíquica para que pueda producirse el fenómeno estético emocional”; “nuestro concurso psíquico”. Lo bello es una integración, indudablemente: “el carácter estético de una cosa cualquiera, es un resultado de un relacionamiento psicofísico” (*AEI*, II, 173). Pero como lo que en definitiva importa es la emoción (estética) en el relacionamiento, “no pueden haber fórmulas definitivas sino evolutivas”.

117 Wölfflin distingue el espíritu clásico del pictórico. En el primero, la forma es cerrada, tectónica, coinciden idealidad y naturaleza. El pictórico disuelve la forma. “El arte clásico no cuenta con tales sugerencias”, “se apoya en la forma objetiva, permanente”; “las formas actúan por lo que son y no por lo que parecen ser”; “la factura tampoco se distingue de la cosa ni mucho menos aspira a un encanto particular: es la cosa misma” (Reflexiones sobre la historia del arte, Península). Y Goethe exclama, ante una Madonna sixtina: “¡Qué totalidad, qué plenitud del ser!”.

El relativismo de la modalidad estética

La vibración individual depende, en primer término, de la propia personalidad y de las circunstancias que condicionan el “concepto estético ambiente”. Ya había invocado el ejemplo de Guyau, quien después de una excursión por las montañas bebe un vaso de leche fresca y perfumada —que recibe de manos de un pastor—, y la compara con una sinfonía pastoral. “Sería verdaderamente desacertado objetivar en aquel líquido delicado la causa eficiente de esa emoción.” Se requiere “algo más que el objeto externo”, al poeta y en vena de ensueños. No duda de que el pastor no habría experimentado lo mismo. Es sintomático que un mismo objeto, una misma escena, un mismo hecho, produzca estados psíquicos tan distintos; “no se aviene de ningún modo con la tesis de objetividad del esteticismo y la belleza”. Tan relativo es el fenómeno, que si existe apremio instintivo primero pero falta “la idealización” no se produce. Emoción estética y necesidad tienen una “incompatibilidad psíquica”.

Ni siquiera basta tener sensibilidad delicada e ideas, sin libertad mental. Aparte de la exigencia de la libertad mental, nótese que la importancia del factor “externo”, de las características y cualidades del objeto, pasa a segundo plano ante el modo personal de “integración”.

Tampoco el placer es un elemento afectivo esencial de lo estético. El placer es una consecuencia del relacionamiento y se produce por la evocación.¹¹⁸ Si no interpreto mal, ocurre en el momento “poético” —se entienda como dado a posteriori o en el acto mismo de la percepción—. Es coherente con su emocionalismo.¹¹⁹ La imagen-cosa, la imagen-percepto no es más que el estímulo, y las cosas no son bellas. Sospecho que se identifica la hipótesis de la belleza con las características resultantes de la elaboración artística.

El psiquismo de quienes extenuados de hambre —sigue argumentando— soñaban con manjares idealiza “precisamente aquello de que carecían”. (Paradójicamente, es un ejemplo en contrario: idealizan bajo la presión biológica que la teoría rechaza puesto que impediría la libertad mental, condición sine qua non del esteticismo.) “Para *emocionarnos* estéticamente es preciso que prevalezcan las evocaciones idealizadoras de carácter subconsciente y pasivo.” (*AEI*, II, 166, subrayado de Figari). El ejemplo no es precisamente el más adecuado. La explicación estaría en la pérdida relativa de la conciencia, con lo cual el fenómeno se aproxima más a la embriaguez, al estupor emotivo, que a la percepción atenta y la eficacia de los estímulos deliberadamente buscados por el artista. De otro modo, si nos colocamos frente a una tela impresionista —que espera de nosotros la ubicación correcta para la mezcla óptica—, lo que se pretende es la percepción plástica y muy difícilmente se logren ensueños edénicos o de viajes por el mar.

118 Repárese en esta distinción fundamental, pues el propósito de producir un arte placentero —una de las metas de su pintura, según señala la crítica— no hace que el fenómeno estético se deba al placer sino al relacionamiento que produce como efecto ese placer. La evocación exige libertad con respecto a las necesidades —Kant diría desinterés— y para Figari, en ella está la especificidad de lo estético.

119 Como se observa, lo específico estético se desplaza a las condiciones: lo estético no está en ese placer llamado “belleza” sino en el momento evocativo y en la emoción evocativa —que sin duda puede ser placentera, pero no necesariamente el único placer propio del fenómeno estético.

Respecto del placer, marca una diferencia con el placer del conocimiento científico. Cita a Haeckel, quien considera que el deleite proporcionado por el espectáculo de la naturaleza, aventaja al proporcionado por el arte, acorde a la pedestre razón de que nunca fatiga, prejuicio maculado por una jerarquización de la ciencia como lo progresivo y útil por excelencia, vicio en que caen los apologistas al obnubilarse con su reduccionismo.

El conocimiento —sin el cual no habría respuestas emotivas— impide el esteticismo cuando predomina la conciencia vigilante; es el caso de la ciencia, o cuando éste nos indica un peligro o anticipa un acontecimiento temible.

La contemplación de un cadáver no sólo no produce estados estéticos, no suscitará emoción alguna sin “integración subjetiva” que determine los sentimientos resultantes: es pues el sujeto quien condiciona la significación de los hechos que pasan por la conciencia y les da su coloración afectiva (el investigador podrá sentir placer estético en el conocimiento del cadáver, que de otro modo provocaría temor).

El conocimiento afecta nuestra reacción, pero la emoción depende asimismo de la variable personal. Lo estético hay que encuadrarlo desde el relativismo de la respuesta orgánica, de la subjetividad. Esta relatividad no pone a la par a ambas formas de relacionamiento. Podemos falsear su pensamiento estético si lo aislamos de su filosofía general.

Los relacionamientos que nacen de la observación de la naturaleza difieren en que son “más espontáneos, más acordes con nuestra personalidad y por ende, más estéticos”.¹²⁰ “En la observación directa, libre, de la naturaleza, es que logra cada cual el máximo de estados estéticos” (*AEI*, II, 167). Y ya sabemos que lo bello es por definición ese máximo.

El desacuerdo y la fatiga son más fáciles en la observación del arte emocional o racional, “lo cual, en nuestro relacionamiento con el mundo exterior, es *imposible*” (subrayado del autor). Hay varias cosas a tomar en cuenta: la observación directa, el acuerdo con la personalidad, lo estético (emotivo), y el máximo, o sea, la belleza: la imposibilidad de que en la inmediatez de la relación del organismo con su medio haya fatiga y desacuerdo.

Primero, sin embargo, no hay observador ingenuo. Lo estético no es sólo emotivo; en la percepción hay una red conceptual que condiciona la respuesta emotiva —él mismo lo ha destacado—. La personalidad está organizada de tal modo que lo social, histórico y cultural, la *nurture*, son indiscernibles, al menos de un modo tan neto que suponga el enfrentamiento cara a cara del organismo con la naturaleza.

El acuerdo con lo natural nos reencuentra con la concepción pre romántica del hombre natural,

120 Sólo al pasar, sin dejar de reconocer la variabilidad de lo personal en la percepción estética, cabe preguntarse —frente al peso que lo individual tiene en la teoría figuriana— si dentro de la propia sensibilidad no existen constantes de la constitución humana, empezando por la discriminación cromática. Otras constantes se relacionan sin duda con los esquemas corporales de ambos sexos —genéticamente heredados—, si bien afectadas por las modas (una obesa beldad rubensiana y una anoréxica de Modigliani).

no mediatizado. De ello surge “espontáneamente” un mayor placer que a través de la mediación del arte, cual sea. Sabemos por la psicología que incluso en la contemplación estética de la naturaleza, al igual que ocurre con la creación, existe un marco cultural. Gombrich menciona el hecho de que los ingleses aprendieron a ver sus paisajes a través de Claude Lorrain. Es harto conocido que ya no miramos del mismo modo la naturaleza desde la lección del impresionismo. Lo mismo nos pasa con los utensilios, el mobiliario y la indumentaria desde la popularización del arte abstracto. Sería el papel del “tercero”, el artista, el intérprete, entre nosotros y la naturaleza. Pero tampoco el artista es un espontáneo, enfrentado directamente con el objeto. Hay una diferencia entre el contacto directo y la evocación artística o al menos, estética. En el primer caso se produciría la plenitud del sentimiento de lo bello; en el arte, la posibilidad del desacuerdo y la fatiga, pero un menor grado de esteticidad. Curiosamente, este naturalismo estético concluye en la superioridad de la relación natural o espontánea de la personalidad con el medio, si la comparamos al esteticismo artístico, en que esa relación está mediada.

Como Figari no estudió la producción artística desde el punto de vista psicológico, no tengo claro si la espontaneidad también se refiere a esa producción. Sabemos que la evocación y las idealizaciones nacen de un choque emotivo. Si esto ocurriera con el arte mismo estaríamos en la situación que Dewey menciona en su estética: “la emoción humana, una descarga inmediata [es] fatal para la expresión”.

La Pastoral, concebida como la “impresión” de un paseo por el campo, *El mar*, de Debussy, nada tienen de “espontáneo”. Lo espontáneo, en arte, está más cerca del *impromptu*, del esbozo, que de la “interpretación” mencionada por Figari. Los sonidos físicos se convirtieron en efectos estrictamente musicales, si es que alguna vez se quiso otra cosa que crear sonidos “puros”. La propia pintura de Figari está más cerca de la música programática, el poema sinfónico, que de la naturaleza inmediata. La experiencia ha pasado por el cedazo del recuerdo, que borra los vestigios miméticos.

Todo lo dicho, sin embargo, no basta para rechazar su afirmación de que la observación directa de la naturaleza no produce fatiga ni desacuerdo, de que el esteticismo se mantiene aquí de un modo que no se da en otras relaciones del organismo con su medio.

Tal vez estuviese en su propósito rescatar para el científico el esteticismo que se le niega desde las filas de los “tradicionalistas”: “se piensa generalmente que los que no aman la música, la pintura, la escultura, son aestetas, sin advertir que [...] los vastos dominios del esteticismo racional [...] son superiores” (*AEI*, II, 168). El científico —lo mismo quien disfruta directamente de la naturaleza— conserva una situación de privilegio frente al artista emotivo y a los “conservadores” que enaltecen las bellas artes en detrimento de las artes científicas, puesto que no están sujetos como estos últimos a la fatiga y al relativismo (el desacuerdo).

Tanto en el observador “natural” como en el científico hay una pauta consensual, que no existe en el subjetivismo esteticista: la naturaleza, la racionalidad. Dentro de la estética de *AEI*,

¿cómo el “yo lírico” logra situarnos en su perspectiva absolutamente personal? No hay un puente que permita transitar entre la subjetividad del lector y la del creador para socializar la experiencia individual, de manera tal que sin perder su condición “única” de vivencia propia e íntima, posea la virtualidad de convertirse en la experiencia del otro; es decir, lo universal humano y ontológico —aquello que respondería a la pregunta de Marx ya mencionada, sobre la persistencia de los clásicos.¹²¹

Lo que debe rescatarse es la insistencia en no desgarrar lo estético del hombre total, de su relacionamiento frente a la realidad, peligro en el que cae el formalismo al hipostasiar el sentimiento de belleza, despojando al arte de su sustancia humana. Sin embargo, esta estética cae en el prejuicio contrario, con un desgarramiento no menos funesto. “Por más que se suponga que lo emocional es algo extraordinario, que raya en el prodigio, es tan cierto que las formas científicas son superiores, que apenas la adquisición cognoscitiva ilumina las tinieblas y medias tintas en que florece la idealización evocativa, ésta se desvanece y reina el razonamiento.” “*El más rico filón de los artistas emocionales se va disipando*, como se disipó el prestigio del trueno y del rayo.” La ampliación del conocimiento transforma y “*reduce ineludiblemente el dominio de las idealizaciones*”. “Si [...] sólo es bello lo que nos emociona, resultaría que es bello lo que nos evoca el pasado mediante un desconocimiento de la realidad.” La “evolución efectiva determina el avance de estas propias artes reaccionarias, encauzándolas al solaz, que es su máxima expresión”, convirtiéndolas en “*auxiliares* de las demás ramas artísticas, que es su máxima forma de utilización racional” (AEI, 240-241, subrayado del autor). Ahora bien, si la concepción tradicional desvirtúa al arte emocional convirtiéndolo en adorno o lo “trascendentaliza” hasta alienarlo de la existencia cotidiana, esta subordinación a lo racional y a lo útil, enancándolo al progreso y a la democratización,¹²² ¿no convierte al arte emocional o bello en una actividad ancilar? ¿No se introduce un elemento extra estético? Antropológicamente, ¿tiene sentido oponer lo racional a lo “emocional”, recayendo en la hipóstasis? Psicológica y biológicamente, el factor emotivo en general y el estético en especial, ¿tienen una función “menor” en el comportamiento? Insisto: si se hubiese mantenido la autonomía de la ciencia y del arte (en sentido tradicional), no se llegaría a esta artificiosa y falsa oposición, ni al uncirlos en el mismo carro, el arte “emocional” terminaría pasándose al campo de la ciencia por el proceso de intelectualización, suprimiéndose a sí mismo.

121 Véase el interesante planteo sobre el problema de la universalidad en la teoría de la expresión de *La teoría estética y la experiencia del arte*, de R. K. Elliott, compilado por Osborne, FCE. Figari no analiza el problema de la comunicabilidad artística y sólo lo toca lateralmente en un comentario acerca del prestigio de los clásicos. Su relativismo extremo no considera lo que en las propias obras maestras hay de consistente, sustentando el consenso. Para R. K. Elliot, “el yo poético funciona como una invitación al lector a colocarse imaginariamente en el punto desde el cual el poeta se relaciona con la situación dada en el poema”. Siento la tristeza del poema pero es falso decir que “estoy triste”. Percibo la música expresando emoción “como si” los sonidos fueran expresión. La Einfühlung y otras teorías de la expresión buscan los universales de la comunicación sin los cuales una estética se entrapa en el subjetivismo y el relativismo.

122 Otra tensión que no sabría resolver: por un lado, Figari ataca el arte supersticioso y sometido al poder, al elitismo que sobreestima al arte emotivo, y por el otro considera que el arte es propio de los espíritus refinados, detrás de quienes el vulgo siempre corre sin que los pueda alcanzar.

Lo bello, lo superfluo

Creo que esta curiosa cuestión planteada por Figari no merecería por sí misma que nos detuviéramos en ella por su anacronismo; pero sospecho que hay aquí un problema enteramente personal, que lo mueve a esclarecer sus propias ideas al respecto. Ya insinuamos la existencia de una tensión axiológica entre dos corrientes espirituales en esa encrucijada epocal.¹²³ Por supuesto existe una razón teórica, el valor biológico de lo estético. Figari cita a Theodule Ribot, quien en su *Psicología de los sentimientos* afirma el carácter superfluo desde el punto de vista vital de la emoción estética: “es una actividad de lujo, una forma de juego”. Figari combate esta concepción, que a su juicio desmerece la significación biológica del sentimiento estético, como antes lo hiciera contra quienes lo sobreestimaban en detrimento de la ciencia. Comienza nuevamente con una precisión semántica.

Trata de dar la definición real apelando a los hechos. Se confunde el arte con las bellas artes y ambos, con la belleza. Se desconoce la identidad de las manifestaciones inferiores y superiores de lo estético, como si fueran de distinta naturaleza.

Por otra parte, el concepto mismo de superficialidad es vago e inexacto. Cuando se dice que el lujo es superfluo, definimos lo oscuro por lo más oscuro. El qué del *definiendum* es relativo a los marcos de referencia. Si el lujo es exceso, aplicación de energías o recursos que en lugar de aplicarse a necesidades más premiosas se malgastan, dependerá de lo que se considere necesario. Es obvio que Figari está pensando en una contextualización histórica (diacrónica) del término. Estima que sobre una base tan endeble y relativa no se puede fundamentar una teoría filosófica. Más aún, aunque pudiera precisarse la diferencia entre lo necesario y lo superfluo, es un fundamento inconsistente —aquí se entiende en el sentido de facticidad.

Si se sostiene acerca de otras emociones lo que se afirma de la estética, la alegría, la simpatía, la amistad, el decoro, el espíritu industrial y aún el científico serían superfluos. Muestra la relatividad e inconsistencia de una teoría basada en un término mal determinado que se toma en la siguiente acepción “fuerte”: “superfluo” es aquello de lo cual puede prescindirse para vivir (sentido biológico). De este modo, también puede entenderse como superfluo el conocimiento de las leyes astronómicas. Sería un conocimiento “útil” pero no “necesario”.

No bastándole la significación lógica, advierte acerca de la historicidad del uso semántico. Con un criterio estricto, limitado pero definido, serían asimismo superfluos los artefactos del confort moderno. “Superfluidad” explica demasiado y no explica nada.

123 Pese a no encontrarse ninguna referencia respecto de Figari —que entraría en la clase de los oficialistas universitarios e individualistas spencerianos conservadores—, A. Zum Felde, en *Proceso intelectual del Uruguay*, nos ofrece una imagen del momento histórico en el que actuó con destaque el futuro pintor. Positivismo y espiritualismo —cuyo estudio científico clásico es el de Ardao— eran más que posiciones teóricas. El valor del arte tiene un significado existencial dentro de una Weltanschauung cuya teorización procura AEI.

Como no podía ser de otro modo en un ateo militante, retoma el criterio y lo aplica al espíritu religioso. A nadie se le ha ocurrido considerarlo un lujo, puesto que el comercio con los dioses no es necesario desde el momento en que sabemos que los organismos inferiores pueden vivir sin él. En tanto la religión es un producto cultural, el argumento parece impecable. El hombre primitivo —para pasar a otro plano— no tuvo manifestaciones estéticas por no estar apto para evocar e idear libremente, o sea, por estar presionado por la necesidad biológica. Esta incompatibilidad de estados psíquicos que ya conocemos origina el error de creer que lo estético se origina en el excedente; que en lo artístico se aplica una energía “superflua”, tal como ocurre en el juego.¹²⁴

Si alguna duda quedaba de su posición respecto a la emoción pasiva en el arte, vemos que no lo satisfacen las teorías de lo superfluo o lo excedente ni la del fin en sí mismo (la finalidad sin fin), como tampoco la del juego, que podría combinar las anteriores. El esteticismo y el misticismo no consiguen explicarse por un elemento negativo —lo innecesario—. Rechaza la hipótesis de Spencer de que lo bello nace de lo que dejó de ser útil —valores que el filósofo inglés opone—, verbigracia la obsoleta coraza. Este error se debe a la creencia de que lo bello es objetivo. En realidad, se demuestra lo contrario: el cambio de nuestra subjetividad frente al mismo objeto (aquí los dos sentidos de objetividad, el de lo físico y el de lo hipostático, se unen en la argumentación).

Lo que se deja de lado es por ejemplo el arte rupestre, cuya naturaleza mágica y económica está relacionada con las condiciones materiales de existencia —al menos esta es una de las hipótesis plausibles—. Podría servir para ilustrar ambas teorías: la utilidad biológica y el excedente que permite una forma cultural no tan “primitiva” como se cree usualmente. Sobre todo se olvida que las manifestaciones culturales son en buena medida posibles por el excedente económico que sustenta a una clase ociosa y a una cultura del ocio (pensemos en la filosofía griega, en el concepto de “arte liberal”, en la acepción que aún conservan algunas palabras como “*clerc*”).

Hablar de la historia de la cultura es —en no poca extensión— referirse a ese “excedente”. Además de afectar lo social, también hay que tomar en cuenta —para no salirnos del biologicismo— el metabolismo basal, o si se quiere, los intercambios energéticos. No en otra cosa piensa cuando afirma la imposibilidad de los trogloditas para el esteticismo. Se trata de un plus (por eso rechaza una determinación negativa). En realidad, lo que se da a entender en esa teoría es la disponibilidad de energía por el organismo. En este caso el desacuerdo no sería terminológico, ya que aceptaríamos asociar lo estético al juego en cuanto energía disponible y esto no condice con la pasividad emotiva de lo bello en su teoría.

Figari, hombre práctico, está afirmando en un medio poco propicio a sus manifestaciones el

124 Este argumento se aplicaría a mi objeción de que omite la oblatividad. Me parece que se caería en una falsa oposición. Tampoco en estado de inedia evocaríamos, a menos que la alucinación se considere evocativa.

valor de la cultura, especialmente la artística. Recurre a un curioso expediente, le adscribe un valor consensuado: el de la utilidad, más allá del inmediato biológico y evolutivo, íntimamente ligado a la ideología del progreso de la élite intelectual y las clases dirigentes.

Es bien conocida la situación marginal del artista, y no sólo del siglo pasado: de esto tenía muy clara conciencia Voltaire cuando se refiere a Milton y el Tasso, en su *Ensayo sobre la poesía épica*. La bohemia es un fenómeno de la sociedad industrial pero no limitada a los centros. En Uruguay la tónica fue, en el mejor de los casos, una actitud de condescendiente desprecio.¹²⁵

El propio Figari, ya célebre, pero sobre todo respetado jurista y político, no pudo lograr que el gobierno comprara sus cuadros. Y esto no se debió meramente a las dificultades financieras que suelen aducir los gobiernos.

La relación entre el arte y la evolución estética

Al dilucidar la cuestión de la no superfluidad de lo estético, dedica algunas páginas a fundamentar su afirmación. La tesis fundamental consiste en que el arte y lo estético se hallan en una relación de medio a fin. Lo estético sólo aparece fuera de la presión instintiva. Frente a la afirmación de Hegel de que ninguna existencia real expresa lo ideal como el arte, Figari corrige con vigor y no sin cierta ironía que no existe tal entidad “capaz de realizar el prodigio de corregir a la naturaleza”, trocando la realidad “inferior”; el “hombre no mejora la realidad por su arte, porque ella es inmejorable”. Esto corrobora nuestra idea del platonismo axiológico que subyace en su metafísica.¹²⁶ El Progreso no afecta más que al mundo humano, aunque la Evolución spenceriana tiene un alcance metafísico; en ambos habría que admitir una dicotomía, un dualismo, ya que el desarrollo histórico no es más que un desarrollo de la Realidad última. Pero volvamos al pasaje.

Arte y estética son independientes; uno subsiste sin la otra. Es más, la mayor parte de la actividad artística opera fuera del terreno estético, en la industria y en la ciencia. Cita un texto de Le Dantec, que nos indica hasta qué punto —no obstante sus reservas— compartían una axiología epocal: “creo que el progreso de la tendencia científica en un individuo se opone [...] al progreso de la tendencia artística. Más se estima la precisión y la verdad impersonal, más se resiste a los devaneos de la ilusión”. Están en relación inversa.¹²⁷

125 El de Julio Herrera y Reissig fue notorio. Una anécdota que nos podría aproximar al clima y la realidad social que vivía el artista —y de ello hay numerosos testimonios de familiares de Florencio Sánchez—, es la siguiente: solía pasar algunas temporadas en la estancia de una pariente suya y como permanecía horas escribiendo bajo la protección de algún árbol, ella comentaba: “¡Ahí está el haragán de Florencio, con un papel y un lápiz, sin hacer nada!”.

126 Recuerda el argumento de “el mejor de los mundos posibles”, de Leibniz. Estudiamos este aspecto en su metafísica, aquí omitida.

127 Ejemplos contrafácticos serían los de Leonardo da Vinci, Dostoievski, Einstein y otros, que tuvieron intereses y/o formación científica. Kepler anticipó la novela de ciencia ficción. Habría que preguntarse si el desarrollo de un aspecto de su personalidad se debió a la dificultad para atender a todos o a la mentalidad “imprecisa” y a los “devaneos” ilusorios.

Así como los miembros y los órganos, el arte “sirve al organismo”. “Sólo el instinto animal reina con soberanía sobre el hombre.” Antes de idealizar, de lo estético, el arte debió atender lo más premioso. El progreso es el fruto del hombre, no de un simple medio como el arte. Recordemos esta drástica exclusión, consecuencia coherente con su “realismo biológico”; lo mismo en materia estética.

Ahora bien: si la realidad es insuperable y el conocimiento está al servicio de la adaptación, es decir, de lo más premioso, se comprende la primacía científica. El arte —recurso de adaptación, de la propia vida— “está supeditado al hombre [...] sin que le limite la licitud ni la inmoralidad, la virtud ni el vicio, la utilidad ni la inutilidad, lo bello ni lo honesto”. (No tenemos certeza de si esto es una observación o también una norma ética de tipo evolucionista.) El instinto soberano ha impedido los mayores extravíos ideológicos del hombre, manteniéndolo en su “orientación natural”. Su naturalismo nada tiene que ver con la naturaleza de los estoicos o de la conciencia moral rousseauiana; otro es el dios: la voz de la conciencia es el instinto en su lucha por la supervivencia, y claro está, los valores también serán otros, incluso opuestos. Para Figari la polémica sobre la utilidad o superfluidad del arte en general (que deslinda) y de lo estético en particular —supeditado a la función más alta de la adaptación— tenía una respuesta previsible.

Tampoco concebía una actividad que escapase a la ley vital de la evolución. (“La evolución estética es una consecuencia de la evolución general”, se titula el capítulo V de *AEI*, II, 209.) Lo estético —no menos que el arte— cobra sentido en cuanto forma de la adaptación, procura una satisfacción de otro tipo de necesidad, no perentoria pero necesidad al fin —humana, espiritual, superior—. Esto importa para comprender su estética vitalista, la clasificación de las artes, pero asimismo su cosmoplástica. ¿Cómo entender la temática del gaucho, el negro, el troglodita, sin toda la tradición de la cultura europea, la que va del buen salvaje de Montaigne al hombre impoluto corrompido por la civilización del autor del *Emilio*; sin el iluminismo, sin Hume, sin el biologismo, el evolucionismo inglés, pero también, sin la metafísica romántica?

La evolución emocional y estética

¿Cómo evoluciona ese hombre primigenio, el salvaje, hasta las etapas superiores de la racionalidad? No difiere su respuesta de la de los viejos materialistas Demócrito y Lucrecio. El hombre, en su primera fase, debió vivir predominantemente en un estado emotivo, impedido el vuelo del espíritu por las idealizaciones terroríficas.

De esta falta de libertad mental infiere que lo estético debió amanecer muy tarde. En el cristianismo todavía advertimos la opresión de los espíritus por la ansiedad que caracteriza al Apocalipsis. En una realidad amenazante, habitada por divinidades maléficas e iracundas, era imposible la reflexión impersonal. El primitivo se sentía inmerso en un mundo sobrenatural, desconocido, expuesto a la arbitrariedad de los castigos más crueles.

Lo estético requiere, en cambio, emociones delicadas,¹²⁸ incompatibles con las pasiones groseras propias de aquella situación. El miedo disocia los contenidos de la conciencia, impide las manifestaciones espontáneas propias de nuestra personalidad. Bajo la sofocante presión del miedo y aun del permanente terror, no había lugar para otra vida emotiva que las manifestaciones religiosas, nacidas del comercio con los dioses sanguinarios, vigilantes e irascibles, cuya lógica era absolutamente imprevisible y arbitraria. (Digamos de paso que esta visión del primitivo reaparece en íntima conexión con su filosofía en la serie de los trogloditas.) Que el arte se relacionó, según él, con el temor religioso (el “terror religioso” de Otto Weininger) se confirmaría en lo quejumbroso y lastimero de los cantos salvajes; más aún, subsiste esta tónica en nuestro propio tiempo, en nuestro campo.

El paganismo griego estuvo más cerca de la naturaleza, siendo menos inhumano que el cristianismo. Todas las formas religiosas, al ubicar fuera de la realidad inmanente la finalidad humana, obligan a renunciar a los bienes presentes, a preferir la muerte. La intervención divina es omnímoda: el hombre, en lugar de vivir plenamente en tanto ser integrado a la realidad natural —por sí inmejorable, el valor absoluto—, agoniza agobiado por el “sentimiento de esa justicia sobrenatural”, fatal para “cualquier esteticismo definido”. Superstición y esteticismo son incompatibles, como lo son la libertad y la obnubilación por un peligro inminente. El primitivo, animista, se debió sentir “esclavizado, torturado, traicionado por la naturaleza”. Los sentimientos positivos, tónicos, igual que los excitantes, nos liberan de las preocupaciones. El proceso evolutivo es por tanto el de la manumisión del espíritu humano, y la meta, “el mayor dominio cognoscitivo de la realidad”. Lo que nos liberará de la alienación de la naturaleza racional del hombre, se explica así: “Pero si todo esto que nos engaña, haciéndonos vivir de leyendas más bien que de realidades, permite la floración estética emocional” (*AE*, II, 190), el aporte del conocimiento permitirá un “considerable desarrollo en calidad, cantidad y variedad”.

128 Al parecer piensa en la estética grecolatina y renacentista, desconociendo el elemento de terror del arte medieval y particularmente, del azteca. El arte aporta un factor catártico que aleja el terror o la emoción disociativa. De hecho —si su teoría fuese cierta—, habría que buscar una explicación que reconcilie la existencia de tales formas artísticas, inimaginables en los primitivos.

En los pasajes anteriores se percibe claramente la tensión del artista y el positivista, que no concede valor equivalente al arte porque “nos engaña” como la superstición religiosa, mientras la ciencia nos aproxima al ápex del valor, la realidad. Como cree Morpurgo-Tagliabue, ética y estética se intersecan en el arte en general y en la propuesta pedagógica del vitalismo en particular. Por motivos opuestos —que en algún lugar se tocan—, amén de cometer una falacia de falsa oposición, Gogol quema, en una crisis religiosa, la segunda parte de *Las almas muertas*, en el entendido de que el arte es una manifestación de mundana vanidad. Y no queremos transcribir la carta de Boccaccio a Petrarca en la que el novelista, en un acto de arrepentimiento religioso —aterrorizado por la peste—, procura que el poeta abandone la literatura como él.

El arte pudo sobrevivir a lo largo de los siglos por su “ejemplaridad” o la simple servidumbre a la ideología dominante, y esto explica en parte el tardío nacimiento de la estética. En unos casos, en nombre de la moralidad, incluso la pintura estuvo sujeta a la censura eclesiástica.¹²⁹ Hasta en nombre de la libertad y la ciencia, si no de la utilidad o la seriedad, la belleza tuvo que padecer el destino de una diosa seductora pero maculada en el banquete olímpico. Kierkegaard es una muestra de esta situación de lo estético frente a los demás valores hegemónicos. Tal vez parte de la explicación se encuentre en *Eros y civilización*, de Herbert Marcuse.

La belleza es placer, pasión, ruptura de las normas, un peligro potencial del orden establecido. Terrible como Helena, puede conmover a los ancianos y hacer saltar las barreras del trabajo alienado y los títulos de propiedad sobre las mujeres. Absolutamente gratuita, irreducible, debe ser satanizada, como las bellas brujas jóvenes de Salem.

En el caso concreto de Figari, el terror y el sentimiento religioso no se diferencian ni aun en las etapas de la mística Teresa de Ávila o Juan de la Cruz. Desde su postura, incluso cabe entender al arte como liberación del terror —aunque fuera en parte—, como una suerte de exorcismo, hasta como gratitud por los bienes recibidos o un sentimiento panteísta. La orgía y la fiesta dionisiaca no avalan esta concepción unilateral y simplificadora de la experiencia religiosa. (No pensemos en el Greco o en Bach, tampoco en el Haydn de *La Creación*; sin embargo, conocía el aspecto psicológico de *Las variedades del sentimiento religioso*, de W. James.)

Lo religioso, como su etimología lo sugiere, expresa un sentimiento comunitario, gregario si se quiere, y la alegría de estar juntos —el sincretismo de la participación en el hombre primitivo—, no únicamente el terror y la adversidad.

No nos importa polemizar sobre estas cuestiones sino mostrar el influjo del positivismo sobre su ideología estética, lo cual explica el carácter absolutamente laico de sus cartones, en los cuales el tema religioso aparece ocasionalmente y nada más que como descripción costumbrista.

129 Pacheco, suegro de Velázquez, cumplía esa función en su gremio y es impensable lo que habría sucedido con su yerno o con la obra si éste no hubiese pintado de espaldas a la Venus. El conde de Angivillers, superintendente de Luis XIV, decidió a “devolver” toda su dignidad a las artes, prohibió las “desnudeces indecentes” que no podía censurar en las amantes del monarca.

En su afán de coherencia descuida aquellos datos que son el fundamento mismo de su cientificismo. Claro está que si el terror y la ignorancia fuesen compatibles con la emoción estética, con la racionalidad que hace progresar al esteticismo, la hipótesis se debilitaba, dejando de ser omnicomprensiva—uno de los defectos mayores del evolucionismo, herencia de los grandes sistemas metafísicos—. La simplificación de la experiencia religiosa mataba dos pájaros de un tiro, ignorando el hecho incontrovertible de la existencia del arte religioso e incluso su hegemonía milenaria. Expuesta la hipotética evolución de la emocionalidad, falta explicar la evolución del esteticismo artístico.

La ley de intelectualización

Empieza rechazando como inexacta la exigencia moral de Tolstoi en su entonces famoso *¿Qué es el arte?*, de que el arte debe estar al alcance de todos.

El supuesto es que las obras maestras se imponen universalmente por igual. Se trata de un anhelo generoso pero utópico. Ofrece dos argumentos: existen espíritus groseros y espíritus refinados; luego, es imposible que vibren con la misma intensidad.

Otra imposibilidad se suma: no se hallarán jamás en el mismo caso un espíritu que ha cultivado, especializándose, su sensibilidad y su intelecto, y el espíritu vulgar.

Aun admitiendo la equivalencia entre uno y otro, habría que ofrecerles obras de arte de distinta naturaleza. El vulgo irá siempre a la zaga del esteta superior; hay un progreso constante del esteticismo y del arte. No es suficiente ni aun esto para igualarlos, pues habría que admitir que mientras el espíritu vulgar se cultiva, los selectos quedan estacionados.

La fórmula “realista” que propone, reitera, es satisfacer con obras distintas de distinto orden (nivel) demandas distintas.¹³⁰ Arte, ciencia, estética, en su ideología, tienden a confundirse en la línea del progreso, no menos que en aquellos aspectos cuya confusión declara. La exploración que en todos los dominios conduce a la “cerebralidad”, a lograr la adaptación del hombre a la naturaleza, conduce al esteta a gratificarse más con “el concepto que [con] la exterioridad [...], lo sincero y llano que [con] lo artificioso: lo simple, intenso, descarnado y franco [que] con lo ampuloso y lo pedante; lo que conserva su carácter originario, esencial, típico, que [con] lo que ha sido deformado por convencionalismos” (*AEI*, II, 193).

El vulgo se deleita con lo artificioso y de relumbrón, lo afectado, lo altisonante, lo presuntuoso. En cambio, el refinado se deleita con lo simple (“las bestias y plantas que el rústico maltrata con su zueco”).¹³¹ Trabaja constantemente, especializándose, adquiriendo una “supersensibili-

130 Este argumento rigurosamente mercantil recibiría el aval de más de un medio masivo de comunicación. Respetémoslo tal cual se expresa, so pena de falsificación ideológica.

131 Habría que consultar una historia del arte y verificar si el manierismo, el barroco, el rococó, dejando de lado los marinismos y los gongorismos de nuestro tiempo, fueron expresiones del arte popular—verbigracia, el romancero español.

dad” por el ejercicio de los sentidos y las facultades “que penetra en lo interior de los objetos, percibiendo los matices más delicados”. ¿Cómo pretender que el vulgo perciba y aprecie, “por más que se empine, lo mismo que percibe y aprecia, por un tenaz esfuerzo de especialización, el espíritu selecto”? ¿Cómo podría rivalizar “el gañán de manos encallecidas con el pianista [...] que no ha hecho más que ejercitarlas con solícito cuidado?” (*AEI*, II, 194).

Objeta que el sentimiento estético se dé —según Guyau— sin razonamiento y sin cálculo, porque las formas superiores requieren un esfuerzo preparatorio mental. Pongamos aparte la afirmación de que el filósofo francés sólo hace caudal de los factores psicológicos y detengámonos en la idea de que el esteticismo y sus formas progresan. “El esteticismo se transforma permanentemente. Lo que nos parecía bello, deja de parecernoslo así que avanzamos.” Pero este progreso no es objetivo sino subjetivo.

Hay lo que llama una “ley de intelectualización”, ya mencionada, que acompaña a toda actividad —racional o emocional—. La evolución se desarrolla sobre un fondo preexistente, “en base a observaciones, juicios y prejuicios, rectificaciones y ajustes”. La evolución empuja “de lo pasional a lo sentimental y de ahí a lo intelectual, a lo intelectivo-racional”. Insiste con la idea de la ilusión objetivadora, que hace “suponerse que la misma emoción estética es un simple efecto de la percepción de las cosas bellas en sí” (*AEI*, II, 198). En este proceso “las idealizaciones se seleccionan a base de ideación”, y ésta, de conocimiento. Frente a este problema entra el esnobismo, que es la actitud del vulgo, incapaz de alcanzar, como si fuera un espejismo, el nivel siempre renovado del espíritu superior.

La otra actitud es aquella del rechazo conservador, la que hace aspavientos ante las formas revolucionarias del naturalismo y el realismo literario, el *Leitmotiv* wagneriano o de César Frank, el impresionismo pictórico.

Llaman la atención las confusiones del planteo. Tanto Guyau como Tolstoi, movidos por un espíritu igualitario, son utópicos porque aspiran a través de la educación el acceso al coto aristocrático del arte. Después de todo, no hacen más que proponer un regreso a las fuentes sociales del mismo —y al espíritu de la izquierda revolucionaria francesa.

En este aspecto Figari ya no es relativista, cambia de fuente, o lo es de un modo peculiar. Uno sospecha que la sangre selecta de la aristocracia se les ha subido a la cabeza a los esnobs burgueses, metamorfoseándose —a falta de genealogía— en aristocracia de la inteligencia. Es lo divertido del *Libro de los esnobs*, de William Thackeray. Es lo lastimoso de un Balzac o de un Proust. Esta enfermedad social no dejó de estar presente entre nuestros intelectuales, hijos o descendientes de inmigrantes enriquecidos. Forma de existencia inauténtica que Figari observó en el público de arte.

Lo bello es relativo, depende del conocimiento y las circunstancias, del lugar; hay una belleza japonesa, india o europea. Lo que no hay es una identidad de la naturaleza humana: hay hombres naturalmente sensibles y hombres naturalmente groseros, con la moira de sus manos

encallecidas. Que todos lleguen al fin, en el río irreversible del progreso, a la ansiada meta de gustar las formas superiores de la inteligencia es tener un concepto absoluto de la belleza, o sea, intemporal y objetivo. Cuando los espíritus superiores hayan avanzado —lo mismo que Aquiles y la tortuga—, los espíritus inferiores se habrán quedado rezagados. Esto es trasponer el plano social al ontológico y un indicio de sus limitaciones ideológicas, que llevaron al cuestionamiento del carácter elitista que algunos detectan en su pintura. Sería como desechar la *Ilíada* porque estaba dedicada a la aristocracia guerrera.¹³² A este prejuicio social se agrega el problema del origen de la diferencia cultural, ya no de orden geopolítico e histórico: es éste el relativismo al que se refiere. Ni siquiera se plantea un problema que interesa a la percepción estética como comunicación: el relativismo social en la percepción. Hoy sabemos que también la percepción está influida por las condiciones socioeconómicas (José Luis Pinillos, *Principios de psicología*; Edwin Hollander, *Principios y métodos de la psicología social*; Michael Argyle, *Análisis de la interacción*).

Un niño pobre ve más grandes las monedas que un niño rico. Ya no sólo la percepción artística, la percepción de la realidad misma difiere dentro de la misma área cultural, dentro de las subculturas (Linton).¹³³ Si bien no en el aspecto estrictamente psicológico, éste no era un conocimiento ajeno a su tiempo y circunstancia.

Tampoco la diferencia entre lo natural y lo nurtural, viejo tema de la sofística griega que no ha dejado de retomarse, a través de Montaigne, Rousseau, hasta la antropología y la psicología de la personalidad actuales (Linton, Dewey, George Herbert Mead y otros). No advierte que su argumento es post factum, que toma lo que existe de hecho por lo que explica al hecho mismo. No es cierto que haya llovido porque el patio está mojado ni que las diferencias culturales, que manifestamente se ubican en clases sociales —el pianista refinado, el gañán de dedos sarmentosos—, se deban a priori a diferencias de naturaleza, no sólo porque no se ha podido discriminar uno y otro factor. Es el mismo argumento que prueba la inferioridad de la mujer porque no hubo un Beethoven femenino. Al autor de *AE*/no se le ocurre que la prueba corre a cargo de quien afirma un hecho o una conexión causal entre los hechos.

Dejando la falacia del consecuente, tampoco parece coherente la secuencia de la ley de la intelectualización: el pasaje de una a otra etapa presupone lo que las diferencia, la idealización debida a una ideación, a un progreso racional.

Pone el carro delante de los bueyes. Comete dualismo nuevamente entendiendo la historia

132 Figari, hombre de su clase y de su tiempo —hijo de inmigrantes genoveses—, es víctima de una internalización de destino; atribuye sin más los dones sociales a las dotes naturales. No hay que descuidar el socioanálisis al examinar las concepciones de aquella brillante generación, tan susceptible en su optimismo a los cantos de sirena nietzscheanos o su aguada versión renana, y aun al “vitalismo” fascista. Podremos valorar mejor sus aportes, sin caer en la concepción panegírica romana de la historia.

133 Hay una percepción mítica, una percepción condicionada por conceptos científicamente falsos, la imposibilidad de ciertos pueblos para reconocer un rostro fotográfico, y ni que decir de las limitaciones del concretismo, como las de aquellos montañeses de la antigua Unión Soviética incapaces de generalizar los círculos que veían e identificaban como “anillo”, “luna llena”, etcétera. Pasar insensiblemente de las etapas evolutivas a la grosería innata de las manos callosas es cometer un sofisma post factum.

evolutiva como un doble proceso paralelo, en el que la aguja de la razón va hilvanando la trama de la secuencia, pujando el cuerpo inerte del tradicionalismo estético.

El arte emotivo queda sumido en la ley de intelectualización. Confunde lo nuevo con lo mejor, meliorismo epocal que aún subsiste —casi como una industria, si no lo es a menudo—, en el afán de novedad absoluta de los manifiestos artísticos. Cada novedad se presenta como “superación”. Claro está que este “rupturismo” se explica, en los casos de legítima innovación, entre otras cosas por la crisis de originalidad que suponen los “parricidas” del arte y la literatura. Pero lo que hay son nuevas formas y no mejores formas artísticas.

Según su tesis, el sentido selectivo de la evolución no se orienta al arte cortesano ni al monumental. Su interés se orienta hacia lo simple y esencial. Esta línea de preferencias personales —con un aditamento racional— la conservará toda su vida. Es muy importante para entender su visión de la pintura.¹³⁴

Lo esencial se identifica con lo conceptual, lo más grato al esteta. No se da una fundamentación teórica, a menos que se tenga en cuenta la metafísica, el criterio axiológico de la Realidad. Incluso el placer estético está condicionado a una metafísica. En este sentido, su crítica —pese a las muy criteriosas observaciones que hace a propósito de la función orientadora del crítico— es excluyente. En parte, supongo, se debe a su falta de sentido histórico, y en no poco a su obsesiva idea de la unidimensionalidad del progreso. Lo “intenso”, lo vital, lo emotivo, será el sustrato de su plástica, de su sensibilidad estética, como lo es para caracterizar lo específico.

Nunca aceptará el formalismo atemático, la “pureza” entendida como pura abstracción o no figuración —su “revolución” será temática—, como afirma Rama. (Figari no se detiene a explicar este fenómeno, que sin embargo asomaba en el fauvismo, por lo menos en cuanto al color; el cubismo fue por mucho tiempo elitista, circunscrito a un muy pequeño grupo sin acceso al público).

En su tematismo conceptual o teórico subsiste la herencia del racionalismo, la actitud pedagógica y “contenidista”; también la renuencia a abandonar una cosmovisión que —sin querer ser antropocéntrica— represente la presencia humana integrada al universo, a la Realidad de la cual forma parte. En este sentido, contiene su aspiración al equilibrio y la unidad del clasicismo. También Dewey diferencia al gran arte en cuanto experiencia integral.

134 Tampoco es cierto que las modas artísticas aparezcan alejadas del arte hegemónico, ya cortesano, ya eclesial, frívolo o monumental. El arte popular ha tenido, sin duda, influencia en el arte elitista, pero éste lo absorbió fagocitándolo en sus propios cánones. Un solo ejemplo: las danzas de la suite y la sonata.

La dimensión del tiempo: el pasado

En una filosofía en la cual la realidad entera se dirige hacia el “futuro”, hacia su propio perfeccionamiento —siendo inmejorable y perfecta, sin embargo—, la dimensión axiológica está representada por el “ideal”, el cual define como “La aspiración a mejorar, determinada por el instinto orgánico en su empeño de adaptarse al ambiente natural” (*AEI*, III, 15). No obstante, ningún antecedente nos autoriza a creer que el hombre tenga que llenar una “misión” concreta. El hombre se autoconstruye, es su propio milagro.

Es una obra de permanente selección, instintiva, para la conservación individual y de la especie. Esta valerosa asunción de la situación ontológica del hombre, la renuncia a un “sentido” trascendente —afín en esto al ateleologismo de Sartre— y la necesaria opción por un “destino” autoconstruido, tiene un fuerte contenido emotivo, que se ideologiza como optimismo dogmático. De todos los conatos “surge siempre la victoria”.¹³⁵

El hombre está hecho para triunfar, dado que encarna una organización superior. De otro modo, ahora “científico”, caemos en el antropocentrismo, en una nueva religiosidad laica con su correspondiente escatología. Como la *Wille* schopenhaueriana, el instinto es insaciable, el deseo sólo acaba con la muerte. Freud, Alfred Adler, participan de la misma hipóstasis del instinto, aunque se manifiesta paradójicamente como un deseo de muerte o un feroz desconsuelo.

Figari nos recuerda la fuerte afirmación nietzscheana del amor fati. El tiempo es una creación humana, nuestro modo de ser biológico pero también cultural —dejemos el “tiempo” mítico, semejante al sueño, el tiempo circular del eterno retorno, modelado sobre los ciclos naturales—. Frente a esta forma de temporalidad, se abre paso el tiempo histórico, en particular entendido al modo del siglo XIX: el del esfuerzo, de la infinita tarea de hominizar la naturaleza; una espiral ascendente o una línea vectorial, casi el indicador de una empresa próspera, acercándose asintóticamente al espacio utópico. El tiempo y la dinámica de la vida son uno, así como la identidad histórica es un modo de adquirir conciencia. El valor del tiempo es el valor de la vida misma, que es un presente eterno: poseen una connotación moral, y sin duda, a favor o en contra de la supervivencia de la especie.

¿Cómo se explica el desvío respecto al valor supremo de la existencia? Por un “vicio de conocimiento”. Quien vive retrospectivamente, como un jinete escita, volcando su rostro hacia atrás, mirando los fantasmas del pasado mientras su cabalgadura corre hacia adelante, corre en sentido contrario a la historia (el Progreso), que subyace escondido en el instinto, en la identidad programada de los genes, para decirlo con un lenguaje actual. El progreso es para

¹³⁵ Incluso desde la perspectiva darwinista este optimismo no está avalado por los hechos. La mayor parte de las especies se han extinguido. Hoy podríamos agregar que en buena parte por la acción depredadora del hombre, principalmente a partir de la revolución industrial; aún más: nada asegura que su inmediatismo egoísta (político y económico) no lo conduzca a la autodestrucción. Pero tampoco es verdad históricamente: muchos pueblos han desaparecido por las luchas internas o aniquilados o conquistados por otros, sin contar con los desastres ecológicos. No todos los proyectiles aciertan en el blanco, afirma; el ideal no se logrará jamás, incluso su derrotero es imprevisible, “pero del conjunto de evoluciones y disparos surge siempre la victoria” (*AEI*, III, 11).

esos seres una adversidad, y además de trocar el mayor de los bienes, que es el presente en que existimos, lo malogran, víctimas de un espejismo.

Después de todo, ese “remoto presente” valió por ser presente, y los héroes y dioses —que serían ridículos e ignorantes comparados con los hombres de hoy día— lo que hicieron de valioso es lo que hacen nuestros sabios. Lo impreciso y misterioso del ayer desconocido se presta a idealizaciones, a crear paraísos artificiales y efímeros. La “quimera tradicional” en que cayeron incluso los filósofos más eminentes es producto de la imaginación. Los relatos legendarios nacen de la magnificación, de la credulidad de nuestros ascendientes y de la sugestión de lo mal conocido.

Junto a la simplificación de afirmar que el suicidio se debe sólo a la ignorancia, asume una actitud desmitificadora y desprejuiciada que en aquel ambiente tuvo que ser muy valerosa. Sólo aventando los prejuicios estaríamos capacitados para percibir la realidad. Veríamos así cuán rudimentarios eran los conocimientos, artes e instrumentos de nuestros antepasados, idealizados por “la evocación magnificante”. Por fuerza, tuvo que ser inferior, es la perspectiva del progreso indefinido.

Esta actitud “insana”, que sobrevalora lo irreal y desdeña el presente por prosaico y vulgar, nos induce a estimar insuperables a los artistas del pasado. Es así como ponemos “la obra magna” del arte en un tiempo que no pudo ser —en una perspectiva evolucionista—, superior al nuestro.

Por el contrario, habría que proyectar el arte y la belleza hacia el futuro. Esta actitud esteticista, evocadora, entraña un contrasentido fundamental, desde que somos obra de la realidad y vivimos dentro de ella. Sería una forma de alienación frente al presente (que para el artista no suele ser inmejorable, no obstante ser la única realidad que vive), originada en los temores y supersticiones y el conservadurismo.

No se menciona la función catártica e incluso evasiva de alguien marginado y cuya producción no tiene apenas sentido puesto que no es utilitaria, a menos que sea aceptada en el mercado. Transcribe un fragmento de Nietzsche acerca de la apariencia del mundo de los sueños, “en cuya producción es cada hombre artista”; sueño que es el presupuesto de todo arte plástico y una parte importante de la poesía. Observa: “por ellas la vida se hace posible” y “digna de ser vivida”.

Esta sobreestimación del pasado consistiría en, términos nietzscheanos, “una inversión de la tabla de valores”, como la que el filósofo alemán atribuye al cristianismo y que motivara su ruptura con Wagner.

Restaurar esa escala a partir de la realidad, del presente, para proyectarse al porvenir es la tarea crítica y desmitificadora de la filosofía y de la estética en particular.¹³⁶ Afortunadamente, el

136 Esta tarea, ¿es sólo propia de la estética como ciencia, y por tanto reorientadora de lo regresivo y evocativo del arte? La meta sería conjugar el arte emotivo con el arte racional, progresivo, y hacer virar a aquél hacia la línea evolutiva.

instinto “está por debajo de los tomos de elucubración filosófica”, la “evolución opera su obra” y produce la reparación necesaria, despejando el camino ascendente e irreversible, al atribuir también a la ciencia —precisa, definida, no sugestiva, no evocativa— la capacidad de suscitar emoción estética. (Sin embargo, no parece reunir ninguno de los atributos que caracterizan al fenómeno, de acuerdo a su propia descripción.)

Además, ¿cómo conjugar el avance de la evolución y el retroceso de la “idealización arbitraria, que va cediendo su puesto al conocimiento, a la racionalidad, a la verdad, que es el culto de la realidad”? Su estética llega a un atolladero.

No basta afirmar que “hay extensiones infinitas de poesía donde inspirarse en los márgenes de la biología, de la cosmología, de la geología” (*AEI*, II, 208). Si “del pasado no queda más que la realidad presente, fuera de los relatos que a él refieren” y “lo extraordinario cede a lo real”; si el esteticismo es producto de la evocación, el ensueño, la subconsciencia, la atenuación de la cerebración; si incluso —según veremos— lo racional y lo preciso inhiben —no sólo no cumplen con las condiciones—, lo mismo que el conocimiento, el fenómeno de la evocación, la vaguedad, la sugestión, ¿cuál es el espacio que resta para que la emoción aparezca en esos márgenes que orillan la ciencia?

Porque el pasado y el presente se habrán superpuesto en ese reinado del conocimiento; la razón habrá exorcizado los fenómenos de la (ilusión) emoción, que es el factor antiintelectual por excelencia. Es decir, el factor mitificador, alienante, involutivo, puesto que perturba el proceso mismo de conocimiento científico —objetivo, realista, metódico—. Aunque esto ocurra en el ápex del proceso utópico, supongámoslo realizado. Hemos extremado la ley de intelectualización a tal punto que el pasado no es más que un dato; vemos a los dioses de antaño reducidos a la medida humana, a cada héroe en su frasco. Esta esterilización de la fauna emotiva es la consecuencia lógica de la ley de intelectualización propugnada. ¿Cuál sería la función, entonces, de la emoción en la estética? Privada del pasado, ya no puede endiosar ni evocar. Privado el arte de la emotividad por la intelectualización, ¿cuál sería su objeto, a no ser el científico (o divulgación de lo científico)? En alguna parte se refiere al culto de la Realidad. Aun así, tal como plantea el papel de la emoción en lo estético, no se percibe el enlace entre el presente (de la realidad) y la evocación (propia de la esteticidad).

Este compromiso con la ley evolutiva, cuya manifestación principal es la intelectualización, hace de lo emotivo “inferior” y de lo intelectivo “superior” (“en la cultura humana tienden indefectiblemente a preponderar las formas racionales sobre las emotivas, así como las emotivas superiores, más racionalizadas, sobre las inferiores”. *AEI*, III, 213, subrayado del autor).

Pero aun en el caso supuesto de que la emoción estética se produjera a partir del presente (lo dado, lo positivo), no únicamente de la ciencia como espejo de la realidad, de otro modo, de la exaltación vital, ¿por qué no admitirlo del presente actual —él mismo lo propone—, sin ahuecar el espacio entre el objeto estético y nuestras “cerebraciones”?

Tal vez tenga que ver en su análisis el rechazo al formalismo, al “esteticismo” de la sensación pura, que desconoce la temática, que termina conduciéndonos a la abstracción y a la “deshumanización” (Ortega y Gasset). Buena parte del academismo europeo y nacional entendió como temática superior el género histórico, y el paisajismo —que los impresionistas cultivaron “revolucionariamente”— como menor. Academismo y tradicionalismo, no sin razón, se identificaron con lo pasatista, lo conservador, lo anticientífico. Más aún el arte religioso. Tal vez su antipatía fue mayor, como se infiere de su anticlericalismo, su anticristianismo militante. Todo esto no es más que una conjetura, a falta de la necesaria biografía. El tiempo, como un valor evolutivo, biológico, cultural, en sus dos vectores, progresivo y regresivo, ocupa una posición teórica en su estética, además de significación filosófica general dentro de spencerismo: la evocación es un momento esencial en el fenómeno estudiado. Ya suponía una limitación importante la estética del recuerdo —pese a lo que ella tiene de justo—, para que además se extendiera a lo histórico, lo mítico, la idealización retrospectiva. También existió en el exotismo romántico, en su historicismo como postura estética —dejemos lo político-religioso institucional—. La emoción evocativa se desvanece en su especificidad. Es en todo caso una forma más, propia de una concepción epocal. Evocación estrechamente incorporada al tematismo. La “formación de Figari es la de un ideólogo [...], su obra responde a esa formación, que la mueve y dirigen las ideas. [Ella] actúa íntegramente a modo de ejemplificación de esas ideas, a las cuales no vaciló en sacrificar incluso los valores estéticos, *porque para él las ideas estaban muy por encima del arte*” (Rama, subrayado del autor).

Madame de Staël escribió en *De la Alemania*: “Los que no aman la pintura por sí misma, le asignan gran importancia al tema de los cuadros”. Si esto es lo que se podría malentender con las palabras de Rama, basta mirar las pinceladas de los mejores cuadros del maestro. Su fidelidad a la pintura temática se debió, amén de su postura realista, a que el tema es el único modo de transmitir ideología, al menos explícita. Lo renovador o lo revolucionario se jugaban para él en la línea de la evolución, no en la técnica, a la que desdeña, no menos que a la superficie relamida del academismo. Su interés por la técnica no fue más allá de encontrar la propia, como vehículo de sus ideas y la evocación del pasado.

Pero volviendo al aspecto teórico, en *AE* se omite un hecho incontrovertible: no toda emoción emerge de la evocación ni toda “idealización” es retrospectiva. Sí admitimos esa “suspensión” de la temporalidad, de la actividad práctica, y que lo estético es producto de la actividad psíquica no presionada por la necesidad biológica, el temor u otra emoción paralizante o excitante que induzca a la acción. Pues la emoción estética no es un “síntoma” de una conflictividad entre el sujeto y el objeto —que así debe entenderse el “desinterés” o la finalidad sin fin kantiana, no la gratuidad metafísica del arte—. Pero tampoco es pasividad, sino una forma de productividad.

El estatuto de las artes

La idea central es que la plástica y la música dependen de la evocación, por la limitación de sus recursos. Ninguna de las dos maneja información y por ello no participan directamente en la evolutividad del arte. Cuando se da algún progreso, lo deben a las ciencias. Únicamente la poesía y la novela poseen recursos propios que les permiten intervenir con un papel secundario como auxiliares de la ciencia —el arte mayor—, ilustrando, esclareciendo, moralizando. (Su pintura posterior, además de la inferioridad inherente a su condición emotiva, ¿le presentó este problema en tanto su propósito deliberado fue rescatar costumbres “tradicionales”? ¿O cambió su posición estética al dedicarse a “pintar emociones”, como asegurará más adelante?) “Las artes plásticas y la música, aplicadas principalmente a concretar estados emocionales, viven de la evocación [...] cuentan con recursos de acción restringidos [y por lo tanto] no permiten innovar” (*AEI*, II, 217-218).

Se refiere palmariamente a la innovación científica. Identifica la innovación con el progreso —el conocimiento evolutivo de la ciencia—, desconociendo aquellos cambios de la sensibilidad y de la cosmovisión que no se reducen a la ley de intelectualización. Las corrientes progresistas en el arte lo son por lo que parasitan de aquel tipo de conocimiento.

Al examinar someramente los recursos de que las artes disponen, comenta: “Ni el claroscuro ni el color ni el sonido inarticulado, pueden plasmar conceptos de avance”, tacha capital en su evolucionismo; “asimilan [...] concurriendo a su divulgación [del conocimiento]”; esos recursos no son bastantes para “concretar [las conquistas] ni para tomar iniciativas en el sentido de la renovación, rectificación, del conocimiento”. El artista, al observar la naturaleza, no lo hace para “conocerla en su faz objetiva, substancial”; busca inspiraciones “que le permitan emocionarse y emocionar por el ensueño” (*AEI*, II, 218). Es una función “adjetiva” —empleo este término por oposición al término “sustantiva” usado por Figari—; “poco le interesa —dentro de las exigencias de su arte, naturalmente— el conocimiento de la realidad [...] ni el *provecho* [para] la especie” (subrayado del autor). Como “magos” que truecan en “belleza” lo que tocan, “no se detienen a observar la realidad más que de un punto de vista convencional, que les permita vibrar y hacer vibrar [...] con sus propios ensueños”. (No nos indica el modo en que la emoción —aquí asumiendo forma de “expresión”— se convierte en comunicación, para hacer “vibrar” al otro; tampoco tenemos información, más que la somera de emocionarse, del proceso de “contagio” (¿empático?) ni sobre en qué consiste exactamente “vibrar”. Las ideaciones de los naturalistas “tienden a precisar, a dominar” la función biológica adaptativa; los artistas, los plásticos, “acusen una tendencia marcada a la idealización; los poetas y literatos, se valen tanto de uno y otro concurso para actuar” (*AEI*, II, 188).

Una consideración superficial nos muestra varias cosas: su poética, o su normativa —que hará explícita de algún modo—, apuesta al ideal del conocimiento, para el esteticismo. Esto es así por significar el valor superior. A este valor superior las artes emocionales sólo acceden tangen-

cialmente, con una función ancilar de divulgación. Son incapaces de “idear”, “experimentar”, de ser ciencias; por el contrario, su punto de vista es “convencional” (conservador), nos da la apariencia, no la ley; lo “fenoménico”, diría Schopenhauer.

Es evidente que por un lado reconoce la especificidad en la evocación, pero por otro, al jerarquizar las artes, relega a las emocionales. ¿No es, paradójicamente, desconocer de hecho que el arte emocional apunta a un valor distinto al de la ciencia y que no tiene sentido descalificarlo?

También es una concepción pedagógica de la estética, o mejor dicho, de las artes “emocionales”. Lo estético no es autotético. Está incapacitado para percibir la realidad más que con la lente prestada de la actividad sustantiva por excelencia. Da la impresión de que, conceptualmente, esta ideología del arte es obsoleta, un poco pedestre, al menos en su formulación. Parte de un paralogismo: está fuera de asunto.¹³⁷ Sin duda que a nivel personal podemos valorar más la ciencia que el arte, lo verdadero que lo bello. Pero fuera de su simplicidad —similar al del realismo socialista soviético staliniano—, pienso que incurre nuevamente en una posición heterónoma. Únicamente en una prejuiciada hipótesis evolucionista como la suya, afanosa de coherencia, aun contra los datos de la observación, puede aparecer este artificioso conflicto entre lo emotivo y lo racional, entre el valor de lo estético y el valor de lo científico. A través de toda su exposición y las consecuencias que de esto derivan, nos reencontramos con su reduccionismo. Lo que sí hay en ello de irreductible es su condición axiológica, la cosmovisión que la sustenta. Utilizando un argumento similar al suyo, objetaremos que no por ser funciones biológicas necesarias, el comer y el beber y la sexualidad son superiores o inferiores a otras manifestaciones. Se plantea como valor y jerarquía algo meramente biológico (ontológico). Si el criterio es el desarrollo intelectual o espiritual, la invención, no serán ciertamente las funciones orgánicas que nos igualan a los otros seres vivos lo que nuestra especie considere valioso. Pero es incierto que la razón sea un valor absoluto: él mismo reconoce su significación instrumental frente al valor incondicionado de la vida; es decir, no sólo la supervivencia sino las emociones, el amor, la belleza y todos aquellos valores que no sirven para nada porque todo sirve para ellos.

Finalmente, la ancilaridad del arte se percibe en la ventaja del literato: moralizar, corregir; “el escritor, a la vez que exhibe su propia emoción, puede expresar algo más [...] los juicios y comentarios que le sugiere tal flagelo o tal acto de barbarie, e incitar a que se aplique el correctivo conveniente. Es, pues, una forma de acción, más completa y eficaz, por cuanto divulga también, e instruye” (*AE*, II, 219, subrayado del autor). Otra vez se nota la falta del tratamiento específico de la materia artística.¹³⁸ Ella exige su propia racionalidad, su propio conocimiento,

137 “Las obras de arte valen por sí mismas y por ello basta que se presenten con sus cualidades propias” (Aristóteles, *Ética a Nicómaco*).

138 Véase “La obra de arte” (*AE*, I, 173). Ni aquí ni en ninguna otra parte se trata de la materia artística en la creación ni de ésta en cuanto a la comprensión de la obra de arte. Se trata de las innovaciones técnicas o del descubrimiento de alguna sustancia material. El criterio de evaluación es justamente el más alejado del juicio estético: “¿qué nos dice de nuevo [...] qué nuevo servicio nos presta?”.

y de ahí resulta un valor muy distinto al que busca la ciencia.

La relación entre la conciencia, la producción y el producto tiene su propia lógica. La emoción estética tampoco es una mera “efusión” compartida, quizá por contagio. Ya nos referimos a Bécquer. La inteligencia “artística” se entiende sólo como uso de los recursos adaptativos, manejo de la información, de la materia, en su sentido lato. En su famosa disertación “Problemas de la lírica”, Gottfried Benn relata cómo entre dos estrofas de un poema mediaron varios años, con repetidas tentativas.

Cuando acepta la racionalidad del arte emotivo, Figari la asimila a la racionalidad del científico y su conocimiento le servirá para el mensaje ilustrativo o de divulgación. Lo subconsciente, la zona penumbrosa donde fermenta la imaginación, de la que brota la idealización,¹³⁹ se pone en acción por el estímulo en forma de asociaciones imaginativas: no específicamente estéticas sino como “ensueño”. Para destacar este aspecto de la racionalidad artística pensemos en sus enunciados¹⁴⁰ —como le gusta decir a Arnheim—, por ejemplo los de Velázquez, Rembrandt, Leonardo y Cézanne, para no referirnos a una pintura “intelectualista” como la de Mondrian. Un error frecuente —incluso de la crítica— se comete a partir de una premisa equivocada que desconoce la especificidad de lo plástico, exigiendo al artista lo que no quiere ni puede dar. Su ceguera para el fenómeno no puede ser más patente cuando nos detenemos en la afirmación siguiente: “La precisión, lo geométrico, lo estricto, resulta inestético del punto de vista emotivo, por cuanto no nos permite divagar” (*AE*, II, 220). De ser así, la mayor parte de la pintura abstracta contemporánea queda fuera de lo que considera estético. No es pues la precisión de las formas sino la racionalidad de los conceptos lo que se toma en cuenta en esa impropia comparación con la ciencia. Todo lo que se opone a ésta es reconocido como el ámbito de la emoción estética.

Lo que cumple con la condición de “idealidad”, no cumple, como vimos, con el ideal del arte científico, la belleza racional: la tensión entre la belleza emocional y la belleza racional subsiste sin resolverse, a través de toda la obra. El valor de una y otra actividad se ilumina bajo este

Y si bien reconoce el encantamiento estético, es justamente aquello que lo condena a la subsidiariedad y a ser inferior en su escala axiológica evolucionista. No advierte la contradicción entre el aspecto suspensivo del encantamiento y el práctico del utilitarismo. Una concepción diametralmente opuesta es la formalista de Wölfflin: “al fin y al cabo todo es forma en las artes plásticas” (*Reflexiones sobre la historia del arte*), aunque para él “el análisis formal completo captará necesariamente el elemento espiritual”. O sea, lo que en Figari sería el aspecto ideológico.

139 “Posiblemente una parte de la elaboración del producto artístico proviene de actividades que solamente se objetivan en el producto artístico mismo y no corresponden a un pensamiento formulado con independencia de ese producto” (Juan Flo, *Picasso*, Libros del Astillero, 41). Sin duda, puesto que la elaboración artística, como actividad productiva específica, exige un pensamiento dado en la praxis: seleccionar un color y no otro, el efecto que produce una determinada extensión del mismo, su complementariedad, su tono, su ordenación en la tela, etcétera.

140 “El arte figurativo no constituye ni un ideograma ni una transposición sensible de cosas o conceptos elaborados sin participación activa de los artistas. Existe una racionalidad en el modo de selección de los elementos que entran en combinación en cada obra de imaginación y también existe racionalidad en los procedimientos para poner en relación esos elementos entre sí, tanto como en el nivel del ordenamiento de los signos materiales sobre la pantalla figurativa que aparecen en el momento de su desciframiento” (P. Francastel, “Arte, forma y estructura”, en *Estructuralismo y estética*).

ángulo, y naturalmente, la subsidiariedad a la que se condena al esteticismo se evidencia más todavía al confrontarlo con el valor biológico (adaptativo) de la racionalidad científica.

Otro pasaje reafirma lo antedicho: “Ni el sonido distribuido en el tiempo ni el plano o la línea, el claroscuro o el color, pueden plasmar eficazmente otra cosa que no sea una evocación, una sugestión del pasado, que si es estimable por el solaz que procura, no contiene ni puede contener un concepto amplificador en las vías del conocimiento a conquistarse [...] en la evolución *que nos impone* la realidad” (*AEI*, II, 243-244, subrayado de Figari). Por una curiosa ironía, se ha convertido en el antagonismo de la metafísica contra el esteticismo. Lo eterno, lo durable, por un lado, y lo efímero, hasta lo frívolo, por otro. La “reparación”, para la estética, el arte, sería tal vez transformarse en una paraciencia, una suerte de epistemología en imágenes, o a lo Zola: en una especie de campo de observación experimental. Por eso la dignidad de la novela en esa estratificación jerárquica positiva. Hay asimismo una connotación ética: la plástica y la música apenas merecen ser “estimables”, y lo son, no porque su tarea –aunque gratuita– tenga la seriedad y la sustantividad de la ciencia, apenas merecen nuestra consideración por el solaz que procuran. Cuando pondera al artista, uno piensa si no lo hace como “divulgador genial”: “el aporte de cada rama artística es tanto más valioso e intenso cuanto más pueda divulgar” (*AEI*, II, 247). Uno siente que el artista Figari, lejos entonces de haber asumido su condición de tal, rompiendo con todas las ataduras, el prestigio, el poder, el bienestar económico, la presión familiar, la opinión de los amigos, en suma, su estatus burgués privilegiado, combate en dos frentes: el de los *parvuenes* empresariales o profesionales, que estiman al arte como una prescindible frivolidad, y por otro, el del “esteticismo” esnob o trasnochado, que olvidando los beneficios de la ciencia, la libertad nacida de la racionalidad, desprecian la “inteligencia” y sobreestiman el arte hasta sublimarlo. Pero no puede desconocer el valor utilitario, porque subyace en su biologismo, ni el seductor y sensible del esteticismo.

Teóricamente, la solución la encuentra en la posición positivista que ha asumido: el arte es necesario, pero se trata de una subnecesidad; lo biológicamente útil es la necesidad primordial, pero no la única. El hueco teórico, a fortiori, es el “compás” psicológico que se abre en la emoción estética, como una brecha a la imaginación y la evocación, posible solamente por la satisfacción de las necesidades perentorias. Pero conserva la mácula de su origen. No es activa sino pasiva, no es adaptativa sino parasitaria: se alimenta de la sustancia de la verdadera actividad productiva, dominadora, evolutiva. Es Scheherazade, el reposo del guerrero.

La arquitectura, la plástica, la pintura, representan “un espíritu eminentemente conservador, cuando no reaccionario”, incapaces de promover por sí mismas una renovación en el campo de las ideas ni en el de la actividad general (*AEI*, II, 226); “con visibles tendencias retrógradas” plasman formas mitológicas, hieráticas, de un “pasado suntuoso”. Su materia estética emocional es la imitación de los viejos modelos clásicos. Si por hipótesis pudiera construirse un androide, rechazaría lo que entusiasmaría a los científicos, hasta que el tiempo lo embelleciera. Sin duda, su recusación es válida para el academismo, pero la mitología de Nicolas Poussin,

de Rubens, o más atrás, del primer Renacimiento, significó una revalorización de la cultura antigua, precisamente los valores vitales, la racionalidad; no podemos cometer el anacronismo de ignorar las circunstancias en que se escribieron *Os Lusíadas*, *El Polifemo*, las églogas de Garcilaso y gran parte de la literatura y el teatro del Siglo de Oro, la época isabelina o el clasicismo francés. Entonces, eso era lo nuevo y el modelo estético.¹⁴¹

El instinto artístico del esteta que fue Figari se manifiesta al ironizar sobre la “proeza” de un japonés que esculpió un autorretrato perfecto o acerca de los viejos lienzos bituminosos. Pero este sentido estético vive en contradicción con su “contenidismo”: para el emocionalismo “nada es menos propicio que el conocimiento sustancial integral”. Excluye aquél y a la vez preconiza que la emoción lo contenga.

Reconoce la exigencia de una mayor complejidad en el concepto de la propia obra de arte y, sin embargo, reconoce asimismo que no hay esteticismo sin vaguedad. No se trata tan sólo de la penumbrosa zona que le atribuye —entre lo consciente y lo no consciente—, a la que llama subconsciente. También es el pasado, personal y colectivo, sumido en la indefinición de la ignorancia y la superstición o la idealización, en el mejor de los casos, que embellece incluso las experiencias sombrías. “Sólo a medida que se nos aleja en el recuerdo, puede trocarse otra vez en asunto de evocación y de ensueño”: “por eso es tan personal el esteticismo emotivo” (*AEI*, II, 222).

Pero sigue en pie la pregunta de cuál es el criterio estético para un arte geométrico y preciso como la arquitectura, tan distante de la evocación y el ensueño, al menos en sí misma, de utilizar la pauta de la indefinición y la vaguedad como propia de lo estético emocional. Realmente parece el criterio que menos encaja en su estética y sus requisitos. Esta dificultad no se plantea siquiera. Muy extraña resulta su afirmación de que la arquitectura detenta una “incapacidad congénita para el avance”, cuando ha sido desde siempre reflejo de los progresos tecnológicos y los cambios sociales (templo, foro, palacio, jardín, fuente, plaza, fortaleza, urbe, pared para el mural o espacio para la escultura). Más extraña cuando ya se habían levantado rascacielos, para nada concebidos con su “exterior” como “asunto principal” —que es lo que alaba de los secesionistas, por apartarse de los cánones clásicos—. De hecho, su discurso toma un cariz sociológico: ve la obra de arte arquitectónica jugada a satisfacer “nuevas demandas”.

No obstante su individualismo estético, pone de relieve el carácter eminentemente colectivo (obras “cada vez más positivas” y “menos suntuosas”). Adoptando un punto de vista kantiano, diríamos que el arte no es lo bello puro sino lo bello inherente. La arquitectura cumpliría en cuanto tal una finalidad formal objetiva. Rechaza la monumentalidad, el ornato, la fachada, porque “no es un arte destinado a emocionar” (subrayados del autor).

Parece traslucirse aquí su antipatía hacia las formas ligadas al poder. En esa concepción indi-

141 Su temática era cuestionadora, se centraba en el hombre y sus problemas, en un replanteo de lo moral y lo religioso. Dejemos a Shakespeare o B. Johnson, y pensemos en la audacia de John Ford en *‘Tis Pity she’s a whore’*.

vidualista lo monumental sería no funcional, repudiando las construcciones que van más allá del “fin primordial” de la habitación: es el caso del templo, del palacio, con su pretensión de imponer al individuo —con su solemnidad, su misticismo— una forma de opresión. De hecho, las sociedades han necesitado ciertas expresiones del sentimiento colectivo, no limitadas al uso individual o familiar de la habitación. Tal vez sea por esta concepción individualista que no plantea el problema del urbanismo.

Sin duda, su “fin primordial, es la habitación”, pero la gran arquitectura no ha limitado lo estético al ornamento; incluso lo ha rechazado expresamente. Tampoco es lo suntuoso y lo nobiliario. El dejar este papel clasista no necesariamente lo limita al funcionalismo.

Su crítica se acompaña de una desvalorización que no corresponde: “no concurren a la acción innovadora”; “todo lo que ha avanzado en materia edilicia [...] se debe a la física, a la mecánica, la higiene, etcétera”. Si esta es la razón para desconocer la especificidad de la arquitectura, habría que concluir que la medicina tampoco avanza. Aparentemente, lo científico y progresivo se limitaría a la investigación experimental y de laboratorio.

Naturalmente, Figari es sensible a las exigencias de una concepción que se imponía a la del siglo XIX. Henry van de Velde, en *Hacia un nuevo estilo*, se quejaba de la “operación ignominiosa: flor-cáliz”, de origen literario. “Lo que nosotros exigimos es que el aspecto exterior de una casa o de sus muebles [...] subraye sus formas y sus fines con claridad”. Y agregaba: “todo otro pensamiento que no sea el de la utilidad o el de la finalidad es aquí peligroso”. Sin dejar de lado la “sana práctica de artesanía manual”, habría que gozar de la belleza moderna donde ella se produce: “en la serie de objetos que nacieron en la época de la maquinaria, de la electricidad y de la elaboración del metal”. También de los barcos a vapor y las locomotoras, los cochecitos para niños, “los artefactos de baño, las lámparas eléctricas y los instrumentos quirúrgicos”. Frank Lloyd Wright y Loos asimismo se oponían al ornato, al decorativismo. Para Arts and Crafts había que recurrir a nuevos materiales y estilos, buscando la autenticidad expresiva: el edificio es un medio para vivir según un ideal hedónico de confort e intimidad.

El neogótico de Morris fue una reacción contra el decorativismo y es el iniciador del proceso renovador, al que siguen el Art Nouveau, la Sezession, la Jugendstil, el Floreale, el Liberty, que intentan apartarse del academismo (Nikolaus Pevsner). Este enfoque de la arquitectura no se acompaña en Figari de una concepción social correspondiente. Después de todo, para Morris, que adhiere a la Liga Socialista, la injusticia económica y la opresión social destruyen el arte, que debe ser expresión de la alegría en el trabajo (arte y producción serán también herencia de la idea figariana de una educación artística).

Esta línea fue seguida por Wright, quien concibe el edificio a partir de una funcionalidad intrínseca, no externa. De una de las tendencias del Art Nouveau europeo, que buscaba la simplificación y el menor ornato, se deriva el racionalismo de Walter Gropius y Le Corbusier, quien entiende las formas estereométricas como las más funcionales. El principio de la máxima

economía y resultado se resuelve en un ideal de perfección clásica, en un modelo único (el modular, extraído de la regla áurea, se consigue por las relaciones entre el hombre y su brazo levantado). Van de Velde participa de ciertos valores comunes con Figari: “la vida es utilitaria”. Los adelantos de la ciencia y la humanidad han superado a los de la Iglesia y el Estado. Anuncia que las únicas construcciones monumentales serán las escuelas y los hospitales. Profetiza el individualismo del arte futuro. Proclama una vocación ética de renovación a través del arte arquitectónico y el principio de racionalidad que debe regir la existencia para ser feliz. También se refiere a la “belleza racional” y no duda en considerar artistas a los ingenieros. Niega la exaltación de los artistas al rango de dioses y a las teorías kantianas que no ven en las obras de ingeniería “la condición indispensable de la belleza”: “la adaptación incondicional de las formas a su finalidad”.

Tal vez se podría relacionar más con el individualismo organicista de Wright. Podemos aceptar la revalorización funcional de la arquitectura, extender ésta a su condición de hábitat, espacio dinámico, “expresión del interior”; la “sinceridad” frente a la falsedad ornamental. Pero no es cierto que “no es un arte emotivo”. Como el americano, Figari asocia clasicismo con convencionalidad. Su urbanismo se asemeja al individualismo democrático de Wright. No concibe el edificio en un espacio urbano con una función social que no se limite a la accesibilidad habitacional. Lo racional es el “criterio inmutable” y esa racionalidad es lo puramente funcional. Lo estético no está sólo en la fachada. También Van de Velde niega el factor emocional en la arquitectura: “lo que ellos gozaban en el arte era el sentimiento”. Pero toma en cuenta la planta, la línea, el espacio, el muro, así como se debe considerar la luz, el aire (Figari se refiere a la “higiene”). Un estricto funcionalismo, puramente racional, en arquitectura, nos conduce a llamar a los ingenieros “creadores de la nueva arquitectura”. No pretendo, injustamente, que Figari tomara la arquitectura como un lenguaje, con una función metalingüística, (Umberto Eco, *La estructura ausente*); así le niega la función emotiva y la estética de aplicar sus propios parámetros. Lo que admite no pasa del adorno en la fachada, no sacrificarla tampoco en aras del interior (*AEI*, II, 225). Aparte de la acusación de inhumanidad de Lewis Mumford a este tipo de arquitectura (Gropius, Mies van der Rohe), habría que plantearse si la mera construcción es ya arquitectura en tanto crea un cobijo más o menos cómodo. Es decir, si define “arquitectura” por su función (la única que reconoce es la utilitaria), ¿puede admitirse que es una definición estética? La falacia del funcionalismo está en confundir el valor estético (lo que tiene el edificio de “contemplación”) con el valor de utilidad. De que lo útil, por serlo, ya es bello (Loos rechaza todo “estilo”, que se debe dejar al artesano: no hay lugar para lo agradable). El valor útil tiene una función monárquica semejante a la de lo Uno en Platón, sólo que no lo advierten. La construcción es el correlato objetivo del valor que hace del edificio una nueva realidad, nacida de la dialéctica entre la búsqueda de los dos valores, estético y utilitario a la vez, ya que sin funcionalidad, efectivamente, no es más que fachada. Pero si es sólo funcional, por más habitable que sea, además de la fealdad y el desagrado, no pasa de ser un montón de ladrillos y acero; no

un “lugar” donde se reencuentre a sí mismo el hombre total. Planteado en términos de valor, es más visible la naturaleza de lo específico arquitectónico, evitando incluso la enorme extensión y vaguedad que adquiere en Gillo Dorfles (*El devenir de las artes*). Esta dialéctica se establece a través de la “mediación” de la materia. Como escribe Dewey: “los medios incorporados en el resultado”; “la piedra está integrada no sólo físicamente sino al efecto estético mismo” en la construcción de una catedral.¹⁴² La “herramienta” es un medio externo, como es el colorido respecto al color, en la observación de Delacroix acerca de los que aplican color a los objetos en vez de ejecutarlos por el color.

Cumple al arquitecto la afirmación de que “el verdadero artista ve y siente en función de su medio”; o que “la sensibilidad a un medio como medio es el corazón mismo de toda creación artística y percepción estética”. Si sólo nos limitamos a la emoción, a la subjetividad, desconocemos esta interacción con la materia como un medio. No otra cosa es para el arquitecto. Pero no menos desconocemos la sensibilidad específica para una forma de expresión si obviamos la materia y el “órgano” escogido por el artista: “los colores son la pintura, los tonos son la música”. El constructor puede perfectamente levantar un edificio funcional. El arquitecto comenzaría después, si no fuera que la belleza no desciende como un milagro o “el beso del hada”, para que la piedra muda despierte y cante (Catedral de Colonia). Agregaría que la materia no se agota en su mediación; dialécticamente, ella misma se convierte en un fin, junto a la obra total: las calidades de la materia son también parte del fenómeno artístico y un valor en sí mismas.

La poesía, arte útil

Figari comienza estableciendo la significación antropológica del lenguaje. Hace hincapié en su capacidad para relacionarse con el medio, su valor de instrumento reorganizador de la realidad, permitiéndonos actuar sobre ella, encaminando las observaciones, concretando y emitiendo conceptos; racionalizando la acción. El lenguaje es, de algún modo, libertad disponible. ¿Cómo no adherir a ello cuando gracias al lenguaje somos capaces de representarnos la realidad, crear modelos y actuar en consecuencia? Pero este sesgo pragmático ya orienta la situación de la poesía. Después de todo, el lenguaje es un sistema de la imaginación; una hipótesis es una invención, sin adentrarnos en su aptitud para crear objetos lingüísticos autorreferentes, la especificidad de la metáfora (su denominación ya indica su función traslaticia y hasta mágica), apta para servir de pantalla a la afectividad; de ser absolutamente autosuficiente, no menos que denotativa e informativa.

142 A propósito de este ejemplo: si funcional es sólo el espacio habitable, una catedral sería un puro adorno. El propio Figari, cuando trata el tema de las necesidades, reconoce que el templo es una necesidad para el creyente. Una catedral gótica es la espiritualización de la luz (a partir del neoplatonismo agustiniano) y de la piedra. Está concebida como un hecho estético-religioso, pues no sólo el hombre se reencuentra con la totalidad, sino que el color, la luminosidad, la música, el ritual —con el ropaje sacerdotal, los ornamentos culturales— son, como realidad estética, parte de la experiencia religiosa. Lo mismo diría de un teatro, de un cine, en los cuales la experiencia colectiva es totalmente gratuita y “contemplativa”.

Cuando se encara con su especificidad, distingue las formas literarias de las plásticas tomando en cuenta su mayor posibilidad de ideación. Con la preocupación común a otros estetas de relacionar las artes entre sí, con el mismo criterio modular de su concepción del arte, convierte la diferencia en jerarquía y posterga expresiones presentativas como las visuales bajo el argumento de que en las literarias “se halla a veces un concepto realmente avancista”.

Nuevamente nos encontramos con la heteronomía, con un criterio inespecífico que al subordinar cualquier actividad a la evolución, declina juzgarla desde su propio plano ontológico y/o axiológico, cual es el caso de las actividades artísticas. Las plásticas no pasan de un simple solaz y su demérito es que aún siguen siendo “conservadoras”; son “irremediablemente” emotivas y por ende, evocativas y pasatistas.

Es curioso sentir el peso de la ética protestante del “disciplinamiento”, la desvalorización del placer y el solaz, lo que es incompatible con el utilitarismo y la pacatería victoriana. Después de todo, la estética trata un contenido hedonístico de la experiencia humana, aunque no sea el único. Es un sinsentido tratar una estética de la utilidad. Tomándolo al pie de la letra, antes que una actitud tolerante con el arte, los cuadros podrían ser sustituidos con ventaja por los estantes de una biblioteca enciclopédica.

Todo el texto está saturado de ese tono de mediación litigiosa entre dos sistemas de valor moral, y el artístico parece el acusado. El realismo literario es para él una muestra de ese avance, un paso, una etapa, frente al romanticismo (el sentimentalismo, el misticismo). Otra vez estamos horros de historicidad; los cambios del gusto son cambios jerárquicos.

No existe una valoración literaria de por qué la nueva escuela es “superior” —la suya es extra literaria—. Su ideal de lo que puede cumplir la literatura, particularmente la poesía, se sigue de esta cita (la defiende de los científicos que ponen en duda su utilidad con una ceguera que no merecería una frase de réplica): “La poesía [...] es una forma artística destinada a fijar y a transmitir conceptos, si bien imprecisos, tan completos e intensos, [...] que no puede por eso dejar de prestar servicios a la acción humana [en el conocimiento] si hay una aspiración al ideal” (*AEI*, II, 230). O sea, si deja de ser precisamente poesía; tiene una existencia condicionada, pues. Sería admitida, “sustrayéndose así del campo puramente emotivo evocador” —que fue fundamental antes de reparar en este error y encauzarse en el camino de la evolución —, “sirviendo” a la ciencia como divulgadora.¹⁴³ A través de sus conceptos, “permiten al espíritu elevarse a un orden mental superior de aspiraciones”. Resumiendo, la función de la poesía consiste en una “lección benéfica, estimulante y convergente” a la de la ciencia.

Arrastra una ética que subsume la originalidad de lo estético y reduce hasta la negación la experiencia característica de la misma (heteronomía). La sonoridad pasa desapercibida. Ni que decir el sentimiento lírico, que no es incompatible —creo que todo lo contrario— con su estética.

143 Poe rechaza “la herejía de la didáctica”; “bajo el sol no hay ni puede haber una obra más digna ni de más suprema nobleza que ese poema, ese poema per se, ese poema escrito solamente por el poema en sí”.

Su error está en suponer que lo emocional, “el misticismo”, perturba el “verdadero” contenido de la poesía. (Pensemos en Juan de la Cruz o en Teresa de Ávila.) De otro modo caeríamos en lo frívolo o el artempurismo, el puro formalismo. No es precisamente un puro juego formal lo que propugna Gottfried. Benn: “La forma aislada es un concepto difícil, pero la forma es poesía. Los contenidos de la poesía, digamos, tristeza, sentimiento, pánico, tendencias conscientes, todo el mundo los tiene, es el bagaje propio del hombre [...]; una lírica surge sólo si es comprendida de forma que vuelva autónomo este contenido; lo dirige, crea con él, en palabras, un hechizo” (*Problemas de la lírica*). Gabriel Celaya sostiene que “la palabra con plena conciencia de sí misma que el poeta crea [es] todo ese delicado juego de asonancias internas, aliteraciones, hiatos, vocales que se responden y sílabas que se componen por encima de las palabras” (*Exploración de la poesía*).

No estamos adhiriendo a una posición estética ni a un juicio de valor; sólo citamos lo que un poeta entiende del quehacer poético. Nuevamente nos encontramos con que está ausente la “materia” sobre la que trabaja el artista para entender la esencia de su actividad, para no salirnos de trillo. La poesía no es palabra “pura” —admitámoslo—, pero tampoco la materia psíquica es poesía, según leímos en G. Benn. En otro pasaje, éste menta a Poe y a T. S. Elliot, para quienes el tema es un medio para el fin, la poesía, y cita la famosa expresión de Mallarmé: una poesía no surge de los sentimientos (ni de las ideas) sino de las palabras. De otro modo, no es un mensaje ni informativa, es autopresentativa.

La propia producción de Figari, en particular la poética, coincide con su manera de concebirla. Su precepto kirio “cien imágenes no cuentan por una idea” —que es todo un símbolo de la ideología epocal, por su antagonismo con la afirmación actual de que cien ideas no cuentan por una imagen— podría aclararnos tanto su poética como su concepto de la pintura.

Muy bien recuerda Rama la alteración de sentido —conservando los elementos formales— realizada por Figari al hacer suyas las frases de los teóricos del simbolismo: Albert Aurier dirá: “vestir la idea con una forma sensible”. En Figari nada tendrá que ver con la trascendencia. Rama, con su sinceridad juiciosa, afirma: “Evidentemente carecía de auténtico temperamento poético y era ajeno al mundo de lo lírico”. Además de anacrónica, sentimos lo débil de la legitimación de las artes por su utilidad. Toda ella está fuera de asunto: no se puede defender la utilidad de lo que nada tiene que ver con este valor, a no ser tangencialmente. Nuevamente, es consecuencia de extremar su positivismo evolucionista en detrimento de la observación de la experiencia estética, de una fenomenología. Hay una aproximación “apriorística”, aunque debiera decir prejuiciada y aun dogmática. Los elementos que pone a contribución en su alegato en nada corresponden a la poesía. Baudelaire no es un gran poeta visionario por haber sido un “ardoroso trabajador de la idea” al utilizar la imagen coloreada de las sinestesias, las correspondencias. Ni Shakespeare ni Goethe, por un “aleteo hacia la verdad”.¹⁴⁴ En cualquier

144 “En cuanto a lo del ‘arte por el arte’, sonreían” (Figari, *Historia Kiria*).

caso, su valor estético cae bajo una órbita diametralmente opuesta. “Lógicamente [...] ninguna frase del texto literario es verdadera o falsa” (Teodorov, *Poética*). Su estatus es la ficción. Lo traemos a colación para mostrar las consecuencias de su concepción general.

Cuando llegamos finalmente al “arte científico” hay que renunciar sencillamente a una síntesis, tomando de criterio la racionalidad. Máxime que ella es el valor supremo y asume la forma de la ciencia. Excepto por su género — el ser ambas “arte”—, nada tienen en común e incluso las que son emotivas difieren por su pauta externa —el ser más o menos apropiadas para su función subsidiaria—. No sabemos cómo conciliar lo emocional y conservador con lo racional y progresivo. Queda imaginar un arte que, utilizando los resultados de la ciencia —según Figari sería ilustrativo el impresionismo—, marchara camino a tocarse con ella, aunque jamás se intersecaran. Si su contenido ideatorio —no sólo informativo— aumentara idealmente hasta equiparar a la ciencia, si se volviera conceptual y despejara las nieblas de su irracionalidad, tendríamos un arte emotivo que se anularía a sí mismo. Esta paradójica consecuencia no sería únicamente absurda, también sería irrealizable prácticamente.

Una suerte de prueba del nueve de una estética inconsecuente con la fundamental condición emotiva y sensible de las “bellas” artes o artes emotivas, para usar los mismos conceptos.¹⁴⁵ En el mejor de los casos, si lo emotivo no fuera idealmente sustituido por lo ideatorio a raíz del proceso evolutivo del hombre y sólo mejoraran las técnicas, las artes parasitarias de la ciencia, habría la posibilidad de que se convirtieran en una máquina científica de producir belleza, belleza racional. Claro está que si lo emocional desapareciera y las únicas emociones estéticas fuesen las científicas, el arte —metamorfoseado en ciencia en un mismo acto— sería producido por los artistas supremos, los científicos. Esta utopía latente en el evolucionismo positivista, de la racionalización de la existencia humana hasta extirpar la víscera emotiva, se lograría de alcanzar el ideal del conocimiento absoluto de la realidad, de “dominar” la legalidad de todas las formas de nuestro psiquismo. Aunque “todas las formas activas tienden a racionalizarse por el conocimiento”. De modo que el esteticismo sigue siendo ancilar y la reconciliación, utópica. Nada diremos del arte industrial (más desarrollado en *Arte y educación*), de los aspectos muy interesantes de su doctrina pedagógica, netamente orientada a una industria de tipo artesanal.¹⁴⁶ Como estética, el arte abstracto encontraría un lugar en la tendencia a la intelectualización (cabe suponerlo), aunque también lo opuesto, la negación de lo geoméricamente definido, incompatible con su emocionalismo estético. Emoción, indefinición, geometría (racionalidad), se excluyen; no son propicios a la evocación o no lo son para la ideación.

Figari no percibe, simplemente, la especificidad de la poesía: no todo poema es poético.

145 Los objetos y los acontecimientos “pueden ser descritos en la ciencia porque son reducidos a relaciones que difieren sólo matemáticamente. [...] Pero en la experiencia están infinitamente diversificados y no pueden ser descritos, mientras que en las obras de arte están expresados” (Dewey). O sea, el arte no es reducible a la ciencia y la “ideación” sin perder su especificidad. La definición de Hegel “el arte es la representación sensible de la idea” sería absolutamente incompatible.

146 Tratamos aspectos de su pedagogía y la integración del arte con la industria en “Figari, una voluntad nacional”, *Semana de El Día*, 25-31 de enero y 1-7 de febrero de 1986.

Conclusiones

Reitera en ellas lo que acabamos de exponer, y como corolario de una estética materialista que supedita los demás valores a la verdad, resulta un monismo axiológico cuyo absoluto es la vida (sustancia, realidad, valor). Pero en arte no existe la verdad —ni el “progreso”—, sino los cambios de la sensibilidad. Paradójicamente, se podría decir, con un sentido extensivo, que si se habla de un realismo de las ideas en Platón, distinto al idealismo subjetivo cartesiano, también hay un realismo axiológico en Figari, no obstante su rechazo de las hipóstasis ajenas. No es necesario admitirlas para cometerlas. La escala de valores comienza con el ser, que es existir, que a su vez es la perfección, lo inmejorable (de la familia del argumento ontológico, sobre el que posee todas las perfecciones, con la variable de que la evidencia es primeramente empírica, no racional).

Por supuesto que no cometeremos simetrismos simplificadores, empezando por la dificultad para discriminar las fronteras de un pensamiento conciliador, a veces ecléctico, en el que el objeto último de conocimiento es transparente (racional) pero también incognoscible (Spencer), “positivo” pero también metafísico.

Volviendo a su estética, que no es sólo subjetivista y emocionalista, sino también metafísica, por lo ya sugerido, cito este pasaje: “La consecución de la verdad es la máxima obra de arte” (*AE*, II, 246). Ciertamente que también despoja al ser-existir, a la sustancia, de todo valor en sí mismo; o sea, que no le podemos atribuir la verdad, la bondad, la justicia, etcétera. Pero la actividad artística, en el sentido amplio, no puede escapar a la axiología immanente del vitalismo. La vida es el supremo fin y el supremo valor, lo inmejorable. Esto explica el cariz apofántico, revelador, de la evolución artística. Es indecidible si la verdad es lo bello, la suprema manifestación emotiva, o si lo (bello) estético es solamente emocional, provocado por la evocación y el encantamiento —que no compagina con la “ideación” racional de formas definidas y netas—. Si nos detenemos en la superficie de la exposición, su estética psicológica y su metafísica nada tienen que ver.

Estas incongruencias son también imputables al positivismo; su idealismo y su “materialismo”; el carácter superrracional —que puede llegar a la negación del nexo causal por considerarlo “metafísico”—¹⁴⁷ y a la vez la impronta racional y cientificista de la teoría. No hay una legitimación expresa y suficiente del tránsito de la postura enclaustrada en la ciencia al plano abiertamente especulativo de la metafísica, pese a la militancia contra esta última. Pero en Figari no hay una estética metafísica explícita; la belleza no es una entidad que desciende a vivificar la opacidad de los objetos, aunque la verdad (el ser-existir) es el contenido expreso del arte, o si se prefiere, el contenido sustantivo del mismo y al que deben dirigirse todas las manifesta-

¹⁴⁷ Por una parte se niega como supuesto metafísico la causalidad de los fenómenos; por otra, rechaza otras suposiciones sobre el arte, la belleza, etcétera, porque no tocan en profundidad su conexión causal; es decir, no explican.

ciones artísticas (emocionales o racionales). No hay objeto más digno del arte que la verdad, la Realidad, lo inmejorable. Podría hacer suya la crítica de un autor que cita Julio Cortázar en su introducción a la obra de Poe: “Inútil sería esforzarse por hacer de Poe un gran escritor [sus escritos] carecen de los elementos no sólo de lo grande sino de la *verdadera literatura*. Carecen de sustancia. La literatura es más que un arte [...] Shakespeare [...] no es ni exclusivamente ni por encima de todo un artista” (subrayado del autor). Aunque no deja de reconocer que Poe “fue ciertamente un artista”. Para hallar una fórmula, diría que para Figari “lo bello es la emoción de lo verdadero”. Por supuesto que concomitantemente aparecen circunstancias psicológicas, “la evocación”, el “encantamiento” y que ellos producen placer; pero el ideal estético es que el arte emotivo se convierta en arte verdadero o en arte de lo verdadero, o con contenido verdadero. Como ideal es utópico, pero hacia ello debe llevar la evolución; belleza y verdad deben coincidir como el doble fulgor de una misma gema. A esto lo llamo platónico, fue la filosofía de un hombre realista, aristócrata, político fracasado, que imaginó la primera utopía, de la cual expulsó a los artistas —siendo él mismo un artista— porque descarriaban a los hombres de lo verdadero, conduciéndolos a la caverna de la ilusión y los mitos; y esto, en nombre de la moral y de la ciencia, la filosofía.

Desde otro tipo de abordaje, el intelectual Figari representa la conjunción de la racionalidad y el protagonismo de la burguesía triunfante. Su vigoroso optimismo, su fe incondicional en el progreso —su forma de humanismo—, el sentimiento de anclaje y pertenencia a la Realidad, se expresan metafísicamente en su dogmática confianza en el conocimiento, en la Razón, que bajo la forma de la Verdad, es el ideal de su estética; en su concepto del arte (bello) como goce, y hasta como fiesta en su pintura, que es la praxis que sigue a la teoría. Desconocer la Realidad, por la superstición, el arte, el suicidio, “es ponernos en contradicción con la realidad, es contradecirnos a nosotros mismos, que somos parte de ella”. ¡Cuán lejos del pesimismo desesperado de los negadores del mundo que seguirán a la *belle époque* del existencialismo de la posguerra, la desolación kafkiana y los irracionalismos políticos, artísticos y fundamentalistas, que enturbiaron el iluminismo de la burguesía!

Detrás de esta ontología, de esta aceptación leibniziana del ser tal cual es, se refleja la confianza histórica de nuestra burguesía, que si se muestra teóricamente ingenua y hasta simple, asume, como contrapartida, un realismo político que también aparece como componente de *AEI* (las ideas sociales del último tomo), y una forma pedagógica, en la plástica del maestro —su contenidismo—. Es este optimismo, esta confianza en las posibilidades del país como entidad política y económica, como nacionalidad incipiente, exigida de mitos, de autoconciencia, de proyección histórica, lo que se expresa como visión totalista, “integral”, en esa pintura. Por eso el sentimiento de pertenencia que provoca su temática, no obstante lo obsoleto de sus mitos.¹⁴⁸

148 “Si los símbolos de Figari son pobres y han perdido su eficacia, así como las formas han perdido su novedad, hay un ser que permanece, muy peculiar y nuestro” (Jorge Romero Brest, *Seis maestros de la pintura uruguaya*. A. Kalenberg).

Hay una secuencia que va de lo argumental a la praxis artística, a su cosmológica. Del Ser (la Realidad) y las formas del relacionamiento (categoría fundamental para entender el par dialéctico: organismo-medio) a la temática de sus cuadros.

Ocurre con Figari lo que según Cortázar sucede con la poética de Poe: “Pero por más que tergiversar la verdad alterando la interpretación de su propia poesía y la ajena, con ‘principios’ extraídos deductivamente [su conjunto coincide] con el tono auténtico de sus poemas”.

El análisis de su propia experiencia —anterior a su dedicación al oficio de pintor, nunca desmentida sino enfatizada— fue generalizado a toda experiencia estética. Ni siquiera Chagall, “evocando” las imágenes de su aldea natal, puede ser encasillado en ella, como tampoco Gurvich ni Felisberto Hernández o Proust. El surrealismo, la fantasía, estimulan la emoción, sin preocupación por la verdad ni por la pedagogía. El arte es una mentira —como dice Pablo Picasso— que nos convence de su “verdad”, una verdad creada, “Poe busca que lo que dice sea *presencia de la cosa dicha* y no un discurso sobre la cosa” (Cortázar, subrayado del autor). “El suceso a relatar es lo que importa, el suceso es falso; el relato tiene sólo una finalidad hedónica”. La evocación, para el poeta de “El cuervo”, era ciertamente el territorio de la poesía. El crítico comentará la “explicación” pedida a Poe acerca de un poema: “Una explicación. Era todavía el tiempo en que los poemas tenían que ser comprensibles a la inteligencia, pasar por la aduana de la razón”. La ambigüedad de su estética, el racionalismo de su poética, nos impiden la decisión: si admitir la técnica poeiana de subyacer el sentido del poema —como harán por su influjo Baudelaire y los simbolistas—, estimulando la imaginación y el sentimiento con la indefinición, o si buscar una “ideación”. Sin juzgar el valor de la propia poesía de Figari, basta leerla para comprender cómo entiende la poética: para describir al gaucho, explica, utiliza abstracciones, epítetos banales, que no buscan un efecto poético sino informativo, hasta cubrir el solitario sustantivo —es lo que reprocha Antonio Machado a los conceptistas, entregados a sus juegos de ingenio, que no es el caso de Figari—.

Pretende “idear”, en suma “Arrogante, el conquistador dejó un germen, el óvulo hispano, / germen de auspicio, identificado al ambiente de América, el gaucho”. “Nadie es profeta en su tierra, se ha dicho y está bien; / ni este aguilucho, con ser gaucho, lo fue.” “Y esta raza, que bebe en doble fuente, la mundial y la propia, / para hacer sus aportes a una era de equidad, de labor y de paz, / al ampliar el anhelo aborigen plasmó su anhelo integral”.

La pampa la describe así: “En campo extenso, muy llano, llano, vasto, amplio, inmenso, inmenso...”. Y al ombú: “Solitario, en el campo inmenso, tan solitario como es el campo nuestro, severo y salvaje, va viviendo y añorando”. Al candombe: “Los Reyes, fornidos, empotrados en su investidura, y medallados, sencillos, festivos o graves, pueriles, altivos, churriquerescos”.

Respecto a lo que llamé el compás psíquico o compás emocional, al cual sucede un “encantamiento”, se dispara la imaginación en asociaciones (por un objeto interno o externo), no establece la especificidad de la emoción estética, sólo de la emoción en general. Este modo

de sentir ocurre por el estímulo de cualquier objeto, o si se acepta, da lugar al sentimiento de belleza natural o libre. La emoción llamada “belleza” (en esto el nominalismo de Figari es legítimo) responde ya sea a un objeto en general o a un objeto específico, producto de la organización del estímulo —o como le gusta decir a Dewey: la organización de la energía de que dispone el organismo—, lo que llamamos el objeto artístico.

No me detendré en si el “desinterés” es o no compatible con la utilidad biológica; en todo caso, la suspensión de la praxis por ausencia de la presión basal no es incompatible con el “kantismo”; postergado o no, lo biológico no aparece en el acto estético mismo y eso es lo que importa para caracterizarlo. En una teoría u otra, si la emoción es “desinteresada” puede ser estética. En ningún caso el miedo o la necesidad son compatibles con ella. Ahora, ¿por qué no se siente como “bello” el sentimiento desencadenante de la imaginación cuando es sólo personal, es decir, un alivio, una distensión? No toda distensión o “compás” en la práctica es estéticamente un sentimiento “bello” —para incurrir en la hipóstasis habitual—. No todo lo “gratificante” es estético.

Pero si no podemos desconocer el estímulo sensorial enfrentados al objeto “natural” —que para Figari es fuente infatigable de belleza—, tampoco podemos desconocer el estímulo cultural o producido culturalmente, es decir, el artefacto destinado a provocar ese sentimiento que llamamos “bello”, sea cual fuere su origen. En este caso el fenómeno estético es inducido, existe una intención deliberada (Poe), a veces hasta alevosa (en el caso de lo cursi), de establecer una relación objetivo-subjetiva, de conmovernos, de seducirnos, hasta de dominarnos, como observaba Cortázar del poeta norteamericano. ¿Qué sentido tiene una “poética” sino dar normas —o recetas— para el logro de esa intención? ¿Qué ocurre con quienes no “evocan” y gozan solamente el estímulo estético (estesiógeno) que les ofrece la percepción presente, y no lo pasado ni lo futuro?

La rendición de Breda, Las hilanderas, ¿qué nos evocan, qué ensueños despiertan y qué “imaginaciones” disparan? Tal vez haya un relato, y en las obras mencionadas los hay, pero aun así no es la experiencia plástica. No es la poética de Velázquez. Hay una especie de solipsismo o de narcisismo en esa ensoñación y autoexperiencia descrita que responde idealizando, encapsulándose, sin que importe más que como estímulo causal, sin detenernos, o de modo insuficiente, en el objeto artístico como tal, realizado por un acto expreso —y esta intencionalidad es la que convierte un trozo de madera en un resto marino o en una talla artística, como sabe Figari.

Lo que falta es precisamente una consideración detenida y más profunda del aspecto objetivo para que pueda afirmarse que se trata de una estética objetivo-subjetiva. La objetividad es apenas el estímulo general que todo objeto produce en el sistema nervioso, en los sentidos, para responder con una sensación; por cierto que activamente, comprometiendo al organismo entero, psicofísicamente. Pero el disparo de imágenes, la emoción y el ensueño no son lo estético artístico ni desde el punto de vista del creador ni desde el punto de vista del consumidor. Si *El mar* me distrae de la audición musical como lenguaje sonoro específico —con su

propia lógica, con su propio “discurso”—ningún encantamiento exótico es una audición musical sino a propósito de ella, como le ocurre a tantos distraídos o a tantos aburridos, ansiosos de escabullirse de una sala de conciertos. Eso suele explicar por qué se debe convencer a tantos sordos musicales de que la música es un goce por sí misma y no necesita otra justificación que la ingesta de alimento o la respiración.

Sería absolutamente injusto creer que con nuestras salvedades al margen restamos significación histórica a la casi solitaria tarea de repensar desde la raíz, desde la tortura de la duda, cartesianamente, una metafísica, una estética, con el compromiso y el apremio existencial que da una impronta tan personal a su estilo —obsesivo, reiterativo, despreocupado y hasta desprolijo, en el afán de captar el matiz, la faceta, el destello de una idea en movimiento. Es una figura simbólica, paradigmática, de una situación de trasplante; del esfuerzo por pensar sin ataduras ni sacralizaciones, bajando a los héroes del caballo, la realidad inmediata. ¿Quién no percibe la autenticidad, no obstante cierta actitud negativista, de quien cree y quiere descubrir todo por sí mismo?

Cortázar se refería a las limitaciones que le impuso a Poe su falta de una visión global del proceso histórico de la literatura, a sus lagunas, que no se disimularon para algunas figuras como Emerson. También a Figari le faltó una formación más completa para abordar una temática tan exhaustiva. Pero su afán de saber, de esclarecer —ante todo frente a sí mismo— no se detuvo, para abandonarse a un impulso fáustico, en sus carencias de autodidacta en materia filosófica. Tomó los instrumentos asequibles en su medio —ciertamente pobres—, y no dudó en polemizar con sus maestros hasta completar y organizar sus ideas sobre la Realidad en general y la realidad inmediata. Tuvo en común con otros de su generación y de su tiempo el anticlericalismo, su odio a la misología y el oscurantismo, la fe absoluta en el progreso, tal como lo entendía un individuo de la alta burguesía. En lo demás —con excepción quizá de su hilozoísmo, el contemporáneo a la metafísica vitalista de Bergson y al “impulso” schopenhaueriano— su pensamiento corresponde a una mentalidad ecléctica, conciliadora. Las disidencias son de detalle, no hay un aporte filosófico significativo, radical, ni es mi propósito pedírselo. Sin embargo, se percibe una actitud de auténtica radicalidad. ¿Qué otra cosa aconsejaba Descartes respecto de las opiniones recibidas? También como él, nos toca plantearnos el problema de la identidad nacional y latinoamericana, o sea, de nuestra identidad antropológica e individual, de nuestro anclaje. Con todo, la obsolescencia sobrevenida al pensamiento y obra de un hombre comprometido con su hora y circunstancia es hoy para nosotros un paradigma de autenticidad, de entrega al interés colectivo. La concreción de su filosofía en la pintura lo amerita por sobre sus falencias y descaecimientos —su terrismo—, y lo convierte en uno de los creadores de la cultura, de la existencia nacional. Como acota Juan Flo a propósito de Picasso: “No se trata de suplir la tarea que el pintor no pudo o no quiso realizar, porque no se trata de dotarlo de un sistema coherente [...] sino de comprender la función y los elementos en su pensamiento en tanto práctica” (*Picasso*, prólogo).

En el caso de Figari, a no dudarlo, su estética es lo más valioso, y sin ella difícilmente podemos reconstruir su poética, su estilo, su temática —no es cierto, por lo tanto, que baste conocer las influencias pictóricas recibidas.

Del hombre Figari podría haber dicho lo que Balzac dijo de sí: “Soy nada más que un hombre vivo”.

Como lo sigue siendo y con méritos propios, merece estar a salvo de la mitificación y los pane-
gíricos, que tan poco respeto le merecían. Seguramente hubiese citado a Voltaire, cuando el
gran Cervantes da un juicio desmesurado de la Araucana: “El ciego amor a la patria dictó sin
duda este falso juicio. El verdadero amor a la patria consiste en hacerle bien y contribuir a su
libertad en cuanto sea posible; pero discutir solamente sobre los autores de nuestra nación,
envanecerse de tener ante todo mejores poetas que nuestros vecinos, esto es más bien poco
sabio amor a nosotros mismos, que amor a nuestro país” (*Ensayo sobre la poesía épica*),

Amico Plato sed magis amica veritas.



Pedro Figari
Ombú

Óleo sobre cartón, sin fecha
40 x 50 cm

Colección Museo Municipal Juan Manuel Blanes



Pedro Figari
Victoria Ocampo
Óleo sobre cartón, sin fecha
49 x 69 cm
Colección Museo Municipal Juan Manuel Blanes



Pedro Figari
En la pampa
Óleo sobre cartón, sin fecha
69 x 99 cm
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari
El beso

Óleo sobre cartón, sin fecha
50 x 70 cm

Colección Museo Municipal Juan Manuel Blanes

III

El universo pictórico de Figari

Introducción

La creación de un imaginario nacional y la cultura

A menos que consideremos la historia como una nebulosa de hechos puntuales librados al azar en el vacío primigenio, como suele ocurrirnos inmersos en la corriente de nuestra propia vida, Figari y su aventura humana aparecen como una pugna y, a la vez, una expresión emblemática de su tiempo y de su medio.¹⁴⁹

No se cuenta con una biografía crítica de uno de los creadores de nuestra cultura, reitero. Las sociedades más necesitadas de esclarecer su identidad suelen estar omisas en recuperar su pasado, especialmente su pasado real. Tal vez lo que falta sea vocación de porvenir. El propio Figari no dio a conocer sus influencias, de modo que habrá que inferirlas de la situación general y nacional de la pintura de su época y de algunos datos biográficos. Sospecho que no poco tuvo que ver el prejuicio romántico de la originalidad —una forma, en parte, del sentimiento de propiedad—. “El arte nace del arte y no de la naturaleza”, afirma Gombrich. “Todas las representaciones se basan en esquemas que el artista debe aprender a usar” (*Arte e ilusión*).

Pero no es éste el tema que ahora quiero abordar. La originalidad no consiste en la carencia de influencias, no nace *ex nihilo*, sino del modo en que un creador, en una cultura, escoge esos condicionamientos. Una maravillosa imagen de Kant nos ilustra: la paloma, para volar, se

149 Hemos desistido del enfoque dialéctico al que se presta el individuo Figari como sujeto que aspira a la sustancia “universal” de la cultura europea, negando y mirando a la vez ciertas notas del “ser-así” nacional; es decir, aspirando a integrarse al proceso “objetivo” del progreso. Con todo lo erróneo y ambiguo de su percepción del desarrollo histórico —lo “universal” y lo “particular”—, de los aspectos ideológicos alienantes de su formación universitaria, lo antropológicamente “universal y objetivo” de su práctica (y concepción) cultural se hallaría en su vocación decidida de autenticidad, de autocomprenderse y autoconstruirnos desde la circunstancia, desde un aquí y ahora, de frente al objeto, no a través de una mediación y sin embargo desde ella, como es el caso de la nación. La conciencia nacional —en parte pasado y en su pensamiento, sobre todo, futuro—, abierta al horizonte de la universalidad, tal como la entendía un positivista evolucionista, es decir, como apoyo concreto en una tradición cultural, una lengua, un modo de ser y no una identidad abstracta, vacía de contenido histórico, de una circunstancia, de una sociedad. Claro está que un positivismo “práctico”, desfasado, de ser necesario, del puramente teórico, según observó Solari de otros como Varela y Florio Costa.

apoya en el aire. Conservo el consejo de André Gide: cuando alguien influye poderosamente en nosotros debemos dejar que eso actúe; responde a una fibra profunda de nuestra personalidad. Stravinsky confesaba qué significó para su música un pasaje del Concierto para piano en fa de Carl Maria von Weber —lo mismo que Wagner con otro fragmento de la Sinfonía de la Reforma de Mendelssohn. Originalidad y autenticidad están íntimamente ligadas, y este “relacionamiento” es lo que preocupa a Figari en su triple manifestación de artista, pensador y educador. Como veremos, es lo que le mueve con relación a ciertos tipos humanos, más cercanos a la Realidad, en sentido metafísico. Lo temático será por ello parte integral de la estructura del cuadro (Arnheim nos advierte del peligro formalista de no verlo en la pintura naturalista). Esta elección no es casual, y mucho menos, reductible a un afán pintoresquista, que tal vez nunca dejó de existir.

En el tema del gaucho, particularmente, existe una preocupación nacionalista, política —una especial modalidad de interesarse por el poder, que dista del connubio habitual—. La identidad nacional y la autenticidad, la originalidad, se conjugan. La cultura no podía concebirse de otro modo que como productiva, no dependiente; cultura, nacionalidad, identidad, implican una respuesta activa, criteriosa, no menos que la del organismo en relación con su medio. Claro que sin negarse a las influencias beneficiosas para el logro de ese ser nacional. Ya tuvimos oportunidad de tratarlo en lo educativo.¹⁵⁰

¿Por qué Figari entendió que el gaucho podía servir de símbolo del imaginario colectivo, y no el negro —pese a que también representaba para él lo originario, lo “pura uva”—, y menos aún el indio? En primer término, el gaucho ya representaba lo autóctono (Antonio Lussich, José Hernández, Ricardo Güiraldes, Eduardo Acevedo Díaz, Fernán Silva Valdés, el nativismo, los románticos rioplatenses y Bartolomé Hidalgo, con sus precursores cielitos). Pero no fue solamente el mito. En Figari se asoció a una antropología, en la cual esta nueva versión del “buen salvaje” tenía un privilegiado estatus ontológico. Ocurrió otra cosa con el negro, en gran parte por su condición minoritaria. Pertenecía a lo “tradicional” pero su papel iconográfico se limitó al costumbrismo, a los candombes, los velorios, sin dejar de ser “pura uva”. En esto no se apartó Figari de la visión prevaleciente.

Puede que la misma razón le condujo a desechar al indio —no al primitivo—. Lo indudable, es que en él obró algo similar al autor de *Facundo*. En algún pasaje del tomo III de *AEI* menciona la incuria del paisano. Su valoración burguesa del trabajo y del progreso puede explicar a la vez una de las metas que observo en *Arte y educación* y la exclusión del indio, que no mereció ser incluido en la imaginaria nacional. Es cierto que habían “desaparecido” históricamente, pero nadie ignoraba que la gesta independentista de Artigas, Rivera y Lavalleja se había hecho con ellos —los privilegiados del Reglamento Provisorio—. Cosas semejantes ocurrían en el resto de

150 “Figari, una voluntad nacional”, Joseph Vechtas, en *La Semana de El Día*, semanas del 25 al 31 de enero y del 1 al 7 de febrero de 1986.

América Latina. El paisaje y el hombre de la tierra, el llanero, el indio, en la mayor parte de los casos, eran objeto de una reivindicación puramente literaria e ideológica. Indudablemente existían razones políticas y económicas, que se sintetizan en la afirmación de Figari de que si no nos industrializábamos, nos industrializarían.

Dejemos por ahora la necesidad de renovación de las formas por el conocido fenómeno de la fatiga estética; la tradición romántico-industrial de la novedad y la originalidad, la asimilación del progreso tecnológico con el artístico —visible desde el impresionismo y convertido en culto por lo nuevo, en gran parte como economización del arte—. El gaucho no representa para nuestro autor una forma de relacionamiento activa, sí una modalidad aún no corrompida por el artificio y la negación del instinto. En simbiosis con la tierra, puede ser la materia prima de una futura nación —es patente en su utopía pedagógica—. No obstante, su relación con el gaucho es ambigua si no contradictoria. En su momento, trataremos la ausencia del trabajo en general y del industrial y agrícola en particular. Incluso el pastoril es más bucólico costumbrista que narrativo, menos aún épico. En *Caballada* tenemos algunos de los reducidos ejemplos de tema laboral.¹⁵¹ No son tampoco los estampones de Manuel Blanes ni la recopilación entomológica de los viajeros que pasaron lápiz en ristre por estas tierras purpúreas. Ningún diseñador podría armar el vestuario de esos personajes, pergeñados cromáticamente, quizá lo bastante pintorescos como para localizarlos pero no como para inferir un propósito descriptivo documentalista.

¿Cómo explicarse esta ausencia del trabajo en un positivista comprometido con una reforma educativa “progresista” y la edificación de una identidad? Hay quienes sugieren que se trata de un arte elitista, hedónico, dirigido a la degustación de las clases dirigentes, no —entre otras razones, la económica, la cultural— a quienes sirvieron de pretexto. Un gran burgués patriarcal, que a distancia física y mental de sus personajes se complace por encima de ellos, con una pizca de ironía y otra de ternura y simpatía, recreando desde afuera los momentos festivos y celebratorios, nunca el sufrimiento que constituye la sustancia cotidiana de sus vidas. Lo dionisiaco que provoca su admiración sería apenas la irrupción de ese irredimido sufrimiento, la rebelión por la alegría y el ritual colectivo del baile. Incluso los velorios se perciben desde afuera o por lo alto, como un “espectáculo” más o menos risible, por el que no corre la menor conmoción.

Habría que informarse sobre su preocupación por los negros, esos negros que, con justicia son “los negros de Figari”. Me consta haber leído en su correspondencia palabras que indican no haber permanecido indiferente. Creo que en gran parte responde a un concepto del arte como goce, como comunión gozosa de la vida, no menos que a una limitación de clase.

Saltear esta problemática sería desconocer que asumió deliberadamente el papel de mitógrafo; que creó una iconografía que, tal vez por encima de lo estético, pretendió un contenido ideológico de tipo nacionalista y americano. Quiso coacervar en ella una identidad, también

151 Críticos y conocedores de su obra observan lo mismo: el arquitecto Peluffo, Di Maggio, Roberto de Espada, quien me lo ha asegurado enfáticamente ante una consulta expresa: la exposición fue en el año 1993.

para aquella generación aluvional, rápidamente asimilada por la sociedad a través de la escuela y la sangre. El indio, a pesar de su proximidad a la naturaleza, no podía tener un papel en ese futuro de criollos e inmigrantes; ni cabía en su ideología ni podía ocuparlo de hecho: se les había exterminado.

Tampoco para el nativismo rioplatense el negro tenía papel paradigmático alguno. En el poema nacional argentino, que exalta la figura del gaucho, el negro aparece como deuteragonista –también entre otras cosas por la poca representatividad, y como en Brasil, donde esto no puede argumentarse, por su estigmatización y marginación social–. Me es muy difícil creer que para Figari el negro representara un papel en el prototipo nacional imaginado o proyectado, no así en la representación del pasado. No hacía tanto que se había manumitido a los esclavos, y cuando nació Figari aún continuaba la esclavitud en Brasil. Pudo conocer más de un liberto o quien le recordara la vida de los esclavos, sus costumbres, sus penas y sus festejos; Figari, contemporáneo de los últimos estertores del carnaval de los negros sólo retuvo lo ceremonial y festivo. Los japoneses llamaron *Ukiyo-e* a una “pintura del mundo ligero y transitorio”, surgida en el siglo XVII, de tipos y escenas populares de rico colorido y dibujo abstracto. Tratamos de probar que Figari intentó superar, sin renegar de ello, lo ligero y gozoso; no por la visión dramática sino por la trascendentalización esencialista y metafísica del movimiento de la vida. Sin duda en él operan los recuerdos personales, el deslumbramiento por lo pintoresco, pero más allá de esta faceta, cada vez con mayor lucidez, la condición de criatura cuasi originaria, “pura uva”, del negro.

Sabemos que se documentó, que consignó los colores y la indumentaria de sus agonistas, de sus gauchos, chinas y negros. Aunque no, ciertamente, para convertir sus cartones en archivos. Enrique Anderson Imbert afirma en su *Historia de la literatura latinoamericana* que en *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, “se propuso objetivar el alma colectiva de la Argentina criolla tradicionalista”. La perspectiva del protagonista narrador contempla el campo y sus hombres de manera que es “siempre idealizadora, poética”, aunque rescata por su “veracidad estilística” la “falsificación del campo argentino”, puesto que “no expresó el punto de vista auténtico de los reseros”, simplemente los usó como símbolo. (Opino algo semejante para el propio Horacio Quiroga de los mensuales. *Aproximación a Quiroga*, Ed. Técnica, 1976.)

¿Acaso Figari no simpatizó realmente con gauchos y negros, no comulgó en la corriente idealizadora que siguió a la “extinción” del criollo rioplatense, aunque en forma menos dramática para los indios que la descrita en *¡Bernabé Bernabé!*?

Sería ilegítimo afirmarlo. Sabemos de su activa participación en el círculo nativista bonaerense, su amistad con Güiraldes, el reconocimiento con que contaba: “He mirado con frecuente amor esa telas”. “Figari, pinta la memoria argentina”, dirá Borges, corrigiéndose, al incluir a Uruguay. El círculo lo defiende de las críticas de un integrante del grupo que lo ha entronizado

como el pintor nativista por excelencia.¹⁵²

Intentó integrar y se integró él mismo –hijo de genoveses– a una tradición que la población trasplantada no traía. Su rápida asimilación a la cultura de los países receptores se debió a la educación, entre otras razones, y también a lo reciente de la unidad política de los estados de los que provenían –principalmente de las provincias, con sus propios dialectos regionales–. El problema de la autenticidad y la identidad no era puramente personal. Tampoco es casual que se plantee en circunstancias históricas conducentes al cuestionamiento de la posibilidad, ya no de la existencia nacional, de la viabilidad del país en cuanto Estado independiente.¹⁵³ Esta perspectiva facilita la comprensión del educador Figari, y en parte la del mitógrafo. Por supuesto que el examen del presente nos remite al pasado, por más próximo que sea. Un pasado denostado y a la vez heroico, del cual se revalorizan y aun deifican figuras históricas y partidarias convocantes, en un Estado herido por tensiones fratricidas y que no ha terminado de afirmar el proceso de consolidación.¹⁵⁴ ¿Cómo congregar a una comunidad desgarrada en facciones, en intereses de clase profundos, sino a partir de un pasado común, no fraccionado todavía, mítico, cuyos seres legendarios –el difamado Artigas, por ejemplo– simbolizen la unidad invocada? Creo que es en este mito de los orígenes y en la proyección del mismo a un futuro utópico –a partir de un utópico pasado– que debemos encuadrar al Figari ideólogo político, al pensador y al pintor; de otro modo, más allá de sí mismo, visto como figura representativa. A su manera hizo el equivalente del *Martín Fierro*, y en parte explica el éxito porteño en ese momento histórico preciso. Cumplía una necesidad ideológica. No lo hubiese logrado pintando alguna alegoría del progreso. Descontado su mérito personal, su pintura será una respuesta a la pregunta de su tiempo y de su hora, tal como se tradujo en su filosofía biológica, cuya idea matriz de la adaptación al medio jugaba un papel tan importante entre la Realidad fundamental y su individuación circunstanciada.

Podemos aventurar que su pintura es su manifestación ideológica, que él no encubría. Probablemente, esta búsqueda de una reelaboración del pasado, de una mística compartida, no bien compaginada con el horizonte utópico del progreso indefinido de un evolucionista, que es la ne-

152 “Una vez consolidada la democracia política y el ideal de un Estado benefactor, durante el proceso batllista, se afirma también un grupo de intelectuales y artistas que colectivizan sus ideales estéticos renovadores y propone incursionar en la temática ‘nativa’, como una forma de reivindicar cierto arraigo americanista para nuestra cultura, participando a la vez, con perfiles presuntamente ‘autóctonos’, en el lenguaje ‘universal’ de las artes impulsado por Europa. Esta ‘ideología’ del nativismo, que proponía el rescate de las matrices ‘raciales’ y culturales subyacentes en la satisfactoria realidad del 20, tiñe [...] el panorama artístico e intelectual de la época, constituyendo [...] un eventual soporte ideológico del movimiento estético renovador” (G. Peluffo).

153 No puedo pormenorizar el proceso que desde la crisis de 1890 –en plena juventud de Figari–, eco de la crisis financiera imperial, se interroga sobre el ser nacional y asume la necesidad de una reforma cultural, de un imaginario colectivo. Como Varela y Florio Costa, se lo plantea desde una perspectiva positivista, no obstante las inconsecuencias nacidas de la observación concreta (A. Solari, *Sociología*).

154 No es de extrañar que el propio Figari se haya convertido en motivo de reflexión, víctima propicia de una mitificación: el pensador, en filósofo; el lector curioso, en erudito universal. En el transcurso de este trabajo –cuyo núcleo comenzó con una monografía de estudiante en el IPA– se ha enriquecido la bibliografía con un excelente ensayo, algunas conferencias y un próximo libro. Los silencios y los panegíricos que lo amenazan pronto podrían convertir su pensamiento positivista en suras fundamentalistas.

gación de lo “bárbaro”, se comprenderá mejor desde la perspectiva histórica latinoamericana. Es habitual yuxtaponer “universalidad” y cultura (cultura dominante a secas), transformando la marginalización en un sentimiento de insularidad y contingencia, de extranjería insiliar.

Nuestra situación histórica de dependencia es ella misma un acontecimiento “universal” (la dialéctica del amo y del esclavo hegeliana), no una historia marginal. No es posible evitar una cultura, como no podemos dejar de ser libres. Claro está que se nos plantea cómo acceder a una conciencia posible desde la enajenación, desde la internalización de los esquemas de la dominación. Sin ahondar en qué es la cultura y en particular qué es una cultura nacional,¹⁵⁵ si cabe esta globalización para sociedades que padecen esquizofrenia social, adelantaré que cultura es un hacer, lo mismo que la “nación”. En palabras de Ortega y Gasset, un hacer en común, desde una “situación”, el de una comunidad frente a la naturaleza, y las relaciones de fuerza y/o cooperación con las demás comunidades regionales y planetarias. Sólo que existen estructuras supranacionales y grupos intra y extranacionales, cuya cultura e intereses no siempre y en todo coinciden con el macrogrupo. En distintos momentos y coyunturas históricas, los sectores que hegemonizan la vida social y cultural se aproximan o alienan de la visión nacional, y simultáneamente, en una tensión dialéctica, identifican el ser y el interés general con el propio, desde una perspectiva endogrupal. Por eso suelen invocar y convocar, apelando a un pasado común, a una ideología común, a una identidad común, que no por estar desfasada de la comunidad total es menos efectiva, sincera y conmovida —mientras se mantiene en el plano del discurso, como ocurre con ciertos prejuicios hasta que no se les acosa con un test cerrado—. La autenticidad y la identidad, la invención de maneras de actuar en función de fines comunes en situaciones problemáticas —aun sin tomar en cuenta el resultado— supone superar, rodear, ciertos condicionamientos limitantes. Aquí siguen vigentes las preguntas de la antropología kantiana, tanto para el hombre individual como para el hombre en general, o mejor, el hombre en sociedad, en un aquí y ahora.

Nada extraño hay en que Figari viva esta contradicción en el plano personal, visceral, influido como está por una percepción positivista en pugna con el agudo sentido de lo regional. Del mismo modo vivió su vocación artística como de menor significación que la científica. (Véase el análisis del antagonismo entre el mito del progreso, la verdad de la ciencia y el valor —inferior— de lo estético, expuesto anteriormente.) Podríamos interrogarnos sobre la eficacia de la adopción del gaucho y su paisaje en el propósito deliberado del Figari político cultural. No cabe duda de que en mayor o en menor grado los descendientes de aquella enorme masa de inmigrantes internalizaron la figura (distante) del gaucho. Al menos, es lo que se propuso —paradójicamente— aquel siglo racionalista creador de patrias, creador de estados, necesitado de un panteón de dioses y de mitos laicos.¹⁵⁶

155 Ver nota en página 146.

156 Ver nota en página 146.

Tal vez del gaucho no haya demasiados vestigios en el imaginario colectivo, a no ser los superficiales estímulos de proezas y atuendos en festividades señaladas en algunas manifestaciones artísticas y folclóricas. Este distanciamiento es muy notorio en los agrupamientos urbanos y en particular en la capital.

Los modelos son otros, la crisis de identidad se ve reforzada por las dificultades económicas, la imposición de otros valores y paradigmas, principalmente a través de los medios. La educación oficial no logra integrar a los jóvenes, al menos con la eficacia esperable. Aumenta la intención de emigrar, y la emigración real, en una población que nunca restañó el flujo migratorio. En este sentido, siendo tan distintas las circunstancias en otros aspectos —el desencanto, por ejemplo, en una sociedad que no logra arraigar a sus nuevas promociones, que no ofrece objetivos básicos que se aspira a obtener en otros lados—, la cuestión de una identidad nacional y una cultura como modo de “relacionamiento activo” y satisfactorio con su medio, para continuar con la línea de pensamiento figariano, no puede ser más actual. Figari representa esa voluntad de configuración nacional, del hacer en común orteguiano, que permita a una comunidad expresarse y reconocerse en sus instituciones, en la participación de los bienes materiales y espirituales. De algún modo, la vigencia de su mensaje político está en la convicción de que ese mundo mítico¹⁵⁷ —que quiso fuera el nuestro, creado con su soplo poético— tiene algo que ver con un nosotros: un nosotros que se autorreconoce en el devenir histórico. Los ingleses no ignoran que no son los caballeros de Ivanhoe ni los norteamericanos los héroes del *western*, su épica.

Mira mal quien sólo ve el estampón en los cartones de Figari; es víctima del formalismo esteticista que abstrae al artista del hombre, de su concepción del mundo y de la vida, de su densidad y su médula humana. La psicología del arte nos enseña que el contenido ideológico es también parte de la estructura total de la obra. Sería incurrir en una falsa oposición concluir de ello que basta rimar la teología para tener la *Commedia*.

157 Ver nota en página 148.

155 A propósito de la cultura nacional como problema, Sambarino rechaza la idiosincrasia y la autoctonía como definitorias de nacionalidad: “no es posible ver qué enlace originario y pre-histórico de causalidad se da entre esas características y una situación cultural” (*La cultura nacional como problema*). Un mismo pueblo pasa por formaciones culturales diferentes. Lo socioeconómico y cultural no se explica por lo psicológico, sino a la inversa. Lo que cuestiona es el valor de lo propio por el mero hecho de serlo. El interés por salvaguardarlo es una consecuencia de un orden vigente de valores, y de la autoctonía, vista como su fundamento. Expresándolo de otro modo: una cultura sería buena, valiosa, no por sus contenidos sino por la raza; pero éste es un criterio de valor de una creación cultural. La tradición es un criterio cultural; supone un pasado, aun reducido al proceso de su génesis, mas ella vale en relación al presente; las hay buenas o malas, estímulo para proyectarse o rémora. Ruptura y continuidad con ambos fenómenos de la cultura y su validez varían circunstancialmente. Tampoco lo “nuestro” es una esencia metafísica. Lo foráneo puede ser benéfico o corrosivo si es extranjerizante, en cuanto sirve a intereses contrarios a los nacionales. Sambarino entiende por carácter nacional ciertas costumbres, realizaciones, modos de comportamiento y las condiciones objetivas que en una asociación históricamente constituida traducen formas interrelacionales de vivir y sentir la vida organizada. Sobre un fondo de tradiciones, circunstancias ambientales, presiones geopolíticas, se expresa lo económico, lo estético, entre otros factores. La sociedad se representa a sí misma a través de sus mitos. Uruguay ha sido y es aluvional, de “clase media”, más conservadora en lo político en las capas enriquecidas, pero sin dejar de caracterizarse por esa mentalidad de clase media. Así, soslayando otras facetas, junto a sus defectos, aparecen virtudes, verbigracia su civismo, el respeto por la libertad individual, entre otras. El mito del progreso del Uruguay feliz —en el que se formó Figari, no obstante la crisis de la banca londinense—, el mito de la “garra charrúa”, tenían asidero en la realidad. Claro que encubrían un país dominado por dentro y desde afuera, admirador de lo extranjero, incapaz de llevar a cabo las reformas necesarias (D. Ribeiro; C. Machado; Louis) en un “proceso interior de maduración” y voluntad nacional. Sambarino denuncia la incapacidad de organización que conduce a la sobrevaloración de lo ajeno. Se carece de una estructura apta para la “formación”, asimilación y creación, conducentes a una conciencia nacional autónoma, autotética, democrática, independiente. Es la mayor de nuestras insuficiencias culturales. Creo que alegando otras razones y desde otra perspectiva, Figari coincidiría con el diagnóstico. Nación es, pues, una “situación cultural objetiva, cuya nota es la temporalidad de un nosotros”; en ella, el pasado, el presente y el porvenir se interpenetran y condicionan. Por estratificación cultural, los valores evidentes en un medio —la ciudad y el campo, las clases sociales, las comunidades— no lo son en otros; pero además, coadyuvan a configurar formas de falsa conciencia —las “supersticiones” de Figari—. Es el contexto situacional el que delimita y da sentido a un “nosotros” y a un “ahora”. La tierra, la sangre, los antepasados, son conceptos culturales, más aún en poblaciones trasplantadas que reconstruyen el pasado (ajeno) como propio. Coincidiendo con Ortega, lo nacional no lo es porque fue o es ahora, sino por su voluntad de construir ese “nosotros”, por su proyección de futuro: “las metas a lograr como objetivos de una política cultural, son inseparables de las metas a lograr como objetivo de una política nacional” (Sambarino). El pintor político cultural suscribiría que el conocimiento y lo estético no son un lujo inútil sino la más importante de las necesidades nacionales; que no pensemos de nosotros lo que los demás quieren que pensemos; que la independencia nacional no es separable de la cultura (¿qué otra cosa explaya *Arte y Educación*?). Esta extensa referencia a Sambarino nace de mi convicción acerca de la actualidad del Figari fundador. El mito gauchesco, ¿responde a una voluntad política “platónica”? Aparte de la asimilación de un pasado mítico, “por consustanciación cultural” de la primera generación —incluso por memoria personal—, está el propósito de convertirla en memoria colectiva, porque también —más allá de lo pintoresco y la voluntad cultural— existe una raíz metafísica. Figari vio, efectivamente, en el gaucho una más genuina encarnación de lo ontológico, más cercana a la Realidad. Una Schaffenspoetik, sin duda, una “poética de la creación”. Pero a la vez, una *Weltanschauung*, un aspecto mítico —el mito, que para Platón, otro artista, era la “vía humana y más breve de la persuasión”—. Según Abagnano, “La consolidación de la tradición o la rápida formación de una tradición capaz de controlar la conducta de los individuos, parece la función dominante del mito”. Un espacio gozoso, de encantamiento, para Figari.

156 Darcy Ribeiro propone una interpretación que nos puede orientar acerca de lo que significan los gauchos de Figari y cuál ha sido su función ideológica, que es como examinar la función social del producto artístico. Según el autor, los pueblos del mundo moderno tuvieron como generador de su modo de ser actual el impacto sufrido ante las fuerzas desencadenantes de las revoluciones tecnológicas, mercantil e industrial, resultando así su perfil capitalista-mercantil e imperialista-industrial. Los pueblos latinoamericanos sufrieron ese impacto “en condición de consumidores de los productos industrializados por otros” (*La civilización occidental y nosotros*). La tecnología industrial, apenas parcialmente absorbida por las sociedades dependientes, modificó la vida de grandes sectores, incorporó a una ínfima parte de las fuerzas de trabajo a las áreas más modernizadas, generó privilegios para los que fueron incorporados a ellas y miseria para el resto. Por otra parte, el factor ideológico dio lugar a una alienación cultural de los pueblos americanos subdesarrollados. Para superar la dependencia y el atraso hay que redefinir los contenidos espurios de la cultura, condición necesaria para formular los propios proyectos de desarrollo. En la actualización histórica operada por la dominación, el ordenamiento económico-social de la población dominada tiene el propósito de instaurar nuevas formas de producción o explotar las

antiguas con el fin de incorporar los nuevos núcleos a su propio sistema en expansión, difundiendo su tradición cultural a través de los agentes de dominación. Los efectos deletéreos de esta doble sujeción se describen dramáticamente en Memmi (*La mentalidad de los colonizados*). En una primera etapa se da un proceso de exterminio intencional de parte de la población y su deculturación. Sigue una etapa de cierta integración de elementos de ambas culturas, requerida por la convivencia y el trabajo. Una tercera etapa consiste en la culturación sobreviviente, que afecta a las personas, desgarradas de sus sociedades y culturas originarias. Estas nuevas células culturales forman protoetnias, que pasan a ser la pantalla de autoidentificación nacional de la población restante. Estas protoetnias intentan independizarse para dejar de ser una variante cultural espuria, subordinada a la sociedad colonialista, para convertirse en una nación con su cultura auténtica. Si se alcanza esta etapa mediante la afirmación política se está ante una etnia nacional: "la correspondencia entre la autoidentificación de un grupo como una comunidad humana en sí, diferenciada de todas las demás, con un Estado y gobierno propios, en cuyo cuadro ella pasa a vivir su destino" (D. Ribeiro). Entiende, con Edward Sapir, como auténticas las culturas más integradas internamente y más autónomas en el comando de su desarrollo; en cambio, las espurias son las culturas de sociedades dependientes en sus decisiones de la dominación extranjera; sus integrantes internalizan la visión del dominador acerca del mundo y de sí mismos (véase Memmi). La actualización histórica que difiere de la aceleración evolutiva impide incluso la libre selección de las ideas ajenas (como proponía Figari) para incorporarlas al *ethos* original, y por tanto, al no corresponder a la propia experiencia y ser legitimantes de la dominación, conducen a la alienación. La percepción del sistema social como un problema, la emergencia de la conciencia posible, la manifestación crítica de la disconformidad por el lugar o el papel adjudicado a los países dependientes tienen diversos grados de expresión en el pensamiento y la actividad intelectual. Sin duda Figari tuvo conciencia de las relaciones de dependencia, dentro de sus limitaciones ideológicas. Sin embargo, no descreía de la viabilidad nacional. El gaucho, según vimos, ocupa una función política en su doble propósito de contribuir a una cultura nacional, y aun regional, y al imaginario colectivo. Por supuesto, nada aparece del destino real del gaucho, del que Sarmiento escribe a Mitre: "Tengo odio a la barbarie popular. La chusma y el pueblo gaucho nos es hostil. Mientras haya un chiripá, no habrá ciudadanos". El mismo autor de *Recuerdos de provincia*, presidente de los argentinos, que planea por el mundo perdido del gaucho. Ante el establecimiento de una colonia de emigrados californianos en el Chaco, la alienación racista de Sarmiento aparece en una misiva: "Puede ser el origen de un territorio y un día, de un estado yanqui —con su idioma y todo—; con este concurso genético mejorará nuestra raza decaída" (Arregui, *Imperialismo y cultura*). Pero ¿quién fue el gaucho? El lado humano del pastoreo salvaje de la pampa. La recorre libremente, churrasquea y vende los cueros a los pulperos o a los contrabandistas. Se engancha como peón temporario para el arreo de vacadas libres destinadas a la exportación de cueros; utiliza la boleadora, aprendida del indio; participa en los rodeos por placer deportivo; regresa a la pampa cuando quiere; sirve de soldado por un vínculo de lealtad personal con el estanciero en las guerras a las que éste lo engancha. Contrariamente al campesino ladino, que se coloca como peón subalterno. En tanto diezman a los indios para ocupar sus tierras y arrean los gauchos chúcaros del desierto, conservan un vínculo con el sistema productivo.

A mediados del siglo XVIII disminuye el ganado cimarrón y se inicia la explotación del tasajo, que se exportaba a las Antillas. Desde 1820 la industria saladeril exige un disciplinamiento del gaucho. Como no puede dejar sus hábitos alimentarios, continúa carneando y se convierte en "una plaga de los campos", "ladrón, grosero y bárbaro". Las autoridades ciudadanas y los hacendados decretan un régimen de vigilancia, que obliga a todos los habitantes de la campaña que no sean propietarios a servir a un patrón. Se crea un servicio policial para aprehender a los "gauchos vagabundos", obligándolos a colocarse de peones o como soldadesca en la frontera. Cuando las luchas que siguen a la independencia opongan al patriciado de comerciantes y funcionarios de las ciudades puerto con el interior del país, el gaucho seguirá teniendo un último papel social: la montonera, la tropa de gauchos al mando de un caudillo, como forma de lucha contra la explotación que sobre el interior ejercían las ciudades portuarias. La nueva política económica del patriciado desde 1880 favoreció la formación del sistema de grandes haciendas, generó una modernización refleja. La inmigración masiva de mano de obra extranjera, aunada a una economía basada en la exportación de carne y cereales, condujo a una rápida transformación de la sociedad rioplatense. A pesar de ello, "el comando del destino nacional se habría de situar en el exterior", por la dependencia al capital extranjero. Inspirados en el ideal europeo, se acrecentó el rechazo al gaucho. Pero cuando el patriciado se opone a las masas de inmigrantes que amenazan su hegemonía hace profesión de fe nacionalista, identificándose con el gaucho, es decir, su víctima. Los descendientes de inmigrantes, casi la mayoría de la población, no lograron plasmar una imagen de nación a partir de sus ancestros gringos, aunque "a medida que se reduzca la dominación patricia y oligárquica, tenderá a aflorar una nueva ideología de valoración de la hazaña inmigratoria y de la contribución gringa". Concluye Ribeiro: "La autoimagen [...] continuará valorando, seguramente, al contenido integrador del gaucho, aunque no tanto como antepasado común, sino como el antiguo señor de la tierra, nostálgicamente evocado como víctima de la "civilización". (En "El gaucho", en *Cuadernos de Marcha* del 8 de octubre de 1967, se anticipa un fragmento de la obra de Ribeiro y hay material significativo en cuanto al tema de una cultura nacional, de A. Rama, D. Vidart, R. Molas y Real de Azúa). La situación de abandono de los campos no pasó inadvertida por Figari. En *Arte y Educación* encontramos una respuesta indicativa de sus virtudes y

limitaciones ideológicas: crear centros que estimulasen hábitos de trabajo, de confort y desarrollo del sentido estético. En su iconografía el gaucho se proyecta hacia el pasado, no únicamente en su memoria personal. Como símbolo nacional no está asociado a su ideal evolutivo, que sí elabora minuciosamente en su ensayo pedagógico.

157 Dos aspectos nos interesan del mito en relación con Figari: su propósito consciente de una mitopoesis y lo pre-consciente. Sin entrar en la polémica acerca del carácter secundario del mito (Barthes) o de la primariedad del mismo (Durand), nos importa su componente simbólico en el arte. Para Dorflès son formas de expresión “originadas en una situación analógica y transferida, de sucesos, de imágenes, de las que son a veces un registro inconsciente y a veces una transcripción metafórica, pero sumergidas siempre en un halo de indeterminación racional” que las diferencia de las perfectamente racionalizadas. “Es indudable que una impronta de irracionalidad caracteriza a mitos antiguos y recientes”; “es más, es ésa una de las condiciones [...] para la aparición y constitución del elemento mítico y mitopoético”. El “mito aparente” impuesto por la propaganda, el “mito racional”, manipulado, contienen también elementos irracionales, aunque se desgasta rápidamente por los propios medios masivos. Los mitos del fascismo carecieron de arraigo, fueron de carácter retórico. No se trata de “inventar” mitos, “porque los mitos se inventan por sí solos” (Dorflès, *Nuevos ritos, nuevos mitos*).

Tanto en el mito “espontáneo” como en el platónico, fabricado para el control social, lo que prima en el receptor es lo irracional. Y si bien el mito es una ideología en imágenes —plásticas o verbales—, también la clase hegemónica participa de una doble irracionalidad, la de sus intereses particulares y, de algún modo, la del receptor, verbigracia la del sociocentrismo (racismo, teocentrismo, etcétera). Para ello utiliza en buena parte las creencias ya existentes, presentándose como su legítima conservadora o continuadora. La habilidad retórica de la clase dominante consiste en lograr la irradiación y el consenso, ocultando bajo un discurso universalista sus intereses grupales. Los mitos de la ideología política no son necesaria ni totalmente espontáneos, y sin duda Figari intentó, desde la pintura, utilizar el discurso sobre el gaucho. Dejando de lado a Jung y limitándonos a la antropología religiosa, encontramos puntos de contacto entre las categorizaciones de M. Eliade (*Lo sagrado y lo profano*, entre otras) y los mitologemas figarianos. El mito es el relato de una historia sagrada, de un acontecimiento primordial ab initio. Sus misterios son sus gestas. Lo humano es contingente, ilusorio, irreal, subjetivo. El mito se sale de la Historia, instalado en la pura esencialidad, la ejemplaridad (modelo, ideal). Lo sagrado es lo real, lo significativo por excelencia, pues participa del Ser. El hombre religioso tiene “sed ontológica”, terror al Caos, la nada; sólo puede vivir en un mundo sagrado. Eliade examina las dimensiones del tiempo y del espacio. Éste no es homogéneo para el religioso. (Freud hablaría de sublimación en la creación de utopías místicas o artísticas.) Hay un punto sagrado revelado en una hierofanía. En Figari hay también un Centro que orienta la extensión infinita y homogénea, una fundación desde el Caos. El artista vive a nivel de la sensibilidad lo que otras formas de experiencia profunda, por ejemplo, la religiosa. La *Historia Kiria*, la pampa, son construcciones de un “mundo”. Aunque en el profano “el punto fijo” se fragmenta en “lugares” que conservan un carácter privilegiado: el paisaje natal, el de los primeros amores; son los “lugares santos” del universo privado, de “otra” realidad. Es lo cripto-religioso. Podríamos encontrar tal vez una explicación en el comportamiento territorial (Lorenz). El patio, la región, el pasado —que siempre es un espacio, sólo que vivido, principalmente para un pintor—, incluso el futuro, son tópicos figarianos. La pintura es un espacio mítico para el artista, lo que una iglesia rompiendo el continuo de la ciudad moderna. Es el umbral comunicante, una “abertura”. Reproduce a escala microcósmica la Creación: “las cosas viejas han pasado; he aquí que todas las cosas se han hecho nuevas” (*Corintios*, II, 17), dice Pablo a propósito de la erección de una cruz.

Tal vez sea el secreto de la resurrección del pasado en Figari o en Proust. “No se puede vivir sin una “abertura” hacia lo trascendente” (Eliade). Una tribu errante se dejaba morir si se rompía el poste sagrado que los unía con el cielo. En París, Figari pintó las puertas con los colores que le recordaban el terruño —no quiso él, regionalista, una “máquina de habitar” a lo Le Corbusier—. Al erigir morada se asume “la creación del mundo que se escogió para habitar”. También Figari, como el demiurgo platónico, erigió sobre modelos. (“Mira y fabrica todos estos objetos según el modelo que se te mostró en la montaña”, ordena Javé a Moisés.) El religioso toma la “decisión existencial de situarse en el espacio”. La “vocación” figariana (el llamado) tiene un indudable carácter ruptural: se va a Buenos Aires, deja materialmente el espacio físico; deja un pasado “viejo” y todo lo que implicaba. Pero a su vez adopta un espacio “nuevo”, un espacio mítico, donde habita simbólicamente, al que construye y reconstruye indefinidamente. Es un espacio actual y un espacio recuperado, mnémico. Aquí también nos ayuda el mito.

El tiempo mítico es suspensivo; es el tiempo de la “fiesta”; “el Tiempo sagrado (litúrgico=reversible)”; el de los comienzos, *ab origine, in illo tempore*. El tiempo de los cuadros de Figari es el de las series interminables, como si persiguieran recuperar algo perdido. No es el del sol que va iluminando distintamente según su altura; su luz está detenida, ubicua. Eliade señala que es el tiempo de la “gesta” —evocado con la magia ritual del arte, en el caso de Figari—, parmenideo, ontológico, que “no transcurre”. Acotaría que en él, como en el sueño, el tiempo se evapora y sólo sobrevive el movimiento. El tiempo sagrado es equiparable a la Eternidad —continúa Eliade—. Pero, ¿qué ocurre en el no creyente? Su tiempo no es ruptura ni misterio, sino la (única) más profunda dimensión existencial, sin “un comienzo ni un fin”. Paradójicamente,

el pintor positivista niega la mortalidad; sólo significa la disolución individual. Sin embargo, no le satisface. Su afán de trascendencia —amén del goce artístico— se manifiesta en su febril actividad pictórica, que busca expresamente recuperar el pasado, es decir, su eternidad personal. (Hay más de un rasgo ignaciano en este carácter vigoroso y contradictorio.) Como él, el religioso “está sediento de lo real. Por todos sus medios se esfuerza por instalarse en la fuente de la realidad primordial”. Antes lo intentó en forma abstracta con una metafísica de la Realidad integral, luego, apresando las imágenes con su dinamismo y su color. Pero no lo accidental y fugitivo, sino lo festivo y lo vital. Entre los arunta australianos la fiesta es el tiempo del sueño.

Las ceremonias son “la reiteración de gestos ejemplares de los dioses [que] no se distinguen, aparentemente, de las actividades normales”. Por cierto que Figari no es un testigo participante de bailes criollos y de candombes; incluso mantiene su irónica distancia intelectual. A pesar de ello, ese ritual de la fiesta actuó sobre él, conservándose en el espacio interior de la memoria, contaminada con la sacralidad de lo vivido e instalado como propio y ya irrecuperable. Sólo en ese espacio viven, indefinida, repetidamente. “Trabajamos tan sólo para poder bailar”, cantan los canibales huitotos de la Amazonia. “En la fiesta se reencuentra plenamente la dimensión sagrada de la vida, se experimenta la santidad de la existencia humana [...] en tanto creación divina”, completa Eliade. Es “una eterna repetición de los gestos ejemplares” (los gestos de la memoria, agregó). Así, pues, un tiempo de nostalgia, ¿pero sólo personal? “La nostalgia de los orígenes es una nostalgia religiosa.” “Es la nostalgia de la perfección de los comienzos lo que explica en gran parte el retorno periódico, un *illo tempore*”. O sea, a la Realidad, al hombre “pura uva”. “En términos cristianos [...] una nostalgia del Paraíso. Para el religioso, “el mundo existe, está ahí, no es un Caos sino un Cosmos, un organismo real, vivo y sagrado; descubre a la vez las modalidades del Ser y de la sacralidad. Ontofanía y hierofanía se reúnen.” Para Figari la realidad es orgánica y también el cuadro, donde cada parte existe en relación a un todo. Contrariamente a Platón, su tiempo (el del cuadro) no es la imagen móvil de la eternidad inmóvil, sino la imagen inmóvil de un movimiento eterno. Para completar este mitoanálisis, agregó que el símbolo religioso transmite su mensaje sin captarlo conscientemente en su totalidad; “se dirige al ser humano integral y no exclusivamente a su inteligencia”. Para Eliade, los símbolos son universales, no se limitan a un lugar ni al hombre religioso. Hay un símbolo que me llama la atención: el del Árbol Cósmico. Para el creyente la muerte no pone término definitivo a la vida; “la muerte no es sino otra modalidad de la existencia humana”. El Cosmos se renueva periódicamente, puesto que es algo vivo; se lo concibe como un árbol gigantesco —para los filósofos griegos, un ser viviente enorme—. Para Bachelard representa lo que une el arriba y el abajo. El ombú parece ser el Árbol Cósmico en estas cosmologías pampeanas. No menos que el ombú, si no más, la luna reaparece en los cielos figarianos —nunca el sol—. Según Eliade, el simbolismo lunar, la “metafísica de la luna”, es el de la “*coincidentia oppositorum*”, el ciclo de la vida y de la muerte, la resurrección. ¿No merece profundizar más allá del propósito racional del pintor, según sugieren estas analogías? ¿Acaso se pintan miles de paisajes con estos simbolismos sin estar implicado, trascendiendo la nostalgia y la memoria? Porque, ¿qué se nostalgia y qué se recuerda, sino lo que nunca estuvo en las cosas y lugares recordados? Podría incluso sugerirse una “nostalgia de Dios” sublimada en los cuadros del ateo militante Figari, lo cual no prueba otra cosa que una problemática común a nuestra condición humana.

Los antecedentes pictóricos

*“La primavera ha nacido,
nadie sabe cómo ha sido.”*

Antonio Machado

Bastaría leer a Gombrich, tanto su *Historia del arte* como *Arte e ilusión*, o la *Historia de la pintura francesa* de Francastel, para comprobar que “el arte nace del arte”, que la originalidad es un fruto histórico, se entienda la historia como proceso dialéctico o como “configuración dinámica que no contradice –si no lo contrario–, un corte sincrónico estructural” (Arnheim, *Nuevos ensayos*).

No abunda la información acerca de las influencias ejercidas sobre Figari, quien guardó silencio sobre este aspecto.

Pintor dominical, en 1886 realiza un prolongado viaje a Europa, es decir, a las fuentes.¹⁵⁸ No pretendo una reconstrucción epocal; tampoco del ambiente espiritual. Simplemente apuntar direcciones posibles de una configuración de la personalidad artística del maestro uruguayo.

Atraído por “el movimiento libertario del impresionismo” (Julio E. Payró), conoce a los nabí, las obras que abrieron el camino a la pintura contemporánea: los Van Gogh, los Gauguin, los Cézanne. Sufrirá el impacto cromático de los fauves. Es de imaginar su contacto con la pintura veneciana, cuya vocación por el color se irradió por el tiempo y el espacio hasta Corot, Renoir, Monet. Su breve pasaje por el taller de Goffredo Sommariva dejó en él una impronta académica y tal vez su aprecio por “el peso de las formas” frente “al énfasis excesivo en la luz” y la atmósfera del impresionismo, lo cual no siempre es recordado al juzgarlo unilateralmente como colorista. Kalenberg señala que Figari, junto a Torres García y Rafael Barradas, “participaban de la cultura del número de oro” y que en un primer “abordaje, su pintura pudiera parecer ingenua” al ocultar “las evidencias de las líneas de composición”. Cuando Brughetti recorre sus vínculos de sangre, nos da la premisa mayor: Figari es un vástago de la tradición europea, aunque su temática fuese la de un positivista. “Arranca de la verdadera pintura: no debieron de serle ajenos el manchón de instantaneidad de Velázquez, el intrépido pincelar de Goya, los ritmos dinámicos de Brueghel, la deformación de Toulouse-Lautrec, la obsesionante expresividad por el puro color de Van Gogh, el estatismo simbólico enfervorizado por Gauguin (recuérdese *El beso* de Figari, de 1920), y finalmente, en su conciencia, el arabesco pictórico de los esfumados ritmos de la materia de Anglada y la carnalidad plástica de Bonnard, sin excluir las sutilezas de Vuillard, y poder así, en su visión esencial, sólo semejante a sí mismo en su alucinante fantasía,

¹⁵⁸ Después de una permanencia europea –que se prolonga por nueve años– y de trabajar en el taller del pintor veneciano Ripari, regresa a su patria, habiendo visitado Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Italia, Austria. En 1913 viaja a Francia, permaneciendo medio año. En el 25 se queda a vivir en París hasta 1933, cuando vuelve a Uruguay.

en su imaginación sorprendente, iniciar en Buenos Aires, en junio de 1920, sus exhibiciones” (Ángel Kalenberg, “Pedro Figari, pintor rioplatense” *Seis maestros de la pintura uruguaya*).

Su primera experiencia del campo se da en la estancia Caravia. Se pone en contacto con sus hombres, sus hábitos, sus faenas; lo posee el sentimiento cósmico, “orgánico”, de las inmensas extensiones de cielo y tierra, en indisoluble armónico; se hacen parte de su memoria visual y afectiva. Es lo que testimonian sus dibujos, que atrapan con su grafismo enérgico —próximo al expresionismo— la gestualidad, el movimiento, las formas.

Escribe acerca de la soledad de los ranchos, describe los cascos de estancia de tipo colonial; fantasea reconstruyendo el mundo patriarcal.¹⁵⁹ Su inquietud artística lo incita a concurrir a las galerías de arte, a la lectura de las novedades artísticas y literarias; anima la vida cultural como presidente del Ateneo, traba conocimiento con las personalidades visitantes: escritores como Anatole France, pintores como Santiago Rusiñol, además de sus intensos contactos con los creadores vivos, músicos, pintores, escritores —Carlos Vaz Ferreira—. Ya hacia 1916 recorría distintos lugares de nuestra capital y el interior registrando la palpación de esa cultura paralela de negros y paisanos, objetos, ceremoniales, vestimentas y costumbres que luego renacerán con existencia poética propia. “En aquel colorido desliza la estridencia que vio en las ropas de los negros y en las cortinas de los ranchos” (Peluffo). Pero es recién a partir de 1920 que se revelará como plástico, de un modo curioso, porque sólo admitirá ser un memorialista, una especie de anunciador del pintor que vendría tras él. De cualquier manera, confirma su propósito ideológico, que dificulta la comprensión de los pintores cuya preocupación era estrictamente artística. Ya había realizado dibujos y acuarelas (muy conocida es la del *Mercado viejo*); y particularmente apreciados son los realizados durante el caso Almeida (1896). El dibujo de Figari requeriría un análisis aparte y pormenorizado por su grafismo absolutamente personal, siendo como es el dibujo una expresión de la sensibilidad y de la inteligencia (abstracción, síntesis, imaginación formal, sentido del ritmo, escritura, representación simbólica del objeto y el espacio).

Siempre se ha señalado el humor socarrón, tierno a veces, de Figari (basta ver los mancarrones desmañados y sin bríos, primos hermanos espirituales de los ranchos, los ombúes y los seres modestos y sufridos que habitan los espacios infinitos y abrumadores de los cartones). La *Historia Kiria*, en gran medida, es también esas ilustraciones que crean su tónica espiritual, simple y zumbona, en una rara mezcla de Voltaire y Paco Espínola. Asimismo, son absolutamente únicos los dibujos de *El Arquitecto*.

En el Prado, en Malvín y en Punta Gorda, hará su experiencia plenairista. Asumida su vocación, rechaza todo ofrecimiento que no tenga afinidad con ella —entre otros una representación di-

159 “¡Con qué placer veo mis pinturas! Ellas me hablan de toda mi vida [...]. Me parece que fue ayer cuando amanecí por primera vez en el campo [...]. ¡Qué revelación! ¡Todo el monte vibraba a un tiempo: las calandrias, las palomas, los sabiás y cien mil pájaros a la vez [...].” (Figari, citado por Peluffo)

plomática en Perú, en 1920—. No será por esnobismo o por afán de notoriedad —que ya tenía y mucha—. En lo personal, resuelve la tensión que aparecía en su estética (*AE*), sin dejar de ser positivista y adherir a los valores del sistema. Una vía de superación, supongo, fue el papel “moralizador” del arte (de ser “educador del pueblo”) al que se refiere Peluffo. Teóricamente, este valor político del arte no significó un cambio en su concepción estética. Tal vez el giro le aseguró un sentimiento de utilidad y seriedad (de buena conciencia) a su tarea, que hubiese podido juzgar artepurista y hasta frívola. Es amigo de dos impresionistas: Pedro Blanes Viale y Milo Beretta. Este último había regresado de París con una pinacoteca. De ella conocerá Figari *La diligencia de Tabasco* de Van Gogh —inspiradora de las suyas (Nelson Di Maggio)— y varios Bonnard y Vuillard. Con Beretta y otros jóvenes, cuyo común denominador fue estudiar en la Academia de Vity, con Hermenegildo Anglada Camarasa y Kees van Donghen como profesores, sale a pintar en los alrededores de Malvín. José Cúneo, que había vuelto a París en el 17, trae la novedad del planismo de Gauguin, que llega a impartirse en la enseñanza artística. Es un período fermental. Beretta lo pone en conocimiento de los intimistas e influye en su “disolución de las figuras en el ambiente” (José Pedro Argul). La seducción que en él ejercen el arabesco y el dibujo de Anglada Camarasa lo induce a aplicarlo en “la festonada descripción del ombú”. Los arrepentimientos, las búsquedas malogradas, van desapareciendo. Pienso que estas “adquisiciones técnicas” —que provienen del estricto campo de la pintura, verbigracia la disolución de las formas, a las que reencuentra en las relaciones cromáticas y espaciales (Corradini)— se pondrán al servicio de una estética y una “metafísica del espacio” del cuadro; no son meramente empíricas ni recetas del oficio; metafísica y estética que no deben entenderse como una ilustración de conceptos. De ningún modo es razonable desconocer que el pintor no llegaba ingenuamente desde el punto de vista filosófico y estético. Uno encuentra el pudor nacional en la autoironía de esos seudónimos con los que firma (P. Weber, P. Merlín), en la reticencia a reconocerse pintor aun cuando empieza a ser valorado. Es la época del Art Nouveau, del que nos restan todavía algunos afeites de su vieja belleza en esta “Fiel y Reconquistadora”. El apasionado científicista pinta febrilmente, a toda hora y varios cartones a la vez. El tema de las lavanderas es recurrente en sus acuarelas de entonces. Su imaginación se dispara, un mismo motivo puede aparecer simultáneamente y siempre de un modo distinto. Es lo que hará difícil discernir las épocas, pues generalmente no fechaba, limitándonos a adoptar una ordenación temática (Corradini logró distinguirlas mediante técnicas radiográficas). La escuela española en particular ejerce sobre él una importante influencia. En la Exposición del Centenario argentino y luego en una exposición montevidéana, en 1911, conoce y se interesa por el español Anglada Camarasa —ya mencionado y del cual existe un retrato de Picasso—, que lo apreciaba. Este artista influye en su tratamiento de los paños, en el uso de los complementarios, además, en el empaste y el brío de la factura. Anglada Camarasa perteneció al “modernismo” español (Julían Gallego). Un estilo que en Alemania se llama *Jugendstil*, en Inglaterra *Modern Style* y en Francia *Style Nouille* (“estilo fideo”). No sólo triunfa en toda Europa, sobrevive hasta la Primera Guerra Mundial. Maurice Raynal lo acusa de estilo mal organizado y poco actual. No obstante,

tras precursores como Gustave Moreau y Chavannes –tan apreciado por Torres García–, ni los mayores pintores franceses abandonaron su línea serpenteante, reconocible en *Fantasia* de Figari (catálogo del Pabellón de las Artes, París, 1992).

Una influencia notoria fue la de los nabí –no la única, sí de las más importantes, plástica y personalmente–. A su frente estuvo Maurice Denis, uno de los más notorios modernistas del grupo de Port-Aven, encabezado por Gauguin. Este grupo intenta la síntesis entre el camino abierto por el impresionismo, la obra de Van Gogh y Cézanne, y la tradición francesa (la revolución de David, contra el arte “frívolo” de la nobleza, el empuje cromático del romántico Delacroix, la sencillez prosaica del realismo de Courbet, el lirismo de la luz de Monet). Estos simbolistas –que pronto tomaron sus propios caminos– reconocieron en Figari a uno de los suyos, como la misma crítica francesa. Se me hace difícil admitir en Figari un simbolista, si ello se entiende en su acepción intelectual o en la alegórica de Ferdinand Hodler (*La noche*). Aceptaríamos este término cargado de una significación incompatible con el monismo de Figari si no se le otorgaran connotaciones místicas, desdoblando la unidad de lo real en dos mundos –presupuesto del idealismo espiritualista–, y sólo se comprendiera en él la sugerencia y la metáfora, en tanto apunta a la intensificación del sentimiento de unidad, de totalidad, acorde con el hiloísmo figariano.

Nos limitaremos al sentido metodológico, la manera de proceder de una poética –cuando se afirma por ejemplo que hay una correspondencia entre los frisos en que divide sus cartones, en una mutua alusión; o que representan una determinada visión o cosmovisión del artista.

Di Maggio detecta la influencia de Joaquim Mir, un pintor catalán que pintó paisajes fantásticos con nubes o rocas zoomórficas. Ya sabemos que Figari lo recordó en el *Retrato de Victoria Ocampo* o en *Estolidez* (también conocida como *La estupidez*), un peñasco en el que se vislumbran rasgos humanoides. ¿Fue casual o acaso lo sedujo lo que había de afín con su filosofía de la naturaleza? Figari poseía una obra de Mir antes de instalarse en Buenos Aires. Di Maggio percibe sagazmente la reelaboración del *Moulin de la Galette* en los *Pericones bajo los naranjos en flor*.

La influencia de los nabí tiene su lógica; no sólo había utilizado anteriormente el cartón, proponiéndose una pintura pobre: estaba en el mismo intento de síntesis y obraban parecidas influencias.¹⁶⁰

160 Nos referimos a los intimistas en un post críptum de este ensayo: “Figari y la tradición de la pintura”, que por razones de oportunidad hemos desglosado.

La pintura como síntesis

*"Un Cézanne es un momento del artista,
mientras que un Sisley es un momento de la naturaleza."*

Matisse

"Trabajamos tan sólo para poder bailar."

Canción de los caníbales huitotos del Amazonas.

Para referirnos a la pintura de Figari hay que sustraerse por un momento de los cuadros concretos y, remediando a los economistas, forjarse un "modelo" con base en los miles de cartones (¿dos mil, dos mil quinientos, tres mil, cuatro mil?, Zani). Sentirse nuevamente en íntima relación con los mismos, en un dialógico silencio; revivir en nosotros el "estado de gracia" al que se refiere Di Maggio. Pero la obra se halla dispersa, no siempre lo mejor está en los museos. En suma, hay que limitarse a una descripción fenomenológica circunscrita, confiar en la intuición más de lo que se querría. La descripción nos daría algunas notas esenciales, aunque difícilmente la "experiencia artística" en cuanto experiencia única, tal como la entiende Dewey.

No basta partir del lenguaje, ya que no podremos decodificar la esencia de un objeto ausente. Lo que cabe es saltar del trampolín de la palabra a la definición mostrativa, recogerse en esa experiencia inefable de lo "único". De ahí que Peluffo, yendo directamente al plano espiritual de su pintura, llame al espacio donde se "revela" la "visión estética", el espacio mítico de Figari. Es un proceso análogo de transfiguración al de la danza, en la que el cuerpo se desgrava —sin dejar de ser materia— y se eleva como la idea de sí mismo. Una pintura que en sus mejores momentos es poesía, lirismo, pero está organizada como producto de una voluntad artística. En primer término, la organización del espacio.

No podemos detenernos en los distintos ontos, en las distintas capas de ser, la condición alusiva e ilusiva del objeto que soporta la realidad espiritual como objeto cultural, su autonomía como hecho estético. La ambigüedad esencial de la materia perceptiva, que para espiritualizarse debe emerger, negándose a sí misma —Leonardo se quejaba de la impotencia del cuadro para liberarse de los rastros físicos—, y a la vez producir la fruición de su densidad sustancial: textura, pasta, pigmento, la factura, el oficio, la inteligencia y la sensibilidad insinuadas. Lo que lleva al cuadro a autorreferirse nuevamente. Es la condición inmanente y trascendente de la obra de arte —la tela, la piedra, el cuerpo, sosteniendo algo que es espiritual y axiológico—. Ese espacio que por sí mismo posee un modo de ser ontológico, del que emerge "la visión de la

imagen" (el *mie* del teatro kabuki), se autoinstaura en una autorreferencia, en el juego alusivo-elusivo del signifiante y que se diferencia del espacio mimético e ilusionista, satisfecho de su especularidad. Es un espacio interior, no las ocurrencias imaginarias que se apagan con el interruptor de la percepción.

El tema es parte de la estructuración del cuadro, y contribuye a la autodesignación de ese mundo mítico —aunque no me satisface este término— con una semántica que si no es la de los materiales, se funde con ellas de tal modo que son indiscernibles. Dicho de otra forma: en esa autodesignación se intemporaliza, se suspende igual que en el sueño la temporalidad, lo relatado, y el tiempo se convierte en movimiento que se organiza ritualizando el gesto, actuando con sus fuerzas vectoriales, a partir de las figuras.

Participamos de la dinámica interna, la tensión, el color, la textura, el peso de las distintas representaciones que quedan encerradas en el dintorno (Arnheim, *El poder del centro*). La anécdota se transfigura en situación ontológica, en que el pasado personal —al que Figari se refiere en sus cartas— junto a la recreación del pasado colectivo emergen a la intemporalidad de la visión.

Quienes desmerecen al impresionismo por sus "instantáneas" confunden lo artístico con el proceso real: los paseos dominicales no son "el paseo" como experiencia interior. Cuando Bergson se refiere a la memoria cualitativa, no mecánica, diferencia el baile que ha quedado fijado para siempre, de los movimientos rutinarios que se vuelven inconscientes; la experiencia única e indeleble del hábito.

El negro, el gaucho, serán el "contenido" de lo mnémico en la *poiesis* transformadora, como experiencia paradigmática. Se proyectan y materializan en una relación dialéctica con la "voluntad de forma".

No nos referimos a los cuadros más realistas de su juventud. Si entendemos estructura en el sentido de "configuración de fuerzas, en tanto cosa distinta de un esquema de meras formas desprovistas de dinámica" (Arnheim), restaría acentuar el destaque de las relaciones formales, los espacios internos, la fuerte tensión con que se acogen los objetos en la arquitectura del cuadro. Pensamos en Cézanne, en Torres García, en Mondrian. Francastel escribe que en todo tiempo el problema de la pintura fue el de la forma, la sensación (cromática) y la expresión. El fauvismo fue una especulación sobre el color; el cubismo, acerca de las formas, y sobre los contenidos, el surrealismo y el expresionismo. Todos estos movimientos fueron metabolizados por Figari bajo la misma advocación: "Siento a través del color y es siempre a partir de él que se organiza mi tela" (Matisse). Agrega Francastel: "El nuevo problema con que se enfrentan todas las artes es la elección de una nueva geometría. Nuestra época no tendrá sus temas, sus sujetos y su estilo [...] hasta que no haya resuelto en un plano más amplio el doble problema de su modo habitual de actuar sobre la materia y el de una cultura adaptada a una nueva visión del

universo" ("Abstracción y geometría", en *El arte en la sociedad industrial*).

Suscribo con Di Maggio que Figari se internó en el siglo XX al ir más allá de la investigación impresionista. Su sensibilidad a la aventura fauvista, cubista, a la pintura metafísica italiana, así lo indicaría. Sin embargo, se detuvo. No se convirtió en un "vanguardista", si ello significa el gusto por la innovación. La razón es clara: le interesaba crear un mundo propio, y los problemas técnicos —que pasaban a segundo plano— se resolvieron al conseguir expresar su propia visión del universo. Hubiera podido suscribir a Matisse: "No comprendo la distinción entre arte figurativo y arte no figurativo. El arte abstracto tal como se entiende actualmente, me parece constituir una tendencia muy peligrosa [...]. No se aferran a nada, ni a ellos mismos ni a los objetos".

Ambos querían preservar una imagen integrada del hombre y su mundo. Figari había concebido una estética, una ideología, que no podía destruir la figuración y menos aún prescindir de ella: su iconografía recogía un interés por lo nativo, sus personajes, sus paisajes.

El interés de los fauves por la escultura y las máscaras negras, así como el de los expresionistas por los fetiches de Oceanía, indican la búsqueda —de la que participó a su manera Figari— de un encuentro con lo primitivo, la expresión "espontánea" de lo humano, que conjuga varias corrientes espirituales: el romanticismo, el mito del hombre prístimo rousseauiano, el darwinismo, la necesidad de reconciliarse con la vida instintiva —Nietzsche, Freud, los surrealistas— y de hallar nuevos lenguajes plásticos.¹⁶¹

La libertad conseguida por los epígonos de Gauguin le dio la posibilidad de superar los prejuicios del medio —artísticos y temáticos— y hacer su viaje utópico al tiempo perdido.

Claro está que representó a sus personajes al modo despersonalizado de los primitivos y con una mitología que también supuso primigenia. Un universo anterior al pecado y a la muerte —que no es más que una reincorporación a la totalidad—. Una utopía conservadora como su propia *Historia Kiria* (Jesús Guiral). No una utopía geométrica, platónica. Es el encantamiento de la vida. Él la veía, no a través de la fugacidad, sino del movimiento —el aspecto, en última instancia metafísico, que interesó a los futuristas bajo la forma de la modernidad, de la velocidad.

Las telas futuristas renuevan los temas, fundamentalmente; su dinamismo está fijado a las superficies como el de los románticos y los barrocos. Suprimen la belleza en su sentido clásico —en los modelos, en los paisajes—. Introducen la vida urbana febril y fabril contemporánea. Umberto Boccioni escribe: "un caballo en movimiento no es un caballo parado que se mueve, sino [...] otra cosa, que ha de expresarse como algo totalmente distinto". El universo mítico de Figari halla el dinamismo en los negros, no en la fábrica ni en la vida ciudadana.¹⁶²

161 Para Read, la Exposición Universal de 1889 fue un acontecimiento decisivo en la historia del arte moderno. Tanto Van Gogh como Gauguin quedaron fuertemente impresionados. A ambos el arte primitivo —simple, sereno, monumental— les da fe en la vida, en la naturaleza. El holandés tiene conciencia de la alienación producida por el industrialismo. Figari encuentra su temática en la sencillez de la vida del gaucho y del negro "pura uva".

162 Sin duda, la contemporánea y la clásica griega son culturas de signo distinto, e incluso opuesto. Pero lo notable es que Figari,

No tenía que ir lejos a buscar un mundo “incontaminado y feliz” digno de ser pintado con colores agradables, no estridentes como carteles. Con ellos escribió su poesía, una poesía lírica, no épica.¹⁶³ Pero es indudable que en los futuristas el color se desplaza sobre la superficie con una clara intención dinámica, en pinceladas compactas. No creo que haya permanecido indiferente a ellos.

Volviendo al espacio figariano, se trata de un espacio orgánico –además de organizado–, en el sentido de Worringer. No hay una estructuración geometrizarante, de tipo ortogonal o geométrico, cartesiano, aunque se mantiene cerca de la superficie. Juan Corradini, que pudo estudiar sus procedimientos, descubre bajo las capas de pintura los trazos de lápiz del boceto, a los que siguen las pinceladas cargadas de óleo con las que dibujaba directamente con el color.

Esto nos indica que trabaja por temas, ocurrencias pictóricas, generando un ordenamiento holístico en el que cada objeto o figura toma su lugar en función del tema, no de una estructura previa, al modo constructivista. Parecen ser los objetos los que crean, con su disposición en la superficie, las relaciones emergentes y las tensiones (Arnheim). Pero esos objetos no suelen tener por sí mismos el suficiente peso, absorbidos deliberadamente por el fondo: no hay primeros planos, a pesar de la frontalidad escenográfica, y también porque no se dibujan las líneas que delimitan las siluetas. No existe un grafismo superpuesto, abstracto, como en Cézanne y Matisse; tampoco sombreados ni volúmenes.

Adheridos a la superficie, no tienen hapticidad; en eso son absolutamente fauvistas. El objeto es su “lugar” (topos), indica un vector, y cuando aparece una recta con una fuerte direccionalidad es para separar los grandes planos del cielo y de la tierra –la línea de un muro–, o un edificio de otro, para establecer el orden de la simetría. Es un espacio más topológico que estructural.

La filosofía de Figari acentúa lo individual, pero en el cuadro cede ante lo esencial: su sustancia pictórica equivale a la sustancia viva, real. Pero sobre todo tiene sentido en la estética figariana de la sugestión, heredera del simbolismo, de Gauguin, y a la que tanta atención presta Dorfles (*El devenir de las artes. Símbolo, comunicación y consumo*). La imprecisión facilita la emoción desencadenante de asociaciones.¹⁶⁴ Por supuesto, distinta a los fundidos impresionistas, al color atmosférico.

Un cuadro de Figari, según su estética, no podría tener colores puros, tintas tímbricas recortadas como las de Mondrian o el pop art. Dorfles sustenta que la estructura “es más bien un siste-

como los griegos, se interesa en el dinamismo del cuerpo humano, no en el de la máquina. Es sintomático que la figura humana se mecanice e incluso se mimetice como parte de la estructura y los ritmos en los cuadros de Léger.

163 La épica es ajena a su estética del encantamiento, y esto parece confirmarse si consideramos cuán pocos son los cuadros de temática heroica o épica.

164 Lo que en el artista chino Sung Ti (siglo XI) y en Leonardo es una técnica, en Figari es una estética: la sugestión (AEI). Véase Gombrich, *Arte e ilusión*. Dorfles, tanto en *Devenir de las artes* como en *Símbolo, comunicación y consumo*, considera que el tema merece su atención.

ma unitario no necesariamente ligado a una forma". La forma está implicada por la estructura, no a la inversa (esto explicaría el carácter artístico de lo que parecería incoherente y desprovisto de toda *Gestalt* expresable). Distingue conjuntos y subconjuntos (*whols* y *sub-whols*). Sería el caso en que aislamos una figura del contexto, un detalle del paisaje (una "unidad autónoma") que llega a ser más importante que el conjunto del cuadro. (*Estructuralismo y estética*). No ocurre así con Figari, para quien el cuadro como un todo, constituye el principio compositivo que lo guía (salvo cuando alguna figura o forma parece quebrantar la regla).

Antes de entrar al análisis de la distribución del espacio, la significación de esa economía, los objetos representativos habituales que adquieren un contenido temático, hay algo del espacio en Figari que todavía me parece oportuno agregar. El espacio total pasa a ser un significante del cosmos, y como se observó frecuentemente, tiene dos aspectos, dos frisos. Frente a esta semantización, se condensa, se convierte en duración, puesto que se pierde la referencia a la sucesión. Esto sucede incluso en el cine.

El cielo y la tierra pasan a ser la palabra primordial, el tú-yo.¹⁶⁵ El espacio es el elemento (sustancia) compositivo que no necesita de otra cosa para ser, donde se produce la sensación de expansión, de teluricidad, de Naturaleza. La mano creadora lo primero que hace es crear espacios, el arriba y el abajo protagónicos y diagónicos —no sólo dialógicos—. En el espacio se dan las figuras, además de ser un elemento que vale por sí mismo, sirve de dintorno. Arnheim nos da la pista de la relación de esos espacios con nuestros sistemas de referencia (la esfera, la tierra, o sea, nuestro cuerpo frente al cuadro). El cielo en Figari es el de un infinito cerrado, parmenídeo (Bachelard, *El aire y los sueños*). No tiene profundidad, no asciende, solamente se expande en un sentido horizontal, apoyado en la tierra. El arabesco, además de su dinamismo, estimula la sensación de voluminosidad, nunca apunta hacia el ápex. Es un cielo cósmico, no místico, no el místico de El Greco.

Aparte de lo que llamamos la "esencia dinámica" del modo de resolver el color moviéndose en el plano, el espacio total del cuadro representa la visión metafísica trasladada a la plástica —conscientemente o no—, como significante de la Naturaleza, la Realidad o el Cosmos. Por eso es lo orgánico, lo irregular, lo abigarrado, el arabesco, no lo frío y geométrico, el elemento preferido; el campo, no el paisaje urbano; lo viviente, no la fábrica humana —en los interiores lo ortogonal es ocultado—. Cuando traza la línea de un muro contra el cielo, aplanar la superficie —puede ocurrir que la rigidez de la materia se imponga y la tensión de la horizontal no sea compensada por otra forma que le salga al paso. Sin embargo, el "tiempo" (el "compás" de su estética) de sus cuadros no es el de la pintura abstracta, en la cual la naturaleza desaparece como mediadora.¹⁶⁶

165 "Los huecos de los árboles se corresponderían con las formas positivas de las nubes" (Kalenberg). De hecho, eso es parte de la correspondencia de los frisos.

166 "El punto de vista de Figari está en el infinito y se aleja tanto del cielo como del suelo en sus paisajes" (Kalenberg, *Seis*

El artista no pretende disimular la factura, todo lo contrario, puesto que no intenta crear la ilusión mimética de la realidad. Su realidad es el espacio del “encantamiento”. Su tiempo es el de nuestra conciencia; un tiempo extático, un puro existir, un durar. (Recordemos el análisis de San Agustín sobre el tiempo.)¹⁶⁷

Si bien no creo que el arte moderno pierda unidad por la autonomización de su espacialidad en detrimento de la temporalidad (Leopoldo Hurtado, *Espacio y tiempo en el arte actual*), en Figari hay un juego de ambigüedades entre el “espacio representativo”, alusivo, y el “espacio plástico”, en que la materia se autorrepresenta como un todo orgánico, de color, textura, etcétera. La autorreferencia del cuadro en tanto espacio plástico y la representación simbólica de una visión metafísica reproducen una tensión entre la decodificación más o menos consciente y la contemplación puramente estética, a la vez que un enriquecimiento mutuo.

La articulación del cuadro

Por una parte, Figari, que se propone contenidos, toma conciencia de los medios de un arte no ilusionista —aunque representativo, o si se quiere figurativo—. De una pintura no académica, de sensaciones. Sabe o acepta ese modo de ser de la pintura que Denis define claramente. Por otro, sin ser “naturalista”, plasma una realidad simbólica. No puede ni quiere anular la pantalla de “las emociones asociativas”, el objeto de la semántica predicativa del cuadro. Figari resuelve plenamente el problema de la fusión entre el “instrumento” artístico y su contenido temático. (Reitero la cita: “El tema del cuadro forma parte integral de la concepción estructural”, Arnheim.)

En él la figuración, en su ambigüedad, sostiene los dos universos: “¿La pintura por la pintura? Yo no hubiese dado una sola pincelada” (cita Ardao). Para dar lugar a ambos mundos, traza una horizontal, por donde el cartón se convertirá en representación simbólica y autorreferencia. Esta bisección horizontal no es el horizonte de la perspectiva central. No existen puntos de vista, y cuando lo exige la representación —un salón, por ejemplo— las oblicuas tienen una función dinámica y compositiva en relación con las perpendiculares, puesto que no intenta producir profundidad con ninguna sombra. El plano está en el nivel del cartón (*Reunión federal*).

En *Misia Agustina* organiza con base en un punto de fuga ubicado a la izquierda, hacia la sección áurea; los muebles y los personajes, principalmente la negra arrodillada, con un vestido

maestros de la pintura uruguaya).

167 “El pasado y el futuro no son tales sino presente; el futuro como tal, no es todavía; el pasado como tal, no es ya más. Estén donde estén, sean lo que sean, no lo son más que en tanto presente” (*Confesiones*). La importancia del tiempo en la percepción mereció un análisis en autores como Gombrich, particularmente por la representación del movimiento (La imagen y el ojo). El tiempo en el espacio pictórico se puede representar en cuadros sucesivos, como en los murales medievales y los cómics, lo que implica interpretar su ilación; o como movimiento sugerido. El riesgo (en el barroco y el pop-art) consiste en subrayar el dinamismo y distraer del color y las superficies cromáticas, acercándose a la escultura y al cine.

claro, cubre el ángulo de las paredes y del piso. El efecto de profundidad queda escamoteado. También se atenúa la ilusión por la figura sentada, las verticales, los huecos y cortinados, el retrato, el predominio del fondo de las paredes. Los espacios valen como superficies contrastantes de color. Peluffo da a toda esta escenificación y representación teatral un carácter ritual. El arriba y el abajo, tan finamente analizados por Bachelard (*Poética del espacio*), no tienen la misma significación en estos salones, donde el propósito temático es otro, atento a lo social. Aquí halla sentido lo grotesco y caricatural. Una suerte de microcosmos, algo a la medida del hombre. Aquí, asimismo, se abre el espacio de las “situaciones ontológicas”. Se detiene lo episódico, lo temporal y anecdótico: es el lugar del nacimiento, la boda, la fiesta. Luego retomaremos este aspecto.

En *El homenaje, Barrio de negros, Toque de oración, Llegando a la iglesia, Baile en el patio*, nos encontramos con una delimitación de los frisos. Pero siempre la unidad del cuadro es la unidad cósmica ya mencionada. En *Barrio de negros*, el cielo muy abigarrado y con luna llena se relaciona con la tierra por la vertical de la cruz, que aquí hace las veces de árbol (cabe remitirse al árbol simbólico de Mircea Eliade). Los frisos —tengámoslo en cuenta— se subdividen y cumplen su función en la economía del espacio-color; si tenemos el cuidado de medir, veremos que suele haber una sección áurea más o menos ponderada por el ojo.

En *Homenaje*, la abigarrada escena inferior —que ocupa un tercio— se destaca contra la claridad de la pared del cementerio; luego, hacia el tercio superior del cielo, suben los cipreses de la derecha, dentro de la sección de oro. Hay otros tres a la izquierda, separados por incursiones celestes, generando una subestructura áurea. Evita así la simetría, la bisección violenta que mineraliza lo orgánico, aunque otras veces constituya el motor compositivo.

En *La vida, Bajando el muerto* y en otros donde las franjas horizontales conservan una anchura equivalente, establece enlaces, correspondencias, con el propósito de compensar los pesos visuales. Introduce verticales que no siempre consiguen frenar la fuga por los laterales. Sin embargo, el predominio de la horizontalidad está al servicio del sistema de referencia implícito en la génesis de la idea pictórica: lo terrenal. Lo que le importa está acá, en la inmanencia —piénsese en la disposición del relato de un Greco—. Esto le abre campo a su sensibilidad de colorista.

Ingres, quien dice que “hasta el humo se debe expresar por un trazo”, dibuja y luego colorea. En Figari el dibujo apenas distribuye los espacios en función del color, que es el verdadero protagonista, incluso en detrimento de la arquitectura. La expansión cromática, las tensiones, se resuelven hacia los costados; se consigue con las grandes paredes, los grandes cielos no ascensionales. Más adelante trataré este espacio privilegiado cromáticamente, no perturbado por la multiplicidad de los objetos y que crea los propios (la luna, los arabescos, las manchas abiertas). Es la función de la síntesis, de la esencialidad de las tintas. El despojamiento de las superficies permite la efusión del color, el matiz, los contrastes, las afinidades. Un trozo de cielo, de , la copa de un ombú, recortados del resto, se convierten en abstracto-expresionistas.

Las figuras de colores planos y unitarios –con una o dos subdivisiones, como pentagramas de puntillos y corchetes– son indudablemente fauvistas. (*La ventana abierta*, *La japonesa*, *Armonía en rojo* y tantos otros de Matisse o Derain.) La función cromática prima: evita para ello las sombras proyectadas, coloreándolas hasta inadvertirlas en el plano. Lo mismo las modulaciones del volumen. Las figuras se aproximan a la superficie, al espectador. La horizontalidad impone su propia lógica gramatical; no es pues casual el “arreglo” iconográfico que explica por ejemplo la asimetría o anisotropía que dispone el mayor peso del cielo.

No importa si se llega por la vía consciente o subconsciente, o si se trata de una internalización que automatiza el proceso. En el plástico, en el músico, se conserva el pensamiento concreto que actúa con imágenes,¹⁶⁸ así como el obrero lo hace manipulando los objetos.

La horizontalidad en las diversas culturas, en la simbología de Bachelard, alude a lo orgánico, a la fecundidad, el reposo, la materialidad; en cambio lo celestial alude a la trascendencia. Sin embargo, los cielos de Figari no trasuntan “espiritualidad”, si por ello se entiende lo místico; verbigracia, el misticismo del gótico flamígero, del manierismo del Greco. Tampoco la evasión: no se apunta a la verticalidad ascensional. Lo caracterizaría como expansivo, “oceánico”. Lo que ocurre en el friso horizontal inferior condiciona al superior.¹⁶⁹ El cielo crece a expensas de la zona donde los hombres y los seres vivientes realizan el ritual de vivir, y también hacia los costados del marco. Reiteramos: es la premisa filosófica materialista del autor, su sólido sentido terrenal (la Realidad es inmejorable).

El ordenamiento cosmológico de Figari parecería ilustrar la tesis de Arnheim de que aquí se efectúa en base a dos sistemas espaciales; cósmico y local.¹⁷⁰ En el arriba y el abajo, la altura en que se hallan los objetos, la distancia al espectador, determina una escala jerárquica entre ellos. La horizontal, perpendicular a la vertical simétricamente ordenada en relación a la

168 Dorflès en *Simbolo, comunicación y consumo* menciona el “pensamiento por imágenes” y el “pensamiento por palabras” que nace luego. “La imagen [...] especie de cuadro mental aún no conceptualizado a través de la expresión verbal pero ya lleno de significados, puede ser instantánea [no sucesiva], sincrética”; “tal pensamiento [...] no verbalizado [es más cercano] a la vasta red simbólica”, en que el hombre se pone en contacto con elementos primordiales, mágicos, oníricos, artísticos. Reparemos en que el lenguaje es una representación de la representación, o sea, que pensar por palabras –excepto los nombres propios– es pensar por “clases”, en oposición a pensar directamente por imágenes. Ya Jung diferenciaba el pensamiento concretista y el simbólico. Dorflès da el ejemplo de Mozart visualizando de un golpe todo un fragmento musical (“Das Ding wird im Kopf fertig” –la idea se elabora en la cabeza–). Todo artista ha tenido este tipo de experiencia de “visualización”. En general, el pensamiento, la “idea”, surge de la lucha y los estímulos con y de la propia materia. Basta ver el documental *El misterio Picasso* (Henri-Georges Clouzot, Francia, 1956.)

169 Es lo que observa Kalenberg. La razón es que un cuadro es una unidad y al dividirse en dos partes se impone la armonización entre ambas. Observa Wölfflin que en la Asunción del Tiziano los apóstoles en el suelo funcionan como el zócalo del cuadro y “el semicírculo superior se repite en la parte baja de la composición constituyendo un gran círculo dominante” (*Reflexiones sobre la historia del arte*).

170 “El campo visual está dominado por un vector [...] al que llamamos fuerza de gravedad, por analogía con el mundo físico. Todo objeto visual es percibido como si fuese impulsado hacia abajo. Esto crea una asimetría o anisotropía en el espacio visual, por la cual el movimiento ascendente difiere cualitativamente del descendente” (El poder del centro). “La tierra es uno de esos sistemas concéntricos (Klee) donde las fuerzas gravitacionales convergen radialmente hacia el centro, como nuestros cuerpos. En lo local, nuestra visión está constituida por un sistema de paralelas y perpendiculares, con una izquierda y una derecha –dejemos las estructuras esféricas, raras en la existencia terrestre y en el arte–. En geometría, el “centro” está siempre en el medio; en la pintura, la escultura, la arquitectura, cualquier objeto visual es un centro de fuerzas y los objetos interactúan entre sí” (Arnheim).

gravedad, ofrece mayor estabilidad y equilibrio. Sin embargo, esto no ocurre en Figari, por la sencilla razón de que su filosofía no es la judeocrisiana ni aun la grecolatina: la jerarquización está invertida, o mejor, todo tiene la misma dignidad de ser.

El peso visual excesivo podría desequilibrar la relación de los frisos. Un cielo más próximo a la tierra distribuye el peso de otro modo que si fuese ascensional, como una aguja gótica. (Tampoco una relación de jerarquía y poder entre el cielo y la tierra.) Si bien se explaya hacia los lados, está más cerca de lo circular —algo semejante a lo que sucede cuando se apoya sobre la semicircunferencia del mar—. La resolución en matices de azul (ultramar, Francia), verdes, ocre, blancos, rosas, sustituye la luminosidad atmosférica por equivalentes cromáticos.¹⁷¹ Esto reafirma el planismo, la esencialidad sobre lo fenoménico y fugaz —vía Gauguin y Cézanne—. Explica también el predominio de la coordinación sobre la subordinación.

Los artistas medievales jerarquizaban las figuras poniendo en primer plano y con mayor tamaño las efigies de los reyes, los santos, y obviamente la del Cristo pantocrátor, como propietarios del espacio representativo; en cambio, las figuras figarianas tienen igual estatuto jerárquico, una suerte de democracia ontológica frente al absolutismo teológico de la iconografía occidental.¹⁷² La verticalidad se aviene con las pocas figuras (*La niña*) y la ilustración de una anécdota, de un asunto humorístico, donde los personajes son aproximados para la mejor lectura. El dinamismo de la superficie es el de lo orgánico, no de lo transitorio. Ni toques ni brillos sugieren temporalidad. Figari participa de la decorativización del arte de Occidente, en contacto primero con la japonería, y luego con las esculturas y máscaras africanas y de Oceanía, resultando un sincretismo entre la figuración renacentista y la decoración y la geometría de una y otra fuente.

A veces predomina la figuración, otras lo decorativo (de Gauguin a Matisse); finalmente, el subjetivismo de la cultura protestante agrega otro elemento, visible en el expresionismo abstracto. Suple a la luz con el color (por ejemplo, el cromo de los faroles, como las luces vangoghianas de una taberna). La luminosidad es la del propio color, procede por capas superpuestas, usa transparencias, creando la sensación de una luz interior que se cuela desde el fondo del cartón amarillo y al cual se deja respirar en los intersticios de las pinceladas. No olvida la lección de la academia que recomienda pintar primero los tonos más oscuros.

171 No sólo usa los complementarios, también los sobretonos: un siena yuxtapuesto —o superpuesto— con un cromo, un ultramar con un prusia. Este trabajo de refinada artesanía se observa mejor en la magnificación y la luminosidad de una película o con una simple lupa.

172 “La dinámica de la pintura se manifiesta como una compleja interacción entre el impulso vertical general del vector gravitatorio y el poder de los diversos objetos visuales” (Arnheim, *Nuevas ensayos*). La grafología de Klages afirma: “Una concentración hacia arriba, acompaña a la espiritualidad, el ensueño, a la “ligereza”. La extensión hacia abajo acompaña a los intereses materiales, a la presión de los instintos, a la “gravedad”. En cuanto las pautas culturales judeocrisianas, su cosmopintura lo lleva a componer tal vez en contra de ellas, afirmando lo terrenal. En ninguno de ambos frisos hay lugar para una iconografía religiosa ni aun para las supersticiones del medio rural (Solari) ni afroamericanas, veta que llamativamente Figari, fiel a su ideología iluminista, no explotó. ¿A qué atribuir esta exclusión si no a su rechazo de lo enajenante, lo antirracional y “antiprogresivo”? No se trata entonces de encasillarlo como un mero costumbrista, desinteresado del contenido ideológico de su pintura.

Las oblicuas no son frecuentes, por la misma razón que dispone frontalmente la teatralización. Son líneas fundamentales para la ilusión perspectiva, que oculta con no menos retórica detrás de las figuras; incluso arriesga ser rígido con los bordes de los muros que no son atenuados con el color atmosférico. El azul del cielo suele estar al mismo nivel sobre la superficie que esas paredes encaladas. Como se sabe, la oblicua es un compromiso de fuerzas. El planismo geométrico absoluto (Mondrian) es “superado”, no menos que el hueco ilusorio, coloreando las sombras, hallando equivalencias; incluso las suprime, aunque puedan resurgir por otro lado (*Llegando de la iglesia y Baile en el patio*).

Llama la atención la diferencia de enfoque entre los paisajes pampeanos y el planismo de sus candombes. En los primeros suele haber un tratamiento cromático, un modelado de la pincelada, que dejan la sensación de un suave relieve. En *La doma*, por ejemplo, el trabajo de las nubes insinúa el volumen. A izquierda y derecha, existe una gran área clara que contrasta con el planismo del ombú. El pasto fue “armado” con manchas de tierra en el borde inferior, lo mismo que la línea del horizonte. La sombra de los caballos se ve nítidamente superpuesta. A un costado, una roca clara en el ángulo, además de su función constructiva, sugiere aún más la profundidad.

A un extremo y otro de la historia Figari da un cierto volumen, que no es giottesco pero sí evita el planismo total. Trampas de encantador, que responden a una concepción de la pintura no menos que a una concepción estética.

Sostengo que la pincelada de Figari —además de la significación que posee en un colorista para quien el empaste es un medio de expresión sensible— está relacionada con su manera de concebir el cuadro. Aunque abundaré en ello, ahora interesa transcribir una opinión técnica. Se trata de la magnífica monografía de Juan Corradini, *Radiografía y macroscopía del grafismo de Figari* (1978), resultado de sus análisis con distintas aplicaciones de los rayos X.

Distingue dos tipos de pincelada: una estructural, que dibuja o define un volumen, dando inteligibilidad a la figuración; otra libre o de relleno: deposita el color local o exalta la vibración cromática de un plano. Por su naturaleza instintiva, considera a esta última de mayor importancia, puesto que es la más directa y reveladora de la personalidad.

“Cada trazo está estrechamente vinculado al que ya existe y lo modifica.” Después de referirse al bosquejo preliminar, agrega: “Se tiene la impresión de que empezara pintando los objetos de mayor interés figurativo o plástico, aplicara a continuación los fondos y procediera después a elaborar ambos simultáneamente” (subrayado del autor). Parece una confirmación de lo que suponía sobre su método compositivo —tan propio de un colorista—. Es sumamente interesante el comentario sobre los efectos cromáticamente vibrantes que obtiene salpicando el cartón con el mismo color: no lo considera incompatible con la síntesis plástica, que entiende como el “resultado de la integración de los valores esenciales de una figuración”. No debe confundirse con la simplificación, que es pauperización, subraya. En el caso del dibujo, no se puede ser sin-

tético si no se sienten “las formas como una entidad indivisible”.¹⁷³ A diferencia del calígrafo, el pintor debe interrumpir el movimiento para cargar el color; sin embargo, la coherencia nace de la espontaneidad del impulso creador; los trazos dan la sensación a la vez de cohesión y de movimiento incipiente (tensión); su ritmo se siente como una alternancia acompasada o periódica. No es la mera facilidad o destreza desprovista de contenido emocional.

Al examinar el grafismo de Figari, observa que tiene una “grafía directa y dinámica, arabesco de las formas, riqueza de materia, suntuosidad del color”. “La imagen radiográfica de los cuadros [...] confiere una plusvalía a la imagen visible.” “El vigor plástico de la más insignificante pincelada [...] sostiene el dibujo aparentemente desmañado”, “las formas animadas [...] nunca son estáticas”, “también las que reproducen objetos inanimados participan de una interior vitalidad que las vuelve orgánicas”. “Se tiene la sensación de una materia pictórica sensualmente experimentada como arcilla de modelar”. Lo que se dice en cuanto a la fértil imaginación del pintor, que pintaba innumerables versiones del mismo tema sin repetirse, “vale también para su grafismo”. Respecto al espacio pictórico: está “inventado, de reducida profundidad, definido por una serie de planos yuxtapuestos y sólidos, a escasa distancia el uno del otro”. Altera el orden académico, pinta primero los planos más próximos (en general las figuras) y después los más alejados. Merece extender algo más esta larga transcripción acerca del grafismo “relacionado con el impulso vital”. El trazo “amplio, largo y decisivo” pertenece a las pinturas “de mayor pujanza y una visión más sintética”. La arabescada es de la primera época; el trazo pequeño, reiterado y elaborado, aparece en las obras más descriptivas o narrativas. “[...] el artista como ‘pintor’ no solamente gozaba de los colores por sus propiedades cromáticas, sino que los experimentaba sensualmente con fruición táctil, por su calidad de materia plasmable. De ahí los empastes jugosos, el recorrido arabescado, el gusto por la textura accidentada y diversificada [...] desahogando libremente su sensibilidad táctil.” Sin tener acceso aún a este admirable trabajo, con el desmayado auxilio de una lupa, observé yuxtaposiciones de tipo académico, efectos de la técnica intimista, de calidad muy lírica, que lo alejaban del fauvismo. Recordando a Torres García o a Mondrian, quizá atenuaría el compartible entusiasmo de Di Maggio al concluir que “el espíritu de su tiempo [...] impone a sus composiciones pictóricas, una planificación tan precisa como un silogismo”. En cambio suscribo que “atrás de la aparente espontaneidad y soltura de los tratamientos, la divina proporción parece estar presidiendo la distribución de personajes y elementos de la naturaleza en cada escena”.

Confieso que no siempre he podido encontrar la divina proporción, y sí en cambio una manifiesta omisión. Quizá sea acertado aproximarlos al onirismo de un De Chirico (*Ombú bajo la luna*, *Rancho nocturno* y otros que trasuntan una atmósfera metafísica, tal vez onírica, indicadores de “su poderosa capacidad de asimilación”). En sus mejores momentos, en que aún al poeta

173 Para poner ante los ojos esta afirmación, recordemos al Picasso dibujante, la continuidad del trazado, que va uniando y diversificando mientras recorre la superficie del cuadro.

y al plástico, no el literato, llega a recrear líricamente. Como quiso trascender lo fenoménico y temporal, no era preciso que se apoyara en recuerdos puntuales y definidos. Hubiese obtenido todo lo contrario: un mundo de puras esencias pero sin poesía.¹⁷⁴ Poesía y tiempo se le filtraron en la memoria, porque no hay lirismo sin temporalidad. Tampoco Proust noveló un anecdotario. Quien haya conservado la experiencia de un momento privilegiado podrá insuflar de contenido distintas situaciones imaginarias (el primer baile, una vivencia compartida, un silencio dialógico). No de otra cantera toma su material la literatura.

Para obtener ese espacio mítico, le insufló una atmósfera, le dio una vibración emotiva: era previsible en su estética (el “encantamiento”, “la emoción asociativa”). Dewey observa que la unidad de la obra artística se consigue por un movimiento afectivo unitario¹⁷⁵ que funde los materiales y sin el cual sólo aparece algo exangüe, en todo caso meramente habilidoso; cuando lo personal pasa a primer término, la atención resbala de la obra misma y se malogra en el sentido opuesto.

Figari consigue integrar sus medios y su percepción poética del mundo que construye. Nada tiene de extraño que el tono emocional de lo vivido se trasvase por la porosidad de la materia, como el calor del contenido pasa de la porcelana a nuestros dedos. Naturalmente, apenas se puede adivinar por el análisis el juego de prestidigitación: se trata, en el lenguaje de Risieri Frondizi, de una “cualidad estructural”, que no se reduce a un elemento y que tampoco es la suma de los elementos o las partes (*¿Qué son los valores?*).

Cuando intenta recrear un pasado que no es propio como si lo fuera, al pintar los salones carmesíes rosistas, lo consiga o no, de lo que no cabe duda es que tiene ante sí, y la transfiere, una experiencia de la vida social. Tomando en cuenta esto, si pensamos cuál es su propósito temático, no menos que su concepción de la pintura, comprendemos por qué no utiliza una pincelada fraccionada, por qué no pretende atrapar lo evanescente ni una atmósfera. Sencillamente, no le interesaba. La eficacia artística depende en buena parte de la técnica apropiada a nuestros fines. Tampoco es un recuerdo “documental” el *Ombú* de la Colección del Museo Blanes. Su notable escritura, su sensual arabesco, el grueso puntillado en rojos, el notable hallazgo del blanco del sol, asomándose detrás del entretejido del follaje, con dos o tres espesas manchas —quizá con la misma pasta con que trazó el caballo blanco de la derecha—, no son para nada “realistas”. Su mimesis, su “discurso estético”, su sintaxis perceptiva, tienen poco que ver con la copia y tampoco con un recuerdo concreto; el signo estético apenas “imita”, en el sentido de

174 Se ha comparado a Figari con Chagall, que pintó la memoria de su pueblo natal. Compartieron la seducción del fauvismo, pero aparte de los aspectos técnicos, el surrealismo de uno nada tiene en común con el mundo terrenal y coherente del otro. Son dos cosmovisiones poéticas, dos metafísicas. Además difieren por el espíritu religioso y místico, jasídico, del europeo. Aunque el “tipo” chagalliano es también anónimo, la figura pasa a primer plano. En el maravilloso Cumpleaños, la ilusión de perspectiva, la superposición de “realidades”, los dislocados “puntos de vista”, nada tienen que ver con el planismo y el decorativismo de Figari. Nunca queda afectado el orden perceptivo “normal”. Comparado con aquél, el suyo es un naturalismo del misterio, pues éste no nace de la intromisión de la lógica del sueño sino de la opacidad ontológica de la Realidad.

175 Véase la ya citada afirmación de Corradini acerca de la coherencia que da el impulso creador.

designar un correlato objetivo (es el caso de los íconos de Charles Morris). En la reconstrucción artística bastan ciertos rasgos significativos (esenciales), alusivos, no descriptivos, y la experiencia vivida. Indudablemente, un discurso estético trasunta, expresa, pretende “comunicar”, pero la materia, la lógica originada por las premisas que se han ido imponiendo, inducen a que el blanco del equino tenga consonancia con el blanco del sol y quiebre la monotonía del horizonte lejano. Aquí está el sentido verdadero de la mimesis artística, no en la reproducción. Esto es lo que se resiste a desechar el naturalismo de Figari. Diríamos que el consumidor ingenuo de las artes plásticas y de la literatura parte de un presupuesto erróneo, que cometería una falacia fuera de asunto si se tratara de razonamientos, pero que a falta de nombre mejor llamaré “desvío epistemológico”. Trata su relación con el producto artístico como si fuera una relación de conocimiento; de ahí que pretenda del cuadro o de la obra literaria un predicado (implícito) de verdad y no una recreación artística, cuyo valor es primeramente estético. Ya decía Aristóteles que lo verosímil puede ser más creíble artísticamente que lo verdadero. Ese ombú, aun con su gozosa distribución de la pasta, abriéndose en forma granulada sobre el cartón absorbente, sigue siendo una experiencia personal, quintaesenciada, un “naturalismo de la memoria”. Si el cuadro es contemplado como un exotismo no conseguiremos justificarlo. Este es el “platonismo” al que alude Hauser: es una idea pintada que traduce, como piensan Cassirer y S. Langer, la “experiencia” de quien haya visto un ombú en esa circunstancia casi onírica. Pero no es necesario para que exista por sí mismo y sea capaz de dar nacimiento a una flora imaginaria. En el mundo del arte, los faunos existen. Pero también es cierto que la imaginación no brota *ex nihilo*.

A esta “voluntad de estilo”, a la comprensión del cuadro como un todo, corresponde la subsunción de la “escena” figariana entendida como espectáculo o visión pictórica; una visión coloreada de emoción poética. Si examinamos una pared, un sauce, aisladamente, reconoceremos la verdad del aserto de Di Maggio: “se apoya en formas representativas muy esquemáticas y el color plano, es una percepción focal unitaria, arribando a la despersonalización y a la uniformidad de los primitivos”.

Es ciertamente paradójico por la inconfundible personalidad del maestro, cuyos imitadores sólo han logrado producir cursis estampones postales. Figari, que se declara un memorialista, no llama la atención sobre sí mismo; en esto muestra un sentido clásico del arte, una sobriedad que sólo deja traslucir el modo de ver, porque es el vehículo activo de una realidad que lo sensibiliza pero que lo trasciende. Después de todo, aun lo personal, lo biográfico, participa de la esencialidad y de la realidad, de la que es apenas una manifestación efímera, fenoménica.

La uniformidad es la del paradigma. El primitivo es anónimo, no tiene “personalidad” —en el sentido figariano—, su identidad es con el grupo, con el sentimiento colectivo, no con formas del sentimiento individual. El naíf es directo, copia sin demasiada conciencia de sus medios; no es propiamente, desde el punto de vista antropológico, un “primitivo”. Creo que Figari tuvo la astucia de servirse de ambas cosas: lo originario y lo ingenuamente decorativo (lo “popular”).

Quienes han visto gran parte de sus cuadros coinciden en apreciar su color apastelado. Los rosas de *El beso*, los verdes, azules y sienas de *¿Quién carga con el muerto?* y *El pequeño caballo* que nos introducen en el misterio diurno de la luz, así como *Rancho nocturno* y *Ombú a la luz de la luna*, en el misterio de la nocturnidad, poseen una cualidad lírica del color (que Arnheim desistiría de explicar).

Recogemos observaciones de los críticos. Kalenberg: “es un pintor de la mancha y no de la línea, que se evade del mundo exterior para refugiarse en su interioridad”, pintando en París sus recuerdos de ambas orillas del Plata. “Se trata de una memoria afectiva, que no registra ni documenta, sino que reconstruye.” Lo asocia a Bergson (entonces de moda) y a Proust, otro deudor del filósofo francés. Esto da su sentido decorativo; la intemporalidad del tiempo recordado aleja sus mejores obras de la estridencia abrigada del esmalte vulgar. Agreguemos que Figari es un pintor que decide; elige una gama limitada y logra producir una impresión de riqueza inusual.¹⁷⁶ Después de mencionar la “ejecución rápida”, Brughetti describe que Figari pintaba “con colores enteros”. Y Raymond Cogniat: “Cada superficie tiene su propio color pero es compuesto por superposiciones sutiles de pintura, que vibran y animan la tela”. Figari sigue la ley gestáltica que hace ver al niño la “esencialidad” y “la generalidad; ve directamente lo redondo de la cara, lo rojo; ha desechado o no visto lo diferente, no distintamente a lo que ocurre en la percepción animal” (Konrad Lorenz). Arnheim, al referirse a los conceptos perceptivos, hace presente que en el desarrollo orgánico la percepción comienza aprehendiendo los rasgos estructurales.¹⁷⁷

No parece haber una contradicción entre la “visualidad” de la percepción infantil y la abstracción adulta. En el adulto se opera reflexivamente lo que surge espontáneamente en el niño —se trata de una metodología, no un proceso—. En el pintor, en el poeta, hay siempre una esencialización (por ello necesariamente “elige”; el suyo es un acto de libertad, de decisión) que limita la infinitud de lo real. Es la misma razón que lleva a tener una paleta. Aun en el realismo, la “atmósfera” y la unicidad del cosmos artístico se obtienen por un acto o voluntad de estilo, que no es gratuito y meramente formal; pretende un “mensaje”, un modo de ver la realidad o el hecho plástico “abstracto”, aunque mejor sería llamarlo concreto, pues lo único que se abstrae es la figuración, quedando la autorreferencia. Lo único que no se abstrae en la pintura, o en la literatura o en la música, es la materia misma que sostiene el valor estético de la organización total y el de las cualidades de su propia materialidad —ser tal rojo, tal sonido, tal consonancia—,

176 “Ninguna organización visual es legible a menos que esté basada en un número limitado de valores perceptuales, que constituyen el esqueleto de la estructura dentro de la cual encajan las gradaciones secundarias de esa escala fundamental o bien forman una variedad de acordes en la que los elementos comunes siguen siendo discernibles” (Arnheim, *Arte y percepción visual*). Es lo que Torres García, siguiendo una tradición empírica inmemorial, repetía a sus alumnos: “El pintor debe tener su paleta”, término que sintetizaba los resultados citados anteriormente del psicólogo de la percepción.

177 Ver en Kanizsa, *Gramática de la visión*, la polémica entre los elementalistas y los gestaltistas, particularmente, los problemas de la percepción: cómo “reconstruimos” en un todo los estímulos “atómicos” de las ondas en la retina, cómo se da la estereoscopia sobre una red plana de neuronas, en relación a nuestra percepción del mundo.

así como el valor estético del modo de ser elaborada: con tal empaste, tal armónico, tal ritmo, tal ejecución. Si según Lorenz tomamos en cuenta la percepción de ciertas “señales” en el comportamiento animal, el reconocimiento “genérico” (que a veces se limita a un sólo aspecto, como la dirección del vuelo de las aves de presa que induce a huir a sus víctimas) que descarta lo “accidental” en el proceso de esencialización, se entiende por qué los artistas periódicamente aspiran retornar a la infancia del hombre, a pintar como un niño —lo que según Picasso le llevó una vida aprender—.¹⁷⁸ En Figari el color y el trazado son inseparables; ya señalamos la importancia del movimiento (Corradini) y el placer que el pintor siente en verlo plasmado en sus figuras —lo mismo que ocurre en la infancia—. Conserva el impulso orgánico que produce la aparición de algo que antes no existía sobre la superficie y que es sentido como un mágico poder por el artista. El filósofo Hans Jonas considera que ese poder es el atributo “más decisivo y único del hombre”. La rapidez de la concepción y de la ejecución, la selección y limitación a lo semánticamente económico —en la figura, el color, el movimiento—, así como la organización “topológica”, no “estructural” ni analítica del cuadro, nos muestran claramente que la prisa está en trasladar la “visión”, de la misma manera que en Monet se traslada la “impresión”.

De otro modo, es la totalidad y en tanto totalidad orgánica lo que pretende Figari. Quiero destacar esta condición orgánica —que lo reflexivo y analítico no ha esterilizado— de todo el acto creativo figariano.

La percepción no es un registro fotográfico (Gaetano Kanizsa) —meta a la que aspiran, aunque con reservas, los pintores realistas—, es holística; “los conceptos visuales no han de poseer una forma explícita” (Arnheim). En el niño se produce una impresión global, no percibe una totalidad específica —por ejemplo, un pintor “descubriendo” un paisaje, un fotógrafo recortando un momento.

Ello explica a quienes ven en Figari un primitivo, un “niño” (Brughetti); sólo que lo fue deliberadamente, tratando de percibir con la mirada ingenua de quien se abre al universo como su criatura. Paradójicamente, lo que produce esa impresión de espontaneidad, de autenticidad, es un efecto buscado; es el impulso a crear en el espacio algo que antes no estaba; eso que convierte el goce de pintar en algo estéticamente autotélico (aun en los chimpancés se observa el

178 Arnheim se refiere al principio de diferenciación: “en tanto un rasgo visual no esté diferenciado, la gama total de sus posibilidades estará representada por la más simple de éstas, desde el punto de vista estructural”. El significado de un rasgo visual determinado depende de las alternativas a elegir (Gombrich). “Un círculo sólo es tal cuando cabe la alternativa del cuadrado”. Piaget, siguiendo en esto al evolucionismo, muestra que el desarrollo orgánico del dibujo infantil va de lo más simple a lo más complejo. El principio de simplicidad gestáltica se une al de diferenciación: “toda forma queda tan indiferenciada como lo permita la concepción que el dibujante se hace del objeto pretendido”. Donde Arnheim escribe “general”, habría que evitar confundir la naturaleza de los procesos —opuestos: uno enriquece y otro “simplifica” abstrayendo—: “nuestra premisa [es] que el percibir y el concebir proceden de lo general a lo concreto”. Intelectualmente, el niño pasa del sincretismo a la diferenciación analítica; perceptivamente, responde a ciertos “rasgos” significativos, que le bastan para representar. El adulto selecciona a partir del conocimiento, abstrae las “notas esenciales”, que no necesariamente son las que permiten el “reconocimiento” perceptivo del niño y al que anhelan llegar los artistas. No es lo mismo la “esencia” en un constructivista —un platónico— que lo “genérico”, el punto de partida perceptivo infantil. Y éste es el error de quienes atienden sólo lo psicológico y no advierten que el arte no es un proceso “espontáneo”.

placer de colorear, el placer de la motricidad, lo que vale también para el niño).¹⁷⁹ Pero se trata de un hecho cultural, no de una expresión inmediata. “Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos, no de parecido, *sino de equivalencias*, que nos permiten *ver la realidad en términos de imágenes, y la imagen, en términos de realidad*” (Gombrich, *Arte e ilusión*. Subrayado del autor). Aquí entra la estética figariana y su personal percepción metafísica, su sedimento cultural, sus deudas y sus maneras de integrarlas a ese impulso primario, esa sensibilidad cromática que hace de un artista no un ser de excepción, sino alguien dotado de una capacidad específica en el manejo de un determinado medio (Dewey).

Ese impulso de plasmar pictóricamente el pasado personal, la intención ideológica, el sentimiento acerca del espectáculo del mundo y de la vida humana, se manifiestan como toda actividad psíquica; el arte es a la vez naturaleza y mediación (cultura). El artista, permanentemente, necesita dialogar con estos dos interlocutores inseparables, como lo cóncavo-convexo, puesto que se condicionan mutuamente. Aquí surge el problema del estilo. Pero no es cierto que Figari resolviera mecánicamente y del mismo modo todos los problemas, aunque conserve —con variables— ciertas constantes o “conceptos perceptivos”.

La calidad de sueño o ensueño de sus pinturas más poéticas (*Rancho a la luz de la luna*) es —en distintas épocas y bajo distintas influencias— un efecto buscado. Lo obtiene por la atenuación del color, la indefinición figural, la disposición y extensión de la pincelada, la materia. Según Samuel Oliver, Figari decía que “los recuerdos no tienen sombras”. Es posiblemente la explicación más profunda de esa atmósfera metafísica de los cuadros como el del ombú lunar. El sentido de la soledad casi “prehistórica” de la pampa—que para Giselda Zani se produce por la calidad pétrea de las nubes—¹⁸⁰ intenta traducir la presencia de lo real no humano, el silencio cósmico que se impone más allá del hombre, el “misterio”.

Es la imagen de quien piensa *sub specie aeternitatis*, habituado a la especulación metafísica, donde la temporalidad se ha evaporado y sólo queda la infinitud del espacio, del cual la pampa es un significante icónico. Nada extraño tiene que redimensione la soberbia humana y la figura aparezca disminuida, genérica, un accidente, un fenómeno más de la Realidad última detrás del espejismo de lo individual. Oliver destaca la relación entre la temática y el color —esa suerte de mimetismo artístico—, el empleo de vibraciones cromáticas de un sólo tinte en forma simbólica. (El simbolismo del color estudiado por Panofsky, que pasa de lo religioso y político a las formas populares de la cultura occidental, y que nuestros negros y paisanos heredaron de los españoles, sin contar la simbología propia, ancestral). Es verdad que la calidad táctil de la pintura es parte de la intencionalidad del artista, incluso independientemente del destaque de

179 “Lo probable es que la representación pictórica intencionada tenga su fuente motora en el movimiento descriptivo” (Arnheim).

180 Arnheim estudia la técnica del misterio en Rembrandt. Sería inútil sin la capacidad de abrirse a él. En ciertas ocasiones, la contemplación de la naturaleza hace que ella entre en nosotros como algo sobrenatural. Le ocurrió a Figari lo que a Hudson. La pampa no se presta al paisajismo, pero sí al sobreecogimiento, al recuerdo “oceánico” de la inmensidad. Es como si hubiera pensado: La eternidad está ahí: falta apoderarse de ella.

la figura (Corradini), pero no es un valor autónomo. La integralidad del propósito se advierte en el uso de las técnicas, los medios. Investigándolas se ha intentado, con grandes limitaciones, periodizar su obra (la complicación se debe entre otras cosas a que, excepto en su última etapa, no fechaba y a la costumbre de retomar los cuadros).

A partir de 1920 emplea sistemáticamente el cartón, frecuentemente amarillo pajizo, o gris, sin imprimación. Esta autolimitación le permitirá lograr —como los intimistas— una tonalidad mate, apastelada, además de las ya sabidas “descubiertas” del fondo, que se entretejen con los azules o los rosas, tierras, verdes, y la reducida pero fina gama de matices resultantes de la mezcla, fundamentalmente con el blanco. El fondo forma como un halo, irregular, anastomosado, alrededor de las figuras, dándole respiro a la textura.

Es la pincelada sin barniz o solventes que le va sugiriendo una técnica infrecuente: el cartón, ávido, participa imponiendo un freno al óleo que se deposita abundantemente sobre la superficie. Corradini describe el trayecto de la cerda, distinto en la pincelada estructurada que en la de relleno, hasta que se transforma en un signo gráfico. Sin embargo, no está condicionada por la figuración. La evitación del vehículo (la trementina, el barniz, el aceite) se debe a que éste desnaturaliza con su inmediatez el contacto del pincel empapado de óleo con el cartón absorbente.

“El gesto es el movimiento que origina el grafismo, como un acto fisiológico y psíquicamente condicionado, individual e irrepetible [...] no imitable en la totalidad de su manifestación” (Corradini). Una misma pincelada puede emplearse para representar los objetos o situaciones formales más dispares, “puesto que el artista es el inventor de su propio lenguaje”. Esto nos enseña que en Figari, no obstante su tematismo, no es lo literario lo que supedita a la pintura —sí es el paratexto lo que semantiza la representación, según podemos comprobar en las ocurrencias humorísticas.

El gesto se relaciona con lo inconsciente no menos que con lo voluntario de la personalidad, mas no deja de ser igualmente verdadera la afirmación de Corradini de que lo inconsciente de su visualidad de poco le vale al artista. Sin embargo, cuando toma distancia reflexiva, le suele servir para conocer el sentido de la orientación de su trayectoria, las influencias —negativas o positivas— que están actuando en él.

A veces Figari se sirve de la espátula, en zonas limitadas, alternando zonas lisas con otras accidentadas. También lo hace de manera exclusiva para cubrir superficies, a las que vuelve con el pincel. Dibuja arabescos con el objeto de integrar la “forma”; le interesa que la superficie vibre con un ritmo orgánico. Las rectas de los muros pueden atentar contra esta organicidad, esta sensibilidad de la ejecución, del enfoque. El peso visual no supone la incidencia perceptible en otros artistas; ya sabemos que en él las figuras son parte del fondo. Creo que se debe al “unanimismo”, a la impregnación de los objetos y los personajes en el magma pictórico, que es el “equivalente” al de la sustancia de la vida.

La calidad material “se acentúa más en las figuras, en los animales y en los ombúes, que en los

fondos de la arquitectura, y sin embargo, más de un muro encalado causaría envidia al mejor informalista" (Oliver). Esta conjunción de color y dinamismo, en un mismo trazo, me había sugerido la idea de la técnica figuriana. Observando atentamente, son varias las formas resolutivas, todas ellas dinámicas y esencialistas, aun en el caso de la pincelada suelta, que no quiebra el color y mantiene su "color propio o entero".

Kalenberg lo llama "arquitecto del color", lo cual es un acierto, puesto que construye con él. Encuentra una "gramática de la visualidad" (Kanizsa) que le permite someter la materia a sus necesidades plásticas. Su modo de seducir se basa en "la estructura del color, de la composición del color, por el contraste y no por próximos", excitante de la retina, a lo Gauguin.

Crearse un vocabulario, "una paleta", exige limitarse, hallar la tónica, que en Figari suele ser el azul —el del Giotto, tal vez; el de Gauguin—. "Subsume la geometría para que el color sobresalga", venciendo lo anecdótico. El tema, su tema, son las "masas de color", y con ello, el "gesto de color", los trazados —que son el sostén indiscernible del pigmento—. Además de otras diferencias con Van Gogh, se ha dicho que la materia se frena en Figari, sin constituir una forma, "queda en la mancha".¹⁸¹ Lo que llamo "esencialismo dinámico".

Kalenberg niega que su melodía propia esté en el arabesco; por el contrario, está en la masa. En el modo de poner la pintura —cualquiera con algo de conocimiento en la materia puede comprender que no es banal—. La masa asume su propia ontología visual; no se trasciende, no se convierte en otra cosa que sí misma, en forma vergonzante, como en el neoclasicismo. Esa inmanencia material, esa dinámica del ritmo que crea una inestabilidad que recorre toda la superficie, lo acerca al Monet de las ninfeas. Pero la impresión, agregaría, es de armonización, por el asordinamiento del color, el ralento de la vibración: piénsese en el frenesí de Van Gogh. Las ninfeas tendrían su equivalente en el ombú. Más que impresionista, es un neoimpresionista; la utilización de las técnicas —ya metabolizadas y adaptadas a un nuevo propósito artístico, tan distinto— no bastaría. La soltura, los trazos yuxtapuestos, ya tenían antecedentes en Frans Hals, en William Turner. Es absolutamente cierto que los candombes de negros dejan de entenderse sin el ritmo y el contraste cromático. Surgen de ese "algo que vibra" de la vida, solidario con la pintura que la representa y que orgánicamente continúa.

Si el impresionismo es una pintura atmosférica, tampoco le cabe, obviamente, el rótulo. Su luz "no disuelve los objetos como los del pleno sol caro a los impresionistas"; confiere a todo "voluntad de permanencia" (Zani). Su paleta es más apagada. Sus referentes intimistas, sobre todo Bonnard y Vuillard, son trasladados al desmesurado espacio pampeano. En el escenario teatral en el que dispone a los personajes en su doble existencia —mítica y pictórica—, Figari debe encontrar sus propias soluciones, ya sea en el interior de un salón, ya sea en un patio

¹⁸¹ Se podría transferir a Figari —con las enormes salvaguardas relacionadas con la paleta baja de uno y cromática del otro— lo que J. Romero Brest dice de Barradas: "La forma en él surge del color, sus bordes son como devorados por él, a diferencia del dibujo en el que los bordes imponen una disciplina tiránica a la materia" (Kalenberg, *Seis maestros de la pintura uruguaya*).

bajo el cielo. El color no es atonal, se halla al límite de la atonalidad (Kalenberg). No “atiende al buen gusto, carece de refinamiento, de la elaboración del color de los grandes maestros”, opina el mismo crítico. Le reconoce el valor emblemático y la crudeza propias del simbolismo y el arte popular americano: “la luz y el color provienen de los objetos pintados y no del exterior. Cada figura tiene su autonomía, su identidad cromática”. Sin dudas, inventa el color. Pero, ¿es enteramente justo este crítico? Tenía su misma convicción. Por supuesto que su juicio no implica, a su entender, un demérito. Creo que hay otro Figari,¹⁸² el del color apastelado, sensible, de una mancha distinta a la pastosa de sus candombes, aunque procede en forma parecida para la figura humana en general. Logra así un mayor efecto decorativo, que es lo que pretende. Es esa mancha pastosa la que me indujo a pensar que su modo de plasmar al hombre y al mundo como un todo estaba vinculada con su filosofía, además de la temática. Vi el esencialismo, la dinámica.

Kalenberg relaciona esta modalidad pictórica con la comprensión de la diferencia entre la luz europea y la americana, que recorta las figuras, empequeñeciéndolas al oscurecerlas. Creo que es posible, pero no es la luz lo que quiere plasmar; lo manifiesta con claridad: es la temática americana, rioplatense. Lo originario que halla en el negro y nuestro hombre de campo; el pasado, la memoria personal —con luz propia, que no tiene sombras. Una visualidad característica de su cosmoplástica.

Me parece advertir aquí otra oposición. Esa “visión” no condice con el positivismo. Tampoco con el pragmatismo de nuestra cultura, que sobreestima lo individual —como en otros aspectos el propio Figari—. La ciencia no es la *theorein* griega; en ella sobrevive la tradición romana, práctica (*do ut does*), de la dominación, de la civilización, que levanta acueductos e imperios. Hasta nuestra percepción, miope, analítica, no trasciende lo individual a la totalidad, como en el budismo. Una catedral gótica está pensada con el cielo —no sólo para el cielo—; en su interior, luces y sombras tienen un significado.¹⁸³ Este “objetivismo” ignora su propio fundamento ideológico.

La “visualidad” separa la visión del resto de la experiencia concreta, incluso cuando intenta mostrar la hapticidad matérica y la sensación kinésica. La filosofía de Figari supone una visualidad que le es propia. Esa “masa en movimiento” y el dinamismo en general es la técnica más apropiada, económica y eficaz que un pintor podía tener para concretar una concepción hilozoísta: fundir las figuras con el fondo.

182 Menciono solamente ese delicado poema del color que es *El beso*, su ombú rojo, sus paisajes nocturnos y otros que elaboran los colores cálidos con la sobria ternura del pastel.

183 Cuenta el pintor Anhelio Hernández que tuvo la mayor experiencia de horror cuando en las catacumbas de una catedral medieval le salió al paso, en la oscuridad, la figura del demonio: una escultura hábilmente agazapada que le recordaba al hombre su condición pecaminosa y, por tanto, mortal. En realidad, un pánico sagrado que Otto Weininger atribuye a la experiencia religiosa.

Dinámica y esencia

"[...] es la luz del recuerdo."

Pedro Figari¹⁸⁴

Todo está en ebullición, incluso las paredes, comenta Kalenberg.

Sin embargo, ese movimiento no es real ni aun ópticamente, como es el caso de las figuras ambiguas, con su "efecto" perceptivo. No está en su estética el efectismo óptico que se enmascara como creación. Tampoco lo está el ilusionismo renacentista. Ese movimiento se produce "en el registro de la imaginación, del sueño". "En la estética del espacio, Figari cree en la dinámica del movimiento." Pero lejos de él algo como el cinetismo.

También se observó que en las reducidas dimensiones de sus cartones desplegaba espacios monumentales ("en una especie de diálogo [...] de contrarios que se refuerzan mutuamente"). Por un lado, su espacio cumple con la necesidad humana de representación del mundo (equivalente a la necesidad metafísica mencionada por Kant). Crea los "equivalentes" plásticos (no miméticos). Su concepción es holística, como en Rembrandt, no acumulativa.¹⁸⁵ Le interesa la "ilusión dinámica", a diferencia del platonismo constructivista. No utiliza la "imagen poderosa" (Gombrich), con una función intemporal que la detenga, rígida y hierática (Egipto, Seurat o Mondrian). Pero a la vez le preocupa el "efecto de esencialidad". Respeta la escala de las figuras, establece espacios internos,¹⁸⁶ significados por las relaciones económicas que guardan entre ellos. Por otra parte, su tratamiento poético, su "factura pictórica de corte intimista, inseparable de los pequeños y envolventes recorridos del pincel", hace inconcebibles las grandes dimensiones (G. Peluffo). Haría imposible lograr el efecto de experiencia personal, evocativa, que él pretende, y que requiere la concentración, no la expansión de la mirada en el espacio.¹⁸⁷ No se evoca ni hay comunicación íntima a los gritos; técnicamente, la factura pictórica tendría que ser opuesta, como lo es efectivamente la de Diego Rivera, quien en apariencia vio los cuadros de Figari en su ordenamiento espacial —la pampa, el cielo—, no en su verdadera intención poética, eminentemente lírica. No es, pues, la mera carencia de muros lo que impidió un muralismo figariano. Su estética es la individualista de la sugestión, del silencio dialogante con el espectador, no el "distanciamiento" brechtiano ni la pintura social de los muralistas mexicanos. No hay monumentalidad en sus figuras —excepto en algún cuadro histórico—. Aparte de

184 Es la respuesta que Figari dio a Supervielle cuando le preguntó por la luz de sus cuadros.

185 Wölfflin señala la "consideración de los grandes conjuntos" del arte clásico avanzado, distinta a la "primitiva mirada fragmentadora" (Reflexiones sobre la historia del arte).

186 "[...] el espacio pictórico es un relieve continuo en el cual áreas situadas a diferentes distancias, lindan unas con otras", define Arnheim (*Arte y percepción visual*). Según Kalenberg, Figari opta por la solución intermedia entre el espacio renacentista, racional, y el posimpresionista.

187 Se dijo con razón que no pinta figuras sino siluetas, lo cual es consecuente con su esencialismo dinámico.

sugerir su plástica variedad de lecturas, de faltarle, por ser lírica, la univocidad requerida por el mensaje del género histórico, propia de la épica, el dinamismo figariano se logra (se sugiere, ya que nunca es violento) por la orientación de las figuras, sus vectores, la mancha alargada de una cabeza, las formas curvilíneas de los cuerpos en la danza o en la marcha, las modulaciones del trazo o la materia.¹⁸⁸ Pero ya nos referimos a la ritualización del movimiento, lo mismo que a su pincelada, abierta o compacta —no encerrada en la línea o la silueta, y tampoco en el relieve escultórico que facilita la lectura unívoca.

Dejo constancia, sin embargo, de otra “paradoja”: el contraste entre su concepción cósmica del espacio pampeano y su resolución intimista. La placa sensible del viajero que recorre la memoria, no la cámara oscura de Sergei Eisenstein o David Griffith. No menos paradójica será esta visión cósmica con su jocosa, nostálgica, tierna mirada por el ojo de cerradura de la conciencia.

No se introduce en la intimidad de sus personajes como los nabí, cuyo intimismo es tan introspectivo como las situaciones descritas en sus cuadros. Figari mira (recuerda) vivir a sus protagonistas. Su técnica no podía ser, por lo tanto, la de los impresionistas. No es lo fugaz, lo que toca la luz y la luz hace vivir por un instante, dorando los cabellos, una cinta, fundiendo las figuras en la atmósfera, en las sombras coloreadas.

Figari necesita la presencia de la figura entera en el dinamismo de su cuerpo, precisa su individualidad participante de la vida, la sustancia última, su color, su vestimenta. No sus rasgos, su personalidad psicológica; sólo eso: su existencia genérica pero individualizada, ya que no de otro modo aparece o se configura la sustancia. Su individualidad esencial, no su individualidad personal. *Sub specie aeternitatis*, no somos más que eso, aunque en un aquí y ahora.

Es la pincelada que forma una masa compacta y dinámica, “entera”, la apropiada para representar (equivaler) el movimiento vital de los candombes. La técnica atomista para apresar la luz, a lo Monet o Renoir —tomando una referencia—, no le servirá para representar esencial-dinámicamente la vida social de sus personajes, los individuos como parte de un todo, de un grupo.¹⁸⁹ De aquí era posible pasar del costumbrismo a lo épico; pero no dio ese paso sino ocasionalmente. Recurre a las manchas recortadas, no a “toques”. Las amplias faldas, las levitas, los pantalones, muestran correspondencias con los verdes de los muros o de los ombúes; con los blancos, los amarillos, los rosas, pues, como es evidente para todo aquel que mire con ojos de pintor, son los colores el “verdadero” tema pictórico sobre el cual se organiza la anécdota. Los hombres y la naturaleza son pensados como un todo, sin limitarse a lo

188 La pequeñez del recorrido visual produce intensificación de los elementos, aun careciendo de concentración muchas veces. Crea lo que Leonardo llama un “microcosmos”.

189 La morfología de los personajes difiere de una clase social a otra (Kalenberg). Lo cierto es que le interesa la silueta, no el retrato; el “personaje”, la máscara, en el sentido de la psicología social, fuente de ironía y crítica moral. En el gesto se ritualiza la relación del hombre con la naturaleza y los demás hombres. Las chismosas chismean, negros y gauchos bailan, hay una suerte de participación orgiástica representada en un engañoso sincrismo infantil: es como si un enjambre de cuerpos tuviera solamente un alma. Los rostros se multiplican, nacen de pocos trazos; simplemente son manchas. La burla los deforma.

metafísico; son pensados plásticamente, a lo Rembrandt o Goya. Su organización topológica es cromática, en espacios-color, y no fragmentaria, figura a figura; no sumativa, como sería la de un simple conjunto. Que Figari es primero un pintor en el momento de crear en el cartón un mundo plástico, no “un filósofo” —según se ha dicho—, lo prueba la ley fundamental de la pintura: su cosmovisión existe en tanto pintada, no como una ilustración de conceptos. Por eso mi resistencia al término “símbolo”, que tiene connotaciones conceptuales. Preferiría semas plásticos como equivalentes del correlato objetivo. El cuadro sería un “enunciado icónico” (U. Eco), un *analogon* no conceptual, aunque sea capaz de “iconizar” un concepto. En este espacio de significación icónica debe presentar primero la pintura, y en ella su cosmovisión (ideología, estética, filosofía).¹⁹⁰

Los borrones goyescos, las yuxtaposiciones y superposiciones sobre la misma gama eran más seductores para una rápida ejecución de sus chispazos visuales. Pero la gama no es necesariamente inesencial e impura. La esencialidad del color no es la supuesta pureza del abstraccionismo; el pintor abstracto no pinta colores abstractos, por eso algunos prefieren llamarse pintores concretos.

Luego de esta primera condición, la existencia ontológica de la pintura-pintura como tal, hay que tomar en cuenta lo demás.

Kalenberg se refiere a un personaje inexcusable de su mundo temático-figurativo: la luna, que preside las ceremonias, símbolo eterno del movimiento. Está pintada de blanco, redonda —reminiscencia de Van Gogh y Delaunay—, con matices verdosos o naranjas. Desde un punto de vista constructivo, no está allí arbitrariamente. Se la ubica en la sección áurea, con la importancia perceptiva propia de lo circular, pero además privilegiadamente, en un espacio donde su hegemonía figural permanece incuestionada. Muy pertinente es la pregunta del crítico: “¿Es de día o de noche?”. Y responde: “Día y noche a la vez, en una ambigüedad sincrética”. En esta ambigüedad existe lo mejor de la pintura figuriana.

Lo poético del recuerdo es la lírica.

La obra de Figari es lírica, según Borges. Lo que llamo su luz secreta; esa luz diurna o nocturna,

190 En *El pensamiento salvaje*, en *Lo crudo y lo cocido*, Lévi-Strauss se refiere al arte. Estaría a medio camino entre la señal y el objeto natural, sería un modelo reducido de la realidad. Esto más parece adecuarse a la ciencia. La figuración es más un sema icónico que un signo o un símbolo. Para que no se convierta en lenguaje de tipo verbal hay que reconocer su modo de existencia, su ontología, pues aunque alusiva es, en tanto arte, autoalusiva, y si no, no es (artísticamente). La pintura de una Virgen no es la Virgen, ni siquiera su ícono —si bien hay una iconografía y un lenguaje iconológico—. La Virgen como símbolo parasita la pintura, no es la pintura. Las cosmovisiones, según Dilthey, tienen la misma estructura. Esta consiste en una conexión de sentido acerca del mundo, sobre una imagen del mundo de la que se deduce. El peligro está en tomar el sema plástico al modo de la semiótica del lenguaje conceptual, como signo o símbolo de su objeto. En ello subyace la misma falacia epistemológica que en la teoría mimética, que exige la verdad, con la diferencia de que sólo se mantendría la referencia de la representación a lo representado. El signo como tal, nada tiene que ver con lo específico de la figuración plástica. Es extra-artístico. La dificultad está en la naturaleza dialéctica del sema plástico, que en tanto signo refiere a lo designado, pero su esencia no está en aquél: es autorreferente. La semiótica plástica está por hacerse. La mujer de Putifar construye plásticamente un tema, contiene un significado conceptual pero sólo participa en la organización del cuadro. El sema plástico está en el color, la factura, la disposición y el logro.

que no es precisamente casual. “El encanto de la pintura de Figari —y creo que es la palabra que mejor la define— procede de su materia y de su color, organizados en forma imprecisa, individualmente considerados, que crean sin embargo un rito de alucinante poesía”, reflexiona Jorge Romero Brest. Y continúa, intentando el abordaje a partir del humor y del encanto: “¿Qué son sus cuadros si no formas que se oponen a la gravedad, el empaque y la retórica [...]? Existe unidad de humor, encanto y autenticidad de visión —contra aquellos que consideran el suyo un pseudoamericanismo, sólo por pensar en cordones umbilicales—. Para él se traducen en la sinceridad de los procedimientos de realización, aquello que añoraba Manet. El trazo, el color, la composición, el planismo no geometrizable.

Para Leonardo, una figura sin dinámica visual “está doblemente muerta, pues ya lo estaba por ser una ficción; y vuelve a estarlo cuando no muestra movimiento ni de la mente ni del cuerpo”.

No se trata únicamente del plano o la “pureza” cromática: un naranja, un verde. No se trata de “pureza” cuando un verde parece combinación de azul y amarillo (Arnheim, *Arte y percepción visual*). Figari inventa colores que podrían ser “sucios”. No son atmosféricos, son *cosa mentale*. Una pureza perceptual que nada tiene que ver con la física, con lo espectral. Sin duda, como en Cézanne, aparece el toque de un primario para intensificar la luminosidad y la saturación del color, o un trozo de bermellón bordeando el tono oscuro de la levita de una figura danzante. Hay juegos de tonos fríos y de tonos cálidos que acompañan el aspecto formal, pues el color es, además, arquitectura (el efecto cromático, su intensidad, su fuerza de expansión, su pesantez y su lirismo están en gran parte condicionados por la extensión, la yuxtaposición, la distancia; es decir, por cualidades formales, matemáticas y/o geométricas —arquitectónicas—, del color sobre la superficie). Las siluetas emergen del magma del color (“*C’est que la forme est pour nous le dessin d’un mouvement*”, Bergson).

Jules Supervielle —muy cercano a Figari— afirma no conocerle naturalezas muertas, lo cual es muy congruente con su cosmovisión. Esto no significa que no hubiese hallado una solución pictórica para representarlas. Esa cualidad danzante de su pintura, que ha llamado la atención unánimemente, fue expresada por el poeta de este modo: “Su pintura está *siempre* en movimiento. [...] Ama las danzas, las parejas, los caballos, la diligencia, las nubes y pone el alma a las casas y a los árboles” (subrayado del autor). ¡Cuán eficaz es esta enumeración para revelarnos la verdad de sus palabras! “Con unos golpes de pincel ha habilitado el tema y el humor”, sin sarcasmo, sin causticidad. (¿No se dice que el humor es un “movimiento” del espíritu?) Este adverbio “siempre” es una llave para la comprensión que nos conduce directamente a su filosofía, un *relais* entre la expresión y su contenido conceptual. “Allí se encuentran los recuerdos de la infancia de un poeta que ha dado a la pintura su razón de ser y su profundidad.” Profundidad, para nosotros, en tanto es la primigenia situación ontológica de los seres y los entes la que se manifiesta en el movimiento, en las múltiples formas de la vida. La de sus personajes, la simpatía del artista por todo lo que vive y palpita, particularmente, la que trasluce por los desamparados (“una muchedumbre que él amó [...] con plena experiencia [por] su contacto con

el pueblo más humilde, a través de su actividad de Defensor de Pobres” Zani–). “Figari quiso hacer un mundo de alegría y felicidad en el que no tuviera cabida la angustia ni la tragedia.” Un mundo utópico, se ha dicho. La alegría metafísica de las criaturas en un acorde unísono, la antítesis del pesimismo schopenhaueriano. Ya conocemos su estética: el goce de la belleza emocional se desprende de un compás, de una “teoría” o contemplación que crea un espacio en el dramatismo de la práctica.

Eliot, frente a un jarrón chino, reflexiona: “se mueve perpetuamente en su quietud”. Esa es la sustancia en Figari.¹⁹¹ Pienso en el universo que gira, estático, sobre su propio eje. ¿No es la descripción del movimiento intemporal (onírico) de su pintura? Zaratustra, ese espíritu danzante, ¿no la hubiera proclamado “pintura danzante” también? Pero no es la danza dionisiaca de Nietzsche. En la primera exposición en París todo el mundo reía, Vuillard, Bonnard, Roussell. Reían de alegría (Cogniat). Este autor comenta: “hay una mezcla de agitación y de calma” y “una simplicidad engañosa”, que no es la de un naif. Sincera por los medios. Esas figuras sin detalles “sugieren movimiento sin ayuda de la perspectiva o la sombra”. No hay contrastes violentos sino pasajes de tonos. Zani destaca la autonomía del color, que no es denotativo; “el color establece los volúmenes [...] alimenta y fortifica el dibujo [...], se implantan las perspectivas, se crean los valores, se personifican los caracteres”.

A veces los autores parecen hablar de distintos Figari. Para unos suprime el volumen y la perspectiva, para otros aún los mantiene. Tal vez haya alguna imprecisión; también puede adjudicársele al artista, puesto que sus soluciones varían según las épocas y según los cuadros. En algunos de éstos se acentúa el planismo, en otros, una mayor aproximación al naturalismo y a las indecisiones de los intimistas. Pero incluso en aquellos en que prima el plano, la sombra coloreada equivalente mantiene la percepción naturalista. Siempre oscila entre una y otra concepción; el cuadro es un compromiso entre el materialista, el ideólogo y el artista, que quiere aprovechar la nueva libertad que permite a la pintura jugarse sobre la superficie.

Las auras lunares, como los soles concéntricos de Van Gogh, son expresión de ese compromiso. La expresión –sin la exasperación de *El grito* expresionista de Edvard Munch– la obtiene con colores “no castigados”, los tonos no divididos, con un trazo que define los cuerpos caligráficamente, con la mayor economía siempre. Una fórmula que parece detenerlos en el gesto, dialécticamente, en un movimiento suspendido o en una quietud dinámica, sin rigideces ni curvas escriturales. Son formas cálidas, donde palpita el pulso, de emoción jocunda, danzante, y cuyo fantasma apresó Corradini con sus rayos X.

Tampoco el color, su pasión, puede valer por sí mismo, desplazando el lirismo del “distancia-

191 Ante sus cuadros sentimos el efecto que buscaba cierto documental cinematográfico: mientras discurría la imagen de un río entre peñas montañosas, se le superponía el sonido del agua. El transcurrir sin tiempo del verso de Eliot. “El eterno movimiento del Universo está presente como un denominador mayor que abarca su obra” (Argul). Agrega el crítico que agradecía se entendiera así su pintura.

miento". Igual ocurre con el timbre o la forma, que no subordinan lo demás, es decir: el tema, la temporalidad. Los rasgos de la influencia fauve están "suavizados por la ternura y la ironía" (Kalenberg). La calidad "intimista" es un "compromiso", o mejor, una síntesis, entre su sensibilidad de colorista y su memoria afectiva —su proustismo—. La intensidad tímbrica fauvista no se prestaba al "encantamiento", así como tampoco las formas rígidas y cerradas del academismo en que se formara.

Aquí muestra algo que parece propio del carácter nacional, de la culturación aluvional. Esta actitud, a un tiempo asimilativa y auténtica, a partir de una historia y geografía concretas, se revela en el rescate de temas, paisajes, objetos. Ya se señaló que sus cielos difieren de los europeos, y por lo tanto la luz. Es por esta nueva visión y esta nueva luz que su color nos atrae con un "encantamiento que no necesita de sombras engañosas ni de contornos cerrados". Un color que "nunca [se asienta] en lo puramente real o externo", pero nunca tan desamparado de éste que pinte verdes los cuerpos humanos. Un naturalismo no realista, si se prefiere expresarlo de este modo. Hay una mediación entre el objeto y su representación plástica; con la veladura del encantamiento —puramente decorativo y colorista, no tímbrico—, o sin ella, pinta mirando hacia el espejo interior en que la realidad, las cosas y los hombres se reflejan. Esto se encubre por el pasatismo de sus temas, por lo pintoresco engañoso. ("Siempre he mirado con desconfianza —Figari me aprobaría por ello— [verle] como un pintor de costumbres. Ciertamente lo es [...]", Zani). Su intimidad no es la del intimismo francés que poetiza el presente; es retrospectiva: ¿qué importa si reconstructiva? Es el carácter sintético, "integrativo", lo que lo caracteriza, pero es más que un rasgo individual: está intentando realizar una síntesis cultural. En él se vuelve notorio el problema de toda cultura naciente por hallar sus propias soluciones, sin renunciar a sí misma. Esto me parece desde otro punto de vista —nacional, latinoamericano, antropológico— absolutamente actual: la síntesis de corrientes pictóricas, de ideas y temas regionales, sin dejar la especificidad de la plástica, sin la cual el esfuerzo sería un conato ("lo que incorpora la anécdota al arte es el arte mismo y no su tema", se ha escrito). Esta pintura intimista y objetiva a la vez, lírica y narrativa, ideológica y por momentos hasta sensual, nunca pierde su condición de pintura.¹⁹² La síntesis y el equilibrio son la preocupación de este gran integrador. Los arabescos no resultan de la crispación, son el juego gozoso con la materia. No es el temperamento ni el dramatismo de la existencia personal —tan dramática en ciertos momentos— los que empujan su caligrafía; igualmente, el colorido y la disposición. El cuadro es el centro de imputación —para usar un término jurídico— de este espíritu concertador, que no elimina la contradicción, simplemente la "supera". Lo que prima es la necesidad interna de armonización. Las nubes abigarradas no expresan ningún drama terrenal. Los frisos se corresponden como términos de una metáfora. Los cielos serenos no son sin embargo vacíos y retóricos pretextos de un paisaje. Surgirán de pinceladas yuxtapuestas que muestran la extensión

192 Lo objetivo-subjetivo recobra el primigenio sincretismo, el recuerdo y lo recordado se reencuentran en la síntesis, a través del hecho plástico.

de la mancha, cuidadoso de no empobrecer las áreas más extensas, necesitadas de la vibración cromática, de la corporeidad de la pasta. Suele tentarse con la alternativa de los arabescos –sospecho que a veces porque la superficie quedó sin respirar, cubierta.

El abandono de la pincelada larga –desde que se dedicó a la pintura sistemáticamente– tiene una razón pictórica (Corradini). No nos olvidemos del simbolismo de Gauguin, del sentido figariano de la geometría (*El beso*). Permanentemente, geometrización y dinamismo se hacen presentes.¹⁹³ Aunque infatigablemente bajo el signo del juego de “los ritmos de la materia de Anglada”, la carnalidad plástica de Bonnard y la sutileza de Vuillard deben verse a la luz del ludismo y del hedonismo: incluso de lo ideológico. El arte, insistimos, es un acto amable de comunicación, y de bonhomía, de buen humor. Humor que no se percibe sólo en la anécdota y que el título esclarece, sino que adquiere forma en el dibujo, en el tratamiento. Los caballos daumierescos de *Vecinas y perros*, por ejemplo; el de la izquierda, presumido y descangayado, con la cola y la cabeza levantada. El humor de los candombes, el sarcástico y grotesco de los salones –con sus personajes envarados en su fatuidad–, el de las chismosas, los apostadores. Julio Rinaldini lo visita en su taller: “¿Qué quiere que hagamos? ¿Qué le parece una diligencia en medio del campo?”. Mientras hablaba lo ponía en ejecución a la par que va indicando los colores: “un caballito blanco porque traía suerte”. El positivista empatiza con las creencias del pueblo, sus necesidades anímicas, sus afectos (como lo delata el diminutivo empático), aplicando el color según su simbolismo. Era su método, no un alarde. Pinta sin vacilar, profundizando en su idea pictórica. “Pero no evocaba –comenta el autor citado–, creaba incitado por algo a la vista –o que se organizaba en él cada vez–, y ponía en juego su imaginación pictórica.” Pienso que no es incompatible con el “esquema” (Gombrich), que tal vez –¿por qué no creerle?– fuera un recuerdo, o la invención de un recuerdo (“también la verdad se inventa”, ya sabemos que el recuerdo es en gran parte reconstrucción).

193 No obstante el carácter lúdico, nos enfrentamos con el conflicto entre la morfología y el acto o las actividades momentáneas de los personajes: “es el conflicto entre lo permanente y lo accidental, que desde el niño encontramos en todo intento de representar los dos aspectos metafísicos de la realidad” (Wallon).

Figari en la lupa

A propósito de este trabajo, recorrí museos, galerías privadas, visité la exposición en la sala que lleva su nombre en el Ministerio de Relaciones Exteriores (julio de 1993), amén de examinar algunos catálogos excelentes. Con riesgo de reiterarme, quisiera comunicar algo de esa experiencia. Obviamente, lo primero que me planteé fue cómo construía Figari el espacio para racionalizar la emoción del color.

Sin duda, como escribe Kalenberg, el suyo es un “espacio antropológico”, pero para no perder la unicidad lo definiría como cosmoplástico.

Prima la ordenación horizontal; en segundo término, la verticalidad; en otros cuadros la combinación de ambos, con o sin la sección de oro. Además, la diagonal no funciona como perspectiva. La dirección de la mancha, de los cuerpos en movimiento, interviene en la espacialidad. El peso visual de la luna, de un ombú, el arabesco de las nubes, agregan el ritmo. Los telones escenográficos, naturalmente, los aplica a los interiores (es la vieja técnica pompeyana).

El marco, además del cierre perceptivo, destaca, ensimismándola, la atmósfera espiritual de lo representado (*Incertidumbre, Baile colonial, La pica, Indecisión, La llegada, El muerto, La visita del gobernador, Las solteronas*).

El sofá, las sillas, las arañas de bronce, los cuadros ovalados y los cuadros cuadrados que se apoderan de las paredes, fatuos y desmesurados; las consolas, los velones, el rumboso piano de cola, la utilería de la vida social de los salones, y como nada perdonaba, también su autorretrato. “El resultado recuerda el teatro de marionetas” (Kalenberg).

Por otro lado, la imaginaria escénica de los pericones. Evita en lo posible ubicar los interiores, la rigidez de los frentes. En *El baile en la Plaza de Mayo* la casa de la derecha está más abajo, dando la ambigua impresión de profundidad por las formas, no por el color —el mismo y de igual intensidad en este caso—. La ortogonalidad es lograda en ocasiones por una figura vertical o un árbol que corta la horizontalidad de un edificio, en la sección áurea (*La posta*). En *El rancho* el edificio es totalmente frontal, la franja del techo está en la sección áurea, pero el cuadro se divide simétricamente por el centro gracias al ícono y la pareja del gaucho y su china. Las nubes, intemporales, se recortan nitidamente en el cielo. El decorativismo general del conjunto pretende una resolución “popular” o infantil.

La simetría de *Dulce de membrillo* es aún más definida. La simetría axial que ubica a los personajes en un espacio ritual distribuye a uno y otro lado y en pares a sus objetos y personajes, al modo medieval. Dos arcos, dos puertas, dos faroles, dos tiestos con flores —también simétricos—, y la larga balaustrada superior, formando dos secciones contrapesadas por el ritmo de las barras perpendiculares. Este sistema —tan monótono para un ojo formado en la composición

renacentista— se repite en los estampones de fiestas campesinas.¹⁹⁴ La frontalidad edilicia lo libera de perspectivas y sombras propias y arrojadas, permitiéndole, por sus grandes espacios, manumitir el color.

En *La visita del gobernador* la pincelada está suelta, se disuelve en un efecto casi atmosférico en los caballos siena de la derecha —en contraste con el tierra de sombra del carruaje, más cercano a nosotros—. El cuadro desdice —aparentemente— nuestra tesis de una esencialidad dinámica, si incluimos en el concepto la idea de una mancha compacta, una “masa” de color, tal cual se reitera en el modo de representar las figuras en los candombes. Aquí el color no se fragmenta: lo que ocurre es que la pincelada se suelta. Necesita un espacio tonal intermedio que haga las veces de “perspectiva cromática”. Se consigue con el amarillo cromo muy claro de la casa del fondo.¹⁹⁵ Otra vez el artista zafa de las clasificaciones. En cuanto al ordenamiento espacial, el carruaje, los caballos, se atraviesan en diagonal. En la sección de oro hay una astuta composición del plano. Los caballos de la derecha están pintados con pinceladas de una enorme unidad dinámica interna, opuesta a la calma de la carroza. El cuadro se articula y se cierra entre dos hitos: la copa del cochero y los otros dos personajes que lo acompañan, cada uno a los lados correspondientes del marco, verticalmente dispuestos. Sin embargo, se evita un primer plano teatral a la manera del *Iván* de Eisenstein, el primer plano hierático del héroe. O el puramente psicológico de *El ciudadano*. Su peso visual echaría hacia atrás las figuras, las casas, creando una ilusión perspectiva, un espacio a recorrer en el interior del cuadro. Las sombras que exigiría una resolución de este tipo desmerecerían el protagonismo del color —que es la premisa primera de su pensamiento visual—. Sean cuales fueren los méritos de los cuadros que adoptan la retórica intimista francesa, el Figari del plano, de las masas de color, tiene una visión frontal: “la del espectador de teatro”. Pese a ser concebido de modo tan distinto a los candombes, aparecen ciertas constantes: así como siempre elimina el reflejo, evita el escorzo —que en todo caso se resuelve en un alargamiento de la pincelada, sin llegar a perder la frontalidad—, aplanar los volúmenes, a los que apenas sugiere; disimula la profundidad.

El análisis de las obras concretas nos revelaría permanentemente nuevos hallazgos, no menos que la confirmación de esas constantes propias de un estilo, de una manera de concebir el cuadro como depositario de una visión que no sobrevuela plásticamente sobre la materia, sino que se manifiesta en la dialéctica que la cosmovisión, la cosmoplástica del artista mantiene con ella, que impone al creador sus propias leyes, sugiriéndole a veces —a partir de una “idea”

194 No se trata sólo del orden espacial. Mucho se dijo sobre el carácter serial de sus temas. “La pintura de Figari corre de una a otra obra como la continuidad de un mismo film”, “Los cuadros son fragmentos encuadrados de una misma tira de colores donde todo se mueve” (Argul, *Figari*. Pinacoteca de los genios). Esta impresión de unidad, más que por la repetición mecánica, se produce por la repetición de los colores, por una misma visión conceptual y plástica —un estilo—, cuyas variantes habría que estudiar so pena de simplificación. Resiste más la fatiga que muchos artistas que no lograron una cosmoplástica, que se refugian en el efectismo y el formalismo. Temeroso de la dispersión, fue sagaz Roustan respecto a la restitución de cada imagen a su indispensable contexto. Las series formarían una enorme estructura sincrónica, aún no establecida.

195 Confrontando esta y otras reproducciones del catálogo del Pabellón de las Artes de París, de 1992, las consideramos bastante confiables como para remitirnos a él.

más o menos confusa, más o menos clara— qué hacer para llegar a un armisticio: la materia resistiéndose, pero también acicateando, y el artista, resignándose, generalmente abandonado por su propia criatura, que lo insta a intentar nuevamente a plasmar esa forma. Leonardo continuó hasta su muerte retocando la *Gioconda*, obra para él inconclusa, y Cézanne exasperado arrojaba los cuadros que consideraba malogrados. Tal vez Figari corría tras “el” cuadro a través de los cuadros, a través de las series, aunque sabemos del goce que pintar le producía y que pretendía inducir en los otros.

Uno de esos cuadros paradigmáticos —a nuestro entender, y claro está, a nuestro gusto— es uno pequeño de 50 por 70 centímetros, pintado al óleo, en cartón, dispuesto en forma apaisada y que se encuentra en el Museo Blanes: *El beso* (pág. 138). Es un cuadro de interiores, que nada tiene que ver con el paisaje pampeano, con los salones rosistas, con los bailes o la gesta heroica gaucha. El tratamiento es infrecuente en Figari. Examinado el cuadro reflexivamente, me disuade de encasillar las soluciones encontradas por el maestro.

Está dividido en tres secciones. Sin embargo, las cuatro verticales de las puertas —que cierran por encima en grandes pinceladas de un siena delicado— no producen rigidez ni hieratismo o falta de unidad. Muy lejos de ello. En fondo blanco, que insume un quinto del espacio de la parte superior, limitan con el rosado carmíneo de la pared escenográfica. Pero digo mal: no es propiamente blanca, sino una superficie riquísimamente modulada de amarillo cromo, que enriquece la capa superpuesta desde el fondo. Es casi una horizontal, levemente inclinada, formando una diagonal cuya función es no reforzar el marco superior, evitar la dureza de la simetría.

Narra un asunto ingeniosamente ensamblado, con esa picardía algo ingenua de las piezas de teatro del siglo XVIII francés. A la derecha, un par de jóvenes amantes negros, que sin duda aún no han formalizado su noviazgo, o que deben besarse a escondidas, al menos de los amos.

Descompongamos el asunto en tres conjuntos independientes y examinemos los cuadros de la pieza. La parejita, supuestamente, está escondida detrás de la puerta abierta, aunque el siena de las hojas de madera no sirve más que para recortar las imágenes. El joven negro posa su brazo en el hombro de ella y lleva una camisa de un cromo casi blancuzco, que lo separa del más blanco aún del fondo —a su vez, más amarillo que el del friso superior—. El ojo aprecia así tres gradaciones cromáticas, con lo cual consigue la profundidad sin apelar a las sombras.

Ella se deja besar, simplemente, y la única respuesta es la negra mano que se asoma apoyándose en la espalda de su compañero, cerrando así las cabezas en una perfecta distribución de las masas.

Hábilmente, la cinta bermellón le cruza la frente, orientando la cabeza en el sentido diagonal en que se encuentra la del muchacho. Los ojos son dos puntos de un blanco rosáceo, que con la boca azulada convergen en el ojo de su compañero. El brazo de ella, en tierra de sombra, sale de la amplia mancha anaranjada y punteada del vestido, dirigiendo el vector de la mirada hacia la parte inferior del cuadro; de este modo, contribuye a cerrarlo.

Si prolongamos la visión hacia el ángulo superior izquierdo, sugiere un triángulo cuyo vértice es la punta de la segunda hoja de la derecha; la base, el orillo blanco de la negra central y el perro, y los lados, las diagonales que forman una y otra figura con sus faldas y sus cuerpos. Por el lado inferior izquierdo, en la sección áurea, el perro del mismo color sombra enlaza la escena del medio —de la que es parte—, a la vez que detiene la vertical de la puerta, contrasta con el pantalón clarísimo, veteado, del novio. La distribución de los colores es de una justeza musical. En el caso de la novia, la amplia falda está compuesta por una cuadrícula. Las verticales son azul ultramar oscuro, con otras bermellón, atravesadas horizontalmente por arcos blancos azulinos, por el arrastre del pincel. Ninguno de los cuadros se repite, ninguno se sale de la gama. El ruedo es una ancha franja azul casi aéreo —que pone más atrás de la figura, usando nuevamente el recurso de profundizar con el color y los valores—. La cuadrícula contrasta con las superficies serenas del rosa del muro y del amarillo-blanco que desde el interior de la puerta enmarca las cabezas.

Hay detalles de realce, falsas luces, muy finos. Junto a la cola oscura del perro, el piso anaranjado-siena, debajo del ultramar del ruedo, pone una larga pincelada amarillo-blanca horizontal, que nos recuerda que la real protagonista es la pintura. No se trata de un alarde, sino de una necesidad de claridad en la lectura.

El conjunto del medio lo forma una negra que deja caer su mano izquierda mientras levanta la derecha, sin que los brazos perturben el triángulo amarillo cromo —es un decir, una grosera aproximación— que se destaca con mayor intensidad cromática sobre el plano. Un verdadero hallazgo, pues para no afectar el color con el dibujo el brazo se insinúa apenas con una modulación más clara: sólo las negras manos y la negra cabeza describen —y se sobran para ello— la expresión y el gesto. Una neta solución de colorista. No mira a la parejita que tiene a su izquierda. Se entretiene, divertida, con su sonrisa blanca, el labio inferior rosado y ancho, que sobresale, dándole comida al perro, que levanta la cabeza hacia ella. Existe como un gran triángulo amarillo que centra con su intensidad el cuadro, contrastando contra el rosa liláceo del fondo, enmarcado por las dos hojas siena de las puertas. El triángulo que forma desde el ruedo a la cabeza no es meramente una silueta recortada y superpuesta, porque la franja del ruedo muestra una suave ondulación, y porque el triángulo visual, perceptivo, comienza con la diagonal (ascendente) del perro. Esta diagonal arranca desde la cola, sube por su cabeza —dirigida hacia arriba—, y se prolonga hasta la cabeza de la negra. Luego desciende hasta el borde del vestido. La propia figura está subdividida: el cromo triangular superior de la blusa, irregular y dinámico; enseguida, el complementario azul dispuesto horizontalmente debajo; a su vez, hay otra franja horizontal yuxtapuesta —la mitad de ancho— que completa el vestido, con abundante pasta blanca.

Hay pues tres superficies, el blanco equivale a la medida áurea si contamos con el azul, y estas dos a la del total de la altura. Antes de pasar al conjunto de la izquierda, algo acerca del encantador perro que espera con todo su cuerpo el ofrecimiento. Los perros de Figari generalmente

nacen de una pincelada, apenas son un pretexto para ocupar su existencia tópica en el cuadro. Este perro es del todo diferente. Parece que el pintor hubiese querido crear un equivalente de la pintura francesa de interiores del siglo de Watteau. Lo hace redondeado —no anguloso, como los otros canes—, con esa redondez que despierta simpatía; según Lorenz, la de las pequeñas criaturas vivientes. Al menos yo siento la ternura con que nació a la vista. Pero pasemos al grupo que falta.

El título nos induce a esta lectura de derecha a izquierda —que no es la habitual—, comprobando que el relato es coherente. Las dos negras que “vichan” desde el extremo izquierdo, asomándose por la puerta —una semiescondida— fueron resueltas con un cono ondulante de ultramar —el vestido de la que sobresale—, aunque de un modo diferente al de los otros personajes femeninos.

La cuadrícula del vestido de la muchacha anterior ahora se suple con un arabesco superpuesto al cartón: en sus alvéolos hay solamente —de la cintura para abajo— manchones almendrados negros, que contrapesan el triángulo que se introduce como una cuña entre su figura —que sobresale— y el siena de la puerta. La mancha bermellón de la pechera destaca la cabeza más alta, juega con el azul, se sale del dibujo; el maestro consideró excesiva la extensión del rojo y lo cortó con un trazo horizontal. Los dos tonos parecen adecuarse a la expresión, curiosa una, preocupada la otra. Uno tiene la mirada prevenida de quien ha observado un poco de pintura, creo percibir algo de la curiosidad —aún sin lujuria— de los viejos de *La casta Susana* de Rembrandt. Todo es ingenuo, familiar, y su gracia, la gracia de la triple escena, del color, su lirismo, inducen a pensar en un maestro que aparenta no serlo, tal vez por el pudor criollo del valor que no se exhibe. El intimismo de Vuillard, de Bonnard, la levedad que es poesía en Watteau, que disimula el rigor: la simetría de las puertas paralelas, la bisectriz que tendría que formar la figura central y en que no incurre; la medida áurea de la puerta siena de la derecha; el rosa que se distribuye exactamente hasta el límite, nuevamente el número de oro.

Las dos cabezas negras fundidas en una misma masa, aunadas en la misma curiosidad de celosía, con sólo los ojos como propios, la cabeza sonriente del centro, las cabecitas de los jóvenes novios, el abrazo, el gesto en alto, y el perro con el hocico levantado, atento, crean por sí solos la nota temática, expresiva, sometida a la severa organización, sin supeditarla, sin perder su significado propio. Es un cuadro notablemente resuelto, poesía y matemática a un tiempo. Combina el sistema axial, la regla de oro, el juego de triángulos y diagonales, el tibio, cálido lirismo del color. No hay temas modestos sino modestas realizaciones.¹⁹⁶

196 “¿Por qué se experimenta la simetría como algo estático y la asimetría como algo inestable? ¿Por qué se siente que todo orden lúcido expresa reposo y la confusión, movimiento?” (Gombrich, *La imagen y el ojo*). La respuesta habría que buscarla en El beso, que inspira serenidad y un suave regocijo de vivir; en su combinación de la gracia y lo gracioso. Pero también confirma que el tema es parte de la estructura plástica, y se desfasa sólo cuando no está resuelto artísticamente. Plantea mal quien opone lo temático a lo específico, con la diferencia de que la temática satisface la necesidad representativa humana, así como recoge su concepción del mundo.

Los temas

Samuel Oliver intentó una ordenación temática de la pintura figariana. Incluye los paisajes pampeanos, los candombes, los negros, los bailes criollos, los salones. Asimismo, las casas coloniales, sus interiores, sirviendo de escenario a distintos asuntos. Los trogloditas, los temas circenses, los taurinos, y tantos otros, desde los tucanes al hombre caminando solitariamente por un puente parisino, las famosas diligencias.

Los colores que más se presentan son el azul y el verde; lo bajo de la línea del horizonte es otro aspecto que se fija en la memoria (en *A la querencia* se encuentra por debajo de la sección áurea). Un hecho evidente y fundamental es que las diversas horas del día no poseen definición atmosférica. Si tomamos como muestra *En la pampa* (pág. 137) observamos un cielo ultramar y la pampa matizada con ocre y sienas, alternando así un friso cálido con un friso frío. El ombú nace directamente del color de la tierra. Da la medida de las distancias, contrastando con el siena oscuro del caballo. Una luna blanca asciende o llega a su mayor altura.

En *Caballada* el cielo pesa sobre el lento desfile —el de los equinos que se hunden en el horizonte—, logrando una notable solución perspectiva con sólo el color y el jinete en primer plano.¹⁹⁷ La inserción del friso inferior se cumple porque sobresale la cabeza del tropero, aunque sin protagonizar el espacio. Lo que se pretende es provocar el sentimiento de la inmensidad del marco humano, de la soledad que se confunde con la perspectiva, prolongada más allá de lo visible, donde el horizonte encuentra en el ángulo su límite. Sin embargo, el cuadro conserva su unidad, se cierra sobre sí mismo. Es una visión “a ras de tierra”, que obliga a levantar la cabeza. Se ha dicho que sus nubes son atemporales, fantasías, “proyecciones sentimentales” (Kalenberg). No siempre es así. Aquí se atiene a reproducir las nubes casi naturalísticamente. Todo se juega en el tratamiento de los escuetos elementos. En la parte inferior, a la izquierda, hay un triángulo de tierra que ocupa la sección áurea. Por la derecha, llama la atención un potro siena claro, casi ocre. En un primer momento me pareció desdibujado. Luego comprendí: en esa zona se da otra áurea; su claridad tonal no es arbitraria ni descuido. Si pusiéramos una mancha marrón, la oblicua sería demasiado marcada: existe como color, no como dibujo, y su presencia fantasmal es compositiva. Si pintáramos ese trozo de verde el jinete quedaría demasiado aislado, produciéndose un hueco insalvable. El cielo también posee una cierta profundidad. El friso se divide en dos triángulos —blanco uno, azul el otro—. Es expansivo, relativiza la presencia humana, pero no se fuga por esa concentración algo flotante de las nubes.

La superficie entera está minuciosamente elaborada, así como el sentido de las pinceladas, que se dirigen hacia el centro. Pero las pinceladas del friso inferior toman la dirección diagonal de la marcha de la caballada, que acentúa el triángulo de tierra mencionado. A medida que

197 Otro recurso “espacial” es la superposición de imágenes, que nunca se salen del plano, aunque cambia su tonalidad relativa que en forma muy atenuada hace las veces de valor.

se alejan los equinos, la relación tonal contribuye a la (disimulada) profundidad perspectiva.

El contraste del último animal, blanco, es muy astuto, puesto que realza las manchas oscuras de los otros que lo rodean. Nada es azaroso o ingenuo. Si uno se detiene, descubre que las sombras arrojadas son absorbidas por el color, sin perder su función de destaque y sin desvelar nuestros hábitos naturalistas. El efecto resultante es de temporalidad detenida, de temporalidad en marcha. Se diría que la caballada, el hombre, esas criaturas efímeras que se desplazan entre la infinitud del cielo y de la tierra —integradas en una unidad dialéctica—, dentro de un instante van a desaparecer.

La desolación de Van Gogh queda empozada en las casas, la vida de los hombres, se introduce como una sombra azul, violenta, pero no se expande indefinidamente (excepto tal vez en *Los cuervos*, con sus solitarios maizales amarillos, aunque algunos han visto ese cielo, ese paisaje, como cerrados y asfixiantes). Tropero y animales, en Figari, son partes de un todo, un todo que se impone a la voluntad humana, a su actividad terrestre. Para Camille Maclair es la “terrible melancolía del sol y el efecto implacable de la luz en la soledad”. Tal vez, pero no es un sentimiento trágico, ni siquiera dramático. Uno piensa, sin embargo, si esa soledad externa, de tanto recorrerla, no terminará escondiéndose en nosotros; en esos parques y parsimoniosos gauchos que ha querido pintar en sus bailes y sus regocijos.¹⁹⁸ No hay primeros planos, no hay protagonistas. Sólo la eternidad sobre la que se desliza la temporalidad de la presencia animal y humana.

Otro elemento reiterado: la luna, ese tondo, reforzado por círculos concéntricos, en un cielo azul, sin pájaros y cuyos únicos habitantes son las nubes.¹⁹⁹ Nada tienen en común con las lunas de Cúneo, el expresionismo o el onirismo. Figari crea un “espacio natural continuo”, siempre sobre el plano. No es la *signatura rerum*, la firma de las cosas (Jacob Böhem).

Las imágenes no son símbolos por sí mismas, hay que interpretarlas en un contexto. No hay en la pintura de Figari un “externo-interno”; todo es lo que se muestra, fenómeno y sustancia. Los gestos, los hombres, los ombúes. Cada ser viviente es igualmente significativo; incluso los

198 Esta era una veta posible, pero lo alejaba de su visión afirmadora, gozosa y humorística, sarcástica incluso, de la vida. Figari no fue, ni pudo ser tal vez, el reivindicador del hombre autóctono, “pura uva”, originario y auténtico, caído en desgracia en el modo de producción capitalista. En *Caballada* sentimos el peso ontológico del ser, su indiferencia ante la existencia individual, que comprende no sólo la fruición de la fiesta sino el dolor de la tragedia (que no se limita a la muerte en el duelo a facón).

199 La función compositiva de la luna es patente en su aparición en la intersección de las ortogonales en la sección áurea. En El anochecer los caballos forman un triángulo con la luna. Lo mismo en *Fantasia, La llegada, La diligencia, Las quitanderas, Boda rural, Cortejo nupcial y La vieja estancia*.

Estas lunas que nunca son vaporosas, me parecen más compositivas y cósmicas que parte del “imaginario fantástico” gauchesco (Solari). No conozco leyendas lunares en nuestro campo en que la luna tenga la relevancia y el protagonismo que tiene en la mitología y el folclore europeo y mediterráneo. La mayor parte de las divinidades femeninas o matriarcales son de origen lunar, y naturalmente las más antiguas. Ello explica la diferencia, junto a la falta de una tradición indígena. Si bien Kalenberg afirma que el hombre rural “no vive en la tierra, vive pendiente del cielo [y que la luna] es el primer muerto y el primero que resucita”, puede que esta interpretación no sea muy coherente con la metafísica de Figari, que ubicándola en un cielo abigarrado de nubes, se limitó a integrarla desde un punto de vista geométrico al friso terrestre, o sea, como peso visual cuyas fuerzas vectoriales se unen a las de los objetos de la franja inferior. De otro modo, hubiese tomado el camino de la temática fantástica de Solari.

perros, con sus colas enhiestas, siguiendo a la tropilla —no se entendería sin ellos—, integran esa horizontalidad fundamental de lo terreno.

El árbol es otro elemento recurrente e inexcusable. En las cosmologías primitivas, une al cielo y la tierra, los mundos paralelos del arriba y del abajo (Mircea Eliade). El ombú tiene una carga emblemática, es un signo de identidad de la pampa; junto a él, el rancho. Pero plásticamente le permite escapar de la perspectiva central, hace aperspectivo el espacio: lo aplana, facilitando la representación decorativa planista, colorista. A veces, como se pinta a las divinidades, se lo pinta en una especie de tondo (*Ombú a la luz de la luna*, el *Ombú rojo*), destacándolo, pasando a ser, gestálticamente, la figura. Apenas se le arraiga en la tierra, con alguna sombra, también plana, coloreada, más una mancha o puntillado de manchas, como indicador de profundidad. Esa planta gigante se expande hacia la anchura en un discurso ornamental, con el arabesco estoposo del follaje. Su verticalidad no sólo sirve de símbolo vital, nos obliga a levantar la mirada hacia la luna, o el cielo, en correspondencia con el friso inferior, unas veces en la sección áurea, otras dividiendo simétricamente —las menos—; sin embargo, los elementos compositivos impiden que se produzca una gran tensión ascensional —como sería el caso de un álamo en primer plano, un campanario—. La visión terrenal de la horizontalidad sería suprimida. No es únicamente la arquitectura colonial. El rectángulo se mantiene apaisado y no perpendicular o aéreo. No olvidemos que el cielo mismo se expande hacia el sentido de la tierra, se sostiene sobre la horizontalidad. De la misma manera, el ombú mantiene su función constructiva, pero cuán diferente es *El ombú a la luz de la luna*, el de *Potros de la pampa* o el *Ombú rojo* mencionado.

Oliver se detiene en el tema de las negras, las viejas con su “andar de pato y sus pies planos [...] sus nalgas prominentes”; sin duda, sus formas son interpretadas plásticamente así como el color de sus prendas. No es tan convincente acerca de sus tristezas, a no ser que nos limitemos al tema de los velorios y poco más. La esclavitud de la raza no entra como tal en esa recuperación proustiana del (buen) tiempo perdido, como no lo es la pobreza en el propio Proust. Sería inimaginable algo así como *Las pobres gentes*, y la despreocupación por el estilo. El tema es el cuerpo danzante de los negros, no su sufrimiento; el colorido de sus trajes de “colores discordantes”; el rescoldo que aún queda del frenesí dionisiaco, que es el hilo vital que todavía los mantiene umbilicados a la vida primigenia. Los negros remedando a los señores, ridículos con sus galeras, sus levitones, los chalecos de colores deslumbrantes, a cuadros y listados, llevando su esclavitud y sus bastones, los enormes relojes, las condecoraciones de papel metálico (!), bailando al ritmo de los tambores, parecen vistos solamente con una visión plástica, incluso pintoresca. No es éste el modo en que los negros desean verse. Pero en Figari hay otro plano significativo, y he dado testimonio de ello.

Señala Oliver que los danzantes no aparecen uniformados por el ritmo en los candombes sino libremente dispuestos unos con otros. Esto sólo confirma que prima el criterio constructivo, no la reconstrucción costumbrista. El hecho de que no representa el desenfreno de los sentidos nos dice a las claras qué buscaba en esa manifestación de la vida y en su colorido.

En el baile criollo no se baila por placer sino como medio de aproximación a la mujer, o competitivamente, como en el malambo, danza exclusivamente masculina. El torso erguido y la cabeza erecta en el gaucho hace que sólo bailen las piernas mientras los brazos se mantienen rígidos.

Hay algo de la solemnidad castellana, que no permite dejarse llevar por la espontaneidad del ritmo; las mujeres bailan con pasos cortos y ligeros, agitando las faldas, “como aves de corral acosadas”. Este hieratismo lo dinamiza alternando “los tintes oscuros y negros de los chiripás, con los claros y luminosos de los vestidos”, contrastando la trenza negra de la china con los pañuelos blancos del gaucho. Plásticamente, la escena es presidida por los ombúes gigantes, los naranjos florecidos, el azul del cielo, y rodeado de las manchas negras, blancas o sienas de los mancarrones meditativos atados a una rama de árbol.

Las casas eran “casas para caminar por dentro”, sirven de fondo escenográfico; para Figari la vida se desarrolla en los salones y patios. Oliver apunta con sagacidad como nota de pudor que es inimaginable en los dormitorios, las cocinas o los baños (como sí aparece en los intimistas, en Bonnard).

Es un espacio jerarquizado: el lugar de reunión de la familia, el salón de baile, de chismeríos y discusiones, es el primer patio. El aljibe, las enredaderas, las macetas con plantas son su utilería. Luego, las sillas, los personajes: las negras sirviendo, las niñas con sus vestidos de muselina rosa, lila. El segundo patio es el privado. Se airean sábanas y colchones, se matea de madrugada. Figari no lo trata, es coherente con su concepción festiva, que si tiene un sesgo notoriamente costumbrista, no lo es de lo cotidiano.

El tercer patio es donde transcurre la vida de los negros, su trabajo, sus penas y sus amores, los chismorreos; vida, patio, paralelos al de los amos. Los patios de conventillo —donde se vuelca la vida comunitaria, estalla el ritmo y el colorido de los candombes— con sus altillos, sus escaleras y sus balcones, las pequeñas ventanas por donde se espía lo que ocurre afuera. Está concebido como un escenario, creando un sistema de horizontales y verticales, de oblicuas —las escaleras de *Llegando de la iglesia*—, donde se desplazan los personajes, caminando o bailando; surge así una dinámica de las ortogonales y las diagonales de las paredes que pauta el dinamismo de las figuras. Éstas aportan el dibujo sinuoso de la mancha, de lo orgánico, con lo cual se instaura una dialéctica entre ambos sistemas, no importa cómo concibamos la importancia de la arquitectura, el rosa apastelado de los salones federales, la horizontalidad de las casas coloniales.

Figari le impone un colorido propio, una concepción propia del espacio, que le permite sintetizar —nuevamente— la pintura y su filosofía. Mucho habría que reflexionar sobre lo que le llevó a pintar a los hombres primitivos a través de los años, y no sólo inicialmente. Ya he insistido en esto, de modo que no lo reiteraré. Son escenas arquetípicas que nos indican claramente lo que buscaba Figari en ellas, y creo que en toda su pintura, con mayor o menor énfasis: las situaciones ontológicas de la vida humana, aquellas en que el hombre descubre su condición de criatura metafísica, de que es parte de un todo.

Conclusiones

Al término de este ensayo, me pregunto acerca de las causas de esta regresión a las fuentes: en pocos años se han publicado, y se siguen publicando, novelas históricas, se renueva la discusión sobre la viabilidad de nuestra existencia política independiente, de la inserción en la futura nación latinoamericana, de las grandes figuras políticas y culturales del pasado –Vaz Ferreira, Figari, Batlle y Ordóñez o Wilson Ferreira Aldunate.

Cuando indago en mí descubro, entre otras motivaciones, mi atracción por los fundadores, tal vez con el oculto deseo de encontrar lo primigenio, el tiempo mítico en que todo se hizo por vez primera y en el lugar primero.

Claro está que en el caso de Figari, el pintor filósofo, busco el antepasado fundador, preocupado por hallar la respuesta auténtica a una situación histórica y cultural definida, aún anómica, sin pasado y sin mitos.

Siento que estamos todavía, como nación joven que somos, trabados por una red de tradiciones que nos son muy cercanas, pero que también son estimulantes e irremisibles, casi en el punto de partida.

Llamar “conclusiones” a esta reflexión sobre el futuro es tal vez petulante, sin duda excesivo. Apenas se abre a la autorreflexión acerca del mañana –no sólo el de esta tierra, demasiado pequeña pero diferente en algunos sentidos–. Sería muy miope limitar a Figari a su patria de origen. No me cabe duda de que es también en esto un precursor de la cultura rioplatense, y que la respuesta a sus cuestionamientos, fracasos y éxitos debe ser intentada desde las dos orillas. ¿Qué llama particularmente la atención en Figari?

Ante todo, como pensador, ser el autor de la primera metafísica escrita entre nosotros. No volveré a tratar este punto. Es obvio para mí que –contrariamente a su positivismo– el presupuesto hilozoísta no tiene en su formulación otra base que una especulación infundada –la supuesta sustancia viva originaria–. Su estética es subjetivista, no toma en cuenta la materia y la lógica que impone, y está limitada a un momento histórico del gusto, sin que tenga conciencia de la historicidad del arte. La evolución como criterio (a)histórico, unir el destino del arte a la ciencia, lleva a su teoría a una contradicción insuperable. No adhiero al relativismo histórico. Pienso que hay constantes que trascienden las modas y son fuente de regocijo estético permanente (las cuevas de Altamira, Fidias, el *Discóbolo* de Mirón, Ticiano, Tintoretto, Velázquez, Goya, los impresionistas o la música de Palestrina, Bach, Haendel, Vivaldi, Mozart o Soler, para no acercarnos demasiado en el tiempo). Marx, relativista histórico, tenía plena conciencia de la vigencia de Sófocles y Shakespeare. Tampoco creo que el arte sea ahistórico. La prueba está en la caducidad de la temática figariana. No obstante, pienso que la unidad de su filosofía y su praxis (política y pictórica), como la de su personalidad acuciada por las contradicciones y las adversidades, es absolutamente manifiesta.

Su voluntad de unidad, de integración, parece un rasgo caracterológico, ya en lo personal o ya como gestor cultural. Lo considero una figura paradigmática. Eran hombres como él quienes se sentían llamados a dar respuesta a las diversas influencias y condicionamientos de su tiempo (José Pedro Varela, Batlle y Ordóñez, Vaz Ferreira, Frugoni y otros).

Partió de una tradición europea, cuya relevancia es no sólo indubitable sino que he procurado vincularlo con ella. No me pareció suficiente limitarme a indicarlo.²⁰⁰

Figari se detiene en el decorativismo que la pintura intentó como síntesis del Renacimiento y el “japonismo” (como Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Matisse). No epigonó la aventura cubista o el arte abstracto, porque posiblemente sintió que atentaba contra su concepción humanista. No estamos de acuerdo con S. Langer de que sea sentimiento todo lo que no es lenguaje (*“Everything which is not speakable thought is feeling”*, citado por Dorflès. No habría tests manuales ni pensamiento icónico, al que ya nos referimos con relación al artista.

Figari intentó en su pintura comunicar un mensaje ideológico, no necesariamente un discurso verbal; es lo que ha caducado.²⁰¹ Busca una síntesis decorativo-humanística porque no desea sacrificar su cosmológica. Su temática es regionalista, sin duda; su axiología estético-festiva, en el sentido polisémico de la fiesta. La fiesta como ritualidad, como expresión profunda de la vida, a través del instinto —que cuida nuestros extravíos civilizatorios y supersticiosos, nuestra moral ascética y desvitalizante—. Y la fiesta como regocijo, sin conciencia de lo que ella significa a un nivel metafísico (vital) más hondo. Fiesta como socialidad, como suspensión de la cotidianidad, del trabajo. En este sentido, Figari no es el testigo del negro y del gaucho como clase social y económica, lo que veo como una limitación. Pero él no procuró un arte testimonial ni crítico: estaba satisfecho con su sociedad y su tiempo, veía desde sus coordenadas —y tal vez habría que interpretar desde este ángulo su optimismo metafísico, tan opuesto al pesimismo existencialista—. Sí, y hay que rescatar esto sin mezquindades. Fue un testigo de la vida humana, tal como creyó que ellos la representaban: en una relación primigenia, incontaminada, plena de vida —actual y futura—, puesto que la sustancia, lo permanente, es precisamente eso: la vida.

Lo recogió en lo que llamo “situaciones ontológicas”, las categorías existenciales. No menos que Heráclito y Parménides, se enfrentó al milenarismo problema de la sustancia y el cambio, el fenómeno y la esencia, que sigue tan irresuelto como entonces. Es decir, la Idea de Platón —que en Husserl se traduce en lo eidético— y su relación con el fenómeno. Esta antinomia en pintura ha tomado la forma de su materia específica: el matiz, lo accidental, el color atmosférico, o lo

200 Ya mencioné “Figari y la tradición pictórica”.

201 “Ninguna estructura es por sí misma simbólica si no posee una precisa referencia a otro objeto o idea”, Szathmari, citado por Dorflès. Es un error frecuente creer que la simple imagen es ya existencia poética. Cuando se establece un puente entre la imagen y su correlato se posibilita el símbolo, el signo, la comparación, el símil y la metáfora; verbigracia: “La piqueta de los gallos/ cava buscando la aurora” (Lorca). Hay una lógica expresada por un pensamiento icónico. Comparar a un perro con una ciruela es absolutamente gratuito si no se establece un nexo entre ambos planos, la aguja del lenguaje no encaja en el gancho de la cosa.

simple, lo elemental. El plano o el bulto y la perspectiva. El color “puro”, esencial, o su opuesto: el color fraccionado, la sombra.

Presento, en forma sumaria, falseando, empobreciendo, una puntualización de notas a tomar en cuenta en el arte de Figari:

- Su esencialismo (no el color “puro”, entidad inexistente, como la línea o el plano puro).
- El dinamismo de las figuras, de la pincelada, de la pasta.
- El planismo —aunque aproximativo—: se ha dicho que llega al borde de la tonalidad, de los valores, del plano. No es una pintura geométrica; habría abandonado el naturalismo fundamental de su concepción filosófica y pictórica y también su propósito de contribuir a una identidad cultural (nacional, regional). De ningún modo es un “primitivo”, ni un abstracto que siga el planismo de los japoneses ni las tintas planas.
- Su cromatismo: todos los problemas que se le presentan en el cuadro son resueltos por el color y bajo su hegemonía. La perspectiva, las sombras, los contrastes y las analogías; las relaciones económicas entre las tintas y las superficies. Siempre y sine qua non, lo que prima en Figari —incluso sobre el tematismo y la ideología— es lo que Dorfler denomina “el principio de asimilación” (*“one art swallows the product of another”*, S. Langer). Lo que solemos llamar especificidad, la autorreferencia de la pintura a sí misma, su autonomía y la subordinación de todo lo demás.

Logra la solución de las antítesis esencia-movimiento, permanencia y cambio, dibujo y color, ley y fenómeno —entendiendo que el cambio es lo fugaz, lo efímero, lo accidental—, por el recurso del “color-masa”, entero o compacto.

Lo permanente para Figari, como para Heráclito, es el movimiento, el cambio; lo que llamé —a falta de otro término— la esencia dinámica.

Ya nos referimos al modo en que lo logra: con el *color-masa entero*, ya sea con uno o varios trazos, para darnos la totalidad de la figura en movimiento, intemporal y arquetípica, sin la exasperación futurista y la distorsión expresionista, ni la rigidez estatutaria del platonismo geométrico, del hieratismo egipcio o del puntillismo de Seurat. Esto es particularmente destacable en los candombes, según la observación de un crítico.

Su mundo es viviente, total y orgánico, el hombre ingresa en él como una criatura más —protagónica, es cierto—, no como un trozo de naturaleza fracturada. Es el hombre —permítaseme el vocablo— umbilical, individuo integral, alimentado por el vientre nutricio del mundo, la Realidad, lo inmejorable.

Pero siempre —según acabamos de anotar— dentro de un *espacio plástico*; no quisiera llamarlo espacio virtual, en cuanto lo virtual es potencia y no acto. No es un espacio ilusionista. Interesa el hombre antropológico y ontológicamente, no desde el punto de vista psicológico o social:

no hay retratos —el autorretrato es la excepción—. Como observa Rama, se dice “los negros de Figari”, o los gauchos: importa lo genérico, no lo individual. Como no importa la crónica, la temporalidad ni la tragedia personal, esta o aquella muerte.

Otro rasgo es la autenticidad, que filosóficamente está representada por lo originario, y pictóricamente, por el pobrismo y la sencillez de sus medios y sus temas. Todo esto pertenece a lo que llamo *visualidad* o *visión pictórica*.

Mucho se ha escrito sobre los simbolismos individuales de los artistas, a veces esotéricos, contraponiéndolos a los religiosos y colectivos de sociedades más unitarias. Está claro que Figari intenta una mitología tanto personal como regional, que no dejara de tener validez universal, dadas sus premisas metafísicas. De ningún modo aceptamos la dicotomía entre universal y particular: ya sabemos que proviene de los centros hegemónicos, en que hasta los animales son más pequeños en nuestra región por una suerte de destino manifiesto. Figari es un mitógrafo consciente: su memoria personal, su regionalismo y la común esencia humana no son más que aspectos de la sustancia (hilozoísmo).

Es difícil resolver si sus personajes son tipos, arquetipos, mitologemas, seres ahistóricos, legendarios, o símbolos —si el símbolo está próximo al mito, como pretenden algunos—. Lo cierto es que el negro no ha pasado de ser un personaje folclórico; el gaucho, una entidad semilegendaria, periódicamente reivindicada, y que no es ni un héroe epónimo ni un semidios ni un mítico centauro. Vive a medias como semia individual y como semia tradicional, con cierta carga emotiva, la mayor parte de las veces en la invocación retórica, principalmente para instituciones o sectores políticos vinculados al medio rural.

Una idea central de este ensayo es que su filosofía, su estética y su visión del cuadro, como su técnica, están íntimamente involucradas para obtener un cierto resultado plástico y asimismo ideológico (es decir, una ética).

Por sobre sus pintoresquismos —que pueden oscurecer su autonomía plástica—, lo anacrónico de su temática, lo tradicional de su poética o retórica —en buena parte la del intimismo—, Figari representa desde mi punto de vista una actitud, una práctica, una ética, una autoafirmación cultural y nacional —pero asimismo regional y americanista— que sigue vigente. Él mismo es un símbolo o un paradigma del intelectual y del político, del educador, que como en los albores de la civilización griega, frente a sus condicionamientos y determinismos culturales y geopolíticos tuvo que crear su propia circunstancia. De otro modo, un hombre nuevo, que del pasado no podía tomar más que el porvenir en él latente, so pena de seguir fragmentados y colonizados. América entera reflexiona, sufriente, sobre sí misma; crea continentes literarios, con sus mitos y leyendas fantásticas; intenta restañar las venas abiertas del pasado y atarse a la tradición indígena (el caso de los murales mexicanos), mostrándola como una misma historia de opresión y de conquista de la libertad del hombre.

Sociólogos y filósofos de este continente vuelven a interrogarse, como Figari, desde su situación concreta, acerca de problemas metafísicos, estéticos, éticos y políticos. Acerca de su identidad y su historia, su cultura. Por eso no sólo permanece su pintura, también la vigencia de sus cuestionamientos. Actuó movido por la convicción de tener una respuesta sin duda simple e insuficiente, y en sus últimos años la complejidad de las circunstancias lo volvió más conservador y escéptico. Hoy nuestra problemática hace esa insuficiencia más patente. Sin embargo, según su robusto sentido de la vida, la finalidad última no estaba en un trasmundo o en la metafísica, sino en la vida misma.

A nosotros nos toca proseguir la utopía.

Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*, FCE, México, 1963.
- ADORNO, Theodor; FRANCASTEL, Pierre, et al. *El arte en la sociedad industrial*, Alonso, Buenos Aires, 1960.
- ANASTASÍA, Luis Víctor. *Pedro Figari, americano integral*, Ed. del Sesquicentenario, Montevideo, 1975.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Los pintores cubistas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.
- ARDAO, Arturo. Prólogos de *Arte, estética, ideal y Arte y educación*, en *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX*, FCE, México, 1956.
- ARGUL, José Pedro. *Pintura y escultura en el Uruguay*, Imprenta Nacional, Montevideo, 1958.
Pedro Figari. Pinacoteca de los Genios, N° 88, Editorial Codex, Buenos Aires, 1965.
- ARGYLE, Michael. *Análisis de la interacción social*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1969.
- ARISTÓTELES. *Poética*, Ed. Aguilar, Madrid, 1963.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1979.
Nuevos ensayos, Alianza Forma, Madrid, 1989.
El poder del centro, Alianza Forma, Madrid, 1980.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*, FCE, México, 1950.
- AA.VV. *Antología de estética*, UNAM, México, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*, FCE, México, 1980.
Poética del espacio, FCE, México, 1975.
Psicoanálisis del fuego, Alianza, Madrid, 1966.
La terre et les rêveries du repos, Ed. J. Corti, París, 1948.
La formación del espíritu científico, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.
- BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad uruguaya*, Banda Oriental, Montevideo, 1989-1990.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- BAUDELAIRE, Charles. *Críticas de arte*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1968.
- BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- BENN, Gottfried. *Ensayos escogidos*, Alfa, Buenos Aires, 1977.
- BENSE, Max. *Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.
- BENVENUTO, Luis C. *Breve historia del Uruguay*, Arca, Montevideo, 1977.
- BONTCÉ, J. *Técnicas y secretos de la pintura*, Las Ediciones de Arte, Barcelona, 1971.
- BRÉHIER, Émile. *Historia de la filosofía*, Tecnos, Barcelona, 1988.
- BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.
- CARRIT, Edgar Frederick. *Introducción a la estética*, FCE, México, 1970.
- CASSETTI, Francesco. *Introducción a la semiótica*, Fontanella, Barcelona, 1980.

- CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica*, FCE, México, 1977.
- CASSOU, Jean. *Situación del arte moderno*, Siglo XX, Buenos Aires, 1964.
- CASTAGNINO, Raúl. *El análisis literario*, Nova, Buenos Aires, 1971.
- CELAYA, Gabriel. *Exploración de la poesía*, Seix Barral, 1964.
- CÉZANNE, Paul. *Correspondencia de Paul Cézanne*, El Ateneo, Buenos Aires, 1948.
- COLLINGWOOD, Robin George. *Los principios del arte*, FCE, México, 1960.
- CORRADINI, Juan. *Radiografía y macroscopía del grafismo de Pedro Figari*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1978.
- CROCE, Benedetto. *Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1962.
Aesthetica in nuce, Editorial Interamericana, Buenos Aires, 1943.
- DELLA VOLPE, Galvano. *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1963.
- DENIS, Maurice. *Teorías*, El Ateneo, Buenos Aires, 1944.
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*, FCE, México, 1949.
- DIESTE, EDUARDO. *Teseo, los problemas del arte*, Biblioteca Artigas, Montevideo, 1964.
- DI MAGGIO, Nelson. *Pedro Figari*, catálogo de la exposición, Pabellón de las Artes, París, 1992.
- DORFLES, Gillo; FRANCASTEL, Pierre, et al. *Estructuralismo y estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.
El devenir de las artes, FCE, México, 1986.
Nuevos ritos, nuevos mitos, Lumen, Barcelona, 1969.
Símbolo, comunicación y consumo, Lumen, Barcelona, 1967.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Ed. Siglo XXI, 1983.
- DURET, Theodoro. *Historia de los pintores impresionistas*, El Ateneo, Buenos Aires, 1953.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972.
La definición del arte, Ed. M. Roca, Madrid, 1970.
Obra abierta, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.
Apocalípticos e integrados, Lumen, Barcelona, 1977.
- ELDERFIELD, John. *El fauvismo*, Alianza Forma, Madrid, 1983.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano. El mito del eterno retorno*, Guadarrama, Madrid, 1967.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*, Atlante, México, 1941.
- FIGARI, Pedro. *Arte, estética, ideal*, Biblioteca Artigas, Montevideo, 1960.
Arte y educación, 1965
Cuentos, Arca, 1965.
Historia Kiria, Le Livre Libre, París, 1930.
El Arquitecto, Le Livre Libre, París, 1928.
"Cartas a Salterain de Herrera", facsimilares IENBA (originales en Archivo del Museo Histórico Nacional).
- FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.
- FLO, Juan. *Picasso*, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.
Imagen, ícono, ilusión, FHCE, Uruguay, 1989. "Pedro Figari: pensamiento y pintura", inédito, 1993.

- FRANCASTEL, Pierre. *Historia de la pintura francesa*, Alianza, Madrid, 1970.
- FREUD, Sigmund. "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", *Psicoanálisis del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- FRONDIZI, Risieri. *¿Qué son los valores?*, FCE, México, 1982.
- GALLEGO, Julián. *La pintura contemporánea*, Biblioteca General Salvat, Barcelona, 1971.
- GARAUDY, Roger; SARTRE, Jean-Paul; FISCHER, Ernst, et al. *Estética y marxismo*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.
- GAUGUIN, Paul. *Escritos de un salvaje*, Barral, Barcelona, 1974.
- GERRY, Liliane. *Cézanne et l'expression de l'espace*, Flammarion, París, 1950.
- GIEDION, Sigfried. *El presente eterno*, Alianza Forma, Madrid, 1981.
- GOMBRICH, Ernst. *Historia del arte*, Losada, Buenos Aires, 1981.
Arte e ilusión, Ed. Gilli, Barcelona, 1982.
La imagen y el ojo, Alianza Forma, Madrid, 1987.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*, Losada, Buenos Aires, 1967.
- GRAVES, Robert; PATAI, Raphael. *Los mitos hebreos*, Alianza, Madrid, 1986.
- GUIRAL, Jesús. "Historia Kiria. La síntesis de Pedro Figari", apartado de *Cuadernos Uruguayos de Filosofía*, tomo V, 1968.
- GUYAU, Jean-Marie. *El arte desde el punto de vista sociológico*, Suma, Buenos Aires, 1943.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza, Madrid, 1969.
- HARRIS, Marvin. *Introducción a la antropología general*, Alianza, Madrid, 1981.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, Labor/Punto Omega, Barcelona, 1983.
- HEGEL, Georg W. F. *Estética*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1969.
- HOLLANDER, Edwin. *Principios y métodos de psicología social*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1982.
- HURTADO, Leopoldo. *Espacio y tiempo en el arte actual*, Losada, Buenos Aires, 1945.
- JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Caralt, Barcelona, 1977.
Los tipos psicológicos, Sur, Buenos Aires, 1936.
- KAINZ, Friedrich. *Estética*, FCE, México, 1962.
- KALENBERG, Ángel, y otros. *Arte uruguayo*, Galería Latina, 1990.
Seis maestros de la pintura uruguaya, Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo, 1992.
- KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*, Barral Editores, Barcelona, 1975.
De lo espiritual en el arte, Barral Editores, Barcelona, 1972.
- KANIZSA, Gaetano. *Gramática de la visión*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires, 1961.
- KATZ, David. *Psicología de la forma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1945.
- KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964.
Interpretación y análisis de la obra literaria, Ed. Gredos, Madrid, 1985.

- KEES, Hermann. *Arte egipcio*, Labor, Barcelona, 1932.
- LANGER, Susanne K. *Nueva clave de la filosofía*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1958.
Los problemas del arte, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1966.
Esquemas filosóficos, Ed. Nova, Buenos Aires, 1971.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 1973.
- LE CORBUSIER. *Los principios de urbanismo*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1984.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*, Argos, Buenos Aires, 1946.
- LEYMARIE, Jean. *L'impressionisme*, Ed. Albert Skira, Génova, 1959.
- LIPPS, Theodor. *Los fundamentos de la estética*, Ed. Daniel Jorro, Madrid, 1924.
- LISTOWEL, Conde de. *Historia crítica de la estética moderna*, Losada, Buenos Aires, 1954.
- LUKÁCS, Georg. *Estética I (La peculiaridad de lo estético)*, Grijalbo, Barcelona, 1965.
- LUPASCO, Stéphanie. *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, Guadarrama, Madrid, 1968.
- MACHADO, Carlos. *Historia de los orientales*, Banda Oriental, Montevideo, 1973.
- MALRAUX, André. *Las voces del silencio*, Visión del arte, Emecé, Buenos Aires, 1956.
La cabeza de obsidiana, Sur, Buenos Aires, 1974.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*, Seix Barral, Barcelona, 1969.
- MARINETTI, Filippo T. *El futurismo*, Sempere, Valencia, 1912.
- MARX, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, FCE, México, 1985.
- MATISSE, Henri. *Sobre arte*, Barral, Barcelona, 1978.
- MAUCLAIR, Camille. *El impresionismo*, Ed. Schapire, Buenos Aires, 1957.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La phénoménologie de la perception*, Gallimard, París.
Lo visible y lo invisible, Gallimard, París, 1964.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1960.
- NADEAU, Maurice. *El surrealismo*, Ariel, Barcelona, 1972.
- NEUMANN, Ernesto. *Introducción a la estética actual*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1946.
- OGDEN, Charles Kay; RICHARDS, Ivor A.. *El significado del significado*, Paidós, Buenos Aires, 1964.
- OLIVER, Samuel. *Figari*, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1984.
- ORIBE, Emilio. *Figuras (Poética y plástica)*, Biblioteca Artigas, Montevideo, 1968.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.
- OSBORNE, Harold. *Estética. Antología*, FCE, México, 1955.
- PANOFKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1979.
- PAYRÓ, Julio E. *Pintura moderna*, Poseidón, Buenos Aires, 1944.
- PELUFFO, Gabriel. *Historia de la pintura uruguaya contemporánea*, Banda Oriental, Montevideo, 1988.
- PEVSNER, Nikolaus. *Los pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Infinito, Buenos Aires, 1958.

- PINILLOS, José Luis. *Principios de psicología*, Alianza Editorial, Madrid, 1975.
- PLOTINO, *Enéada V*, Losada, Buenos Aires, 1955.
- POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid, 1973.
- RAMA, Ángel. *La aventura intelectual de Figari*, Ed. Fábula, Buenos Aires, 1951.
- READ, Herbert. *Cartas a un joven pintor*, Siglo XX, Buenos Aires, 1954.
Forma y poesía moderna, Nueva Visión, Buenos Aires, 1956.
Origen de la forma en el arte, Ed. Proyección, Buenos Aires, 1965.
- REAL DE AZÚA, Carlos. *El patriciado uruguayo*, Asir, Montevideo, 1971.
- RIBOT, Theodule. *La imaginación creadora*, Ed. Victoriano Suárez & Fernando Fe, Madrid, 1901.
- ROUSTAN, Desiré. "Figari, filósofo y pintor, poeta", *Revista Nacional*, Montevideo, 1962.
- RUSSOLI, Franco. *Vuillard, Pinacoteca de los Genios*, Ed. Codex, Buenos Aires, 1964.
- SAMBARINO, Mario. *La cultura nacional como problema*, FHC, Uruguay, 1963.
- SCHELLING, Friedrich W. J. *Filosofía del arte*, Nova, Buenos Aires, 1949.
La relación de las artes figurativas con la naturaleza, Aguilar, Buenos Aires, 1972.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1968.
- TAINE, Hippolyte. *Filosofía del arte*, Iberia, Barcelona, 1946.
- SEUPHOR, Michel. *La pintura abstracta*, Kapelusz, Buenos Aires, 1964.
- TERRASSE, Antoine; FRECHES THORY, Claire. *Les nabí*, Flammarion, París, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética*, Losada, Buenos Aires, 1975.
- VAN DE VELDE, Henry. *Hacia un nuevo estilo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1959.
- VANGER, Milton. *José Batlle y Ordóñez*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas de Vincent van Gogh a su hermano Theo*, El Ateneo, Buenos Aires, 1949.
- VIANU, Tudor. *Los problemas de la metáfora*, Eudeba, Buenos Aires, 1977.
- WALLON, Henri. *El dibujo del personaje en el niño*, Proteo, Buenos Aires, 1969.
La evolución psicológica del niño, Grijalbo, México, 1974.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoría literaria*, Cedros, Madrid, 1974.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*, FCE, México, 1966.
"El espíritu del arte gótico", *Revista de Occidente*, Madrid, 1924.
- ZANI, Giselda. *Pedro Figari*, Losada, Buenos Aires, 1944.
- ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*, Nuevo Mundo, Montevideo, 1967.

INDICE

Prólogo

Joseph Vechtas y el enfoque hilozoísta en Pedro Figari	5
--	---

FIGARI estética, arte, pintura

Unas palabras previas.....	13
----------------------------	----

I. El vínculo entre la metafísica y la pintura de Figari

Fundamentación de la tesis	17
----------------------------------	----

II. Las ideas estéticas

	27
--	----

El problema estético	41
----------------------------	----

Realidad e ilusión en Figari. Su significación para la (emoción) estética	51
---	----

La génesis del fenómeno estético	61
--	----

La emoción	65
------------------	----

La emoción estética	69
---------------------------	----

Belleza emocional y belleza racional	79
--	----

La naturaleza de la modalidad estética.....	94
---	----

El relativismo de la modalidad estética.....	99
--	----

La relación entre el arte y la evolución estética.....	105
--	-----

La evolución emocional y estética.....	107
--	-----

La ley de intelectualización.....	109
-----------------------------------	-----

La dimensión del tiempo: el pasado	113
--	-----

El estatuto de las artes	117
--------------------------------	-----

La poesía, arte útil	124
----------------------------	-----

Conclusiones	128
--------------------	-----

III. El universo pictórico de Figari

	139
--	-----

Introducción

La creación de un imaginario nacional y la cultura	139
--	-----

Los antecedentes pictóricos	150
-----------------------------------	-----

La pintura como síntesis	154
--------------------------------	-----

La articulación del cuadro	159
----------------------------------	-----

Figari en la lupa.....	180
------------------------	-----

Los temas	185
-----------------	-----

Bibliografía	195
---------------------------	------------



Museo Figari

Coordinación

Pablo Thiago Rocca

Producción

Martín Barea

Marcos Medina

Archivo

Jimena Hernández

Administración

Judith Crosignani

Gustavo Piegas

Guía de Sala

Paola Puentes

Comunicación

Juan Carlos Ivanovich

Diseño gráfico

Eloísa Ibarra

Figari: estética, arte, pintura

Joseph Vechtas

Fotografías

Archivo Museo Municipal Juan Manuel Blanes

Corrección

Inés Casamayou



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministerio de Educación y Cultura

Ministro

Ricardo Ehrlich

Subsecretaria

María Simon

Director General

Pablo Álvarez

Director Nacional de Cultura

Hugo Achugar

Director de Proyectos Culturales

Alejandro Gortázar

1861 - 2011

150

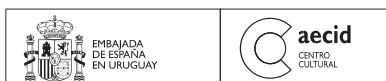
P. Figari -

AÑOS



BICENTENARIO
URUGUAY
1811 - 2011

Con el apoyo de:



Impreso en
Imprenta
Depósito Legal 000000

ISBN: 978-9974-36-182-9



9 789974 361829