

PRÓLOGO

En 1925 el filósofo francés Desiré Roustan publica su enjundioso estudio acerca de la pintura y la filosofía de Figari, sobre la base de una conferencia pronunciada el año anterior en Buenos Aires. Tres años después, Jorge Luis Borges con su artículo sobre Figari aparecido en *Criterio* de Buenos Aires y Alejo Carpentier con su opúsculo «Pedro Figari y el clasicismo latinoamericano», completan los principales antecedentes analíticos acerca del Figari pintor, dados a conocer en los años veinte. A partir de entonces no hay aportes significativos sobre la pintura de este artista hasta la aparición del presente libro del arquitecto Carlos Herrera Mac Lean, en 1943. Un año después Giselda Zani publicó su monografía sobre Figari (Editorial Losada, Buenos Aires, 1944), y luego habrá que esperar a 1951 para que Angel Rama publique «La aventura intelectual de Figari» (Ediciones Fábula, Montevideo), un trabajo de perfil filosófico que se refiere al *totum* del pensamiento figariano.

Por lo tanto, este libro que el arquitecto Carlos Herrera Mac Lean dedica a Pedro Figari, impreso originalmente en Buenos Aires por la Editorial Poseidón, apenas cinco años después del fallecimiento del artista, se ubica como iniciador de la última y definitiva etapa de reivindicación de Figari pensador, abogado, pedagogo y pintor, figura clave de la generación del Novecientos. Herrera resume con rigor analítico y calidez testimonial el proceso de una obra pictórica que hasta entonces, desde el regreso de Figari a Montevideo en 1934, permanecía en situación relativamente marginal para la mirada de la crítica y para los debates más urgentes que concitaba el campo intelectual, al tiempo que aporta datos particularmente significativos, dado que siguió cercanamente los pasos del artista en Buenos Aires y más tarde en París.

La amistad entre ambos proviene de una aleatoria circunstancia familiar: Juan Carlos Figari Castro (hijo del pintor) y Carlos Herrera Mac Lean, fueron condiscípulos en los estudios de arquitectura y egresaron como profesionales conjuntamen-

te, en el año 1916. La íntima relación filial existente entre el pintor y su hijo arquitecto, determinaron también ese otro vínculo amistoso, que habría de prolongarse en el tiempo, entre Carlos Herrera y Pedro Figari.

Fue precisamente Herrera Mac Lean quien, integrando la Comisión Directiva del Círculo de Bellas Artes, realizó un extenso informe en minoría (ya que debió oponerse al que firmaron Fernández Saldaña y José Belloni) el 10 de agosto de 1917, defendiendo y fundamentando la actuación pedagógica de Pedro Figari en la Escuela de Industrias, con argumentos que reivindicaban un arte ajustado a las realidades locales y una manufactura al servicio de un diseño regionalista. No suscribió en ese momento el informe realizado por la Facultad de Arquitectura —contrario a la autonomía de la enseñanza artesanal en materia de formas y estilos— ya que, además de propiciar una enseñanza creadora de artesanos-artistas, su propia tendencia profesional se sumaría a la de los arquitectos que en los años veinte bregaron por un «estilo regional» con elementos neocoloniales y composición eclecticista.

En 1936, cuando Carlos Herrera pasa a integrar la flamante Comisión Nacional de Bellas Artes creada por el gobierno, Pedro Figari —ya de regreso al país— ocupaba un controvertido cargo en el Ministerio de Instrucción Pública como asesor en materia de premiaciones artísticas. Herrera permanece en esa Comisión ocupando la Vicepresidencia durante varios años, correspondiéndole dicha investidura también en el período 1943-1947, es decir, durante la publicación de su libro sobre Figari, y durante la realización de la gran exposición retrospectiva de este artista que él codirigió desde el Ministerio de Instrucción Pública, la que tuvo lugar en el Salón Nacional de Bellas Artes entre agosto y septiembre de 1945. Son los años de su dura polémica con Joaquín Torres García —aparecida en el semanario «Marcha» y en el diario «El Día» en octubre de 1944 y prolongada en «Removedor», en enero de 1945—, y los años, además, de su entonces silenciosa simpatía hacia los ideales de la izquierda política, que se acentuará y hará explícita en las décadas siguientes.

En este contexto, el libro sobre Figari publicado en 1943 tiene la valentía de plantear valoraciones estéticas a través de un acercamiento humano a la persona del artista por encima de las controversias políticas de la hora, y tiene el gran mérito de sentar las bases para un análisis metódico de la obra figariana, análisis que el

propio autor se encargará de realizar mediante la clasificación del legado de la sucesión de la familia Figari.

Más allá de estas consideraciones generales, el libro posee un cuidado estilo literario, una exploración analítica precisa acerca de los aspectos creativos de Figari, y una estructura capitular que se desarrolla desde las notas biográficas hacia una fina valoración de la poética figariana, sin abandonar en ningún momento el detalle anecdótico y el oportuno aporte testimonial, que llegan a provocar instancias reveladoras. Tal es el caso, por ejemplo, de la importancia que Herrera Mac Lean le asigna —por primera vez con tanto énfasis y fundamento— al papel de Juan Carlos Figari Castro en el proceso de elaboración de la obra pictórica y pedagógica de Pedro Figari. El autor da cuenta, como testigo de los hechos, de la intimidad espiritual compartida entre padre e hijo y de la ascendencia que los juicios de éste último tenían sobre el primero. Incluso introduce un dato sugestivo al comparar la estructura compositiva en «friso» (o bandas horizontales) a la que solía recurrir Figari cuando representaba grupos humanos o animales, con los frisos que Herrera recordaba haber visto dibujar a Juan Carlos en los cursos de Composición Arquitectónica de la Universidad, cuando eran estudiantes. La estructura de frisos en un mismo cuadro habría permitido a Pedro Figari configurar un espacio plano, sin representación de profundidad, pero con diversidad de jerarquías narrativas. «Figari no hablaba como pintor —dice Herrera Mac Lean— sino como narrador de su pintura...». Se limitaba a describir la escena, a veces con lujo de detalles, hasta recordando la fecha exacta de ciertos acontecimientos. Por eso agrega: «su pintura es el libro de todos sus cuentos».

Es interesante esta observación, que ya había sido comentada también por Jules Supervielle, pues reafirma el hecho de que los aspectos estrictamente pictóricos (color, estructura, superficie) fluían «por debajo» de un pensamiento verbalizado acerca de la anécdota representada. El trabajo intelectual de Figari pintor no recaía en la idea pictórica, sino en la transcripción narrativa arrancada a la memoria, ejercicio conciente que le permitía liberar decisiones inconcientes en lo relativo a la pintura misma.

Esta aproximación vital, entrañablemente familiar a la persona de Pedro Figari, le permite a Herrera afirmar que este pintor «no evoca recuerdos, sino que los

vuelve a vivir mediante la pintura». Su mente funciona como un «prodigioso anaquele» dentro del cual los recuerdos se inventan y se reproducen mutuamente. No es una afirmación banal, ya que exige reflexionar sobre el hecho de que Figari no *representa* cosas y lugares, sino que los *presenta* por primera vez al estarlos «viviendo» mientras los pinta. Esta sería, para Herrera Mac Lean, la clave de la simbiosis profunda entre sustancia intelectual y técnica pictórica utilizada para materializar esa sustancia.

No deja de ser interesante, por otra parte, el paralelismo que sugiere entre la obra pictórica de Figari y la de algunos pintores de ascendencia flamenca. Habla de un «vago emparentamiento» con Peter Bruegel, Francisco de Goya y Constantin Guys. Las comparaciones con Watteau, con Mir, con Anglada, con Bonnard han sido más frecuentes en la crítica de su pintura; pero resulta sugerente, incluso temerario, este vínculo planteado con el color enérgico del Goya temprano y el poder satírico del Goya tardío, con el universo místico de Bruegel, y con el patetismo burlón de las multitudes urbanas —tan afín a Baudelaire— en la obra de Constantin Guys.

En «Augurio», título del breve epílogo con el que Herrera Mac Lean pone fin a su texto, deja entrever otra clave de la personalidad de Figari: su aparente contradicción entre, por un lado, una sólida formación de neto corte positivista y materialista, y, por otro lado, una pintura con elementos biologistas, animistas y hasta casi religiosamente panteístas, a los que se agrega —en esa actitud de piedad hacia el prójimo que destila su obra— una cierta nota de fe espiritualista, confirmada, precisamente, en los versos que escribe ante la repentina muerte de su hijo Juan Carlos: «Despojadas de cenizas perezosas y vueltas a la tarea constructora, fiel hijo amigo,...han de encontrarse de nuevo nuestras células en el camino eterno; y se reconocerán, espero...»

Arq. Gabriel Peluffo Linari