

*La mancha y el ejemplo.
Pedro Figari y la óptica de la modernidad*

Luca Salvi

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA - CONICET

ABSTRACT

This paper aims to reconsider the eccentric intellectual – visual, literary and philosophical – production of the Uruguayan Pedro Figari in light of the ideological background that animates it and founds this particular Figarian project: to produce universally shared forms which contribute to the affirmation of a unique idea of Latin-American modernity. A project in which, in the intersection of figurative stylization, rhetoric of example and utopian narrative, modernity still results linked to a subalternity strictly related to a colonial heritage.

Keywords: Modernity, coloniality, stylization, example, utopia.

El estudio pretende repensar la excéntrica producción intelectual – visual, literaria y filosófica – del uruguayo Pedro Figari, a la luz del substrato ideológico que la anima y que funda ese particular proyecto figariano de producir formas universales y compartidas que contribuyan a la afirmación de una idea única de modernidad latinoamericana. Proyecto donde, en el cruce de la estilización figurativa, de la retórica del ejemplo y de la narrativa utópica, lo moderno resulta todavía atado a una subalternidad cargada de herencias coloniales.

Palabras claves: Modernidad, colonialidad, estilización, ejemplo, utopía.

1.

Es posible, como ha anotado Jameson en un libro bastante reciente (2002), que no exista posibilidad alguna de definir lo moderno como categoría histórica, susceptible por lo tanto de una periodización que haría posible su comprensión dentro de las categorías propias del historicismo occidental. Así, la modernidad no sería otra cosa, en conclusión, sino una categoría del discurso – un *tropo*, se aventura a decir Jameson (*ivi*, pp. 48-56) – del cual la *episteme* occidental se ha servido, a lo largo de los siglos, para perpetuar la fe incondicional en el *telos* de su destino, en el optimismo de un progreso sin fin que acompaña nuestra civilización, desde sus orígenes antiguos, hacia el cumplimiento de su forma ideal, perfecta, a venir. Ahora bien, si la propuesta de Jameson no es una mera fantasía crítica – y la vaguedad a la que se dejan reducir las ilimitadas propuestas hermenéuticas, los azares metodológicos, las más atrevidas especulaciones filosóficas que han atravesado la historia de la cultura europea parece testimoniar de la dificultad última que encuentran estos proyectos a la hora de buscar una definición estable, universal diría, de lo *moderno* –, la tarea política y crítica más urgente que se nos propone invariada, también en este inicio de nuestro (*ultra/neo*)moderno siglo XXI, es precisamente aquella de proceder a la deconstrucción de las variedades discursivas que, a partir de la introducción del término *modernidad* en el siglo V por parte de Cassiodoro¹ – con el sentido que todavía nosotros le asignamos, aquel de *reinención de la cultura*, de *tournant* fundamental en la historia de las civilizaciones, de creación de una *novedad ex nihilo* –, han nutrido y fomentado las infinitas mitologías de la *modernidad occidental*.

Usé la palabra *deconstrucción*, y también el término *político*. Esto porque la deconstrucción de que aquí se trata no se limitaría al juego infructuoso de un formalismo anquilosado, extasiado en la contemplación del funcionamiento de su objeto, ya aislado en una dimensión sin tiempo y sin espacio. Al contrario, deconstruir las formas discursivas de la mitología de la modernidad occidental equivaldría a la oportunidad, para nada efímera, de su conclusiva desactivación. Esto porque el término, más allá de un simple catalizador de discursos, resulta ser de una relevancia estratégica fundamental (con Foucault me atrevería, sin duda, a definirlo como uno de los *dispositivos* más atrayentes y crueles de nuestra plurisecular civilización) en la elaboración de cualquier subjetividad y, por lo

¹ Anota Jameson (2002, p. 17) que el término había sido introducido, poco antes de Cassiodoro, ya por el papa Gelasio I (494-495 d.C.), para el cual, sin embargo, el neologismo no era otra cosa sino un sinónimo para referirse al *tiempo presente*, no teniendo, en conclusión, ninguna acepción de ruptura con su predecesor, el pasado, sino mostrando, al contrario, la causalidad y consecuencialidad entre estos dos tiempos de la historia.

tanto, de cualquier sujeto político². Deconstrucción, entonces, que es una desactivación en tanto se propone como tarea política de liquidación, como la puesta en acto de aquella “potencia destituyente” de la que habla largamente Giorgio Agamben en su último capítulo de *Homo Sacer* (2014, pp. 333-351)³, y que constituye, según el filósofo italiano, la única oportunidad política realmente revolucionaria para el hombre moderno. Liquidación de una red discursiva y política que, apoyada en la mitología sustancialmente conservadora y teleológica ínsita en las sílabas de la palabra *modernidad*⁴, hoy como en nuestros innumerables ayeres, afirman lo moderno como dominio, sea que se le llame a este último violencia colonialista o capitalismo mundial.

2.

Walter Mignolo no vacila ni un instante en avalar esta hipótesis:

la «modernidad» es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad. Por consiguiente, hoy la expresión común *modernidades globales* implica *colonialidades globales*, en el sentido

² Alain Badiou se da cuenta perfectamente, en un breve ensayo sobre el teatro de Brecht, de esta relación estratégica que conecta la categoría discursiva de la *modernidad* y lo que podríamos definir como la subjetivización política del hombre (Badiou, 2005, pp. 63-74).

³ “Chiamiamo destituente una potenza capace di deporre ogni volta le relazioni ontologico-politiche per far apparire fra i loro elementi un contrasto [...]. Il contatto non è un punto di tangenza né un *quid* o una sostanza in cui i due elementi comunicano: esso è definito soltanto da un’assenza di rappresentazione, solo da una cesura. Dove una relazione viene destituita e interrotta, i suoi elementi saranno in questo senso a contatto, perché viene esibita fra di essi l’assenza di ogni relazione. Così nel punto in cui una potenza destituente esibisce la nullità del vincolo che pretendeva di tenerli insieme, nuda vita e potere sovrano, anomia e *nomos*, potere costituente e potere costituito si mostrano a contatto senza alcuna relazione; ma, perciò stesso, ciò che era stato diviso da sé e catturato nell’eccezione – la vita, l’anomia, la potenza anarchica – appare ora nella sua forma libera e indelibata” (Agamben, 2014, pp. 344-345).

⁴ Sería necesario volver a prestar atención a las palabras que Roland Barthes escribió hace más de medio siglo: “Statistiquement, le mythe est à droite. Là, il est esencial : bien nourri, luisant, expansif, bavard, il s’invente sans cese. Il saisit tout : les justicies, les morales, les esthétiques, les diplomaties, les arts ménagers, la Littérature, les spectacles. Son expansion a la mesure même de l’ex-nomination bourgeoise. La bourgeoisie veut conserver l’être san le paraître : c’est donc la négativité même du paraître bourgeois, infinie comme tout négativité, qui sollicite infiniment le mythe. L’opprimé n’est rien, il n’a en lui qu’une parole, celle de son émancipation ; l’opresseur est tout, sa parole est riche, multiforme, souple, disposant de tous les degrés possibles de dignité : il a l’exclusivité du métalangage. L’opprimé *fait* le monde, il n’a qu’un langage actif, transitif (politique) ; l’opresseur le conserve, sa parole est plénière, intransitive, gestuelle, théâtrale : c’est le Mythe ; le langage de l’un vise à transformer, le langage de l’autre vise à éterniser” (Barthes, 1957, pp. 236-237).

preciso de que la matriz colonial del poder (la *colonialidad*, para abreviar) se la están disputando muchos contendientes: si la modernidad no puede existir sin la colonialidad, tampoco pueden haber modernidades globales sin colonialidades globales. Esa es la lógica del mundo capitalista policéntrico de hoy (Mignolo, 2009, p. 39).

Sabemos muy bien cual es la realidad histórico-política a la que Mignolo se refiere, la misma que ha ocupado muchos de los esfuerzos hermenéuticos del grupo *Modernidad/Colonialidad*. Tanto en las palabras del semiólogo argentino, como en muchas otras escritas por los varios Quijano o Dussel, lo que resuena en el fondo de todos estos discursos es aquella arquetípica herida colonial que lleva el nombre de *Orbis Novus*, de América Latina.

Pero si lo *moderno* no es sino la cara luminosa del trauma originario y oscuro de una colonización que, más allá de la violencia hacia el otro es un programa constante de anexión de la otredad al sistema cultural de Occidente⁵, llevada al cabo mediante su “encubrimiento” conceptual (Dussel, 2008) y su consiguiente desactivación cultural, lo que resulta necesario es volver a discutir (y contestar) las etapas del desarrollo de esta hegemónica construcción discursiva. En otros términos, significa repensar aquel complejo magma de discursos a través de los cuales, durante las últimas décadas del siglo XIX y, más allá, ya en el pleno del fermento vanguardista (y, en cierta medida, *antimodernista*) de los inicios del siglo XX, la cultura latinoamericana ha imaginado y pacientemente edificado su propia *modernidad*.

Si volvemos la cara a América Latina, no hay duda alguna de que uno de los lugares privilegiados para emprender dicha tarea resulta ser precisamente esa coyuntura histórica epocal que, en la base de un proceso de modernización que empieza ya a partir de la mitad del siglo XIX con las independencias republicanas de muchos de los países del continente – y que coincide en larga medida con la importación americana del sistema político-social de la burguesía europea⁶ – ocupa ese medio siglo de modernismo estético y filosófico que acompaña la cultura latinoamericana a través del tránsito del XIX al XX. No se trata tanto aquí de emitir juicios de valor estético, sino, eso sí, de repensar una entera época artística bajo el lente de un análisis ideológico. No sacar a Rubén

⁵ Quizás nadie, como Serge Gruzinsky, haya analizado, en los últimos años, esta cara de la colonización americana que fue, antes de todo, una *conquista imaginaria*, una *colonización del imaginario* (Gruzinsky, 2013).

⁶ Es éste un fenómeno evidente ya a partir de la redacción de las cartas constitucionales de las nuevas repúblicas latinoamericanas cuyos autores – el primer de todos fue Andrés Bello con su *Código Civil de la República de Chile* del 14 de diciembre de 1854 – se inspiran directamente del *Code Civil* (1804) de Napoleón Bonaparte, el cual a su vez reflejaba directamente los intereses socio-económicos de la nueva clase burguesa europea.

Darío de su lugar preeminente en el campo de la poesía en lengua castellana, sino de arrastrarlo fuera de esos “bosquetes sagrados que recogen poetas sin tiempo” (Benjamin, 1973, p. 140) donde el alejandrino perfecto, *perfectamente nuevo*, del nicaragüense, parece surgir de la nada, sin ligazón alguna con la historia y sus tragedias. Desde esta perspectiva, el *retorno de los galeones* del que nos hablaba Max Henríquez Ureña en un célebre ensayo (1930), aparecería finalmente, en vez de una rebelión exitosa contra la dominación de la madre patria ibérica, como un asentamiento aún más peligroso – porque la conservación, como nos enseña la política, no sólo cultural, del Viejo Continente, queda a menudo preservada bajo la máscara de la revolución y del cambio – del viejo dominio colonial.

Por su parte, Raúl Antelo, en un ensayo metodológico de seguro interés, ya había intuido el riesgo que se esconde bajo una celebración acrítica del modernismo, ya que no emprender la senda de una crítica de la ideología modernista (más bien sería decir una crítica al concepto mismo de *modernidad*, del cual el modernismo no es sino una de las máscaras)⁷ significaría “abrirle el camino, como lo está abriendo, al más torpe neoconservadurismo [...] de una política que postula sin tregua un retorno acrítico y nostálgico al pasado” (Antelo, 2008, p. 129). Me he ocupado en otro lugar de llevar al cabo una crítica a la vez estética e ideológica de este problema, durante largo tiempo no suficientemente indagado (para no decir ignorado) y que marca todo el desarrollo del modernismo en las jóvenes repúblicas hispanoamericanas⁸. Lo que me parece necesario hacer en estas páginas es dirigir la mirada hacia una “aventura intelectual” – las palabras son de Ángel Rama (1951a) – en cierta medida excéntrica, la del uruguayo Pedro Figari, y que ha sido a menudo considerada de relevancia secundaria dentro del panorama estético-filosófico a ella contemporáneo, pero que es capaz de dar cuenta de la supervivencia, bajo formas diferentes y quizás de más difícil individuación, de ciertas constantes culturales e ideológicas de la *modernidad*, más allá de sus declinaciones más inmediatas y esencialmente modernistas.

3.

Escena colonial (fig. 1). Una pincelada rápida, que mucho le debe a la experiencia impresionista, asalta la mirada del observador (nosotros mismos) con una secuencia que parece sin fin de trajes, manos, piernas aisladas en su incesante movimiento. Una línea negro-marrón, hecha de caras ya prácticamente

⁷ Recupero esta intuición de Ángel Rama (1985).

⁸ Véase la tesis doctoral *Parola arcaica e costruzioni del moderno. I sentieri della scrittura in Julio Herrera y Reissig*, Bologna, Università di Bologna, 2014.

indistinguibles las unas de las otras, parte en dos la tela en sentido vertical, acercándonos aún más al ruido de la escena.



Fig. 1, Pedro Figari, *Danza Negra – Candombe*, sin fecha.

Sin embargo, no es el caos de la fiesta, el dinamismo frenético del baile, lo que captura nuestras miradas. Detrás del movimiento de los cuerpos, más allá de una tienda multicolor y de un estrecho palco donde tres figuras sentadas participan variadamente en el devenir del baile – un hombre tocando un tambor, otro manteniendo algo en sus manos que parecería, aunque las líneas se hagan siempre más confusas, otro instrumento musical (¿y el tercero? Su función representativa, así como su rol en la escena han sido definitivamente tragados en el abismo de los colores) –, los movimientos cromáticos se detienen, arriba de la línea de esas caras uniformadas bajo el signo de la tonalidad oscura de la piel, en una pared azul-gris cuya función principal, más que ser aquella de circunscribir la escena pintada, de contenerla en el espacio cerrado de un patio o de una plaza que sea, es la de abrir la representación a la posibilidad de la mirada. En otros términos, de hacer evidente la presencia del ojo. Casi no existe pared, efectivamente (por su color, por su trascender los contornos mismos de la tela, ésta podría confundirse sin dificultad con la infinitud del cielo), si no en los tajos que las dos ventanas abren en ella, facilitando la mirada de los dos personajes inmóviles que de allí se asoman. Y es precisamente en este punto, en lo alto de esas dos ventanas que son dos ojos abiertos sobre la escena, donde la tela

figariana introduce un desfase esencial en la representación. Un desfase que el segundo personaje sentado, el del medio, parece percibir en toda su fuerza, tanto que siente la necesidad de corresponder esa mirada fija que viene de lo alto, inmóvil detrás de su espalda, dando una media vuelta a su cara⁹.

Hay algo en las líneas confusas, dinámicas, de esta tela de Figari; algún elemento inocente y sin embargo esencial que atraviesa, silencioso, el ruido de la fiesta. He definido todo esto un desfase porque la reciprocidad de estas dos miradas no es otra cosa sino el desarrollo incompleto de una triangulación, cuyo tercer vértice resulta, en conclusión, ausente de la imagen. Una triangulación que apenas se intuye a través de los colores y que no se completa sino afuera de la tela, en el punto de nuestra propia mirada – sin duda extraño a la representación, pero que ahora viene a formar una parte imprescindible de ella –, en la perspectiva del observador. En cierta medida, es como si aquellas figuras que parecían, desde el primer momento en que nos acercamos a esta tela figariana, tan lejanas de nosotros, nos empujaran a reevaluar el entero mecanismo de la representación. De una vez, al subir la mirada más arriba de esas cabezas confusas que marcan la mitad vertical de la pintura, lo lejano se acerca hasta tocarnos, hasta incluirnos en su propia dimensión vital. Nos damos cuentas, en suma, de ser nada más que uno de esos hombres asomados a la ventana, una ventana invisible esta vez y que ocupa la entera superficie de la tela.

«Figari pinta», escribía Oliverio Gironde en un poema compuesto alrededor de 1953-54 (Gironde, 1968, pp. 296-297); pero, ¿qué está pintando Figari? ¿De quiénes son esas caras borrosas que nos miran, a su vez miradas, con sus ojos blancos, ausentes? ¿Es suficiente liquidar la cuestión, como hace Gironde, afirmando simplemente que Figari pinta su «memoria lírica» (*ivi*, p. 297)? Y, en el caso de que sea ésta, realmente, la respuesta que buscamos para contestar a la interrogación de esta tela, ¿qué significa *pintar la memoria del Río de la Plata* – la cual es el objeto de toda la pintura de Figari, como afirmaba Borges (1930, p. 10) –, es decir la memoria colectiva de una entera comunidad transversal a los confines geográficos y políticos, como si ésta fuera nada más que una experiencia del yo¹⁰? ¿Y por qué, sobre todo, tenemos la impresión, cada vez que colocamos nuestra mirada en el juego de aquella triangulación a la que me

⁹ La función del otro personaje asomado a la ventana, esta vez a nuestra izquierda, es sustancialmente análoga a la del caso que acabo de presentar y, por lo tanto, no modifica la sustancia de la estructura de la representación. En todo caso, un mismo mecanismo de correspondencia de las miradas actúa, invariado, también a este lado de la tela a través de las miradas oblicuas de la mujer de vestido anaranjado y de aquel hombre situado, de pie, al margen izquierdo de la escena, justo arriba de la línea compuesta por las caras de los bailarines.

¹⁰ Tampoco Borges se aleja de la posición de Gironde: “Son cosas del recuerdo, aunque duren, y ya sabemos que la manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la lírica” (Borges, 1930, p. 12).

refería unas líneas más arriba, que la memoria lírica figariana, la memoria imaginativa del yo, no se limita sólo a pintar una serie de relaciones afectivas con el pasado, sino que emprende, a través de ese juego de correspondencias de las miradas, la tarea de imaginar e inaugurar un preciso horizonte histórico colectivo – las formas de una comunidad – y, por lo tanto, político?

No tenemos una respuesta, ahora, a todos estos interrogantes; pero lo de que sí disponemos es un punto de partida, una vía de acceso: ese ruidoso candombe que cataliza todas las miradas – cercanas y lejanas, nuestras y ajenas – que de esta tela figariana parecen constituir el objeto privilegiado.

4.

La tradición es el campo propio de la novedad de los modernos. Heidegger, en una de las diagnósticos más sugerentes y a la vez exactos que hayan sido formulados alrededor del problema de la modernidad occidental, no tiene duda alguna sobre este punto. La “Era Moderna”, se lee en la última conferencia sobre el lenguaje, “no inicia nada nuevo, sino que lleva a término lo antiguo [...] llevándolo al límite” (Heidegger, 1987, p. 239). Toda reflexión alrededor del problema de una definición del concepto de *novedad*, central en la elaboración de las diferentes ideas de *modernidad* que han cruzado la vida cultural de Occidente en las dos orillas del Atlántico, debe necesariamente transitar por una reflexión acerca de este problema, donde lo nuevo no es tanto la inserción improvisa (es decir, lógicamente injustificada) de algún elemento ajeno en la línea tradicional, cuanto más bien el resultado de un manejo particular del patrimonio cultural. La creación de la novedad (lo moderno realizado) resultaría, en conclusión, de una peculiar capacidad de lectura del pasado. Pero lo nuevo sería más bien el resultado de una actividad hermenéutica que llega a ser operativa sólo en el momento en que se convierte en una praxis, es decir en un *uso* concreto y determinado de ese mismo objeto que es su tradición.

Es cierto que la imagen del candombe figariano y de aquella oculta triangulación que alrededor de ella se desarrolla requieren una interpretación que tenga en cuenta las reelaboraciones ideológicas que el pintor y filósofo uruguayo pone en acto a partir de la superficie histórica del patrimonio cultural rioplatense. Por su parte, la compleja historia de las vanguardias, tanto europeas que americanas, donde fermenta y se despliega la pintura de Figari (el espacio lejano, América, y el espacio más inmediato de su arte, París, donde pinta lo esencial de su obra, más de 2000 telas), parece constituir el reflejo inmediato de la tesis heideggeriana a la que acabo de hacer referencia. Y quizás no exista testimonio más explícito de algunas palabras que el crítico y escritor español Guillermo de Torre da a conocer, en 1925, en su libro programático sobre las

Literaturas europeas de vanguardia. Me refiero a un brevísimo párrafo que, significativamente, lleva el título de “Actitud ante el pasado”. Escribe de Torre:

El pasado artístico, abstractamente, no me interesa como tal, en su fría reducción museal, en su yacente esterilidad estatuaria. Me interesa el pasado en función del futuro, y mejor aun del presente. En sus potencias no marchitas. Como substrato y base para garantizar la solidez del terreno ideológico sobre el cual nos asentamos. Del pretérito remoto su virtual pervivencia, visible, no en sus ficticias evocaciones o continuaciones sino en su eco vivo, en su prolongación virtual (De Torre, 2001, p. 47).

De Torre, quien aquí, más que describir la literatura a él contemporánea, echa las bases teóricas para los nuevos movimientos estéticos en los cuales él mismo participaba (el ultraísmo en particular, en una y otra orilla del océano)¹¹, traza una dirección específica que es nada menos que una teoría de la historia aplicada al hecho artístico. Una teoría de la historia que, por otra parte, era compartida por muchos de los protagonistas de las vanguardias en las diferentes repúblicas de la América Hispánica¹². Efectivamente, al oponer la *fría reducción museal* del pasado a su vivísima *prolongación virtual*, lo que está haciendo De Torre es precisamente resolver el continuum temporal que regla el historicismo occidental en una muy diferente sincronía histórica que permite no sólo que algún elemento del pasado pueda ocupar un espacio vivo en la memoria del presente – individual o comunitario que sea –, sino que aquel pueda, en fin de cuentas, reactivarse en la actualidad a través de las particularidades de un uso que no afectan tanto a la organización de una memoria, en sentido lato, dirigiéndose más bien hacia la modificación del presente. Cuando Beatriz Sarlo intenta explicar el clima de fermento intelectual que se desarrolla y expande en las vanguardias rioplatenses de las primeras décadas del siglo XX – afirmando que “lo nuevo es definido precisamente por quienes están seguros de su pasado, que pueden recurrir a la tradición y rearmarla como si se tratara de un álbum de familia” (Sarlo, 2003, p. 107)¹³ – es a este renovado programa hermenéutico y

¹¹ En 1922, el mismo De Torre publica en *Prismas: Revista Mural* el “Proclama” ultraísta argentino, juntos con Jorge Luis Borges, Guillermo Juan y Eduardo González Lanuza.

¹² La referencia más inmediata es, en este caso, a las palabras que Mariátegui escribe para inaugurar su revista *Amauta*: “El título [de la revista] no traduce sino nuestra adhesión a la raza, no refleja sino nuestro homenaje al incaísmo. Pero específicamente, la palabra ‘Amauta’ adquiere con esta revista una nueva acepción. La vamos a crear otra vez” (Verani, 1995, p. 203). La recuperación – del pasado, de una palabra – facilita la posesión de lo que se recupera. Posesión que, a su vez, inaugura un espacio de libertad que, lejos de una simple y pasiva recepción del pasado, permite al contrario su uso activo en el presente y, por ende, su libre modificación.

¹³ El caso quizás más paradigmático, por lo que atañe al gesto artístico, es aquel del Borges del ensayo sobre “Los precursores de Kafka”. Cuando se lee que “cada escritor *crea* a sus precursores” de modo que “su concepción modifica nuestra concepción del pasado, como ha de

práctico que afecta a la recepción y a la construcción del patrimonio cultural el problema al que se refiere. La modernidad, en fin, no parece otra cosa, para este nutrido grupo de intelectuales, que una precisa manera de usar sus múltiples pasados¹⁴; el pasado, la herramienta esencial para definir y planear las formas de lo moderno.

Es obvio que resulta imposible abordar el *candombe* figariano sin tener en cuenta estas direcciones que la cultura latinoamericana tomaba en los años en que el *montevideano*, en la otra orilla del Atlántico, empieza a pintar sus escenas coloniales. Las reflexiones de Guillermo de Torre, ese clima intenso de recuperación (y modificación) de la tradición que muchas vertientes de las vanguardias practican por ese entonces, si no descifran completamente la significación de la pintura con la que abrí mi discurso, por lo menos ayudan a explicar el porqué del gran éxito que Figari, en tanto pintor de la memoria, tuvo entre sus contemporáneos. Sin embargo, me he referido antes a dos espacios de la creación estética figariana. El espacio lejano latinoamericano (en el cual, quizás a pesar suyo, el pintor ha sido incluido por los mismos protagonistas de esa época, mencionamos a Gironde y Borges, entre otros)¹⁵ y el espacio más

modificar el futuro” (2003, p. 156) es precisamente esa misma tarea de reorganización y uso del patrimonio cultural el proceso al cual el escritor argentino se refiere.

¹⁴ La *multiplicidad* de pasados, si puede colocarse en el plano de una simple y directa variedad cronológica, se complica, y mucho, en el caso de América Latina, con respecto a la modernidad europea, al implicar directamente una variedad culturalista, por así decir, de la tradición. Quiero decir que, además de una pluralidad de connotaciones temporales de un mismo núcleo identitario – ¿qué es la cultura europea, en definitiva, si no la expresión imaginaria de una continuidad sustancial (es decir, de identidades consecuenciales) entre las diferentes fases de esa civilización, ahora reunida bajo el signo teleológico de lo progresivo? – las formas latinoamericanas de la modernidad tuvieron necesariamente que enfrentarse con los pasados del *otro*, es decir, el no europeo, el no occidental. Esto resulta evidente tanto en el *criollismo* rioplatense y en el *indigenismo* vanguardista peruano, para hacer dos ejemplos entre muchos otros.

¹⁵ La incomodidad que sentía Figari con respecto a su entorno cultural y a los modernos movimientos vanguardistas – una especie de miedo mixto a pudor – queda bien expresada por el mismo pintor en una carta dirigida a Oliverio Gironde del 27 de diciembre de 1923: “Pero hay una diferencia entre su mentalidad y la mía: para Ud. eso es tan sencillo como el disfrutar del aire fresco de la mañana, mientras que, para mí, habiendo nacido esclavo mental, he tenido que hacer muchas gimnasias y sacar muchas virtudes de ese y de otros prejuicios que pesaban entonces como dogmas, para llegar a emanciparme, esto es, a su punto de partida. Y, quieras o no, es distinta la condición del hombre libre y la del liberto. Queda en el fondo de éste una *comezón* nostálgica, la cual formula dudas y preguntas, hasta la propia, a veces, de si no habríamos hecho mejor en dejarnos estar donde estábamos. No vaya a creer por esto, mi amigo Gironde, que reniego de mi libertad, de la escasa libertad mental conquistada – ¡oh, no! – tan sólo quiero expresar que no es de sorprender que los añosos nos hallemos frente a la ideología moderna como ‘colados’, temiendo transgredir, temiendo pecar” (Figari, 1987, pp. 256-257).

inmediato de la cultura europea de las décadas de los Veinte y de los Treinta. Por ese lugar es necesario transitar.

5.

Picasso, Matisse, Vlaminck, Braque, Modigliani. Guillaume Apollinaire, Carl Einstein, André Breton, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Paul Eluard. Son sólo algunos de los nombres que Paul Guillaume incluye en el exordio de su breve escrito “L’art nègre et l’esprit de l’époque” (Guillaume, 1993, pp. 73-76). Y son algunos de los nombres de los protagonistas más destacados del fermento intelectual y estético al que Pedro Figari tuvo que enfrentarse a partir de 1925, a su llegada a la capital francesa. Pero, sobre todo, son todos nombres que representan la revaluación, la reinterpretación y hasta diría la reivindicación del arte negro por parte de un componente significativo de los grupos vanguardistas europeos. Ahora bien, lo que tenemos que preguntarnos, a esta altura, es precisamente por qué muchos de los esfuerzos conceptuales que la estética europea de los inicios del XX realiza en la búsqueda de su propia autodefinición – que en esta época de la historia de Occidente no es otra cosa que la tentativa de definir de una vez por todas un espacio *moderno*, estético y político – se dirigen hacia dicha revaluación del arte africano y de qué modo este proceso de contaminación – que no es menos cultural que estético – pudo repercutir en la elaboración de aquella estética de la pintura que en esos años Figari iba emprendiendo.

La mezcla de estilos, la hibridez histórica de los procedimientos artísticos, es sin lugar a dudas un aspecto peculiar de las vanguardias históricas: como sostiene Peter Bürger “un rasgo característico de los movimientos históricos de vanguardia consiste, precisamente, en que no han desarrollado ningún estilo [...], ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas” (Bürger, 2000, p. 56). Las palabras de Bürger vuelven a interpretar la estética de las vanguardias a través de una categoría – el uso – que ya tuve la ocasión de mencionar en relación al caso de América Latina. Un *uso* que es la directa consecuencia de un principio: el *principio de disponibilidad*¹⁶. Sin embargo, además de una precisa inclinación estética, la recuperación del arte negro tiene un significado y una función que aparecen enseguida como propiamente políticos. No tanto una operación meramente artística – o no sólo –,

¹⁶ El principio de disponibilidad debe entenderse aquí como el opuesto simétrico del museo ya que, como apunta Adorno, en éste último la tradición acumula “objetos respecto de los cuales el espectador no se comporta vitalmente y que están ellos mismos condenados a muerte. Se conservan más por consideración histórica que por necesidad actual” (Adorno 1962, p. 187).

entonces, sino más bien una operación, que es a la vez un proyecto cultural de fuertes tintes ideológicos. Esto por que ya no se trata, en este caso, de volver a establecer nuevas relaciones entre una cultura y sus antecedentes, gracias al *treditum* de toda tradición, el cual conecta, a través de la sensación ficticia de la continuidad¹⁷, el presente social con aspectos, autoritariamente seleccionados, del pasado de una cultura; tampoco de reanimar en el presente ciertos componentes identitarios fosilizados, petrificados, en el museo de la tradición. Lo de lo que se trata aquí es más bien una operación del todo particular de confrontación con la *otredad*. Esto por que lo lejano – que puede entenderse como una forma particular de lo pasado – no es aquí otra cosa sino el espacio vacío, por negativo y exclusivo, que el otro ocupa desde siempre como término extraño alrededor del cual se hace posible fundar la cohesión imaginaria de las formas sociales, eso es, las identidades.

Pero, en conclusión: ¿qué significa edificar una identidad cultural en la base de elementos ajenos? ¿Cuál es la función de la aplicación de la mirada del otro (¿qué son, en fin, las máscaras Fang que Vlamink enseñó a Picasso en 1904, sino la concretización material de una mirada que difiere radicalmente de la visión eurocéntrica occidental?) en la construcción imaginaria de lo que podríamos ahora definir como una *óptica* (¿*alternativa*?) *de la modernidad*? El texto de Paul Guillaume con el cual he abierto esta sección puede ayudarnos a contestar a todas estas preguntas:

Hommage rétrospectif, hélas! La grande tradition noire, en effet, a vécu. La riche veine génératrice d'art est épuisée. *Le Nègre ne sculpte plus et ses chants plaintifs n'expriment qu'un regret du passé.* Depuis que les Blancs se sont portés sur son sol, cherchant à lui imposer leur façons, altérant sa quiétude, ruinant sa foi, le Nègre anémié, amorti, désemparé, rongé para les fléaux physiologiques que lui injectèrent joyeusement les barbares civilisateurs, avili, déchu, n'offre plus au vainqueur que le spectacle lamentable d'un être dégradé sentant qu'il touche à sa fin, prêt à tout renier, tout apostasier, à commettre toute lâcheté pour prolonger de quelques décades une existence dont les heures sont désormais comptés. Parodiant, simulant, jouant la comédie servilement pour apitoyer un maître brutal ou pour le tromper, il s'abîme dans le ricanement, la bêtise, la folie. Le Blanc, s'attaquant à son cadre, à son milieu physique, l'a vraiment réduit à l'infériorité. *En célébrant aujourd'hui son génie on ne fait que lui rendre une tardive justice* (Guillaume, 1993, pp. 75-76; cursivas mías).

Quizás sea un azar metodológico demasiado atrevido reconducir estas líneas de Guillaume al anacronismo de una rebelión postcolonial que, por lo

¹⁷ A propósito de la naturaleza discursiva y ficticia de la consecuencialidad sobre la que se basa el historicismo occidental se remite a Foucault (2002a).

menos en Francia, habría que estallar sólo después, frente al inderogable drama de la guerra de Argelia, en la década de los Cincuenta. Pero lo que sí nos sugiere este pasaje es, sin lugar a dudas, la constatación de los límites del eurocentrismo moderno, el fracaso, en fin, de un entero sistema socio-político-cultural, a través de la puesta en tela de juicio de sus estrategias representativas, mediante la puesta en duda de su presunta superioridad (evolutiva). Desde esta perspectiva – que es la que Lindome asume en su tarea de rescate del arte negro – la *negritud* de las vanguardias europeas coincide con la ruptura de los límites, se diría ontológicos, que, desde los albores de la civilización europea, han permitido la cristalización de su identidad a través de la inevitable exclusión – Hegel hablaría de negación¹⁸, pero con Freud podríamos también referirnos a un reprimido central en la construcción identitaria – de lo que debía considerarse en los términos de *otredad*.

La operación pictórica de Figari, que en nada debería separarse de la vertiente complementaria de su actividad filosófica (Ardao, 1960), se parece en muchos puntos a esa práctica de hibridación sugerida por Guillaume. En las dos encontramos, aunque a través de un desplazamiento sustancial de las modalidades y de los objetos, la misma voluntad de mezclar lo occidental y lo no-occidental, identidad y alteridad. Digo un desplazamiento porque, mientras en Guillaume la estilística negra viene a afectar de manera directa el campo figurativo de la representación occidental (véase, por ejemplo, cualquier pintura de Modigliani o también *Les demoiselles d'Avignon*, fig. 2, de Picasso, donde las prostitutas tienen los mismos contornos de las máscaras tribales Bakota o Fang, fig. 3 – pero, ¿es una simple coincidencias que estos dos tipos de marginados vengán aquí a coincidir en la misma figura?)¹⁹, modificando entonces el más profundo punto de vista a través del cual esta civilización ha definido a si misma y a sus *otros* durante muchos siglos, el elemento negro en Figari, que es el punto de entrada de aquella particular “arqueología de lo moderno” (Antelo, 2009, p.

¹⁸ En la *Ciencia de la lógica* se lee que “La realidad es cualidad, ser determinado; por lo tanto implica el momento de lo negativo, y sólo por medio de él [es] aquél determinado que es. [...] La determinación es la negación puesta como afirmativa” (Hegel, 1982, pp. 145-146).

¹⁹ Se ha discutido mucho sobre la efectiva influencia de la escultura negra en la elaboración de esta célebre obra picassiana, influencia que el mismo autor ha muchas veces insistido en denegar (“L’art nègre? Connais pas!” escribe el pintor en una página célebre de *Action* en el abril de 1920). La semejanza, sin embargo, el nivel de estilización de los contornos de las caras – y en particular de las dos figuras a nuestra derecha), son impresionantes y no permiten descuidar de esta relación a la que el mismo Picasso parece referirse al contar su visita a la exposición de arte negro en el Trocadero en 1907: “Ir al Trocadero fue enojoso. Las moscas, el mercado, el olor. Estaba solo. Quería irme, pero no lo hice. Me quedé, me quedé. Entendí que se trataba de algo importante. Algo estaba acaeciendo en mí. Las máscaras no se parecían en nada a ninguna otra escultura”. Sobre este asunto véase el capítulo sobre “Picasso’s «dusty manikins»” en Lemke (1998, pp. 31-58).

31) que el uruguayo emprende tanto en sus pinturas que en su obra literaria y filosófica, entra en el espacio de la representación sin afectar mínimamente sus técnicas. Todo esto resulta evidente ya de las imágenes de ese candombe que he presentado algunas páginas atrás, donde las figuras de los negros figarinos quedan sometidas a un proceso de estilización que nada comparte con las técnicas artísticas africanas, sino que queda circunscrito plenamente en las experimentaciones estéticas de finales del siglo XIX europeo llevadas a cabo por los impresionistas.



Fig. 2, Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907, New York, Museum of Modern Art.

Fig. 3, Máscara de la tribu Ngil, pueblo Fang, ca. 1900.

Aunque la dimensión latinoamericana que forma parte del fondo conceptual, pero también histórico y social, de la obra de Figari pudiera parecer muy distante de aquella que ve enfrentarse, en el lugar central del arte europeo de las primeras décadas del siglo XX, el imaginario hegemónico occidental con el magma expresivo de los pueblos colonizados, el esquema de relaciones que subyace a estos dos procesos es, por lo que sabemos a esta altura, sustancialmente análogo. En los dos casos se trata, efectivamente, de modelar un concepto de *modernidad* de carácter polémico y antagonista que sea en la condición, a la vez, de rechazar cualquier proclama de una supuesta superioridad de la cultura occidental y de comprender en sí, ahora, esos capítulos de la historia del hombre que la Historia, la historia autoritaria de los dominios y de las violencias, había confinado en un pasado muerto, de tonos casi míticos y seguramente inaccesible. De todo esto, decía Pedro Henríquez Ureña en

las líneas de sus *Orientaciones*, “la razón es clara: Europa ha fracasado” (1998, p. 110). Que la tarea de rescato de esta *otredad constitutiva*, por así decir, fuera también el eje del reto intelectual de Figari tenemos un testimonio directo en una página suya de tonos programáticos, publicada en mayo de 1924:

Habíamos perdido el rumbo. El cosmopolitismo arrasó lo nuestro, importando civilizaciones exóticas, y, nosotros, encandilados por el centellar de la añosa y gloriosa cultura del Viejo Mundo, llegamos a olvidar nuestra tradición, acostumbrándonos a ir al arrastre, con la indolencia del camalote, cómodamente, como si no nos fuera ya preciso, por deberes de dignidad y de conciencia, preparar una civilización propia, lo más propia posible. Todo esto nos hizo vivir por muchos años una vida refleja, casi efímera (Figari, 1924, s/p).

Leyendo estas palabras estaríamos tentados de explicar la triangulación visual que hemos encontrado en el candombe figariano como el simple y directo reflejo de estas preocupaciones que recurrían, paralelamente, la cultura de las primeras décadas del siglo XX en el Viejo y en el Nuevo Mundo. Mirando la mirada del negro – viendo lo que él mismo ve y siente – el observador (que no obstante sus proclamas sigue siendo, en Figari, un observador occidental, resida éste en París o en Buenos Aires) es obligado a dirigir su mirada hacia aquellos objetos que su cultura ya había definitivamente relegado en el pasado de una prehistoria tabú, inaccesible y vedada. La pintura del uruguayo sería entonces el lugar de esta autoreflexividad de la mirada, la cual se busca, se persigue, para poner en acto esa subversión de valores – que es siempre la subversión de una perspectiva universalista compartida – a la que se refería Guillaume en la página citada y a la que responden muchos de los esfuerzos de la cultura occidental del nuevo siglo. Algo muy similar, entonces, a esa mirada hacia el mundo y la historia que caracterizaba, según Sartre, otro imprescindible crítico de la modernidad europea, ese Baudelaire que, enfrentando el París finisecular en que se movía y escribía, “se mira ver” y “mira para verse ver” (Sartre, 1975, p. 23). Una mirada hacia lo desconocido, hacia lo olvidado y negado, que es, al mismo tiempo, una mirada hacia nosotros mismo, a lo que que somos pero que no podemos admitir ser, so pena derribar nuestro secular sistema de valores.

Todo esto podría, en conclusión, llevarnos a una respuesta sintética para todos los interrogantes puestos más arriba. El candombe sería entonces el foco central de una confrontación demasiadas veces evitada entre el Occidente y sus *otros*, ahora realizada en el punto donde esta incongruencia fundamental encuentra su situación paradigmática: el choque cultural de la época colonial rioplatense. Sin embargo, me he referido antes a una divergencia que venía a matizar las semejanzas que existen entre la pintura de Figari y la estética de muchos de sus contemporáneos. El elemento negro entra sólo como argumento en la representación y nunca afecta la estructura profunda de ésta, que sigue

atada a cánones figurativos propiamente occidentales. Las dos dimensiones – negra y occidental – quedan separadas de manera tajante; ninguna hibridación sustancial entre estos dos elementos emerge de las figuras danzantes del *candombe* figariano.

6.

Se ha afirmado a menudo que la pintura figariana es sobre todo el resultado de un gesto que deriva de una melancolía de fondo (Bastide, 1945, p. 4)²⁰. Pero esta evocación del pasado, ese homenaje retrospectivo del que hablaba también Guillaume en sus escritos sobre el arte negro, se desarrolla siempre “sans revendication révolutionnaire et sans violence iconographique” (Frerot, 2011, p. 4). Efectivamente, las caras homogeneizadas bajo el signo de la indistinción que pueblan las telas del uruguayo nos atraen pero sin amenazarnos. El territorio cultural del *candombe* es, sí, un lugar remoto, situado en otro tiempo si no en otro espacio geográfico, a menudo de difícil interpretación, pero nunca una dimensión peligrosa para el sujeto que lo mira. El desarrollo espacial de la triangulación de las miradas que conecta al espectador con los personajes de la tela es, efectivamente, una triangulación protegida, escudada: la superficie de la tela, ese pátina invisible que separa lo representado de su representante y sus observadores, conserva, por así decir, las identidades de cada uno de los actores implicados en el juego. No hay nada en la tela de huellas de aquel sentimiento de lo sublime que signa incontrovertiblemente el arte occidental moderno y que, con cierta elasticidad interpretativa, es posible reencontrar también entre las líneas de Guillaume si, de acuerdo con las reflexiones de un Kant (2007, §28) o de un Schopenhauer (2005, §39), leemos lo sublime en tanto amenaza, riesgo, posibilidad de destrucción de la identidad individual. De hecho, ¿qué es esa confrontación con la *otredad* que las vanguardias europeas proponen a través de la recuperación del arte negro sino la producción (o la búsqueda, por lo menos) de una oscilación, de una inestabilidad y en fin del desmoronamiento de la monolítica conciencia eurocéntrica de Occidente?

Volviendo a considerar algunas de las afirmaciones anteriores, se diría que la reciprocidad de las miradas que une al espectador con los personajes de la tela y que funda las líneas de la fundamental triangulación imaginaria que organiza la escena, nunca pone en discusión las respectivas identidades de aquellos que participan en la pragmática de la representación y aún menos proponiendo una hibridación sustancial entre las dos miradas implicadas. Ya el conservadurismo estilístico de Figari, el cual antes de recoger los estímulos del arte africano

²⁰ Pero véase también, desde esta perspectiva, las citas precedentes de Borges y Gironde.

prefiere más bien quedarse en el territorio estético protegido del arte europeo del siglo XIX, debe señalarnos de esta postura esencial de la representación. Y es precisamente en el terreno de las formas de la imagen representada donde la ideología figuriana abre el camino para su exploración.



Fig. 4, Pedro Figari, *El troglodita enfermo*, sin fecha, colección privada.

Algo acaece, y de muy relevante, en el tratamiento figurativo del elemento negro, y del pasado rioplatense o americano en general, que Figari pone en acto en todas sus telas. Se trata de un hecho de la representación que descansa precisamente en aquel proceso de estilización formal fuertemente acentuada que podemos reconocer tanto en sus *Candombes* que en la ilimitada serie de sus *Trogloditas* (fig. 4), *Indios* (fig. 5) y *Negros* (fig. 6). Si bien todo el arte, en diferentes niveles, puede definirse en los términos de un proceso de estilización, es necesario, sin embargo, emprender una búsqueda de los tipos de este procedimiento que aparece en seguida, al mismo tiempo, gráfico y conceptual. Una ayuda para definir la portada específica de este componente ideológico que marca, en todo caso, la actualización de los procesos de estilización nos viene de algunas páginas de un libro de Camus, donde el escritor francés no cesa de preguntarse por la función de esta institución estética fundamental: “la stylisation”, afirma Camus, “suppose, en même temps, le réel et l’esprit qui donne au réel sa forme” (Camus, 1951, p. 334). Lo real, entonces, y una acción precisa que se emprende, a partir de lo real (la memoria del Río de Plata, en Figari) sobre la misma realidad que se pretende representar estéticamente. De

hecho, es el mismo Figari quien declara que el arte no es otra cosa sino “un medio universal de acción” (Figari, 1912, p. 136). Pero lo que nos interesa mayormente aquí es entender de qué tipo de acción se trata y de qué modo esta acción se realiza a través de determinados procedimientos representativos²¹, y, más en el particular, por medio de las estrategias de estilización.



Fig. 5, Pedro Figari, *Indios*, sin fecha, colección privada.

Un primer paso sería identificar de qué tipo de estilización se trata en el caso del arte negro europeo de los inicios del siglo XX, aquel arte que Figari conoce y elogia porque “más integral, más humano, por lo propio que está más cerca de lo salvaje – genuina vida orgánica donde cada cual se exhibe tal cual es” (Figari, 1951a, p. 101). Ahora bien, lo que las caras estilizadas a la manera de las máscaras rituales africanas de un Picasso o de un Modigliani nos entregan es la imagen de un enigma, el contorno indescifrable de un contenido incomprensible (por la cultura occidental, es obvio, y sólo a partir de los presupuestos hermenéuticos de ésta última). La estilización no es otra cosa sino una de las

²¹ Es siempre en las páginas de su ensayo filosófico donde Figari anuda *finalidad* y *técnica* en la operación estética, la cual se define precisamente por las siguientes características: “1º, la necesidad o aspiración a satisfacer, o sea *la opción de finalidad*; 2º, la selección de los recursos de ingenio aplicados a satisfacer esa necesidad o aspiración, o sea *el arbitrio de la inteligencia en su faz subjetiva*; y 3º, la selección de los elementos y procedimientos que se han de utilizar para objetivar y concretar el esfuerzo, o sea *la técnica*” (Figari, 1912, p. 136).

formas que adquieren esas “escrituras jeroglíficas” (Adorno, 2004, p. 215) que, según Adorno, caracterizan el “carácter enigmático”, *Rätselcharakter* (ibídem, p. 220), del arte occidental de la modernidad. El por que es muy simple de explicar, si sólo se mira a la estilización como a una particular manera de elaboración lingüística. La estilización, en efecto, no es otra cosa que la sustracción de los rasgos peculiares de un objeto, de una imagen, de una forma del discurso. En cuanto tal, la estilización amenaza, desde su propio centro, aquel programa racionalista taxonómico que funda el lenguaje como *relación de diferencias* (Saussure, 1945) y que determina por entero las maneras a través de las cuales la *episteme* occidental reconoce, clasifica e interpreta los objetos de la realidad. La estilización reduce el significante a un sin forma impreciso que, sin embargo, justo a través de este proceso, llega a representar, paradójicamente, cualquier forma posible. De ahí su potencial enigmático y su fuerza de subversión. En el caso del arte negro occidental todo esto resulta inmediatamente reconocible. La estilización de las figuras, técnica que los artistas europeos recuperan de las tradiciones africanas y a la cual someten la representación de elementos – personas o cosas – genuinamente occidentales (fig. 7), responde precisamente a la voluntad de desgastar, minando sus propias bases representativas, el sistema hermenéutico de Occidente. Lo que consiente, en conclusión, volver a poner en tela de juicio aquel sistema de diferencias que permite – y que siempre ha permitido – la afirmación de una supuesta supremacía cultural del Viejo Mundo y, por ende, sus *derechos de dominación*.



Fig. 6, Pedro Figari, *Cambacué*, 1923, Montevideo, Museo Nacional de Artes.



Fig. 7, Amedeo Modigliani, *Retrato de Jeanne Hébuterne*, 1917, colección privada.

El caso de Pedro Figari, sin embargo, aunque el uruguayo emprenda su recorrido estético a partir de bases conceptuales análogas a las de sus contemporáneos europeos, resulta, si sólo se le observa un poco más de cerca, diametralmente diferente. Para entender esta discrepancia quizás sea necesario, a esta altura, alejarse un poco de su pintura, para sondear el campo complementario – siempre atendiendo a esa complementariedad de fondo que Ardao individualiza en todas las vertientes de la actividad intelectual del uruguayo – de la creación literaria. Hablando de los cuentos de Figari, esos relatos que son “Historia” según el mismo autor (Figari, 1951, p. 18) y que el uruguayo escribe en los años 1927-1928, Ángel Rama reconoce en ellos la misma filiación intelectual que dio origen a sus pinturas de tema americano y colonial:

A tal punto se asemejan a sus cuadros que parecen haber tomado de éstos elementos peculiares a su pintura: la teatralidad que se manifiesta en una casi carencia de desarrollo dramático, el que es sustituido por una fijeza espectacular, a modo de estampas que enfrentan al lector con la misma rotundidad que puede tener un cuadro limitado por su marco; la superficialidad de sus personajes que solo existen cuando se mueven o hablan, sin que el autor intente penetrar en su conciencia o desentrañar una psicología, como si también en la literatura estuviese pintándolos desde afuera (Rama, 1951b, p. 10).

El mecanismo de representación pictórica resulta, efectivamente, del todo análogo a la estilística del discurso narrativo y es precisamente este parentesco directo que la pintura tiene con el cuento donde los procedimientos de estilización usados por Figari revelan su sentido y su finalidad más esenciales. En otro texto, Rama es aún más explícito por lo que atañe a la naturaleza simplificada de los personajes literarios figarinos: “los personajes carecen de densidad y complejidad psicológica, habiéndoselos simplificado de tal modo que parecen aplicaciones de principios morales” (Rama, 1951a, p. 52). La distancia que separa la estilización figarina de aquella *estilización jeroglífica* que hemos observado en la estética europea a él contemporánea resulta ahora evidente.

La figura estilizada, sea ella el resultado de una mancha de color o de una evocación verbal que hace hincapié en la simplicidad de la expresión, no es otra cosa que el resultado de la realización de un proceso intelectual que mira hacia la simplificación extrema de su objeto. Sin embargo, vimos que la simplificación lograda a través de la estilización de las figuras tiene como consecuencia directa el hecho de una progresiva sustracción de los rasgos que permiten reconocer la individualidad de un elemento – ser humano, animal o cosa, eso no importa. Y noté también que este particular procedimiento es funcional, en mucha estética de los inicios del siglo XX, a una puesta en discusión del conjunto de la *episteme* occidental, de la misma autognosis identitaria de ese mundo, a través de una crítica abierta a sus modelos de conocimiento. Pero, la estilística de la estilización tiene otra cara, quizás menos evidente pero seguramente más insidiosa. El enigma encuentra en el vacío conceptual introducido por la simplificación y la anulación de las negaciones su primario y más peligroso adversario. Vaciar las formas hasta convertirlas en la pura manifestación de un contorno que ya no tiene más relaciones con lo objetivo del mundo, con sus complejas secuencias de diferencias y de matizaciones, equivale también a la posibilidad, opuesta pero complementaria, de resolver la representación – y, por supuesto, lo real que ella pretendería evocar – en una secuencia sin fin de elementos conceptualmente vacíos que pueden ser llenados de significados unívocos dependiendo simplemente de las inclinaciones ideológicas de su artífice y prescindiendo de su precedente adscripción en el mundo, diríamos de su originaria materialidad. Y es precisamente en esta dirección donde debe situarse el manejo estético de la estilización que hace Pedro Figari, en sus cuadros así como en su creación literaria.

El negro, el indio, el gaucho de Figari son la misma cosa, es decir, no son otra cosa sino las figuras de un vacío. Todo esto parece contravenir a aquel objetivismo estético de matriz positivista que es la marca más evidente de la ideología estética y política de Figari (Ardao, 1960; Rama, 1951a) y que él mismo propone como la única solución posible para un arte latinoamericano realmente moderno. Una contradicción, sin embargo, que persiste sólo en el momento de

considerar lo real y lo histórico – y es éste un equívoco que Figari parece avalar con muchas de sus afirmaciones sobre el arte y la historia – como el objeto privilegiado de la estética del uruguayo. Efectivamente, si sólo hacemos el esfuerzo crítico de poner en tela de juicio esta correspondencia, al parecer directa e inequívoca, entre realidad y representación, tal como nos la presenta el uruguayo en muchas de las páginas de *Arte, estética, ideal*, todo el problema al cual nos estamos enfrentando adquiere matizaciones del todo diferentes. Efectivamente, más que evocar, a través de los recuerdos, un mundo distante, pasado, la creación figariana no hace otra cosa sino emprender la proyección llana de un contenido intelectual individual que, después de su acceso a la superficie de la representación estética, logra convertirse de inmediato en elemento universal. Quiero decir que la estilización de las figuras es funcional, en Figari, a la conversión de las realidades históricas americanas a las que pretende inspirarse en la forma idealizada de un hombre (o sea, de una identidad y de una ética) que tenga finalmente un valor universalmente compartido y que resulte capaz, por lo tanto, de contribuir a la formación de un nuevo modelo social. He aquí realizada, en las formas indistintas de los personajes de Figari, una precisa idea de la América Latina por venir, de una América Latina que es, para él, verdaderamente moderna.

7.

Las afirmaciones que han cerrado el párrafo anterior resultan más claras si sólo reanudamos la estilística de la estilización con los parientes que ella tiene en el campo epistemológico, el ejemplo, y en el plano de las formas de la narración, la utopía.

Discutiendo la validez metodológica del paradigma aristotélico, Giorgio Agamben nos advierte que

Mentre l'induzione procede, cioè, dal particolare all'universale e la deduzione dall'universale al particolare, ciò che definisce il paradigma è una terza e paradossale specie di movimento, che va dal particolare al particolare. L'esempio costituisce una forma peculiare di conoscenza che non procede articolando universale e particolare, ma sembra dimorare sul piano di questo. [...] Lo statuto epistemologico del paradigma diventa perspicuo solo se, radicalizzando la tesi di Aristotele, si comprende che esso revoca in questione l'opposizione dicotomica fra il particolare e l'universale che siamo abituati a considerare inseparabile dai procedimenti conoscitivi e ci presenta una singolarità che non si lascia ridurre ad alcuno dei due termini della dicotomia (Agamben, 2008, pp. 20-21).

Esta fascinante actualización metodológica del paradigma de Aristóteles

recuerda muy de cerca el funcionamiento de la estilización del arte negro occidental. Como acaecía en esas experiencias artísticas, el ejemplo, el *paradigma*, permite el choque de dos singularidades distintas que, justamente por sus acercamiento y superposición recíprocos, son puestas en la condición de generar conexiones nuevas y todavía no tematizadas (*ivi*, pp. 32-33). En la práctica de nuestros casos particulares, lo que la función paradigmática de la estilización permite es precisamente la contaminación de la cultura europea y de sus modos de representación con aquellas componentes extrañas que constituyen la dimensión cultural del *otro*, hasta la creación de un producto mestizo que, aunque conserve en sí, reconocibles, los diferentes elementos que lo componen, los empuja al mismo tiempo hacia una abertura vertiginosa de la significación, que se ve ahora multiplicada y unívocamente irresoluble en el plano de un significado universal y compartido (Gruzinsky, 2007).

Sin embargo, el paradigma conserva en sí la amenaza de la inducción. Como tuvimos la ocasión de observar acerca de la narrativa figariana, la imagen estilizada de sus personajes sólo tenía la función de manipular hasta tal punto el objeto singular que, a través de la simplificación extrema y hasta la anulación de sus rasgos de peculiaridad, aquel servía sólo como sublimación –ejemplificación, eso es – de *principios morales* subjetivos ahora convertidos en categorías éticas universales. Y es esta degradación del procedimiento alegórico del paradigma (Agamben, 2008, p. 20) a la simple inducción que toma cuerpo en el lugar abstracto del caso ejemplar lo que permite establecer un nexo concreto entre esta herramienta epistemológica y las formas de la narración utópica que, en las páginas de su *Historia Kiria* (1989), publicada en París en 1930, vuelve a anudar, en Figari, las imágenes pintadas de la historia americana con los personajes estereotipados de sus cuentos moralizantes.



Fig. 8, Sir Thomas More, *Utopia*, Louvain, Bélgica, Arte Theodorici Martini, 1516.

Como en toda utopía clásica, también la utopía figariana no es otra cosa sino la síntesis narrativa de un pensamiento orgánico (Caño-Guiral, 1989), ahora concretizado en las formas imaginadas de una sociedad perfecta por venir (moderna, por supuesto) y no importa, desde este punto de vista, que la sociedad del futuro imaginada por Figari ya hubiera existido en el pasado inaccesible pero añorado de una prehistoria, en “la más remota antigüedad” (Figari, 1989, p. 23), tres mil años antes de Cristo, en una isla del Pacífico que tenía la forma de un corazón. Como en toda utopía clásica, la topología siempre constituye el espejo de una doctrina. De la misma manera en que la paz y el alejamiento de las corrupciones mundanas que caracterizaba la sociedad perfecta pensada por Moro se reflejaban directamente en los contornos, de círculo casi perfecto (*fig. 8*), de la isla de *Utopia*, la isla en forma de corazón del pueblo kirio nos relata de un proyecto socio-histórico preciso de su autor²².

El corazón geográfico, efectivamente, es simplemente el corazón de la descendencia, el punto lejano y sin embargo presente de aquel origen que el historicismo progresista de fuertes tonalidades positivistas de Figari no fatiga en leer en los términos de una biología (Rama, 1951a, *passim*)²³. Construir la modernidad – reto común al discurso utópico *tout court* – significa para Figari nada menos que cerrar el círculo evolutivo que une, para el uruguayo, los logros de la racionalidad científica moderna con la forma idealizada de esa sociedad que queda incesantemente representada en sus telas a través de las imágenes de sus trogloditas. La conclusión de un largo ensayo poético, como le habría gustado definirlo a su autor, escrito en París el 15 de septiembre de 1927 y recogido en *El Arquitecto*, “Evolución humana”, dedicado “a la memoria de los grandes próceres” (Figari, 1928, p. 25), resume a la perfección la concepción filosófica que Figari entrega a las páginas de su *Historia Kiria*:

También la vida humana, por la ciencia, ha de mostrarse venturosa un
[día,
con la serena dignidad del primate superior, eficaz y altivo,
que adoptó la vertical como sello de su raza.
La escuela, por las artes y la ciencia y las industrias, afirmada en esa base
[pétreo,
y sobre una ética sana, fuerte y lapidaria,

²² Sobre las conexiones ideológicas entre representaciones insulares y discursos utópicos véase Balasopoulos (2008).

²³ Se han avanzado hipótesis también alrededor de un presunto origen biológico de la imagen de la isla de Utopia que acompaña la primera edición del texto de Moro, donde cartografía y anatomía se funden para vehicular un concepto todo ideológico, ya que la imagen representaría nada menos que “a human brain [...] immured behind its protective skull, [...] the nucleus of a thought that is insulated from the adjacent turmoil” (Gervereau, 2000, p. 358).

que la conecte a la primitiva auténtica ancestral trogloditaria, ha de disponer al hombre a su vez al cumplimiento de la suma ley. El que edificó en la zahurda la ciencia humana –conquista suprema–, hombre auténtico, honesto y asiduo, que, con su ingenio nos emancipa, es el gran obrero racial, obrero eximio de la eficiencia y la dicha humanas. Lo dirá la evolución en su fallo postrero, que es selección, mientras los manes de la caverna esperan...
 ¡Loado sea el Cosmos que nos permite una visión mejor! (*ivi*, p. 34).

Pero si queremos ahondar en las conexiones que existen entre la estilización figurativa, la ejemplaridad narrativa y la forma utópica, lo que resulta necesario es indagar de qué modo estos elementos convergentes pueden contribuir a la formación de un discurso sobre la modernidad. Por otro lado, no tenemos que olvidar ni un momento cuál es el punto de contacto imprescindible que une los diferentes medios de expresión de los cuales Figari se sirve en su tarea de imaginar lo moderno, es decir, la pintura, el cuento, la poesía, la narrativa larga. La discursividad de Figari nunca resulta inseparable de su acotación gráfica. O sea, el discurso que imagina la modernidad nunca puede prescindir de una realización visual de esa forma, tanto que en todos sus libros (aparte, es obvio, del académico *Arte, estética, ideal*) nos enfrentamos con esas caras estilizadas que hemos reconocido por primera vez en su *Candombe* (figg. 9-11).

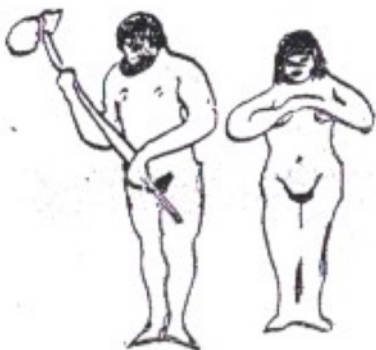


Fig. 9, Pedro Figari, *El Arquitecto*, p. 16.



Fig. 10, Pedro Figari, *Cuentos*, p. 71



Fig. 11, Pedro Figari, *Historia Kiria*, p. 147.

Sin embargo, el nudo central sigue siendo aquel de la forma utópica que adquieren las reflexiones figarianas sobre la modernidad latinoamericana. Otra vez, como en los *Candombes*, como en las pinturas de tema colonial que veían representados los negros o los gauchos rioplatenses, la herramienta fundamental, el objeto central del cual se desarrolla el imaginario de Pedro Figari es el pasado, la tradición, aunque esta vez, en *Historia Kiria*, sea el fruto evidente de una invención. Pero, otra vez, ¿qué significa, en Figari, pensar el futuro volviendo la mirada hacia el pasado?

Tratando de describir las formas de aquel pensamiento utópico que atraviesa la historia de la cultura occidental a partir de la salida de la Edad Media, Horkheimer llega a la conclusión de que “la doctrina utópica entraña una dificultad lógica” (Horkheimer, 1995, p. 89) de fondo:

La utopía salta por encima del tiempo. A partir de los anhelos que están condicionados por una situación determinada de la sociedad y que, al modificarse la realidad correspondiente, se transforman junto con ella, la utopía, utilizando los medios que se le ofrecen en esa realidad, quiere instaurar una sociedad perfecta: el país de Jauja, fruto de una fantasía que no deja de estar condicionada por los tiempos. La utopía desconoce el hecho de que el estadio de desarrollo histórico que la incita a hacer ese proyecto de un «país de ningún lugar» está materialmente condicionado en su devenir, en su subsistir y en su desaparecer y que es preciso conocer esas condiciones con toda exactitud y no desprenderse de ellas ni por un momento si se quiere llevar algo a cabo. La utopía quisiera borrar la sociedad presente el sufrimiento y no conservar más que distintas caras de la misma situación, porque las condiciones subyacentes son las mismas. Para los utopistas, la transformación de lo existente no va ligada a una transformación penosa y llena de sacrificios de los fundamentos de la sociedad sino que la trasladan a la cabeza de los sujetos (*Ibidem*).

El texto de Horkheimer, cuyo objetivo es analizar las razones políticas de los fermentos utópicos de la Europa renacentista, parece describir exactamente la actividad intelectual de Pedro Figari. Esto porque, también en la obra del uruguayo, la construcción conceptual de la sociedad perfecta del porvenir, lo que hemos ido definiendo en los términos de *modernidad*, se basa en una extraña concepción de la historia donde pasado y futuro vienen sustancialmente a coincidir en el punto de un origen anacrónico y perfecto. La incongruencia que nota Horkheimer reside precisamente en este punto, ya que esta supuesta vuelta al origen (un origen que es un punto hacia el cual la humanidad todavía debe llegar) no puede realizarse sino a pacto de realizar esa eternización del presente que Adorno reconocía en la imaginación utópica (Bloch y Adorno, 1989, p. 2). Una eternización, por otro lado, que contradice explícitamente el sentimiento progresista que anima todos estos escritos, de la *Utopia* de Moro a la *Historia Kiria*

de Figari. Este pasaje parece hablar de Pedro Figari también porque él, como los utopistas del Renacimiento, sabe que ese mundo perfecto no existe sino a partir de aquella abstracción universalizante de la realidad que él pone en práctica a través de su actividad imaginaria. Por esto el intelectual se afana en pintar, describir, contar su sociedad utópica, que no es posible sino a pacto de entregar la imaginación del futuro a la acción aislada de la personalidad creadora.

A través del lente de estas reflexiones se hace posible volver a leer ese ensayo poético del *Arquitecto* (ya de por sí, la imagen perfecta de cualquier utopista) citado más arriba, donde el resultado del progreso humano no sería otra cosa sino una mezcla un tanto fantasiosa de los modos de vida de los trogloditas, muchas veces pintados y evocados por Figari, con los avances científico-rationales de nuestro presente. Salvar lo bueno de la actualidad, entonces, el progreso científico y su nueva luz sobre el mundo de las cosas, sus herramientas para salvaguardar nuestra posición de preeminencia en el mundo, pero proyectándolo en la sociedad pacificada de los kirios, con su perfecto sistema educativo, sus rituales sencillos y concretos, pero sobre todo con su vida tranquila y de aspecto casi vegetal.

Todo esto nos permite también volver a reflexionar sobre esa correspondencia oculta que ata visceralmente la estilización, el ejemplo y la utopía. El pasado, aquel pasado rioplatense que Figari parecía pintar movido de una nostalgia de fondo – y que muy a menudo se ha leído como una voluntad de rescatarlo del olvido de la historia – debe necesariamente vaciarse, a través de la estilización, hasta convertirse en el campo libre de una ejemplaridad que deviene ahora el segmento mínimo del discurso utópico. Esto porque el ejemplo permite, en el espacio delimitado por los contornos simplificados de sus objetos, la inserción de aquellos contenidos ideológicos que marcan la ideología individual de su creador, ahora hecha absoluta y universal. Los negros de los candombes, los trogloditas pintados en su maravillosa vida cotidiana, los kirios observados en los más pequeños particulares de sus costumbres, todos son figuras ejemplares a través de las cuales – a través de la anulación de aquella *distancia diferencial* que, según Lévi-Strauss, rige los mecanismos que separan las identidades por medio de la fundación y de la percepción de la otredad (Lévi-Strauss, 1977, p. 322) – emerge la utopía moderna figariana. La utopía, efectivamente, no es otra cosa sino la forma de realización de una narrativa del ejemplo y puede encontrar sus bases discursivas sólo en una retórica de la estilización. Para resultar eficaz, es decir, para que su aplicación práctica en la actualidad de su formulación pueda resultar al menos verosímil, la utopía debe necesariamente resultar ejemplar. Es ésta la calidad de liso que Foucault veía sublimada en la forma utópica; en esto reside, como afirmaba el filósofo francés, su encontrarse “en el filo recto del lenguaje” (Foucault, 2002b, pp. 11-12).

8.

No resolvimos todavía los interrogantes que surgieron de la observación del *Candombe* figariano, ni reconocimos la finalidad primera de aquella triangulación de miradas que atraviesa la tela y que, aún más, parece anudar la escena representada con lo que se encuentra en su exterioridad, es decir nosotros, los espectadores. Al contrario, nuestro discurso ha ido multiplicándose hasta aquí, sumando los recorridos posibles y contemplando elementos que nunca habríamos sospechado después de una primera mirada a ese cuadro. Sin embargo, a esta altura tenemos todos los elementos para avanzar en una interpretación adecuada.

En particular sabemos, después de haber llegado al centro vivo del universo figariano, que las formas pintadas por Figari no son otra cosa sino los contornos de una sociedad idealizada, perfecta. Lo que Figari ha incesantemente representado durante toda su vida – y que antes intentó bosquejar a través de la acción pedagógica y política²⁴ – son las formas de una comunidad americanista universal que toma su forma más concreta (he aquí, quizás, una primera paradoja del sistema filosófico del uruguayo) en la fantasiosa creación utópica de su extraña *Historia Kiria*. La ejemplarización de sus personajes – sean frutos de los colores o de las palabras – han demostrado con suficiente claridad esta correspondencia que atraviesa transversalmente toda su obra. Lo mismo ocurre para los negros de sus candombes, para esas caras indistinguibles que pueblan sus pinturas tanto que, en conclusión, se hace casi imposible separar sus negros de sus gauchos, sus indios de las imágenes de sus kirios, estos últimos de aquellos personajes que pueblan sus cuentos y que, aunque más cercanos históricamente a nosotros, vuelven a adquirir otra vez los rasgos de una humanidad tanto primitiva que inconsistente.

Como anota Roger Bartra en su trabajo alrededor de la construcción imaginaria del salvaje (Bartra, 1992) – un fenómeno que atraviesa, con modulaciones diversas, toda la historia de Occidente –, éste se reduce a un simulacro de la *otredad*, a través del cual el mundo occidental estuvo y está en la condición de delimitar, establecer y salvaguardar su propia identidad comunitaria. Las figuras estilizadas y ejemplares de los antecesores de la humanidad americana, sean ellos indios, gauchos o negros, adquieren en Figari esta misma función. La otredad se conserva y se exhibe con la sola finalidad de preservar la identidad única del sujeto que procede a la representación. Es éste, en conclusión, el significado más profundo de aquella triangulación de las

²⁴ Para la actividad pedagógica de Figari se remite a sus textos que tratan de la reforma de la instrucción en Uruguay (Figari, 1910, 1919 y 1965). Por su actividad política véase su propuesta de *Ley Agraria* (1885) y la serie de 22 artículos publicados en *El Siglo* del 9 de mayo al 21 de junio de 1905 sobre la pena de muerte (Figari, 1905).

miradas de la cual empecé este recorrido por la aventura intelectual figariana. Esto porque la mirada no es la herramienta fundamental de un conocimiento del otro que quiere traducirse en rescate de la otredad subalterna (como nos pareció observar en el *art nègre* de Guillaume, por ejemplo), sino la posición hegemónica de una mirada que, vaciando las formas de los objetos que insiste en observar, no hace otra cosa sino conservar, salvaguardar, su posición estable en el juego de dominios de la historia. Todo esto porque la figura ejemplar requiere, para su correcto desciframiento, el soporte de una *episteme* compartida por el emisor y por el destinatario de la imagen.

Podemos concluir que la imagen estilizada se convierte, entonces, en una forma muy particular de perspectiva. En ésta última, efectivamente, la economía de la representación se rige enteramente en un código compartido de valores que determina un espacio de taxonomías gracias al recurso a una serie de convenciones culturales propias del Occidente moderno (aquella de profundidad, por ejemplo)²⁵. Y es exactamente gracias a estas convenciones que, juntas, forman el fenómeno de la perspectiva, que la cultura occidental ha sabido concretizar estéticamente un preciso concepto de identidad colectiva. Esto porque cada miembro de esta comunidad imaginaria, compartiendo las convenciones que determinan los modos de la representación, puede ocupar libremente el espacio de sujeto/observador de las escenas representada. Gruzinsky se ha dado cuenta de la función importantísima que la perspectiva tuvo en el proceso de colonización (imaginaria, por supuesto) de las poblaciones indígenas de la Nueva España (Gruzinsky, 2013, pp. 29-41), y a esta altura no es difícil de entender el por qué. Hacer de modo que el otro – los *tlacuilos* indígenas no conocían ni la profundidad ni el espacio tridimensional a través de los cuales la cultura europea procedía a la representación de *su* mundo, porque éstos no reflejaban la cosmología y las creencias culturales de sus pueblos – pueda reconocerse como sujeto en el lugar de la mirada europea significa, finalmente, haberlo vaciado de sus propios contenidos identitarios, haberlo anexado al sistema cultural europeo.

El indigenismo figariano, sus aspiraciones americanistas, pueden ahora ser leídos de manera muy diferente. No se trata tanto, entonces, de canibalizar el punto de vista occidental, procedimiento caro a los vanguardistas brasileños contemporáneos de Figari, a través de una hibridación de culturas que el uruguayo siempre rechaza²⁶. Lejos de la voluntad política de lograr una

²⁵ Para este problema véase el interesante estudio de Berger (2000).

²⁶ Hasta con cierto racismo, como, por ejemplo, en un manuscrito inédito que lleva el título de *Mezcla de razas*, que no me resisto a citar en extenso: “Vuelven en los Estados Unidos de Norte América a preocuparse de esta cuestión: el peligro en que ponen las razas inferiores a las superiores. El profesor Madison Grant, presidente de la Sociedad Zoológica de Nueva York, entre muchos otros escritores, publica un vigoroso alegato de alarma expresando que la gran raza

hibridación sustancial de los modos de representaciones europeos y aquellas culturas que hoy llamaremos subalternas, Figari construye su modernidad a partir de la universalización de la mirada única occidental. La óptica de la modernidad es, una vez más en la historia de la cultura latinoamericana, la reafirmación de la vieja, y sin embargo actual, mirada colonial.

humana, que es para él la nórdica, declina. Esta materia, tan ardua y de una evidente trascendencia, está aún en pañales. Las cuestiones antropológicas han comenzado a interesar hace apenas medio siglo, con ser de tan enorme importancia, mientras no pocas cuestiones nimias han merecido grandes cuidados, han promovido grandes conmociones, y, a veces, han cegado la atención de los rumbosos y más campanudos institutos y academias: la humanidad es así, a causa de las falsas direcciones ideológicas que la han informado. Más de una vez, al observar aquí, en París, la cantidad de elementos étnicos exóticos que forman nido, y que pululan en esta urbe maravillosa, y al ver cómo encuentran fácilmente compañera, me he preguntado si la esterilidad de la mujer francesa no es un sabio dique puesto a esa invasión, una invasión que con gran acopio de razones el citado profesor conceptúa peor que una derrota militar. Y entretanto que tamaño problema se plantea aquí, clamoroso, poniendo quizá en juego los destinos del pueblo francés, éste de todo se preocupa más que de éso, con ser de orden vital y así, pues, de gran envidia. Al ver, por un lado, a los negros atléticos, acomodándose en este paraíso terrenal, al propio tiempo que los amarillos, pequeños, de mirada oblicua, de cara ancha y chata, no por sentimentalismo sino por acto de previsión se nos ocurre que pueda muy bien producir graves perturbaciones étnicas este entrevero, de un empirismo ramplón, y que nada ni nadie nos dice ni puede decir adonde nos llevará. La mortandad millonaria que produjo la gran guerra, ha reducido mucho a las generaciones jóvenes francesas; casi no se ven franceses jóvenes, y estos aportes raciales arbitrarios, inconsultos vienen a sustituir a aquellas generaciones sinó desaparecidas muy mermadas, formando hogares que son por lo general irregulares, y a reponer los brotes quemados por la pólvora en tantas batallas. La infecundidad de la mujer francesa, que sería a lamentar mucho por sus excelentes condiciones, viene a ser ahora plausible tal vez, ¿quién puede afirmar que no es un peligro esa fusión caprichosa, que no obedece a ninguna consideración normal? Si hubieron podido aclararse, adelgazarse nomás, las tinieblas que reinan en el campo de la antropología; si las civilizaciones hubieran preferido la escuela de ensayo y experimentación científicas a armarse para agredir, o armarse para la defensa –, lo que supone una fácil agresividad, cuando no una agresión –, es posible que pudiera ordenarse de un modo racional este mundo, que, con ser de carne y hueso, fue por tanto tiempo desdeñado por los ilusos. Podrían entonces establecerse las condiciones de la cruz humana, según se hace con los ovinos, los bovinos y los propios porcinos; pero, el hombre quedó relegado. Yo no siento prevenciones raciales, pero admito que es muy posible la degeneración por las cruzas inadecuadas, y me parece un colmo que un asunto de tal magnitud haya podido quedar al margen de la atención de las sociedades humanas. Es casi inconcebible tamaña improvisación. cabezas a tan hermosas quimeras!...” (Figari, s/f).

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.
- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum. Saggio sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *L'uso dei corpi. Homo Sacer IV, 2*, Roma, Neri Pozza Editore, 2014.
- ANTELO, Raúl. "La desnudez del espíritu. Henríquez Ureña, de-creador", *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 1, núm. 1, 2009. (pp. 25-42).
- ANTELO, Raúl. "Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana", *Iberoamericana*, VIII, n. 30, 2008. (pp. 129-136).
- ARDAO, Arturo. "Prólogo", en Figari, Pedro, *Arte, estética, ideal*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1960. (pp. V-XXXIV).
- BADIOU, Alain. *Le Siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- BALASOPOULOS, Antonis. "Utopiae Insulae Figurae: Utopian Insularity and the Politics of Form", *Transtext(e)s Transculture. Journal of Global Cultural Studies*, número especial, 2008. (pp. 22-38).
- BARTHES, Roland. *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BARTRA, Roger. *El salvaje en el espejo*, México, UNAM, 1992.
- BASTIDE, Roger. "Tenho um Encontro Marcado com os Negros... (Impressões Uruguaias)", *Diario de San Paulo*, 27 de julio de 1945. (p. 4).
- BENJAMIN, Walter. *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, traducción italiana de Anna Marietti, Torino, Einaudi, 1973.
- BERGER, John. *Modos de ver*, traducción de Justo G. Beramendi, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.
- BLOCH, Ernst y Theodor W. ADORNO. "Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing", en Bloch, Ernst, *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*, Massachusetts, MIT Press, 1989. (pp. 1-17).
- BORGES, Jorge Luis. "Figari", *Nuevos valores plásticos de América*, n. 1, Figari, Buenos Aires, Ediciones 'Alfa', 1930, pp. 9-13.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, traducción de Jorge García, Barcelona, Ediciones Península, 2000.
- CAMUS, Albert. *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1955.
- CAÑO-GUIRAL, Jesús. "Historia Kiria, síntesis filosófica de Figari", en Figari, Pedro, *Historia Kiria*, Montevideo, Instituto Nacional del Libro, 1989. (pp. 3-20).

- DUSSEL, Enrique. *1492: el encubrimiento del otro. Hacia el origen del "Mito de la modernidad"*, La Paz, Biblioteca Indígena, 2008.
- FIGARI, Pedro. *Mezcla de razas*, manuscrito inédito, Montevideo, Archivo General de la Nación, sin fecha.
- FIGARI, Pedro. *Ley Agraria. Tesis de grado de doctor en jurisprudencia*, Montevideo, La Nación, 1885.
- FIGARI, Pedro. *La pena de muerte. Veintidós artículos de polémica publicados en "El Siglo", de mayo 9 á junio 21 de 1905*, Montevideo, *El Siglo Ilustrado*, 1905.
- FIGARI, Pedro. *Proyecto de Programa y Reglamento Superior General para la transformación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios en «Escuela Pública de Arte Industrial»*, presentado al Consejo en la sesión del 23 de Julio por el doctor PEDRO FIGARI, miembro del mismo. Tip. Escuela N. de Artes y Oficios, Montevideo, 1910.
- FIGARI, Pedro. *Arte, estética, ideal*, Montevideo. Imprenta Artística de Juan J. Dornaleche, 1912.
- FIGARI, Pedro. *Enseñanza industrial: Informe presentado sobre este tema oficial por Pedro Figari, abogado, y J. C. Figari Castro, arquitecto, al 2.º Congreso del Niño, celebrado en Montevideo*, Montevideo, Imprenta de Dornaleche Hermanos, Montevideo, 1919.
- FIGARI, Pedro. "Autonomía regional", *La Cruz del Sur*, año 1, núm. 2, 31 de mayo de 1924. (s/p).
- FIGARI, Pedro. *El arquitecto. Ensayo poético con acotaciones gráficas*, París, Le Livre Libre, 1928.
- FIGARI, Pedro. *Cuentos*, Montevideo, Ediciones Fábula, 1951a.
- FIGARI, Pedro. "El arte negro", en Rama, Ángel, *La aventura intelectual de Pedro Figari*, Montevideo, Ediciones Fábula, 1951b. (pp. 100-101).
- FIGARI, Pedro. *Educación y arte*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1965.
- FIGARI, Pedro. "De Pedro Figari", carta a Oliverio Gironde del 27 de diciembre de 1923, en Shwartz, Jorge (ed.), *Homenaje a Oliverio Gironde*, Buenos Aires, Corregidor, 1987. (pp. 256-258).
- FIGARI, Pedro. *Historia Kiria*, Montevideo, Instituto Nacional del Libro, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002a.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002b.
- FREROT, Christine. "Le désir d'Amérique. De la nostalgie occidentale à l'affirmation du métissage américain: trois artistes d'Amérique Latine en France", *Artelogie*, n. 2, 2011. (pp. 1-9).
- GERVEREAU, Laurent. "Symbolic Collapse: Utopia Challenged by its Representations", en Schaer, Roland, Gregory Claeys, Lyman Tower

- Sargent (eds.), *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, New York, Oxford, The New York Public Library, Oxford University Press, 2000. (pp. 357-367).
- GIRONDO, Oliverio. *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- GRUZINSKY, Serge. *La colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. siglos XVI-XVIII*, traducción de Jorge Ferrero, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- GRUZINSKY, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 2007.
- GUILLAUME, Paul. *Les écrits de Paul Guillaume*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 1993.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Ciencia de la lógica*, traducción de Augusta y Rodolfo Mondolfo, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1982.
- HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*, traducción de Yves Zimmerman, Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard, 1987.
- HENRÍQUEZ Ureña, Max. *El retorno de los galeones. Bocetos hispánicos*, Madrid, Renacimiento, 1930.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Ensayos*, Madrid, ALLCA XX, 1998.
- HORKHEIMER, Max. "Los comienzos de la filosofía burguesa de la historia", en *Historia, metafísica y escepticismo*, traducción de María del Rosario Zurro, Barcelona, Altaya, 1995. (pp. 13-118).
- JAMESON, Fredric. *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, London-New York, Verso, 2002.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.
- LEMKE, Sieglinde. *Primitivist Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*, New York, Oxford University Press, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'identité*, Paris, PUF, 1977.
- MIGNOLO, Walter. "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad", en *Catalog of museum exhibit: Modernologies*, Barcelona, Museo de Arte Moderno de Barcelona, 2009. (pp. 39-49).
- RAMA, Ángel. *La aventura intelectual de Pedro Figari*, Montevideo, Ediciones Fábula, 1951a.
- RAMA, Ángel. "Prólogo", en Figari, Pedro, *Cuentos*, Montevideo, Ediciones Fábula, 1951b. (pp. 7-17).
- RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- SARTRE, Jean Paul. *Baudelaire*, París, Gallimard, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Rafael José Díaz Fernández, Madrid, Akal, 2005.

VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Luca Salvi es doctor en literatura y cultura hispanoamericana por la Università di Bologna. Actualmente es investigador del Instituto de Investigaciones en Ciencias Humanas y Sociales (Universidad Nacional de La Plata-CONICET), donde estudia las relaciones entre colonización y modernidad que emergen de las prácticas coleccionistas en la escritura historiográfica novohispana del siglo XVIII.

Contacto: luca.salvi83@gmail.com

Recibido: 11/03/2015

Aceptado: 23/03/2015