

IV Jornadas
FIGARI PENSADOR
“Pensamientos kirios”



Noviembre
20, 21 y 22
2019



Museo
Figari



IV Jornadas
FIGARI PENSADOR
“Pensamientos kirios”

Noviembre
20, 21 y 22
2019

Ponentes

Ramón Cuadra
Anibal Corti
Agustín Courtoisie
Antonio Romano
Inés Moreno
Analía Fontán
Elena O'Neill
Alejandro Díaz
Lisa Block

El buen sentido

Las Jornadas Figari pensador surgen en el Museo Figari como una serie de instancias de reflexión colectiva donde se abordan aquellas facetas de Pedro Figari que no se relacionan únicamente con las del pintor, sino que lo abarcan como un intelectual transformador de la realidad social, con un pensamiento crítico que atraviesa las épocas.

Como antecedentes corresponde señalar las Primeras Jornadas del año 2012, motivadas por el centenario del tratado de filosofía de Figari, *Arte, estética, ideal* (Montevideo, 1912). Luego, en el 2015, las Segundas Jornadas conmemoraron los cien años de la reforma figariana de la Escuela Nacional de Artes y Oficios. En el año 2017, la reflexión de las Terceras Jornadas se volcó a los contextos creativos de nuestro artista.

En el año 2019 estas Cuartas Jornadas tituladas *Pensamientos kirios* se dan en conjunción con la muestra homónima que reúne una selección de epígrafes del libro *Historia kiria* (París, 1930) de Pedro Figari, y en la que se exhiben ilustraciones originales del autor.

En *Historia kiria*, obra literaria de género impreciso —¿novela?, ¿fábula?, ¿utopía?—, Pedro Figari despliega una línea narrativa humorística referida a un pueblo de la antigüedad remota cuyas costumbres y saberes valdrían de ejemplo para las futuras generaciones. ¿Constituyen los pensamientos kirios una unidad de sentido aplicable a todos los órdenes de la vida? ¿Poseen una entidad autónoma, una forma de pensar que nos da respuestas a las problemáticas que aún hoy nos acucian? Se buscó a través de estos *Pensamientos kirios* reflexionar sobre el alcance de la ficción y la vigencia del legado intelectual de Pedro Figari.

Las Jornadas se llevaron a cabo los días miércoles 20, jueves 21 y viernes 22 de noviembre de 2019. La entrada fue gratuita, con cupos limitados y se expidieron certificados de participación.

En estas relatorías se muestran, según el orden en que fueron presentadas, las ponencias de Ramón Cuadra (Universidad del Trabajo del Uruguay) que disertó sobre la religión en Kiria, Agustín Courtoisie (Universidad de la República) que presentó su libro *Ciencia kiria*, Aníbal Corti (Universidad de la República), cuya ponencia abordó la ideología del pueblo kirio, Antonio Romano e Inés Moreno (Universidad de la República), presentaron el libro *La expresión creadora de Jesualdo* y sus puntos de contacto con la obra de Figari, Analía Fontán (Escuela Nacional de Danza) nos iluminó sobre las danzas de los kirios, Alejandro Díaz (Director del Museo Torres García) reflexionó acerca de la ilustración de libros de Joaquín Torres García en París en la misma época que Figari hacía lo propio en la misma ciudad, Elena O'Neill (Universidad Católica) realizó un análisis comparado de los dibujos de *Historia kiria* con otros dibujantes de su tiempo y Lisa Block de Behar disertó sobre aspectos lingüísticos del relato *Historia kiria*.

Por otra parte, las jornadas dieron lugar a la representación teatral de *Historia kiria* en una versión libre por el grupo La Rueda y en el contexto de las charlas se procedió a la donación oficial de los llamados "Cuadernos de Herrera Mac Lean", un registro de las pinturas de Figari en catorce cuadernos manuscritos realizados por Carlos Herrera Mac Lean (Montevideo, 1889-1971) en el momento del fallecimiento de nuestro pintor y que han servido de referencia para investigadores y estudiosos de su obra.

No bien culminaron las IV Jornadas el museo comenzó a trabajar en la diagramación de la publicación de las ponencias, pero el advenimiento de una pandemia, los cambios de la administración, y unas demoradas reformas edilicias trastocaron el funcionamiento del museo a un punto difícil de imaginar, e impidieron que estos trabajos vieran, hasta ahora, la luz. Ha pasado mucho tiempo. Sin embargo, las ideas que aquí se exponen mantienen plena vigencia. Y estamos contentos de poder, finalmente, darlas a conocer a un público más amplio. Agradecemos la enorme paciencia de los autores y su compromiso con la investigación. Nunca fueron más kirios sus anhelos que ahora vemos sellados en un medio digital. Como diría el sabio kirio *Papacio: Es el saber lo que ha edificado y edifica el buen sentido.*

La religión de los kirios

Ramón Cuadra Cantero, Escultor, compositor y docente. Es autor de los monumentos a Alberto Candéau, Dámaso Antonio Larrañaga y Francisco Bauzá, entre otros. Fue director del Museo y Centro Cultural Doctor Pedro Figari de la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU), prologuista de la edición de *Historia kiria* de Pedro Figari publicada en la Colección Homenaje de la CETP-UTU, 2010.

Ali Biaba traduce y lo vuelve capítulo, unas páginas que compila la *Historia Kiria* referidas específicamente a la religión que tenían estos hombres habitantes de una isla, con la forma de un corazón, cuyo lugar no se puede precisar, desaparecida trescientos años antes de la era cristiana.

Concepto de Dios

Dice al respecto:

Los Kirios tenían un concepto bastante original de la divinidad, no habiendo llegado a aclarar este punto razonaban así: lo que se llama Dios, de alguna manera existe; pero al no saberse cómo es, ni dónde está, lo mejor será que nos ocupemos entretanto a la manera de dioses, de nuestros propios caminos, no es chica divinidad nuestra ventura¹.

1. Pedro Figari, *Historia Kiria*. Museo Figari, Montevideo, 2013, p.35

Lo que se llama Dios de alguna manera existe, eso nos aclara que los Kirios creían en la existencia de Dios. Acaso entonces tengamos que adentrarnos un poco en el concepto que manejaban de Dios y dónde lo podemos percibir, ya que ellos mismos no lo definían.

Tenían teólogos, que de alguna manera orientaban al pueblo en la idea de Dios, de ese impreciso Dios, que si bien no les condicionaba su accionar ni con mandamientos ni con heredadas tradiciones y no ejercía en la vida diaria relación alguna, estaba presente.

Zairius, que era uno de los teólogos, había definido a Dios de esta manera:

*¿no comprendéis que si Dios es bueno, ha de complacerse al vernos contentos con sus dones? ¿No comprendéis que si dios es malo sólo puede ser desarmado por vuestro buen humor?*²

De alguna manera la relación Dios – kirios estaba presente en esa incertidumbre, (aunque parece que hubo un momento en la isla donde se trató de introducir la idea de un gran dios, pero no prosperó) y era condición de ellos, por su forma de actuar, según había enseñado Zairius, cambiar el humor de ese Dios si de alguna manera era malo, como mantener su bondad al ser agradecidos de sus bienes disfrutándolos. Es menester tener claro, que ellos ejercían su ventura, como les dije, sin estar condicionados por ninguna acción divina, ya que al no conocer cómo era ese dios y al no haber heredado nada, habían decidido desde sus ancestros, vivir a la manera de dioses sus propios caminos.

2. Pedro Figari. 2013, p.41

La aventura es el camino a recorrer, el tiempo de vida donde el hombre se perfecciona. Si la vida misma es una “divinidad”, quiere decir que esa vida hay que vivirla en plenitud porque la plenitud es sujeto en la divinidad. Y ellos trataban de vivirla a pleno con un “optimismo rústico” como les gustaba decir.

Esa vida simplista de los Kirios era la que les ampliaba el espíritu, y los ponía lejos de la supersticiosidad, (engloba Figari en esta idea, muchos conceptos no solamente los más rudimentarios en esa materia, a veces llama superstición a lo que nosotros llamamos expresión religiosa) por eso aceptaron como religión *la acción prueba [...] en vez de abanderarse con supersticiones y creencias, tan complicadas*³.

Rechazaban todas las acciones de sacrificios que pudieran agrandar a ese dios, herencia que hemos recibido nosotros de todas las manifestaciones confesionales con que la religión se ha expresado a lo largo de los tiempos. Para ellos solamente la vida con alegría y en plenitud podría ser la ofrenda a Dios, pero tampoco tenían conciencia clara de esas cosas, rechazando entonces de plano aquellos sacrificios antiguos. Fíjense que Turcolius, al sentir exhortaciones en sentido de la contrición decía: *yo tendría cortedad de decir a Dios que no he disfrutado de sus regalías si fuera creyente a la manera de los continentales, me parece que esto sería hacerle una ofensa*⁴.

No manejaban tampoco el sentido de agradecimiento, lo que habían recibido de Dios, era antojo y regalo de Dios por eso no tenían necesidad sino de disfrutarlo.

3. Pedro Figari, 2013, p.39

4. Idem, p.60

*Si aplico mi vida a agradecer soy un mal agradecido*⁵, manejaba como concepto este pueblo. El agradecimiento no era otra cosa que vivir la vida buscando la felicidad. Pero esa felicidad se daba en el orden interno que cada uno tenía, donde lo moral era el metrónomo que ordenaba la partitura de vivir, sin que se transformaran la responsabilidad y el trabajo en una imposición, sino en una obligación de libre conciencia internalizada en las acciones de la vida.

Vaya esta frase muy Kiria,

*Hombre no olvides que tu primer deber es el vivir y disfrutar de la vida*⁶.

Este concepto les abría a la solidaridad, diría más bien a la caridad ya que esta palabra contiene en el interior el rescate de la persona, el crecimiento y la alegría.

La vida para ellos era *simplemente un pasaje, como lo es para muchos, pero no por un "valle de lágrimas", sino por el reino de las buenas empanadas, los peliandros, los bombones y las pipas*⁷.

El pasaje se daba en diferentes planos *"que vulgarmente se llama muerte"*. El sabio Noga había cavilado que ese universo se dividía en dos planos minerales, dos planos vegetales y los otros tres animales. Y que una vez transcurridos se volvía a uno de ellos, (en este último estaba también comprendido el hombre que por supuesto ocupaba el reino animal).

5. Idem, p.38

6. Idem, p.58

7. Idem, p.57

Pero algunos exégetas sostenían que la última etapa no era la humana sino la del león. Y solamente los buenos podían llegar⁸.

(El león es en los símbolos, el que nos lleva a tronos y palacios, como emblema de realeza es imagen de la justicia, de la luz, de la fuerza, por eso las antiguas culturas lo hicieron guardián de los templos persas, egipcios, mesopotámicos. Los cristianos lo identificaron en un tiempo con Jesucristo a quien llamaron el "León de Judá" y esto lleva comprendida la idea de la Resurrección, eso explica la aparición de leones en los sepulcros cristianos; ahora también pensemos que la representación del león con las fauces abiertas es presencia de lo malo, de lo infernal. La dualidad de todo símbolo).

Sentido de la trascendencia

Aquí hay otro sentido de la trascendencia, la vida es un pasaje, quiere decir que si es una "pascua" (lo digo en términos cristianos) ese pasaje lleva a otro lugar, a otro estado, de lo contrario sería solamente una finitud.

La trascendencia no se da sino en el hombre, por eso necesita la conciencia de sentirse humano en la más genuina y pura de las expresiones.

Para ellos la trascendencia se manifiesta en la satisfacción de lo que realizaban organizados en un entorno sencillo, reduccionista, podríamos decir. Es ese entorno el que domina el mundo interior al que

8. Idem, p.36

ellos acceden a través de la razón, de lo tangible, pero teniendo presente "los valores" que los llevan a sentirse orgullosos y a crecer como sociedad.

Es la tradición natural la que les permite crecer con su moral y con su ética, la que los vuelve más humanos para poder contener todos esos valores "abstractos"; *son firmes en su vida terrenal*, la tierra es el lugar que habitan, el lugar que les permite crecer, que conocen y que los contiene, es el lugar de desarrollo y el que les da certezas, el que afirma cada una de sus acciones... *que hay de cierto sino es el hecho*⁹ decían.

Aquí encontramos el sentido religioso, donde no juega el religare con un plano del más allá sino que religa con el plano interior de cada uno de ellos en el conocimiento de sí mismos. Michael de Montaigne dice una frase que puede explicarlo: *Antes preferiría entenderme bien conmigo que con Cicerón*.

Éste es un aspecto netamente religioso. Nadie puede preciarse de religioso con el hecho solamente de efectuar ritos, si no conllevan un propósito de mejora, porque justamente todos van dirigidos a esa misma propuesta que tenían los Kirios, de crecer interiormente.

Eso sí, ese conocimiento personal no puede desarrollarse sino en la comunidad y es esa comunidad la que permite crecer y crear futuro, aunque les fuera incierto sobre todo en la trascendencia.

*Allá lo veremos, siempre habrá tiempo para recibir si nos conviene*¹⁰.

9. Idem, p.58

10. Idem, p.37

*(...) lo mejor será que nos ocupemos entretanto a la manera de dioses, de nuestros propios caminos, no es chica divinidad nuestra ventura*¹¹.

El camino, no ha de ser saltando de una realidad a una esperanza, de lo tangible a lo intangible, sino que se espera sin preocupación ese encuentro. Entre tanto ellos siguen la búsqueda de su propia vida simplemente y sin cavilación teológica alguna que pueda desviarlos de la razón.

No son las *Nubes*¹² entonces las responsables de una evolución sino la tradición de todos sus ancestros, a los que respetaban y veneraban hasta perderlos en generaciones.

Sus caminos tenían la simplicidad de la existencia y sus cavilaciones, aparentemente, no se detenían en una definición dogmática de Dios. Me pregunto: ¿no será que cuanto menos nos prodigamos en palabras sobre algo, tanto más alimentamos con ello el pensamiento?

Ser religioso escapa de ser confesional, ya sabemos que religiosos somos todos los seres humanos, aunque no manifestemos confesión alguna.

Religión quiere decir re-ligar, que se traduce en unir en un mundo "los mundos" en la tierra, donde lo invisible queda a la vista de la sensibilidad.

11. Idem, p.35

12. La Nube es, entre otros, símbolo de la manifestación de la divinidad. En la iconografía cristiana se refiere a la manifestación de Dios.

Quizá entre algunos confesionales hay muchas cosas que queden en la superficie sin que puedan adentrarse en la persona, sin que se encarnen, sin que refleje lo que cree el desarrollo de la vida.

Vuelvo a Montaigne, la doctrina que no les ha llegado al alma, se ha quedado en la lengua.

Y dejar la doctrina en la lengua, es quizá lo más peligroso que pueda sucederle a quien se precie de alguna confesión, primero porque es una máscara, una formalidad no razonada y eso es el opuesto a toda confesión, segundo porque puede dar origen a cavilaciones hasta altamente peligrosas, ya que lo que no me compromete me permite a veces erguirme en juez de los demás.

(Por eso la fe católica, por ejemplo ha rechazado siempre el fideísmo que es la voluntad de creer contra la razón).

San Anselmo diría en su *Proslogion* (1077 – 1078) que la fe es *Fides quaerens intellectum*, donde buscar la inteligencia.

Todo sentido trascendente demanda siempre una expresión ritual, en ella el arquetipo contiene y ordena a cada uno en un grado que le permite hacer una introspección y una relación con los demás, porque el rito es personal y comunitario a la misma vez.

Estas dos acciones, la de adentrarse y la de comunicarse, se dan concomitantemente en el momento de la celebración ritual, pero se extienden luego de ella, buscando entonces que la incorporación del rito no quede en un ritualismo, es decir, en una repetición de formalidades que no pueden interpelarme, dejándome vacío, porque son nada más que una fórmula preestablecida. El rito debe volverse in-

corporación eterna en un tiempo relativo, para que la nueva celebración sea entonces un escalón más en la profundidad y la altura del crecimiento.

La expresión exterior del rito no es más que un acercamiento al crecimiento interior, al conocimiento personal, a plantearnos nuestro yo frente a la divinidad, y cuánto de nuestro yo está impregnado de la divinidad; y esa impregnación se da solamente en la acción que puede realizar el límite humano, ya que la materia es límite mientras que la divinidad es el opuesto, entonces la trascendencia queda reflejada en la humanidad, cuando esta humanidad se vuelve más humana, más encarnada. Esto es en definitiva a lo que aspiraba y lo que vivía el pueblo Kirio: un *humano paraíso terrenal*¹³.

Los propios Kirios fueron el rito de su conciencia trascendente, la celebración se daba en el día a día, en el tiempo a tiempo. La perfección se iba logrando con la necesidad de hacer cada vez más humana esa humanidad que en la alegría era celebración y ofrenda.

Por eso Figari nos afirma que *este pueblo era el más religioso de la tierra porque cumplía religiosamente sus deberes naturales*¹⁴.

Cuando escribí el prólogo, (controvertidísimo) para una de las publicaciones de la *Historia Kiria*, afirmé y hoy lo reafirmo, que este libro es un libro religioso, y termino con unas palabras esta breve charla.

13. Ídem, p.264

14. Ídem, p.41

La trascendencia de Figari era la Humanidad vivida, y la ley religiosa el deber cumplido que da la tranquilidad de conciencia.

Los atenienses recibieron la llegada de Pompeyo con esta inscripción:
Tanto más tienes de DIOS cuanto más te reconoces Hombre.

Ideología kiria

Aníbal Corti. Profesor de Metodología de la investigación e Historia y Filosofía de la Ciencia en el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Ha estudiado la obra de Figari y la de otros pensadores uruguayos del 900 como José Enrique Rodó y Carlos Vaz Ferreira.

[...] un tema que [...] me interesó capitalmente en mis meditaciones: la necesidad de sanear los organismos sociales.¹

Habrá que apelar a los medios de acción puestos en Kiria, basados en virtudes esenciales, yendo derechamente a la selección, aunque sólo queden cuatro gatos de pie. Valdrá por cierto más eso que el ver cómo se van hacinando los asociales, los amoraes, los insensibles, los crueles, los antisociales, estúpidamente voraces.²

En su obra filosófica más importante, *Arte, estética, ideal*³, de 1912, Figari desarrolló un pensamiento fuertemente marcado por la idea de progreso —material y espiritual— de la especie humana y de la naturaleza en su conjunto. Ese pensamiento fue cambiando a lo largo de los años.⁴ Puede conjeturarse que el cambio tuvo su origen en la interacción con el entorno específico europeo en que Figari se movió durante los casi diez años que vivió en París, entre 1925 y 1934.

1. Pedro Figari, *carta a Salterain*, París, 9 de diciembre de 1933, sin publicar

2. Pedro Figari, carta a Buxareo, París, 7 de julio de 1932, sin publicar

3. Pedro Figari. *Arte, estética, ideal*. Tres tomos. Biblioteca Artigas. Colección Clásicos Uruguayos, vols. 31, 32 y 33. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Montevideo, 1960

4. Este hecho me fue señalado por Mónica Herrera en una conversación personal hace varios años

La idea de decadencia impregnaba con intensidad el clima cultural de la Europa de entreguerras.⁵ Durante su residencia en París, Figari ciertamente se plegó a la idea de que Europa atravesaba una crisis terminal, aunque no parece haberse adherido mansamente a ninguna doctrina, algo que habría resultado ajeno a su temperamento. En su lugar, parece haber formulado su propio diagnóstico de la situación, forjado a partir del pesimismo ambiental con el que entró en contacto en Europa, por una parte, y una vieja convicción metafísica, por otra.

La naturaleza, cree Figari, nos empuja al avance constante. Esto es así tanto en el pensamiento de su primera época como en su pensamiento tardío. Pero el primer Figari cree que toda resistencia es inútil y que el progreso es inexorable, mientras que el segundo reconoce que el desarrollo civilizatorio puede estancarse e incluso experimentar retrocesos. Todo obstáculo para el primer Figari resulta puramente transitorio: es posible entorpecer el proceso de avance, pero no detenerlo ni darle marcha atrás; el progreso es una tendencia constante en el largo plazo. El segundo Figari reconoce, en cambio, la existencia de obstáculos no puramente transitorios: aunque la naturaleza ciertamente nos empuja al avance constante, ese avance no es inexorable; el progreso puede verse interrumpido.

Esos pensamientos tardíos, más oscuros y pesimistas, se expresan en su libro de poemas filosóficos *El Arquitecto*, de 1928, y en su novela utópica *Historia kiria*, de 1930. En esta última, Figari imaginó una civilización arcaica, los kirios, cuyos viejos y buenos valores transformó en patrón universal de la sensatez y el sentido común. Un patrón desde el que juzgó los acontecimientos del mundo que lo rodeaba. Como

5. Se recomienda la lectura de Stefan Zweig, *El mundo de ayer*. Acantilado, Barcelona, 2002

acertadamente señaló Pablo Thiago Rocca⁶, Figari, apenas publicada su novela, adoptó el punto de vista kirio para formular comentarios y reflexiones de actualidad, algo de lo que queda abundante testimonio en su correspondencia del período. *Si fuese allá en Kiria, un kirio se diría, Yo que, como kirio, he comprendido*, etcétera. Figari no solamente juzgaba los acontecimientos de su tiempo como si fuera un miembro más de aquella civilización ficticia, sino que concedía o negaba cartas honoríficas de ciudadanía kiria a algunos de los principales protagonistas de su época. Tiene sentido preguntarse, en definitiva, cuál es la ideología kiria, si es que hay alguna, y qué relación tiene con el pensamiento de Figari, especialmente el del último Figari.

Marco filosófico general de su pensamiento

Desde el punto de vista filosófico, Figari es un naturalista y un evolucionista. Un naturalista, porque niega la existencia de una realidad sobrenatural, un presunto orden de cosas y de fenómenos que serían inaccesibles a través de la investigación empírica. Un evolucionista, porque entiende que las formas naturales más complejas no se distinguen de las más simples por alguna diferencia esencial en su constitución, sino que son el producto de la acumulación de cambios sucesivos operados sobre las distintas formas más simples que existieron en el pasado.

La evolución figariana es un mecanismo progresivo, que saca lo mejor de las especies, tanto de la especie humana como de las demás especies naturales. La evolución nos hace florecer, no necesariamente como individuos, pero sí como grupo. El evolucionismo de Figari es teleológico: está orientado hacia un fin. Y ello lo vuelve de una naturaleza diferente del evolucionismo científico, aunque en la época la confusión entre uno y otro —evolucionismo teleológico (metafísico) y evolucionismo científico— estuviese muy generalizada, sobre todo, aunque no exclusivamente, entre los filósofos.

Para Figari, los individuos se ven impelidos por una suerte de instinto orgánico a mejorar, aunque sus logros no son uniformemente valiosos. Sobre esas diferencias opera la selección natural. Los que consiguen un desempeño comparativamente no tan bueno son eliminados, mientras que los mejores prevalecen. Aunque fracasemos individualmente en la tarea de mejoramiento que nos impone nuestro instinto orgánico, la selección opera descartando los errores y mejorando así a la especie en su conjunto. El resultado siempre es positivo; la evolución significa un progreso constante, un mejoramiento progresivo.

En esa obra de constante selección, determinada por el instinto orgánico, que comprende el de conservación individual, el de perpetuación específica y el de mejoramiento, van perdurando las formas mejor apropiadas al cumplimiento de la ley natural, y por encima de las incidencias, de las marchas y contramarchas, de las propias empresas más erróneas o descaminadas que retardan y accidentan la evolución, el resultado va perfilándose invariablemente en el sentido de satisfacer un ideal más positivo, más racional, y de tal suerte es que se opera el mejoramiento de la especie. Esa suma de esfuerzos actúa como los diferentes cuerpos

6. Pablo Thiago Rocca, Notas para un epílogo de *Historia kiria* (y una conversión figariana) epílogo de *Historia Kiria* de Pedro Figari. Museo Figari, Montevideo, 2013, p.282-283

*de un ejército. No todos los proyectiles dan en el blanco, ni todas las evoluciones son hábiles, ni eficaces; pero del conjunto de evoluciones y disparos surge siempre la victoria*⁷.

El pensamiento que queda evidenciado en el pasaje anterior —y en muchos otros— es, como se dijo, una forma de evolucionismo metafísico, que se apoya parcialmente en algunos resultados de la ciencia de su tiempo. Podría entenderse, sin mayor exageración, como una auténtica metafísica del progreso, una filosofía que —como señaló Juan Fló— parece una versión secularizada y naturalista de la metafísica hegeliana⁸.

*La evolución, a través de la selección natural, va transformándolo todo, y ese proceso evolutivo nos compele al progreso en forma invariable e incesante (Figari, 1960, III: 64). El avance constante —la mejora continua de las formas— puede ser estorbado, pero el proceso es irreversible. Así, la ley natural produce en la especie humana, y en el resto de las especies, un mejoramiento permanente. Todo obstáculo resulta puramente transitorio. El progreso es una tendencia constante en el largo plazo*⁹.

7. Pedro Figari, 1960, III: 11

8. Juan Flo, *Pedro Figari: pensamiento y pintura*, en *Ensayos en homenaje al doctor Arturo Ardao de Manuel Claps* (ed). Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo, 1995, p.108

9. Pedro Figari, 1960, III: 68

Algo sobre la filosofía moral y social de Figari

*El ser humano es un ser natural y su moralidad es una parte objetiva de su propia naturaleza, de su propia condición: no es algo que le venga impuesto por una autoridad superior de origen sobrenatural. La verdadera moralidad, en este marco, es la que se desprende de los dictámenes de la naturaleza; lo malo es actuar contra ella o apartarse de sus grandes orientaciones*¹⁰.

Figari cree que la existencia de la especie transcurre según las pautas de esta moral natural, de las que a veces el ser humano se aparta, pero de las que no puede apartarse definitivamente ni por completo, porque están en su propia condición. Y apartarse por completo o en forma definitiva de ellas sería equivalente a dejar de ser lo que es, algo que resulta imposible.

Figari piensa que el ser humano es un animal eminentemente social, que lleva la tendencia a la sociabilidad inscrita en su propia constitución. Ello lo aleja de otros evolucionistas materialistas que piensan, como Carlos Reyles, sin ir más lejos, que el darwinismo ha colocado como una verdad científicamente establecida el carácter intrínsecamente egoísta no solamente del ser humano sino de todas las criaturas vivas, que, en la lucha por la existencia, sólo pueden interesarse por la suerte de otros seres en la medida en que su propia suerte esté también en juego. Figari, es cierto, defiende la existencia de un egoísmo psico-biológico instintivo, pero no considera ese hecho incompatible con la existencia de la cooperación, un hecho, este último, establecido por la propia ciencia natural.

10. Pedro Figari, 1960, III: 36

Figari piensa que el ser humano *está sometido a [las] leyes [de la naturaleza] como un insecto, como un grano de arena*¹¹ y, en tanto que tal, como el ser natural que es, participa de *las vinculaciones de solidaridad que ligan a los seres que conviven socialmente*¹².

Y admite que la selección natural es casi siempre un proceso basado en la crueldad: en la lucha por la vida, cada organismo tiende a triunfar, cueste lo que cueste. Pero el ser humano, con mayores conocimientos y mayores recursos, en vez de someterse de manera incondicional a las formas más crueles de selección, puede adoptar, en su propio beneficio, formas menos brutales, semejantes a las que ya utiliza en la cría y mejoramiento de animales por selección artificial. Al hacerlo, no permite, por ejemplo, que el toro, el carnero o el caballo combatan para apoderarse de la hembra: un recurso de selección — el combate físico— que también ha descartado en su propio ordenamiento social. Por su posición privilegiada, entonces, el ser humano se halla habilitado para favorecer la evolución de la especie sin acudir a la crudeza que se observa en las formas de operar de las especies inferiores. *Sería un contrasentido [...] que la humanidad, más inteligente, se rigiera por los cánones que rigen en la selva o en los abismos marinos o en los dominios entomológicos*¹³.

En lo que hace a los servicios de asistencia, se constata en las sociedades humanas otra excepción a las reglas brutales que operan en la naturaleza, que se suma a la que recién se ha consignado sobre el acceso a las hembras. Las especies inferiores, e incluso las propias so-

iedades humanas menos desarrolladas, abandonan o eliminan a los débiles, a los enfermos, a los viejos, a los minusválidos y en general a todos los individuos que puedan constituir un obstáculo o una carga para sus pares, mientras que las sociedades humanas más desarrolladas tienden a acogerlos y a darles amparo.

Hay, en el primer Figari, como ya se ha visto, la convicción de que el progreso moral de la humanidad es esencialmente inevitable. Uno de los componentes de ese progreso es la reducción tendencial de la violencia en el conjunto de las relaciones humanas. *La guerra, la esclavitud, las extorsiones, el saqueo, los castigos corporales, el duelo; en fin, todos los medios violentos y arbitrarios están en descenso*¹⁴.

Figari, no obstante, aunque reconoce como positiva esta característica de las sociedades humanas, agrega un matiz perturbador. Dice:

*De acuerdo con las formas rudimentarias de sociabilidad, al parásito que de algún modo no sirve a la especie, se le abandona o se le excluye, cuando no se le extirpa sin piedad. Con arreglo a las pautas de la moral natural, esto, al fin, es más lógico que oprimir a los elementos productores, y aun que la propia caridad “ciega”, que predica el inconsulto sentimentalismo de la tradición, poniendo en igual caso al que no quiere concurrir a la acción colectiva que a los que no pueden concurrir*¹⁵.

11. Pedro Figari, 1960, III: 56

12. Pedro Figari, 1960, I: 137

13. Pedro Figari, 1960, III: 71

14. Pedro Figari, 1960, III: 75-76

15. Pedro Figari, 1960, III: 71-72

Con arreglo a las pautas de la moral natural —la única moral auténtica, la única moral no ilusoria—, piensa Figari, entonces, que lo «más lógico» sería abandonar, excluir o incluso extirpar sin piedad al «parásito», esto es, al elemento de la especie que, estando plenamente capacitado para contribuir productivamente al bienestar general —lo que lo distingue de ancianos, enfermos, minusválidos y otros—, simplemente no quiere concurrir a la acción colectiva. Figari no desarrolla en *Arte, estética, ideal* estas ideas. El asunto apenas ocupa unas líneas, puesto que no representa para él un auténtico problema. No ve contradicción entre la despiadada moral natural y la reducción tendencial de todas las formas de violencia en las sociedades humanas más avanzadas. Su evolucionismo teleológico y optimista le permite conciliar sin aparente dificultad una cosa y la otra. Cuando ese optimismo se desvanezca y advenga el pesimismo de su última etapa, las cosas cambiarán.

La necesidad de sanear el cuerpo social y la «ley biológica de la eliminación»

La preocupación por el agente que, estando en condiciones de hacer una contribución productiva, no la hace, pero se beneficia de las contribuciones productivas de los demás agentes (sin la existencia de las cuales simplemente no habría riqueza que repartir) es un tema central en la filosofía moral y social del Figari tardío. El «parásito» a que Figari refiere de forma circunstancial en *Arte, estética, ideal*, reaparece como «pulga de catre» en *Historia kiria*¹⁶ donde tendrá un papel más importante.

16. Pedro Figari, *Historia Kiria*. Le Livre Libre, París, 1930, p.137

Figari, en realidad, ya se había ocupado de estos temas —o de temas conexos— en sus trabajos sobre la pena de muerte, varios años antes.

*Los partidarios del patíbulo se atrincheran en esta afirmación: “la pena capital es una necesidad”. [...] Proponen [...] la aplicación de una ley biológica: lo inútil se elimina. Lo mismo que expresa la frase corriente, “lo que no sirve, que no estorbe”. [...] La teoría es sugestiva: “hay un peligro social: elimínese”; “un asesino está convicto: elimínese”; “éste es incorregible: elimínese”. [...] ¡Cuidado con estos radicalismos! [...] La eliminación, en teoría será ideal; en la práctica es un acto que subvierte todos los principios sobre que reposa la sociedad. No hay manera de eliminar por la muerte sin herir hondamente el sentimiento público y sin provocar reacciones deplorables, funestas. [...] La sociedad asienta sobre la base esencial del derecho a la vida humana. Es el derecho primordial de los asociados. La propiedad, la libertad, el honor, son bienes subordinados al de la integridad personal; presuponen el derecho de vivir. [...] La sociedad no puede prestigiar, ni encarecer esa base esencial de convivencia, si no comienza por respetar ella misma, más que nadie, tan supremo bien*¹⁷.

Es interesante que, poco más adelante en el texto, Figari parezca reconocer que la «ley biológica de la eliminación» rige también en el ámbito de las sociedades humanas, aunque agregue que puede cumplirse con ella sin necesidad de apelar «a [la] práctica atávica [de la pena de muerte]»¹⁸.

17. Pedro Figari, *La pena de muerte*. El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1903, p.14-16

18. Pedro Figari, 1903, p. 16-17

Como puede verse sin mayor dificultad, el Figari que redactó ese texto participa plenamente de la idea de que el ser humano tiene un valor intrínseco, algo que lo hace especial, algo que le confiere una dignidad particular que determina el carácter inviolable de su persona. Una década más tarde, el Figari que escribió *Arte, estética, ideal*, mediante su crítica de lo que llama la «ilusión egocéntrica», esto es, la ilusión de situar al ser humano en el centro del universo, sentará las bases para una crítica feroz de toda forma de humanismo. Esa crítica no emergerá, sin embargo, sino hasta sus trabajos tardíos.

Durante su residencia en París, Figari parece haberse plegado a ese estado apenumbado del espíritu del que participaba entonces una buena parte de Europa. Figari tenía su propio diagnóstico, o, mejor dicho, parece haber forjado su propio diagnóstico, a partir, probablemente, del pesimismo ambiental con el que entró en contacto en Francia, por una parte, y de su vieja convicción naturalista metafísica, por otra.

Asqueado del «hombre europeo», volvió su mirada hacia el «hombre primitivo», ése que aparece retratado en la serie de «Los trogloditas» y en los dibujitos que ilustran las páginas de *El arquitecto*, un mamífero escuálido carente de sistemas naturales de armamento o de defensa, pero *estricto, ejecutivo y eficiente*¹⁹. Esos humanos primigenios, que luchaban por su existencia día tras día, y que día tras día eran sobrepasados por una naturaleza exuberante, magnífica y vigorosa, no soñaban, probablemente, con ser el centro del universo o cosa parecida. Esos seres humanos se sabían plenamente integrados a un orden natural que además respetaban, por su grandeza y esplendor.

19. Pedro Figari, *El Arquitecto. Ensayo poético con acotaciones gráficas*. Le Livre Libre, París, 1928, p.31

En ese saberse plenamente integrados a la naturaleza había algo bueno y deseable, algo que se perdió en la moderna civilización europea: la guía *sana, fuerte y lapidaria*²⁰ de la ley natural. El amable, educado y civilizado ciudadano europeo moderno, por contraste, es para Figari *un liberaloide abofellado y flojo*²¹, que no solamente se encuentra materialmente alejado de la naturaleza, sino que también está ideológicamente alienado de ella.

Este Figari tardío piensa que, aunque la naturaleza nos empuja al avance constante, ese avance (ese progreso) no es inexorable. La naturaleza ciertamente nos empuja, pero nosotros (muchas veces) oponemos resistencia. El primer Figari desestimaba, por impotente, toda resistencia al progreso. Este segundo Figari admite que el progreso puede verse interrumpido.

Respecto del tema que nos ocupa, escribió el siguiente poema en las páginas de *El Arquitecto* :

Eliminación

*La regla es apartar, alejar el fruto picado,
para salvar el mejor;
pero en los fastos humanos,
por acto de compasión,
se cuida más del peor, infringiendo la ley natural.*

20. Idem, p.34

21. Idem, p.31

*Incompatible según es la suerte del malo y la del bueno,
hay que optar,
en vez de hacer a todos desdichados
en triste promiscuidad,
por acto de sensiblería, inconsulta piedad hacia el malo.*

*De organización selectiva, el régimen normal
preciso es que se defienda la suerte del mejor;
lo otro es inmoral,
atenta en su base a la ley soberana;
lo indicado es sancionar.*

*Por entre el cúmulo de errores inveterados,
se redescubre hoy una verdad natural y sencilla,*

*que poseyó nuestra ascendencia más remota: eliminar,
tan sencilla y natural²².*

El tema volverá a tener protagonismo en *Historia kiria*, como ya se dijo. El pueblo ficticio que imaginó Figari, los kirios, practican un sistema de justicia popular que incluye, entre otras cosas, la ejecución expeditiva y extrajudicial de los elementos indeseables de la sociedad²³. En su tosquedad y brutalidad, ese pueblo imaginario expresa, pone en acción y ejemplifica las virtudes y los beneficios de lo que para Figari es una cierta sabiduría práctica, auténtica aunque descarnada: la sabiduría de reconocer la importancia y la necesidad de la selección.

Incluso en ese contexto, hay que decir que, en lo que respecta a los «pulgas de catre», esto es, aquellos elementos que viven a expensas del trabajo ajeno, y que disfrutaban por tanto de una riqueza que no han contribuido a crear, individuos que no hacen aportación productiva alguna, pero que viven a costas de las contribuciones de los demás, su «eliminación» no consistía en la supresión física de la persona sino en su remoción del cuerpo social: librados a su propia suerte, eran confinados en un sector especial de la isla donde imaginariamente los kirios vivían, hasta que volvieron a manifestar aptitudes positivas para la vida en común.

Para los kirios no bastaba el hecho (puramente negativo) de no haber cometido alguna ofensa o alguna acción de carácter antisocial para que los individuos fueran dignos de la convivencia libre en sociedad, sino que, para ello, era necesario haber manifestado de forma expresa algún tipo de aptitud positiva para la vida en común. La vida social demandaba, para los kirios, un esfuerzo colectivo cierto, efectivo, prestado de buena fe por cada individuo. Los derechos sociales en Kiria se ganaban o se adquirían como resultado de un compromiso colaborativo efectivo y de ninguna manera venían asegurados por principios abstractos o por la mera pertenencia a la especie humana.

Hoy nos envanecemos con el número de asociados; ellos hacían cuestión de calidad; y al pensar los kirios que podrían ser equiparados por un principio cualquiera a los desechos raciales humanos, sentían un estremecimiento de repulsión íntima y de escozor, casi de asco²⁴.

22. Idem, p.75-76

23. Figari, 1930, p.127

24. Idem, p.142

La idea de que las personas tienen derechos por la mera pertenencia a la especie le parecía a los kirios absurda y peligrosa. Los derechos han de ganarse, pensaban. Los individuos han de probar que tienen la voluntad de hacer alguna contribución efectiva a la vida en común para adquirir algún tipo de prerrogativa social. Ese es un aspecto central de la ideología kiria.

Epílogo

Historia kiria es una obra escrita en clave humorística. El humor parece limar algunas de las aristas más filosas de los planteos de Figari.²⁵ No es evidente que el autor estuviera proponiendo literalmente aplicar las «soluciones kirias» a los problemas sociales de su mundo y de su época. Sin embargo, sabemos por sus cartas del período que su opinión, por ejemplo, sobre la pena de muerte había cambiado. Y la prédica antihumanista de sus textos de esa época parece ir en serio. Esto es, su crítica a la idea de que los seres humanos tienen ciertas prerrogativas por el mero hecho de su pertenencia a la especie humana no parece ser un chiste. Con lo cual, parece que Figari, en obras como *Historia kiria*, se manejaba en una zona gris entre la seriedad y la falta de ella. Ciertamente podemos decir que hay mucha evidencia que apunta a que, para el Figari del ese período, uno de los problemas fundamentales de las sociedades modernas es la permisividad para con las conductas

antisociales, basada en una idea ilusoria acerca de las prerrogativas que tendrían los seres humanos por el mero hecho de pertenecer a la especie humana.

Un auténtico kirio, ciertamente, es alguien que no se sentiría impresionado por esa clase de sentimentalismo.

25. Esta observación me ha sido formulada en varias ocasiones por Pablo Thiago Rocca en conversaciones personales.

La apropiación del conocimiento: Figari y más allá

Agustín Courtoisie. Ex Director Nacional de Cultura (MEC). Profesor de Filosofía del IPA, docente de la Facultad de Información y Comunicación (FIC), Universidad de la República (UdelaR) en Epistemología, Historia de la Ciencia y de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS). Es autor, entre otros libros, de *Para mí los Blanes* (1995), *Cadenas de conocimiento* (1998), *A ciencia cierta* (2010) y el reciente *Ciencia kiria. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*.

El miércoles 20 de noviembre de 2019, en ocasión de las IV Jornadas Figari pensador en el Museo Figari de Montevideo, pedí un micrófono para hablar ante el nutrido público. Enseguida me justifiqué diciendo que al elevar mucho la voz pierdo el sentido de los matices. Mis palabras fueron muy similares a las que siguen.

Realmente ha sido un enorme gusto para mí escuchar las dos exposiciones anteriores. En el caso de Ramón Cuadra, no coincidí con esa perspectiva. Pero ¡qué honor discrepar con alguien que ofrece una perspectiva religiosa! No es la que yo tengo sobre Figari pero me recuerda aquella frase de Vaz Ferreira: “Quien me contradice, me completa”. En cuanto a Aníbal Corti, lo he escuchado otras veces hablar de Figari. Considero que me han influido mucho sus distinciones sobre las distintas etapas de nuestro pensador. Tenemos como una disputa sorda con él, sobre si lo que ha hecho Figari es una “filosofía biológica” —como sostengo yo—, o una “metafísica biológica” —como sostiene él.

Yo le envié al director Pablo Thiago Rocca unas pocas líneas para mi presentación y olvidé en realidad incluir esta publicación, que me parece fundamental, dentro de las que vengo trabajando sobre Pedro Figari:

es la reunión de la Conferencia del Ateneo de 1903 y las polémicas en la prensa de 1905 sobre la pena de muerte. Eso se compiló en la Campaña contra la pena de muerte¹. Fui el responsable del estudio preliminar y se reprodujeron allí, después de muchísimas décadas, las ideas de Figari, que considero muy importantes para tener una perspectiva más amplia de su filosofía. En particular, si seguimos ahondando en lo que propone Aníbal Corti acerca de la ideología de Figari.

En cuanto al libro que se supone que yo voy a tratar de presentar o de *representar* hoy —porque he tenido la oportunidad de presentar *Ciencia kiria*² en la sede de la Universidad del Trabajo, lo presentamos también nuevamente en un coloquio en la Facultad de Comunicación (Udelar)—, en este nuevo entorno vamos a hacer unos ajustes para que se adecue a los intereses de quienes asisten a las Jornadas de “Figari pensador. Pensamientos Kirios”.

En cuanto a *Ciencia kiria* es un libro que no solamente se ocupa de Figari. Eso debo aclararlo a quienes se van a quedar hasta el final para recibir un ejemplar. Hay algunos capítulos explícitos sobre nuestro

1. Pedro Figari. *La pena de muerte. Conferencia leída en el Ateneo de Montevideo por el doctor Pedro Figari, el día 4 de diciembre de 1903*. Imprenta “El Siglo Ilustrado”, Montevideo, 1903.

Pedro Figari. *La campaña contra la pena de muerte. Selección de textos y prólogo de Agustín Courtoisie*. Edición del Ministerio de Relaciones Exteriores del Uruguay, Consejo de Educación Técnico Profesional, Universidad del Trabajo del Uruguay y empresa SUAT, Montevideo, 2013.

Pedro Figari. *La pena de muerte. Veintidós artículos de polémica publicados en “El Siglo”, de mayo 9 a junio 21 de 1905*. Cámara de Representantes, Imprenta “El Siglo Ilustrado”, Montevideo, 1905.

2. Agustín Courtoisie. *Ciencia kiria. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. Edición del Ministerio de Relaciones Exteriores del Uruguay, Administración Nacional de Educación Pública, Consejo de Educación Técnico Profesional, Universidad del Trabajo del Uruguay y Cooperativa Magisterial, Montevideo, 2018.

autor, sin duda, y sobre eso voy a hablar esta noche. Pero este libro se ocupa de la pertinencia de la legalización de la marihuana, de los algoritmos de big data, de la ecoeconomía, y de muchísimos otros temas. ¿Por qué llamarle *Ciencia kiria*? Tengo por lo menos tres o cuatro respuestas pero empiezo por la primera de todas. Supongamos que uno viene siguiendo a alguien por una playa o alguna cañada. En una cañada me gusta más, porque se pueden ver las huellas de los pasos entre las hojas, o un resto de cenizas con algo de fuego. Llega un momento que parece haberse evaporado el perseguido. Uno no sabe cómo continuar. Con los grandes pensadores, con las grandes personalidades de la historia nos ocurre algo semejante. Figari ya no está, pero ¿por dónde podríamos continuar caminando con el talante de Figari? ¿Hacia dónde deberíamos seguir?

Yo creo que el propio Figari nos da una pista. Demoré mucho en darme cuenta de ella y fue Jesús Caño-Güiral en un prólogo inolvidable de *Historia Kiria* que la señaló. Nos dice Jesús Caño-Guiral³:

El título mismo ‘Kiria y Kyrios’ se conecta con ‘Kyrios’, ‘señor’, nos da la pauta clara de lo que será la vida en esta nación. Repetidamente el texto afirma que los ‘kyrios’ son auténticos señores de sí mismos al regir su vida, sus acciones, sus pensamientos autónomamente, los kyrios brindan la elección suprema del ser. Los únicos seres que históricamente han sabido y llegado a ser verdaderos dueños y señores de su destino⁴.

3. Jesús Caño-Güiral . Estudio preliminar de *Historia kiria* de Figari, Pedro. Instituto del libro, Montevideo, 1989

4. Pedro Figari, 1989, p.5

Entonces, *Ciencia Kiria* trata de hacer, trata de comenzar esa aventura, trata de iniciar una empresa arriesgada. Es tratar de pensar problemas contemporáneos en términos de ese talante, de esa estructura, de ese método del pensamiento de Pedro Figari.

Mi libro *Ciencia kiria* intenta ser una teorización acerca del concepto de apropiación ciudadana de la ciencia —apropiación individual, apropiación colectiva—. Eso mismo intenté hacer en un libro anterior junto al paleontólogo Richard Fariña acerca de los hallazgos de megafauna en el Arroyo del Vizcaíno⁵. En ese libro yo estaba tratando de adoptar la actitud de Figari, que no dudó en calificar de cierto desparpajo. Porque yo hablo desde la filosofía pero el paleontólogo era Fariña, junto a sus colaboradores. ¿Qué ocurre cuando miramos con ojos frescos un hallazgo científico? Esto se intentó hace décadas, cuando autores como Bruno Latour⁶, Steve Woolgar, Karin Knorr-Cetina y tantos otros, decidieron entrar en los laboratorios para saber qué diablos hacían los científicos con los fondos estatales o con los fondos de las empresas privadas. O sea que esto no es nuevo. Pero en mi caso, lo nuevo surgió por los efectos en mí de las lecturas de Pedro Figari —de producción muy anterior a las de todos los autores nombrados.

5. Agustín Courtis y Richard Fariña. *Historia reciente del poblamiento remoto. Los hallazgos del Arroyo del Vizcaíno. Sauce (Canelones, Uruguay)*. Intendencia de Canelones. Canelones, 2015

6. Bruno Latour y Steve Woolgar. *La vida de laboratorio*. Alianza. Universidad, Madrid, 1995

Karin Knorr-Cetina. ¿Comunidades científicas o arenas transepistémicas de investigación? Una crítica de los modelos cuasieconómicos de la ciencia. REDES N° 7, vol. 3. 1996

Voy a tratar de resumirlo en dos argumentos. Los capítulos del libro *Ciencia Kiria* abordan por lo menos dos dimensiones de Pedro Figari. Algo que tiene que ver con el viejo tema hegeliano de las luchas del reconocimiento. Y el orgullo que surge del hacer. Del trabajo, por ejemplo. Lo otro es el propio Figari como un caso ejemplar de apropiación social o individual del conocimiento.

Luchas del reconocimiento y orgullo del hacer

Recuerden que la gente suele asociar *Arte, Estética, Ideal*⁷ con un libro de estética. Pero si uno aborda las referencias de cuarenta y ocho títulos, veintitrés, o sea, casi la mitad, refieren a obras de ciencia o de divulgación científica, que sería la denominación que utilizaríamos ahora. Los libros de estética se reducen a cuatro o cinco. Yo estoy de acuerdo en que no se puede aplicar un criterio cuantitativo para estas cosas. Pero *Arte, Estética, Ideal* ya desde la bibliografía es un enorme esfuerzo de apropiación genial, de apropiación individual del conocimiento científico de su época.

Bueno, comencemos por la lucha de reconocimiento y el orgullo del hacer. Hay un notable pasaje de *Historia Kiria* donde alguien (un personaje de nombre Paribus) menciona esta idea de que habría que ser humildes frente al misterio, frente a la grandeza de la Naturaleza

7. Pedro Figari. *Arte, estética, ideal*. Prólogo de Arturo Ardao. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Biblioteca Artigas. Colección Clásicos Uruguayos. Volúmenes 31, 32, 33. Tomos I, II y III. Montevideo, 1960

y todo lo que le debemos. Pero lo corrige el rey Legnamus I y le dice: “humildes no, dignos”. Es decir, de nuevo el imperativo de si somos kyrios, somos dignos. La sumisión, la humildad, no es bien vista entre los kyrios. He aquí el pasaje completo:

Para los kirios la bondad no significaba lo mismo que se entiende hoy día. Ser buenos, para ellos, era ser rectos, fuertes y dignos. El abdicar de la dignidad humana era un colmo de bajeza y cobardía. Un sabio teólogo, Paribus, dijo cierta vez al rey Legnamus I:

—Preciso será que nos mostremos humildes frente a la majestad de la Naturaleza, por tanto que le debemos; esto hará gran honor a los kirios.

—Humildes, no; dignos —contestó Legnamus—, para que sea con honor.⁸

Vamos a profundizar más en el concepto de reconocimiento y su contrario, la humillación. Este cuadro de Pedro Figari se llama *Injuria*⁹. Hay un personaje posiblemente humillado en ese grupo. La vergüenza siempre es un hecho social. Hay otro personaje allí que, probablemente, lo defiende o la defiende. Hay risas muy ostensibles, de burla. Y hay aquí un nudo psicosocial que Figari captó muy bien. Se encuentra en una obra pictórica como ésta y también aparece en otros momentos.

8. Pedro Figari, Historia kiria. Museo Figari. Montevideo, 2013, pag.32

9. Pedro Figari. *Injuria*. Óleo sobre cartón, 50 x 70 cm. (S/f) Colección privada. Galería Sur. Punta del Este, Uruguay. Ver también el catálogo de la exposición, *Nostalgias africanas*. Edición del Ministério da Cultura y Museo de Arte de São Paulo, Brasil; Ministerio de Educación y Cultura, Museo Figari y Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay, 2019. Pag. 113

Buena parte de las interpretaciones de Figari cuando argumenta acerca de abolir la pena de muerte¹⁰, tienen que ver con la inutilidad de apelar a las legislaciones represivas, porque eso supone no entender los factores psicosociales del delito. La humillación está entre ellos. Por eso Figari no necesita acudir a un punto de vista sentimental o compasivo, o a los derechos humanos como diríamos hoy. Porque la pena de muerte y las legislaciones represivas no solamente son inmorales, según Figari, sino que el problema más grave es que no son eficientes. El derecho a superar la humillación y convertirla en orgullo está entre las metas que debe proponerse una sociedad razonable y civilizada.

Una de las ideas en las cuales insistía Figari es la de que los partidarios de la pena capital no han entendido la historia. Por ejemplo, él decía que los orientales más pobres van gustosos a las guerras civiles para mostrar que son corajudos. Porque el coraje tal vez sea lo único que tienen en la vida. Y el parlamentario que levanta la mano para aprobar una ley más represiva, quizás lo hace porque él tendría miedo de esa amenaza. Pero no entiende en absoluto a todos aquellos que darían su vida por tener un minuto de gloria. Ojalá pudiéramos ahondar sobre esto.

Miremos a Pedro Figari desde ahora, desde el presente. La idea de las luchas de reconocimiento, esa tendencia de cada individuo de demostrar ante los demás que vale, que posee su propia valía, es algo

10. Agustín Courtisie. *Pedro Figari, Humanista*. Artículo web, 12.09.2018. <https://agustincourtoisie.wordpress.com/2018/09/12/pedro-figari-humanista/>

que múltiples autores contemporáneos, muy importantes, han desarrollado. Pensemos en el libro *En busca de respeto: Vendiendo crack en Harlem* de Philippe Bourgois¹¹. Bourgois se fue con su familia a Harlem y descubrió cosas notables. Por otras fuentes también sabemos que la mayor parte de los que repartían droga al menudeo vivían con sus madres y no les reportaba económicamente una gran ventaja. Tal vez, algún jefe de banda estaba un poquito mejor. ¿Cuál era el capital que estaba en juego en las pandillas de Harlem según Bourgois? El respeto.

El respeto era un capital que se podía adquirir, por ejemplo, lastimando a un rival o matando a un policía, pero se podía perder si transcurría mucho tiempo sin algún gesto de coraje. *En busca de respeto* es un libro muy afín a las argumentaciones de Figari acerca de la campaña contra la pena de muerte.

Por su parte, *El artesano*¹² de Richard Sennett es un libro figariano. Trata del orgullo que siente el artesano al ver terminado su trabajo y alternar junto a sus pares para comentar o criticarse. Sennett advierte que ser artesano no es la única manera de sentirse orgulloso. Hay asimismo otras formas, por eso también es muy figariano ese libro. Otro libro de Richard Sennett es *El respeto: Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*¹³. Allí distingue términos como “fama”, “imagen”, “estima”, “nombre”. ¿De qué hablamos cuando hablamos de

“respeto”? Partiendo desde el punto de vista terminológico pero no quedándose allí, Sennett instala perfectamente cuáles son las diversas formas de la lucha por el reconocimiento de hoy en día.

Axel Honneth, en *La lucha por el reconocimiento*¹⁴ y en otras de sus obras, ha aplicado la idea de reconocimiento incluso en relación con grupos de inmigrantes, con grupos de etnias o culturas diferentes. Por su parte, Francis Fukuyama es un autor que no tiene buena prensa porque todos recordamos su época de neoconservador. Sin embargo en *Confianza. Las virtudes sociales y la capacidad de generar prosperidad*¹⁵, Fukuyama dijo una cosa maravillosa, muy hegeliana, y es que la mayor parte de los conflictos, la mayor parte de las guerras se producen por el juego combinado de tres emociones básicas: la ira, la vergüenza y el orgullo. En esa dimensión es que se comprenden los movimientos de “los sin tierra”, la nueva agenda de derechos y muchos fenómenos semejantes. Todos tienen que ver con este orgullo por el cual se pelea siempre. Este capital de respeto por el cual se lucha de un modo u otro. Pero en estos casos no solamente desde lo individual sino desde un punto de vista de un colectivo.

*Desigualdad*¹⁶ es uno de los libros de Richard Wilkinson y Kate Pickett que más sintoniza con las ideas de Figari. Vamos a avanzar un poquito más y recordar el Índice de Problemas Sociales y de Salud creado por estos autores. Ellos lo expresan con un gráfico notable. Se suele con-

11. Philippe Bourgois. *En búsqueda de respeto: Vendiendo crack en Harlem*. Siglo XXI Argentina, Buenos Aires, 2015

12. Richard Sennett. *El artesano*. Anagrama, Barcelona, 2013

13. Richard Sennett. *El respeto (sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdades)*. Anagrama, Barcelona, 2003

14. Axel Honneth. *La lucha por el reconocimiento*. Crítica, Barcelona, 1992

15. Francis Fukuyama. *Confianza. Las virtudes sociales y la capacidad de generar prosperidad*. Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1996

16. Richard Wilkinson y Kate Pickett. *Desigualdad: Un análisis de la infelicidad colectiva*. Turner Noema, Madrid, 2009

fundir pobreza y desigualdad. Son cosas muy diferentes. Desigualdad refiere a la diferencia entre grupos o sectores sociales, y es inclusive simbólica, no solo material. La pobreza, en cambio, es algo que se mide tomando como referencia los ingresos o la satisfacción de determinadas necesidades básicas. Pero eso es algo muy diferente. Estos dos autores británicos armaron un Índice de Problemas Sociales y de Salud que muestra sugerentes correlaciones entre la desigualdad y esos problemas. Es cierto que excluyen el suicidio que, por ejemplo, en Uruguay es la primera causa de muerte violenta. Pero en ese gráfico tenemos todo el resto de las cosas que tanto nos preocupan hoy en día. Por ejemplo, la tasa de homicidios, la cantidad de gente en la cárcel, los embarazos adolescentes, el consumo de drogas legales e ilegales, entre otros ítems. Y Wilkinson y Pickett han encontrado que la desigualdad, medida por el índice de Gini o por otros métodos, posee una relación bastante sugerente con esos problemas sociales y de salud. Si es mayor la desigualdad, todos estos problemas aumentan. A menor desigualdad, estos problemas tienden a mitigarse. No desaparecen del todo, por cierto, como lo sabían bien los kyrios.

Y es muy interesante porque los factores culturales inciden, pero no en el sentido que a veces pensamos. Por ejemplo, Suecia y Japón con culturas tan diferentes, tienen tasas de homicidios y personas en la cárcel muy pequeñas. Suecia cierra cárceles.

Cuando leo a Pedro Figari siento que fue pionero de lo que hoy llamamos el movimiento educativo o cultura *maker*. Los docentes afines a la cultura *maker*, incluso sin saberlo, son también afines a Figari. Esta idea de hacer cosas que sean significativas para las personas involu-

cradas, sea en lo científico, lo artístico o lo laboral, tiene mucho que ver con la cultura *maker*. Por ejemplo, veamos este pasaje de *Guía práctica para instalar la cultura maker en el aula*¹⁷:

Si bien el aprendizaje ocurre dentro de la cabeza del estudiante, sucede de manera más confiable cuando se enfoca en una *actividad significativa para él fuera de su cabeza* que vuelve real y compartible el aprendizaje. Esta construcción compartible puede adoptar la forma de un robot, una composición musical, un volcán de papel maché, un poema, una conversación, una buena hipótesis. Esto es mucho más que aprendizaje empírico. El poder de hacer algo nace de una pregunta o un impulso que tiene el estudiante y que no le imponen desde afuera.¹⁸

Con la Escuela de Artes y Oficios y con todas sus ideas no pretendía meramente enseñar cosas útiles a los pobres, pretendía estimularlos hacia un proceso de *empowerment*. Que ellos hicieran cosas que tuvieran sentido para ellos como agentes, como seres autónomos.

17. Sylvia L. Martínez y Gary Stager. *Inventar para aprender. Guía práctica para instalar la cultura maker en el aula*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2019

18. Martínez y Stager, 2019, p.62

Un caso ejemplar de apropiación del conocimiento

Pasemos al segundo punto que habíamos anunciado. No quiero extenderme, pero sí debo referirme a la apropiación social del conocimiento. El propio Figari siendo un abogado, siendo un político, siendo alguien tan interesado en los problemas de la educación, él mismo fue un voraz apropiador de lo que era la ciencia de su época. Veamos un momento muy interesante de *Historia Kiria*:

—Yo voy a hablar de ciencias ocultas.

—Quedas excusado de hacerlo —dijo el rey, poniéndose de pie.

—¿Puedo esperar que su Majestad aclare la razón de su actitud?

—Sí —dijo el rey—. Ciencia es saber; oculto es misterio y no saber, cuando no sea algo peor. A esto llamamos aquí, en Kiria, contradicción, cuando no una inmoralidad, puesto que el saber no admite puertas ni escondites y justamente nos prevenimos contra eso abriendo cuanto podemos los ojos y los oídos, no poco desconfiados...¹⁹

Es decir, aquí alguien se presenta ante una autoridad y pretende hablar de “ciencias ocultas”. Pero eso es una contradicción en los términos: si son ciencias, no pueden ser ocultas. Y allí hay toda una descripción de lo que están diciendo hoy las corrientes que hablan de la apropiación ciudadana de la ciencia.

Hoy en día sabemos que seguramente, muchas innovaciones tecnológicas son secretas, porque en su secreto les va la vida a las empresas que han invertido en ello. Pero no hay ciencia si no hay publicidad. El científico que no publica perece. Eso es muy claro. Esto genera otro tipo de problemas. En los tiempos donde la ciencia se gestó como un nuevo tipo de conocimiento poderoso, la gran garantía de la certeza era la verificación del experimento. Lo que descubre u observa el científico A, lo puede reproducir, replicar el científico B en su laboratorio. Ahora se publica tanto, que nadie puede estar revisando todo lo que se publica. Cuando se somete un experimento a revisión, es porque hay alguna sospecha acerca de que aquello podría no funcionar²⁰.

Lo que trato de decir con esto es que hay algunos problemas nuevos, algunas sutilezas que Figari no podía ver entonces. Pero claramente, prolongar las ideas de él, nos permite iluminar muchos problemas epistemológicos de hoy.

Thomas Kuhn²¹ decía una cosa muy kiria cuando hablaba de quién es el hombre creador en ciencia:

Los hombres que realizan esos inventos fundamentales de un nuevo paradigma han sido muy jóvenes o muy noveles en el campo cuyo paradigma cambian (...) Al no estar comprometidos con las reglas tradicionales de la ciencia normal debido a que tienen poca práctica anterior, tienen muchas probabili-

19. Pedro Figari, 2013, pág.87

20. Pablo Pellegrini. *La verdad fragmentada. Conflictos y certezas en el conocimiento*. Buenos Aires: Editorial Argonauta. Buenos Aires, 2019

dades de ver que esas reglas no definen ya un juego que pueda continuar adelante y de concebir otro conjunto que pueda reemplazarlas.²²

Esto es sumamente kirio y tiene mucho que ver con apropiación individual del conocimiento. Por su parte, Paul Feyerabend, en *La ciencia en una sociedad libre*²³ tiene pasajes que yo calificaría, francamente, de kyrios: “El hombre de la calle puede y debe supervisar la ciencia”.²⁴ ¿Recuerdan el pasaje de *Historia kiria* que recién leímos? Nada de secretos, nada de ocultamientos. La idea es la misma: si algo es ciencia, no puede ser algo oculto. Según Feyerabend el hombre de la calle debe opinar sobre los tratamientos para el cáncer. El hombre de la calle debería poder opinar acerca de lo que ha hecho Cambridge Analytica con nuestros datos de Facebook. El hombre de la calle tiene que informarse acerca de si la instalación de una nueva planta de celulosa va a perjudicar o no el ambiente o la calidad de vida de los ciudadanos. Los argumentos de Figari son muy vigentes en cuanto a que es preciso involucrarse pero no meramente opinar.

Hago una pequeña digresión sobre Karl Popper. Popper decía que la objetividad de la ciencia, no depende de la objetividad del científico. Los científicos también pueden hacer trampa. Y si no la hacen, sus luchas personales por el prestigio son demasiado obvias. Entonces, ¿quién controla al científico? La comunidad de la disciplina científica

21. Thomas Kuhn. *La estructura de las revoluciones científicas*. Trad. Agustín Contín. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1999

22. Ídem, p.142

23. Paul Feyerabend. *La ciencia en una sociedad libre*. Siglo XXI editores. Madrid, 1982

24. Ídem, p.137

implicada. Son otros científicos que frente a cada artículo publicado están deseando encontrar los defectos para poder señalarlos y así funciona la ciencia, como una cultura de crítica recíproca. Ahora, la garantía de que la ciencia, como una reunión de múltiples colectivos de especialidades, discurra o no por caminos razonables, certeros, ¿quién la brinda?

Es decir, al científico individual lo controla la comunidad. Pero a la comunidad ¿quién la controla? Si son todos ellos los que se reparten los créditos con financiamiento del Estado, o de las empresas. Es la gente organizada, dice Paul Feyerabend, quien debe controlar a las comunidades y a los científicos. O sea, la idea original de Karl Popper sobre la objetividad de la ciencia está muy bien. Pero le falta un tercer paso que es el que aporta Paul Feyerabend. Y yo creo que si Feyerabend se hubiera encontrado con Pedro Figari habrían coincidido, al menos, en este punto. Es la gente empoderada, la gente informada, la gente discutiendo, lo que hace la diferencia:

Comisiones de especialistas debidamente elegidos deben examinar si la teoría de la evolución está realmente tan bien establecida como los biólogos nos quieren hacer creer (...) Deben analizar caso por caso la seguridad de los reactores nucleares y tener acceso a toda la información de interés. Deben examinar si la medicina científica es merecedora de la exclusiva de la autoridad teórica, del acceso a los fondos y de los privilegios de mutilación de los que actualmente disfruta (...)

Deben entrar en el problema de las reformas penitenciarias, etc., etc. En todos los casos la última palabra no corresponderá a los expertos sino a los más directos interesados.²⁵

Hace un tiempo, un ingeniero amigo me dijo que incluso aceptando mi afinidad con Pedro Figari o Paul Feyerabend, si él tenía que hablar de la seguridad de una planta nuclear, prefería hablar con un colega y no con grupo de vecinos movilizados. Bajo algunas circunstancias mi amigo tiene, por cierto, buena parte de razón. Pero episodios como los de Chernobyl o Fukushima ocurrieron no por falta de ingenieros. Y por su parte, el grupo de ciudadanos que se interesa por una planta nuclear y se moviliza en contra, también puede recurrir a ingenieros con los cuales asesorarse. Incluso los ingenieros de distintas ramas suelen pertenecer a esos grupos. De modo que esos planteos dicotómicos que oponen las opiniones de los expertos con las de los ciudadanos comprometidos, no son precisamente perspectivas kyrias.

Aquí, Paul Feyerabend agrega:

Todo el mundo sabe que no siempre se puede confiar en los sanitarios, los carpinteros, los electricistas y que más vale estar pendiente de ellos. Se empieza por comparar diferentes empresas, se elige la que hace mejores sugerencias y se supervisa cada uno de los pasos de su trabajo. Lo mismo puede decirse de las profesiones "superiores": el individuo que contrata a un abogado, consulta a un meteorólogo o pide un

informe sobre su casa, no puede dar todo por sentado si no quiere encontrarse con problemas mayores que aquellos que esperaba que el experto solucionara.²⁶

En cuanto a la noción de apropiación social de la ciencia, desde hace unos años se ha generado una enorme literatura de tipo académico y de tipo institucional. Debo mencionar las iniciativas de Colciencias²⁷ (Dpto. Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación), institución del gobierno de Colombia que ofrece una definición de apropiación social del conocimiento. En ella se habla de la participación activa de diversos grupos sociales, o sea, no solamente son las comunidades científicas o los diferentes expertos involucrados. En dicho contexto se parte del hecho de que los diversos grupos sociales intervienen en la apropiación social del conocimiento. Y dice aún algo más importante, que debemos reunir a los expertos y a los no expertos:

Proceso intencionado de comprensión e intervención de las relaciones entre ciencia, tecnología y sociedad, construido a partir de la participación activa de los diversos grupos sociales que generan conocimiento. Colciencias:

La producción de conocimiento no es una construcción ajena a la sociedad, se desarrolla dentro de ella, a partir de sus intereses, códigos y sistemas (...) No es más que la interacción entre grupos, artefactos, culturas sociales de expertos y no

25. Feyerabend, 1982, p.111

26. Paul Feyerabend, 1982, p.112

27. <https://minciencias.gov.co/cultura-en-cte/apropiacion-social/definicion>

expertos. La apropiación no es una recepción pasiva, involucra siempre un ejercicio interpretativo y el desarrollo de unas prácticas reflexivas.²⁸

No se me escapa que está muy en debate todo este tema de la apropiación social o individual del conocimiento. Por un lado, figuran abordajes entusiastas como el de la OEI²⁹. Pero por otro, por ejemplo, hay un artículo de un investigador colombiano titulado “La apropiación social de la ciencia y la tecnología como eslogan: un análisis del caso colombiano³⁰. De manera que para discernir de qué hablamos cuando hablamos de la apropiación social de la ciencia, debemos tener en cuenta que todo esto es controversial. Esto suscita polémicas hoy y seguramente podría haberlas provocado ayer. Alguien le podría haber dicho a Figari: “¿Pero usted cómo va a reflexionar en *Arte, estética, ideal* sobre temas de la biología, o de la evolución de las especies, sobre la “ideación” y la “idealización” si grandes científicos ya han escrito sobre esto”? Yo creo que Figari los hubiera mirado sonriendo.

Por eso, en vez de ofrecer una argumentación detallista para responder objeciones prefiero el camino de recordar, en rápidos trazos, algunos de los protagonistas de casos ejemplares de apropiación del conocimiento. El propio Pedro Figari sin duda fue un ejemplo para-

digmático de apropiación del conocimiento científico de su época, como lo muestra *Arte, estética, ideal*³¹. En el libro *Los innovadores*, Walter Isaacson se ocupa de varios pioneros de la informática cuyas carreras universitarias fueron irregulares y su formación fue en parte autodidacta. Por su parte el etnobotánico Mark Plotkin, ha dedicado su talentoso esfuerzo a mostrar la sabiduría de los indígenas de la Amazonia³².

Sin olvidar a John German, el ecologista pragmático que denunció a la empresa Volkswagen por la estafa del «diesel limpio»³³. Bill Gates, padre de Microsoft, es también un filántropo y un activista ocupado con la vacuna de la polio en África, la mejora del saneamiento y la innovación en energía nuclear. Testimonio de ello lo ofrece el documental de Davis Guggenheim *Inside Bill's Brain: decoding Bill Gates*³⁴.

Miles de niños del Plan Ceibal del Uruguay, también son ejemplos de apropiación de conocimiento. El proceso masivo de distribución de *tablets* en escuelas públicas detonó su empoderamiento: las distinciones nacionales e internacionales que han obtenido muchos alumnos de escuelas y liceos públicos así lo sugieren. Srinivasa Ramanujan, fue

28. https://legadoweb.colciencias.gov.co/programa_estrategia/apropiacion-social-del-conocimiento

29. Cecilia Hidalgo y Claudia E. Natenzon. *Apropiación social de la ciencia*. OEI, 2014 <https://www.oei.es/historico/cienciayuniversidad/spip.php?article4560>

30. Jorge Manuel Escobar Ruiz. *La apropiación social de la ciencia y la tecnología como eslogan: un análisis del caso colombiano*, en Revista CTS, n° 38, vol. 13, Junio de 2018, págs. 29-57. Recuperado 16/12/2019: <http://ojs.revistacts.net/index.php/CTS/article/view/65>

31. Agustín Courtoisie. *Apropiación ciudadana de la ciencia y la tecnología. El caso Pedro Figari*. Artículo web 09.01.2018. <https://agustincourtoisie.wordpress.com/2018/01/09/apropiacion-ciudadana-de-la-ciencia-y-la-tecnologia-el-caso-de-pedro-figari/>

32. Mark Plotkin. *What the people of the Amazon know that you don't*. Conferencia TED talk. https://www.ted.com/talks/mark_plotkin_what_the_people_of_the_amazon_know_that_you_don_t

33. Harry Kretchmer. The man who discovered the Volkswagen emissions scandal. Noticia de la BBC, 13.09.2015. <https://www.bbc.com/news/business-34519184>

34. El mismo se puede ver en el enlace: <https://youtu.be/aCv29JKmHNY>

un genio matemático de la India³⁵. Augusto Odone, fue un diplomático que descubrió un aceite para tratar la enfermedad que padecía su hijo Lorenzo. Jack Andraka, un adolescente estadounidense que inventó un test de detección precoz del cáncer de páncreas³⁶.

En un artículo sobre la filosofía biológica de Pedro Figari³⁷ sugerí que nuestro autor anticipa las estrategias de los filósofos naturalistas y evolucionistas y de muchos otros autores actuales, como Steve Pinker, Jonathan Haidt, Frans de Waal o Hans Rosling. Pero su filosofía kyria es mucho más que un ejercicio especulativo a partir de datos de las ciencias naturales, es una invitación al descubrimiento del señorío de cada uno y a la apropiación voraz de cuantos conocimientos se requieran para mejorar nuestra existencia, tanto individual como colectiva.

Por eso para terminar quisiera comentar un conocido dibujo de Jean-Jacques Sempé, que muestra varias estanterías de una gran biblioteca. En el centro de la imagen, de espaldas a esa constelación de libros, un gato negro mira por la ventana la vida que fluye generosa fuera. Si el marco de la ventana pudiese compararse a un marco teó-

rico, las perspectivas de Pedro Figari se parecen mucho a las del gato de Sempé: debemos atender los espacios vitales donde han de desenvolverse nuestras acciones porque la realidad desborda siempre nuestras mejores teorías.

35. James Newman. Srinivasa Ramanujan, en Matemáticas en el mundo moderno de Morris Kline (compilador). Selecciones de Scientific American. Editorial Blume. Madrid, 1974

36. Jack Andraka. *A promising test for pancreatic cancer from a teenager*. Conferencia TED talk, https://www.ted.com/talks/jack_andraka_a_promising_test_for_pancreatic_cancer_from_a_teenager

37. Agustín Courtoise. La filosofía biológica de Pedro Figari. Artículo web. 09.01.2018. <https://agustincourtoisie.wordpress.com/2018/01/09/la-filosofia-biologica-de-pedro-figari/>

Todas las cosas bien terminadas son redondas

Inés Moreno. Doctora en Filosofía (UdelaR). Magister en Filosofía Contemporánea, FHUCE - UdelaR, Profesora de Estética en el IPA. Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales y libros, entre los que señalamos *Pedro Figari: el presente de una utopía*, coordinado junto con Antonio Romano (2016).

Querría, aquí, apuntar a una interesante coincidencia entre el pensamiento de Figari, respecto de la experiencia estética y el arte, y la propuesta pedagógica del maestro Jesualdo Sosa, particularmente en su libro *La expresión creadora del niño*, de reciente publicación en el Uruguay.¹ Se ha señalado el interés pedagógico que tiene la obra del maestro en numerosas oportunidades - la reciente publicación en Uruguay de este libro pretende colaborar en esa misma dirección- pero poco se ha dicho sobre el interés que las ideas de Jesualdo tienen para la concepción del arte mismo como actividad peculiar, razón por la cual pretendo señalar, muy sintéticamente, un posible camino de reflexión sobre el arte a partir de esta propuesta.

La expresión creadora del niño se culminó en 1950 y fue editada por primera vez en Buenos Aires, recoge la experiencia del maestro en Canteras del Riachuelo (Departamento de Colonia) donde en 1928, comenzó a desarrollar una actividad pedagógica peculiar y muy original. Un lugar y circunstancias de vida dura, debido a los muy escasos recursos que proporcionaba a los trabajadores el duro trabajo en las canteras, con pésimas condiciones y remuneraciones muy magras.

1. Jesualdo Sosa. *La expresión creadora del niño* CFE- ANEP; FHCE UDELAR, Montevideo, 2018

Era un desafío inmenso instalar allí una escuela y responder a las exigencias de una buena educación para los niños del lugar, En esa escuela, que no era más que una tapera, Jesualdo desarrolló una metodología pedagógica completamente innovadora que se denominó Extensión Cultural para la Educación Rural, cuyo punto de partida es la tesis de que el niño aprende solamente aquello que es parte de sus intereses y éstos deben encontrarse en su *expresión creadora*, como eje central de todo aprendizaje.

La noción de *expresión* está seguramente marcada por la influyente teoría de Croce de las primeras décadas del siglo XX, quien concibe, en su *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, el arte como una forma de conocimiento que todos poseemos- conocimiento inmediato e individual de la intuición como representación inmediata de lo particular. Es a esto a lo que Croce denomina *expresión*, como *forma* o determinación sensible de lo individual que se opone a la abstracción o a lo universal del conocimiento lógico. No hay intuición que no sea expresión y no hay significación desprovista de signo. Pero allí donde Croce habla de *Arte*, como institución, Jesualdo habla de *expresión creadora* y esta diferencia es central para lo que quiero plantear aquí. Mi interés es ver las reflexiones del maestro, amparadas en la experiencia de Canteras del Riachuelo, no desde su interés pedagógico -que sin dudas es sustancial-, sino desde el interés que como teoría tiene para el arte en general.

Jesualdo habla de la *creación* como *rasgo vital, instrumento social, expresión individual, herramienta pedagógica*, todos aspectos que pueden coincidir con el arte institucionalizado pero que no necesariamente se identifican, y es que Jesualdo está descubriendo o apuntando hacia las raíces mismas del arte en la medida en que tuvo alguna vez sig-

nificado vital para la humanidad. Podría pensarse que la expresión creadora se trataría simplemente de “entretener” a los niños, o de impulsarlos a realizar obras de arte en el sentido tradicional, como una forma de descarga emocional, o simplemente sustituyendo otros aprendizajes más complejos conceptualmente hablando y que exigen mayores recursos. Nada de eso es así, la idea de *creación* en Jesualdo es completamente ajena al arte elitista, ajena a funciones prácticas, meramente placentero o divertido; se trata de una fuente de aprendizaje y de desarrollo individual y social fundamental; según expresa en la obra a la que nos referimos antes:

Es un elemento vital la expresión, por su carácter orgánico, su papel diríamos fisiológico dentro de la psique, como es la necesidad de exteriorizar nuestros conceptos, emociones etc.; integración de lo psíquico a lo físico que le da la verdadera jerarquía. ..Si por consecuencia, a ese rasgo vital se le agrega el de instrumento social de comunicación, la expresión adquiere como órgano la más amplia funcionalidad, que es lo que nos interesa destacar.²

La expresión es concebida, entonces, como *traducción del organismo*, pero tiene la finalidad de que el organismo se conecte con el medio, en principio de un modo elemental que luego va adquiriendo formas más complejas; en este sentido se vuelve básica en nuestro proceso de conocer:

En cualquier caso, la expresión si no es anterior es paralela al conocimiento y surge del simple acomodamiento de nuestras primeras sensaciones y estímulos provocados por reacciones

2. Jesualdo, 2018, p.121

diversas, con o sin ánimo de traducirlas, lo más probable que para traducir siempre algo. Luego la expresión se ha ido haciendo cada vez más compleja ...hasta alcanzar grados máximos, el arte, por ejemplo. Pero siempre tiene una raíz biológica y no se la puede desenraizar de su fondo fisiológico.³

Esta raíz fisiológica del arte, una idea opuesta a las tesis de Croce, es actualmente objeto de investigación seria; recientemente a partir de lo que podríamos denominar la *hipótesis de la corporeización del significado* (*embodiment of meaning hypothesis*), se intenta desterrar la perspectiva dualista dominante en la concepción de la experiencia estética tradicional en la que hay un objeto y un sujeto, independientes y sustancialmente diferenciables. En la tradición del pensamiento estético ha dominado la tendencia a identificar el arte con la experiencia sensible y a entender ésta como una experiencia básicamente subjetiva; *la belleza* – sea lo que fuere que esto quiera decir- se ha identificado con la respuesta al arte como un sentimiento privado y específico que nada tiene que ver con otras vivencias o experiencias humanas. Esto supone la creencia de que existe una neta separación entre lo subjetivo y lo objetivo; entre el cuerpo y la mente o entre el sentimiento y el conocimiento.

Los principales representantes de la tesis de “corporeización del significado” o de la llamada escuela experiencialista contemporánea” - George Lakoff y Mark Johnson - retoman la filosofía de John Dewey, quien ha significado, según ellos, una importante alternativa a los dualismos mencionados. Para Dewey, la obra de arte es concebida como una experiencia integral resultante de la interacción de ener-

gías orgánicas y de condiciones del ambiente; y el acto de expresión que constituye una obra de arte es una construcción en el tiempo, y no una emisión instantánea. Lo cual tiene un alcance más profundo que decir que el artista necesita tiempo para transferir su concepción imaginativa al medio en el que trabaje. Significa que la obra de arte es en sí misma un proceso de interacción del yo con las condiciones objetivas del ambiente en el que ambos adquieren una forma y orden que no poseían antes. Estas ideas de Dewey que ponen en cuestión la tradición moderna y buena parte de la contemporánea, son invocadas permanentemente por Lakoff y Johnson, tanto como por otras teorías recientes que sostienen la tesis de la base corpórea de la construcción de toda experiencia significativa. Tanto para la producción artística y la construcción del lenguaje, como para las actividades cognitivas superiores.

La estética empirista del siglo XVIII impuso la idea de que la experiencia estética se ubica en el ámbito del sentimiento subjetivo exclusivamente, y otorga a dicha experiencia una naturaleza específica y radicalmente diferente a toda otra forma de experiencia y sentimiento. A su vez, la estética analítica del siglo XX ha centrado sus mayores esfuerzos en dos objetivos; la definición del arte y la identificación de la especificidad de las cualidades y juicios específicamente estéticos. Ninguna de estas empresas ha dado resultados productivos en su intento de dar respuesta al fenómeno del arte, y eso nos lleva a volver sobre la pregunta por la experiencia estética desde una nueva consideración: el fenómeno estético no es autónomo ni específico del arte y forma parte de las respuestas más básicas y vitales del hombre, que darán origen tanto al arte, como al lenguaje y al pensamiento. La versión inicial de la teoría de corporeización de significado, la encontramos en las obras que en la década de los 80

3. Ídem, p.123

publicaron George Lakoff y Mark Johnson, quienes se han manifestado continuadores de la filosofía de Dewey y se apoyan tanto en su pensamiento como en el cognitivismo y la neurociencia contemporáneos. La investigación se detendrá particularmente en uno de los asuntos de las tesis de Lakoff y Johnson: los “mecanismos de proyección metafórica”, que están en la base tanto del lenguaje como del arte en tanto “esquemas significativos” que genera la experiencia corporal previo al desarrollo de la conciencia subjetiva y son la base del pensamiento y el lenguaje. Imágenes, cualidades, emociones y metáforas, tienen su raíz, según el experiencialismo en el encuentro del cuerpo con su entorno. El lenguaje no se adquiere con la internalización de reglas gramaticales exclusivamente, sino que en él interviene el desarrollo de sistemas conceptuales que en su origen no poseen una estructura claramente expresable en palabras o proposiciones. Todos estos modos de producir significado son fundamentalmente estéticos y según Johnson el arte es la culminación del intento humano de encontrar significados.

Dewey consideraba estéril una filosofía del arte que no destacara la función del arte en relación con otros modos de experiencia; creía que había que descubrir el origen de la experiencia estética en la experiencia común, no considerada estética, porque la naturaleza de la experiencia está determinada por las condiciones esenciales de la vida. De ese modo, la experiencia no es exclusivamente subjetiva ni objetiva, cognitiva ni emotiva, ni teórica ni práctica, ni mental ni física; la experiencia está:

*(...) entrelazada con todas estas dimensiones, no como dicotomías ontológicas o epistemológicas, sino como hilos inseparables pero distinguibles de un proceso continuo de interacciones o reacciones entre el organismo y el entorno.*⁴

Pero antes aún que John Dewey, nuestro Pedro Figari expresaba ideas similares en *Arte, Estética, Ideal* (1912), publicado 13 años antes de la primera publicación del filósofo americano. Allí desarrolló algunas de sus tesis principales, tales como:

1. Eliminación del dualismo entre arte útil y arte bello.
2. Eliminación de la consideración de lo bello como exclusiva de lo estético.
3. La consideración de arte como ciencia y de ciencia como arte al margen de todo valor de belleza exclusivamente estético y no utilitario.
4. Eliminación del dualismo entre arte y naturaleza en el entendido de que los procesos del arte continúan y culminan los procesos de la naturaleza

Si vivir es adaptarse, decía Figari,

*(...) si adaptarse es evolucionar, educar es enseñar a vivir, en la acepción más amplia del vocablo, puesto que, al encaminar de un modo más consciente y directo las energías a su fin natural, se logra el resultado máximo que es dado esperar: el mejoramiento del hombre, el de la sociedad y el de la especie.*⁵

Frente al dualismo, Pedro Figari propone la unidad de la “mente al cuerpo” lo que supondrá reunir los dominios del arte y la ciencia pero también al *Ser pensante*, teórico, político e imaginativo con el *Ser ac-*

4. Mark Johnson, *The Aesthetics of Meaning and Thought The Bodily Roots of Philosophy. Science, Morality, and Art*. University of Chicago Press, Chicago, 2018, p.207

tuante – actor, real – activo, obrero práctico y transformador de su medio y de sí mismo. La clave la establecerá en la relación con el medio, el diálogo integral de un ser completo y ya no divorciado ni antagonizado, con su ambiente. De esta manera es que se identifica a la experiencia como productora del conocimiento. También Jesualdo concibe la experiencia estética antes del arte, una raíz de conocimiento que abarca todos los ámbitos, y la raíz común de todos los saberes que tienen un lugar, incluso fuera del concepto y en una etapa pre-lingüística. “Cuando los objetos artísticos son separados tanto de las condiciones de origen como de su operación en la experiencia”, señalaba Dewey, “se levanta un muro alrededor de ellos que opaca su significación general”; es precisamente esa *experiencia* cargada de sentido lo que interesaba a Figari cuando hablaba de *Estética* y lo que Jesualdo tenía muy presente al llevar adelante su peculiar método de enseñanza en Canteras del Riachuelo. Termino esta intervención citando uno de los textos incluidos en su libro que pertenece a un alumno de 12 años, Aldo Faedo, que sintetiza de un modo excelente lo que significa el *conocimiento en la conciencia del niño*:

Cuando el maestro me da un poema cualquiera para que lo ilustre, leo las primeras palabras, y si me gusta, un frío me corre por todo el cuerpo y como si fuera una cinta sin fin, lo leo de nuevo y en realidad es interminable porque cada vez le encuentro una cosa más interesante. Lo leo dos, tres, cuatro veces y cada vez es más lindo. Después lo ilustro y cuando termino el dibujo, lo miro

5. Pedro Figari. *Educación y Arte*. Biblioteca Artigas: Colección de Clásicos Uruguayos. Montevideo, 1965. P.170

6. Jesualdo, 2018, p.211

*entrecerrando los ojos y todo el dibujo se convierte en un redondeo. Entonces estoy seguro que está bien, porque todas las cosas bien terminadas para mí son redondas.*⁶

DANZAS KIRIAS: apuntes para una coreología figariana

Analía Fontán. Docente e investigadora. Magíster en Educación, diplomada en Formación de Formadores, Licenciada en Comunicación Social, Técnica en Diseño de Sonido y egresada de la Escuela Nacional de Danza, División Folclore.

Introducción

En oportunidad de la muestra, *"Suite para Figari: pintura, música, danza: narrativas de la identidad"* (2013) pudimos vislumbrar que el universo de representaciones figarianas en torno a la danza, se presentaba inabarcable, en todas sus dimensiones y detalles.

En aquel entonces, como curadora pude constatar que la presencia de la danza en la obra de Figari no es ni accesorio, ni anecdótico: representa casi la cuarta parte de su producción plástica y es también tema en su creación literaria, dibujos y reflexiones teóricas. Sin embargo, a excepción de un texto de Lauro Ayestarán, en la mayoría de las lecturas y aproximaciones teóricas al universo de este multifacético hombre de las artes (desde las más diversas perspectivas) no aparecían demasiadas referencias, ni reflexiones en relación a la danza. En un gran número de investigaciones, estudios y críticas de su obra, quizás en el afán de ir más allá de lo meramente descriptivo, se omite este dato concreto pero relevante¹.

1. Analía Fontán, *PEDRO FIGARI: tras la memoria de la danza*, ponencia presentada en las V Jornadas de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 2013, p.4

Al comenzar a trabajar para la muestra, en diálogo con el musicólogo Alexander Laluz (con quien compartíamos la curaduría), coincidimos en que la danza es una presencia tan obvia, tan evidente en la obra de Figari, que acaba convirtiéndose en ausencia.

Desde luego que el aporte del musicólogo e investigador del folclore musical uruguayo, Lauro Ayestarán, fue de vital importancia para comenzar el trabajo porque era la única fuente teórica específica existente hasta ese momento sobre el vínculo de Figari y la danza. El investigador reconoce en Figari *dos curiosos leitmotives, a la manera wagneriana, que alimentan temáticamente casi toda su obra pictórica: el baile criollo rural o ciudadano y el contenido pero estallante ritmo de los negros*.²

Un tercer y curioso *leitmotiv* (no tan evidente como los otros) podría ser esbozado a partir de ciertas ilustraciones y palabras clave en *Historia Kiria*. A continuación intentaré exponer algunas líneas de reflexión en este sentido.

Soma kirio

Discretos, según eran, y aplomados, al pararse, los kirios no olvidaban dejar un espacio razonable para ubicar el centro de gravedad entre los pies.³

En el texto del catálogo de la muestra de 2013, tuve la oportunidad de plasmar algunas primeras aproximaciones al universo de Figari en relación a la danza. Recuerdo que lo que más llamó mi atención, fue que en *Historia Kiria*, Figari concibiese desde cero una danza (*El Fleje*) y que demostrara cierto dominio y conocimiento de aspectos de este arte, que suelen pasar desapercibidos por aquellos que “no bailan”. Para empezar, tal como aparece citado en el pasaje del comienzo, Figari se refiere a la colocación postural de los habitantes de la isla, *con el centro de gravedad entre los pies*.

Conforme avanzaba en la lectura fui encontrando otras referencias interesantes. Palabras clave y menciones directas al *centro motor*, que para los Kirios se encuentra ubicado en la cabeza⁴. Precisamente, en una nota el autor señala que según Ali Biaba *no se llega sólo por mucho caminar, si la cabeza no dirige bien*.⁵

Esta idea de la cabeza como “centro motor” corresponde a un viejo principio de una técnica somática muy difundida en la actualidad, desarrollada por Frederick Mathias Alexander (1869-1955), a lo largo de su labor pedagógica entre Europa y EEUU, en las primeras décadas del SXX. Justamente, uno de los ejes centrales de la teoría desarrollada por Alexander en su técnica, es la de *control primario*⁶. La idea básica detrás del concepto es que nuestro sistema reflejo postural y

2. Lauro Ayestarán, *El Folclore Musical en la Obra de Figari*, Teoría y Práctica del Folclore. Ed. Arca, Montevideo, 1997 p.61-63

3. Pedro Figari, *Historia Kiria*. Museo Figari, Montevideo, 2013, p.149

4. Pedro Figari, 2013, p.62

5. Ídem, p.107

6. F. Mathias Alexander, *El uso de sí mismo*. Ediciones Urano, Buenos Aires, 1985, p.35-36

nuestros mecanismos anti-gravitatorios se organizan desde un centro motor que descansa en la zona donde nuestra cabeza se apoya sobre nuestro cuello. De acuerdo con este principio tomado por Alexander del profesor Rudolf Magnus⁷, en la cabeza se concentran la mayor cantidad de receptores a través de los principales sentidos: vista, olfato, gusto, oído. De acuerdo con esta perspectiva, allí se generan los estímulos primarios del movimiento animal.

Estas ideas, conformaron un paradigma corporal emergente que se posicionaba como alternativa al higienismo y al disciplinamiento de los cuerpos aportado por la gimnasia tradicional a comienzos del S.XX. La técnica Alexander orientaba al individuo en su autonomía, a través de un camino de autoconciencia y de una mejor integración de los elementos reflejos y voluntarios integrados en una pauta de respuesta corporal. De acuerdo con Wilfred Barlow⁸, Alexander se había adelantado casi cien años a los últimos descubrimientos sobre propiocepción, postura y emoción. Estas ideas fueron plasmadas por Alexander en dos textos clave editados en 1924 y 1932 respectivamente cuando su técnica ya había sido difundida en Europa: *Constructive conscious control of the individual* (1924) y *The Use of the Self* (1932).

Si tenemos en cuenta el año de publicación de *Historia Kiria* (1930), podríamos decir que Figari habría concebido desde una perspectiva somática contemporánea la corporalidad de los kirios. Un pueblo in-

7. Rudolf Magnus (1873-1927) fue un destacado investigador en el campo de la neurofisiología. Sus principales aportes se encuentran en la obra *Die Körperstellung* (la postura) publicado en 1924, donde expone una serie de conceptos como el de "control central" retomado como "control primario" por F. M. Alexander

8. Wilfred Barlow, *Introducción* en El uso de sí mismo de F.M.Alexander. Ediciones Urano, Buenos Aires, 1985

tegrado por individuos conscientes de su movimiento, atentos a su centro de gravedad y a su centro motor, integrados corporalmente, que no sufren de "achaques", y que practican lo que algunos llaman economía del movimiento.⁹ El Kirio parece ser alguien que comprende, en términos de Juarroz (1965) que *...cada cosa pesa hacia el lugar donde la espera su centro.*¹⁰

Folclore kirio

En su corporeidad, los kirios disfrutaban asimismo de su cuerpo danzante. Utilizo la noción de cuerpo danzante para señalar ese cuerpo cotidiano, no necesariamente entrenado, que no se expresa en términos escénicos y/o espectacularizantes. Un cuerpo disponible para la danza de forma espontánea, que se disfruta y se comparte con otros, en espacios y contextos de celebración y/o de aprovechamiento del tiempo libre.

Precisamente, Figari dedica un capítulo íntegro a "Las Fiestas y el Baile", en el que concibe y describe una danza en su totalidad: es la más antigua y predilecta de los Kirios, y la llama "El Fleje":

Era una especie de zapateo que realizaban los hombres a un lado y las mujeres al otro llevando bandejas cargadas de golosinas en la cabeza, unos y otras, castañeteando en ambos bandos, cantando los hombres el "Hue Hue", mientras las mujeres entonaban su

9. Véanse por ejemplo, los mecanismos motores que aplican a la forma de ejecución del TOK, el AKA

10. Roberto Juarroz, *Poesía vertical I*, S/D, 1965

"Hua Hua". Después de haber bailado un buen rato, se sentaban en rueda, colocando las bandejas en el centro. La costumbre era irse a dormir una vez que las bandejas quedaban vacías, lo cual no tardaba demasiado en producirse según se comprenderá¹¹. En mis primeras impresiones a partir de la lectura de *Historia Kiria*, me preguntaba si tendría *El Fleje* acaso el mismo espíritu y función social de nuestro Pericón antiguo. Este último, a diferencia del Pericón Nacional que hoy conocemos, al parecer integraba un *allegro*, con castañetas y zapateos¹².



Kirios bailando "El Fleje". Extraído de *Historia Kiria*, Pedro Figari 1930.

En 2013, cuando el Museo Figari me invitó a aportar ideas para el cierre de la muestra *Suite para Figari*, sentí el impulso de poner en escena esta danza kiria. Reconocí el precioso desafío de invitar a los presentes a bailar *El Fleje*, pero, conforme avanzaba en la investigación,

comprendí que me faltaban elementos importantes para completar la idea coreográfica general, así como para el tratamiento de los cantos que Figari integra, no como acompañamiento sino como parte de la danza.

Años después, realizando un acopio de bibliografía sobre *candombe*, (para los cursos de danza que tengo a cargo en ISEF y en IPA) me encontré con otra de las pistas o claves que me faltaban para empezar a comprender los sentidos subyacentes en *El Fleje*. La revisión de algunos textos que comentaré a continuación, me llevaron a intuir que *El Fleje*, la danza de los kirios, guardaba, a su vez, una interesante relación con ciertos elementos de algunas danzas de matriz africana.

Al profundizar la búsqueda, encontré que ciertas características de los *candombes* anteriores a la modernidad están presentes en *El Fleje*. Por ejemplo: la disposición de los danzantes en dos "bandos" (hombres a un lado y mujeres al otro), que luego realizan una ronda y cantan "Hue Hue" y "Hua Hua" respectivamente, aparecen como parte de los aspectos ceremoniales de la Coronación de los Reyes Congos.¹³

13. Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay*. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, Montevideo, 1953

Néstor Ortiz, *Calunga. Croquis del Candombe*. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1969

Tomas Olivera y Juan Antonio Varesse, *Los candombes de reyes: las llamadas*. Ediciones El Galeón, Montevideo, 2000

Antonio D. Plácido, *Carnaval, evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Editorial Letras, Montevideo, 1966

Ruben Carámbula, *El candombe*, Biblioteca de Cultura Popular, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1995

11. Pedro Figari, 2013, p.228

12. Flor de María Rodríguez, *La danza popular en el Uruguay*. Cal y Canto, Montevideo, 1994

Este ritual formaba parte del capital cultural de los pobladores afrodescendientes en el Uruguay en las llamadas Salas de Nación, y se practicaba en oportunidad de las fiestas de San Benito y/o San Baltasar, según fuese la zona de influencia de cada comunidad¹⁴.

La Coronación de los Reyes Congos, para muchos investigadores reviste aspectos sincréticos performativos interesantes, que involucran formas de espiritualidad que se expresan a través de la música, el canto y la danza. Se mencionan a continuación algunas de estas referencias a los cantos presentes durante estas prácticas rituales, donde los hombres entonan "¡HUE! o ¡GÜE!" y las mujeres "¡HUA! o ¡GUA! "

De acuerdo con las investigaciones de Olivera y Ortiz estos cantos pudieron escucharse no sólo en el Uruguay sino también en otras regiones de Latinoamérica que también recibieron la herencia de los Bantúes.¹⁵

Cito el primer ejemplo extraído de *CALUNGA: Croquis del Candombe* de Néstor Ortiz publicado en 1969: *En las ceremonias, los cantos entonaban poesías similares a esta: ¡Calunga, güé!*

Calunga, deriva del kinbundu *Kalunga*, que es la denominación de uno de los dioses del panteón angola-congoleño, representado por el mar. El vocablo *Güé*, también proveniente de la citada rama del idioma bantú, es una interjección que denota alegría y exultación¹⁶.

14. Gustavo Goldman, *Candombe, ¡SALVE BALTASAR! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Ed. Perro Andaluz, Montevideo, 2004

15. La herencia cultural de los Bantúes proviene de los pobladores que fueron traídos como esclavos a América, desde la región que hoy comprende el Congo y Angola

16. Nestor Ortiz, 1969, p.20-21

Ortiz continúa:

Siempre dentro del cauce de los paralelismos existentes entre el candombe y otras danzas y ceremonias afroamericanas [...] en una danza ecuatoriana de nombre similar al candombe se entonan versos que acusan un sorprendente parecido:

Cadúngan güe!

Negrita, guá

Ayum bambé,

Oyé yumbá,

Oyeee quajááá!

Güééé!

A su vez, en una crónica citada por Olivera y Varese del Ferrocarril del 6 de enero de 1882, donde se describe uno de los últimos candombes de Reyes en Montevideo, y las postrimerías de las Salas de Nación, se afirma lo siguiente:

Pocos años hace aún que en un día semejante al de hoy en que el calendario gregoriano señala la Adoración de los Santos Reyes, los hijos de la apartada y ardiente África, [...] empezaban desde hora temprana a animar las calles de la ciudad [...] Se reunían en pequeños grupos o asociaciones recordando la parte de territorio a que cada uno había pertenecido [...] En los patios y en plena calle se organizaba la danza, llamada vulgarmente candombe [...] Empezaban casi con el alba a sonar los tamboriles de las salas Mina, Congo, Angola, Banguela [...] la rueda que junto a ellos se

*formaba, era numerosa, y las palmas de las manos empezaban a batirse al acompasado son de hué, hué, Maia Cangué, y las muchachas dele que dele al baile, al canto y la alegría, pero dentro de los límites de la moral más rigurosa.*¹⁷

Tal como lo expresa la crónica, el acompasado son de “hué hué” parece ser el mismo que el canto de los hombres en *El Fleje* de “mientras las mujeres entonaban su “Hua Hua”, o como lo recoge Ortiz: “Negrita, guá”.

Cuerpos barbaros y cuerpos disciplinados

Además de sus cantos, la expresión de los cuerpos danzantes de los kirios se concreta de diversa forma, en momentos distintos de su historia: lo dionisiaco y lo apolíneo se suceden, se equilibran, se modulan y se ajustan a partir de la intervención de la política cultural del rey Gamineo III:

Para los kirios, la fiesta era fiesta, y no simple simulacro; pero, poco a poco, según ocurre siempre, a pesar de los fómites, hasta en Kiria, fueron degenerando las costumbres, y ya perdían su encanto, comprometiendo la dignidad isleña.

*Fue entonces que el rey Gamineo III dio un bando diciendo que si se repetían las aproximaciones y contorsiones de orden dudoso, dado que no era en la sala de fiestas que tal cosa convenía exhibir, quedarían prohibidas las reuniones sociales enteramente.*¹⁸

Estas aproximaciones y contorsiones que menciona Gamineo III parecen remitir a las *ombligadas* de la ceremonia de los Reyes Congos. Se trata de uno de los momentos coreográficos más importantes de dicho ritual. Consiste en una aproximación de los “bandos” danzantes en hilera hasta alcanzar una corta distancia donde *curvan sus cuerpos hacia atrás, sacan el vientre y simulan chocarlos. En seguida se retiran y reiteran la acción antedicha*¹⁹.

De alguna manera, en *Historia Kiria* Figari parece regalarnos otro guiño que remite al cambio de sensibilidad introducido desde los inicios del proyecto del Uruguay moderno. Desde esta perspectiva, toda semejanza con la prohibición de los candombes tal cual fueron y la desaparición de las últimas ceremonias en las Salas de Nación a finales del SXIX, quizás ya no sería mera coincidencia.

Figari describe brevemente el devenir de este “baile antiquísimo”, que como ya vimos era “el predilecto de los Kirios”:

*Comenzaron por ruborizarse al recordar el primitivo baile kirio: «el fleje», y luego se ruborizaban con dignidad romana de haber bailado bailes lascivos donde los apetitos y pasiones más bajas, no por eso menos naturales, se ponen a flor de piel.*²⁰

Este elemento que introduce Figari al referirse a lo “lascivo” que pudo haber parecido *El Fleje* en su etapa “primitiva” para la sensibilidad kiria, guarda relación con las descripciones de los usos y costumbres de la sociedad uruguaya, cercana al 1900, durante el llamado “disciplinamiento”.

17. Olivera y Varesse, 2000, p.149

18. Pedro Figari, 2013, p.228

19. Nestor Ortíz, 1969, p.24

20. Pedro Figari, 2013, p.229

La descripción y el análisis que realiza Milita Alfaro²¹ respecto a la historia de los carnavales en la ciudad de Montevideo va en el mismo sentido: la investigadora ubica en las décadas finales del SXIX el tiempo de “la fiesta reglamentada” y “el control de los excesos”²². Este cambio de sensibilidad se refleja en la citada crónica del Ferrocarril de 1889, donde se hace referencia explícita a que en la fiesta de Reyes de aquel año los candombes se desarrollaron “dentro de los límites de la moral más rigurosa”.

Por otro lado, en relación al valor que le asigna Figari a las danzas campesinas, cabe decir que las involucra en diversos procesos sociales y evolutivos de la vida de los habitantes de Kiria. Existen varios pasajes en los que se relata cómo los bailes campestres aportaron cierto aire fresco y una cuota de “moral” ya perdida en ciertos sectores urbanos, como los *habitués* de los salones de Sidania:

Hubo un pequeño y breve receso, y pronto se renovaron lo que allá llamaban los ingenuos kirios actos de licenciosidad, algo que hoy nos es tan familiar, y el sucesor de Gamineo I, Ruvertio V, dispuso que no se bailasen ya más en Sidania los bailes urbanos sino los campestres, puesto que eran más elegantes y aun más urbanos. Desde ese momento cambiaron de carácter las fiestas de Sidania, y era un placer el ver a kirias y kirios contoneándose dentro de la respectiva distancia, la que podríamos llamar “legal”, no sin gustar los unos de los otros [...] Invadidos, lo que podríamos llamar los salones de Sidania, por estos bailes que proce-

21. Milita Alfaro, *Carnaval. Una Historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. Ed. Trilce, Montevideo, 1991

22. Ídem, p.34-44

dían de los moradores del campo, o sea, lo que los americanos llamamos “gauchos”, tomó un aspecto bien distinto y atildado la sociabilidad kiria [...] Poco a poco al seguir los urbanos el ejemplo de los ingenuos campesinos, rectificaron sus costumbres sociales, haciendo sentir que no era compatible el lujo de la urbe (bien que allá fuese tan mesurado) con los procedimientos de la selva y del corral²³.

Nuevamente es posible encontrar semejanzas con la práctica de danzas campesinas estilizadas al gusto burgués, propias de la moda en los salones montevideanos de comienzos del SXX.

Precisamente, hubo en dicho período, un resurgir del tradicional “Pericón de los gauchos” en los salones montevideanos, al que, en algunos sectores, se empezó a conocer como “Pericón de sociedad”. De acuerdo con Marcelo Vignali²⁴ este Pericón aristocrático se bailó en las tertulias elegantes de principios del S.XX y, a diferencia del Pericón de los salones criollos de primera mitad del S.XIX, contó con algunos detractores²⁵. Uno de ellos fue el escritor Juan Pablo Echagüe, quien en su *Prosa de combate* de 1908 publicaba lo siguiente:

He aquí las barbas enmarañadas de Juan Moreira emergiendo triunfalmente de un traje de frac [...] Bajo los techos dorados, entre el fulgor rutilante de la luz eléctrica el Pericón seguirá siendo lo que fuera bajo el ombú coposo y a los reflejos del fogón pam-

23. Pedro Figari, 2013, p.229

24. Marcelo Vignali, *Danzas de Salón Montevideano*. Montevideo: Editor O. M. Bertani, Montevideo, 1910

25. Analía Fontán, ¡Áhura!. La práctica del Pericón en la escuela uruguaya. Tesis de Maestría, Instituto de Educación, Universidad ORT Uruguay, Montevideo, 2018, p.28

*peano: nada más que un baile rústico [...] En vano se ha intentado adaptarlo al nuevo medio, modificándole algunas evoluciones y suprimiéndole otras. No se consigue pulir su incurable vulgaridad.*²⁶

Muy distinta fue la reacción generada por estos bailes en Sidania, la capital de los kirios. Los salones de Sidania, como los salones montevidianos, adoptaron con entusiasmo estos bailes provenientes del campo.

*En el intercambio de aportes y concursos, los de la urbe, los de las granjas y los de pleno campo, que eran como estancias, confraternizaban unos y otros y poco a poco agrupáronse a los peliandros, las guitarras y bailes camperos, todo lo cual iba renovando y saneando las costumbres urbanas y remozando la poesía social con el soplo de un señorío silvestre y lozano.*²⁷

*Con este concurso, los zapateos y contrapuntos, todos procedentes de los sencillos campesinos, y, por lo propio, elegantes, sanos y poéticos, pintorescos además, fue adoptando Kiria una fisonomía sumamente agradable.*²⁸

En definitiva, el interés de Figari en ciertas danzas como hechos folclóricos de raíz identitaria, proporciona un primer nivel de lectura. Pero hay otras búsquedas en Figari. El reiterado intento de registro coreo-

gráfico que se refleja en Historia Kiria es elocuente porque al igual que en su obra pictórica, Figari ensaya lo que yo llamo una especie de “coreología propia”.



Kirios y Kirias con atuendos que remiten al gaucho y la china. Las posiciones de brazos sugieren las castañetas de algunas danzas folclóricas.

El trabajo del arte y el arte de “El trabajo”

Para terminar de definir ese tercer *leitmotiv* reconocible en Figari, que mencionábamos al comienzo, invito al lector a observar con atención alguno de los diseños de *Historia Kiria*: La obra presenta numerosas series de dibujos de kirios con sus casacas anchas y sus “feces” en secuencias de movimientos de brazos, torsos y piernas, que se repiten, con leves variantes, a lo largo de toda la historia.

La interpretación más directa de estas imágenes, nos conduce a relacionarlas con las principales técnicas de combate y punición utilizadas por los kirios: el *Aka* y el *Tok*.

26. Juan Pablo Echagüe, citado por Carlos Vega, *El origen de las danzas folklóricas*. Ricordi, Buenos Aires, 1956, p.223

27. Pedro Figari, 2013, p.66

28. Ídem, p.145

El *Aka* es traducido lisa llanamente como “sopapo”. Por su parte, el *Tok* es descrito por Figari como un raro procedimiento desconocido en nuestros días, que consistente en un golpe propinado de tal modo que resultaba no tan solo elegante, sino fulminante y necesariamente mortal.²⁹

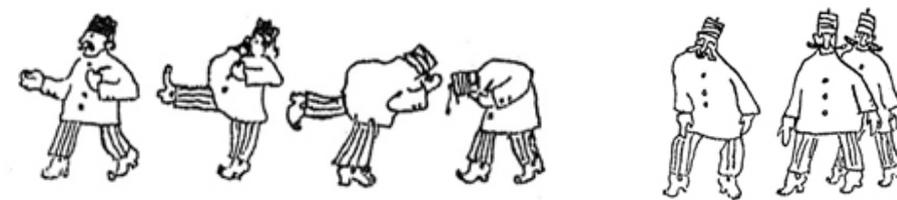
Y agrega:

*Se habían hecho tan duchos los kirios en la aplicación de dicho golpe, ya sea con el puño, con la cabeza o con el pie, punta o talón, que era certero, matemático.*³⁰

*[...] Era de tal modo preciso el Tok, que hubo que quemar el manuscrito que contenía sus secretos pues era un conocimiento que no podría quedar en manos del pueblo corriente por el daño que podría producir al prójimo.*³¹



Kirios con brazos en posición de castañetas en paso abierto y cruzado.



Kirios aplicando el Tok y el Aka.

Una perspectiva menos directa pero igual de evidente, se nos ofrece a partir del paralelismo que encuentro al comparar estas imágenes, con los movimientos de ciertas danzas sagradas de fuentes sufíes, difundidas en occidente por George Gurdjieff.

Al ordenar en sucesión estos dibujos de Figari en *Historia Kiria*, es posible reconocer una evocación a los movimientos precisos, casi geométricos, de ciertas danzas de Asia Central, retomadas por George Gurdjieff en sus danzas sagradas, durante las primeras décadas del siglo XX.³²

George Ivanovich Gurdjieff fue un filósofo, escritor, y compositor armenio, que se autodefinía como “un simple maestro de danzas”. En su autobiografía alegórica, *Meetings with remarkable men*³³ Gurdjieff da cuenta de sus numerosos viajes por Asia Central, en busca del conocimiento de maestros que fueron saciando su sed de sabiduría. El texto, traducido al inglés años después de fallecido Gurdjieff, relata el viaje que lo llevó por los territorios de Kurdistán y su encuentro con los seguidores de la hermandad de

29. Ídem, p.281-282

30. Ídem, p.115

31. Ídem, p.116

32. En los minutos finales de la versión cinematográfica de [Encuentros con hombres notables \(1979\)](#) pueden apreciarse algunas de estas danzas sagradas ejecutadas principalmente por hombres ante la mirada atenta del recién llegado George I. Gurdjieff

33. George Gurdjieff, *Meetings with remarkable men*. Routledge & Kegan Paul, London, 1963

Saramoung, una especie de escuela secreta fundada en Babilonia en el 2500 AC, aparentemente desaparecida después del SVI, sin haber dejado rastro.

En la introducción de *Perspectivas desde el mundo real*, (1986)³⁴, se señala que Gurdjieff se propuso demostrar a través de sus enseñanzas que la evolución del hombre es el resultado del crecimiento y desarrollo interior; este principio de autoconocimiento está presente en muchos caminos filosóficos y espirituales, pero en este caso, la práctica se realiza a través del movimiento corporal. De acuerdo con Gurdjieff, el acceso al conocimiento directo y preciso, se produce a través de un prolongado estudio de sí y del trabajo sobre sí mismo.

Estas ideas encontraron un ambiente fermental en los círculos intelectuales europeos sobre todo en Francia, en la década del 1920. Lo único que puedo agregar es que al ver las imágenes de la delegación de los sabios de *Historia Kiria*, no puedo no relacionarlas con este imaginario de significados anclados en el sufismo y sus danzas.



Imágenes de los sabios de *Historia Kiria*.



Secuencia de kirios en movimiento. Extraído de *Historia Kiria*. Pedro Figari, 1930.

Finalmente, cabe mencionar que Figari y Gurdjieff fueron coetáneos y extranjeros, residiendo en París durante los años locos y, casualmente o no, parecen compartir cosmovisiones e ideas acerca del trabajo del arte y el arte de "El Trabajo"³⁵; ese interés por la danza y el arte en general como una vía de autoconocimiento, a la vez objetivo y punto de partida para la creación³⁶

34. Pág. 8, Ed. Sirio, Málaga, 1986

35. Lo que George I. Gurdjieff (1866-1949) entendía como "el trabajo", responde a una tradición muy antigua basada en un camino de evolución personal voluntario, al que Gurdjieff llamó el Cuarto Camino

36. Analía, Fontán, 2013, p.31

Bibliografía No citada directamente

Alejandro Ayestarán, Lauro Ayestarán, Flor de María Rodríguez, *El tamboril y la comparsa*. Ed. Arca, Montevideo, 1990

Analia Fontán, *Anagnórisis en las danzas de Figari* en catálogo de Suite Según Figari de Pablo Thiago Rocca (cord). Museo Figari, (pp. 27-38), MEC, Montevideo, 2012, p.27-38

Perspectivas del mundo real. Ed. Sirio, Málaga, 1986

D. Guzman, *Escénicos, virtuosos y disciplinados: los cuerpos danzantes del 'alma nacional*. Ponencia presentada en el II Congreso CICOP, CCE. Montevideo, 2019

George Gurdjieff, *Perspectivas del mundo real*. Ed. Sirio, Málaga, 1986

Leon A.H. Hogenhuis, *Cognition and Recognition: On the origins of Movement. Rademaker (1887-1957) A Biography*. Brill, Boston, 2009

Consideraciones iniciales para pensar el dibujo de Figari en el contexto moderno

Elena O'Neill. Arquitecta (UdelaR), Doctora en Historia del Arte (PUCRio), actualmente docente en la carrera de Artes Visuales de la Universidad Católica. Participó en encuentros científicos en Brasil, China y Europa. Autora de trabajos sobre historia, teoría y crítica de arte en publicaciones universitarias en Brasil y Alemania.

La imagen que construimos de Figari es la que queremos. La que prevaleció en nuestro imaginario, según Thiago Rocca, es la de una fotografía probablemente tomada en 1924, de autoría no identificada y que figura en el catálogo de la exposición del pintor en la Galerie Druet, en París, en 1925 (fig. 1). Ésta fue la base para toda una iconografía, desde la xilografía que acompaña un texto de Jorge Luis Borges, hasta la imagen en el billete de 200 pesos. Sin embargo, si miramos atentamente su obra pictórica, esa imagen construida dista mucho de lo que percibimos en sus dibujos a lápiz o a tinta, y en sus pinturas.

A partir de mi recuerdo de lo que dijo Thiago, me tomo la libertad de pensar a Figari según otros criterios. Para ello, considero oportuno mencionar aquí el hecho de que la Historia y la Historia del Arte son disciplinas distintas, y que esta última fue constituida como disciplina autónoma hace más de 100 años en Alemania. Por lo tanto, cabe señalar la dificultad que tiene la Historia en lidiar con el hecho artístico, ya que en éste son inseparables la construcción formal y la dimensión histórica de su potencia estética. Cada vez que nos enfrentamos a una obra, la interrogamos desde el presente, a partir de las múltiples camadas de conocimiento, con todo su marco cultural y epistemológico. Es

necesario tener presente que la tarea del historiador del arte es desafiar el par irreconciliable sensible / inteligible que atraviesa a la cultura occidental, combatir el problema crónico de que el arte no es la representación de un imaginario subjetivo, interrogar la obra a partir de la experiencia de la obra. Pues a partir de la conquista de la autonomía estética en la modernidad, el hecho artístico es constitutivo de lo real.

Desde el punto de vista de la Historia del Arte, nada sabemos de Figari a no ser que hagamos la experiencia de su obra. O sea, para hablar de Figari tenemos que tener en mente su obra. Como puerta de entrada a esa experiencia, tomemos algunos de sus dibujos o “acotaciones gráficas” como él mismo los denomina en la carátula de su libro

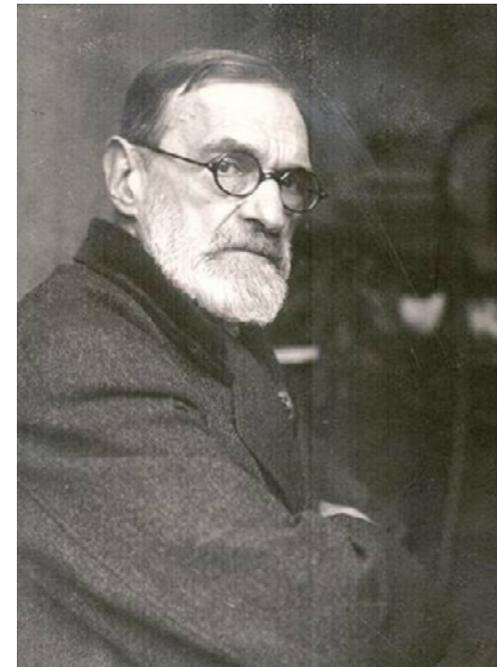


Fig. 1
Pedro Figari
Fotografía, ca. 1924
Autoría no identificada. Publicada en el catálogo de la exposición en la Galerie Druet, París, 1925

El arquitecto.¹ Comencemos por el de la carátula de la *Historia kiria*, publicada en 1930 (fig. 2).² Es inevitable percibir la fluidez de la línea, la planaridad de los personajes, la semejanza en sus rostros – índices de un cierto anonimato –, los recursos mínimos utilizados para dar una sensación de espacio sin que haya ninguna referencia a donde están esas tres figuras. Estos aspectos, junto con la estrategia narrativa de explicitar su carácter ficticio y del hecho de que el ojo no desconfíe de esas figuras flotando en el papel, nos introducen en un conjunto de fragmentos que cuentan la historia de un pueblo desaparecido, salpicado por unos 200 dibujos.

Si bien escapa al recorte de este texto analizar el carácter ficticio de *Historia kiria*, es necesario mencionar que pese a que la ficción ha sido clasificada como una aberración de la mente humana, según Wolfgang Iser abarca una selección, combinación y una explicación con apariencia de realidad.³ También, cabe distinguir entre lo ficticio y lo imaginario. A pesar de que a lo largo de la historia lo imaginario fue etiquetado como fantasía e imaginación, para Iser lo imaginario se despliega como juego pero no puede ser tematizado como tal, ya que una vez que se alcanza el propósito, el juego termina; o sea, la activación de lo imaginario se revela como juego. Sin embargo, lo ficticio no es sinónimo de juego: funciona como medio por el cual lo imaginario se vuelve accesible a la experiencia. En el caso de la obra plástica de Figari, esta relación se da en otros términos: las escenas muchas veces clasificadas como ficticias, son en realidad un imaginario que de



Fig. 2
Pedro Figari
Sin título, tinta s/papel
Portada de *Historia kiria*. París: Editorial
"Le Livre Libre", 1930. Dibujo original
perteneciente al acervo del Museo Figari

algún modo reconocemos como local y los europeos como exótico, son el medio por el cual Figari vehicula su pensamiento plástico. Y en el caso del público europeo, ese imaginario exótico era expresado en un lenguaje plástico que les era conocido (fig. 3).

Para esto es necesario ir más allá de las escenas representadas, no dejarnos seducir por la aparente facilidad de su trazo, y apelar a un mirar activo, experiencia individual mediante la cual podemos acceder a una verdad compartida por otros, para así entrar en una dimensión plástica. Detengámonos unos instantes en la fluidez de la línea, en el modo en que ésta activa el plano del papel, que resultan de un acto espontáneo en el cual no hay titubeos ni correcciones, por ejemplo en sus dibujos a lápiz y a tinta. Una línea que se desplaza con

1. Pedro Figari. *El arquitecto*. Editorial Le Livre Libre, París, 1928

2. Pedro Figari. *Historia kiria*. Editorial Le Livre Libre, París, 1930

3. Wolfgang Iser. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993

total libertad, guiada por un punto que se proyecta continuamente, que aparece acompañada de otras, ensortijada y custodiada por líneas laterales cuyo resultado es una figura, imprecisa y garabateada en el caso de los dibujos a lápiz, y muy definida en los dibujos a tinta, que movilizan el blanco del plano y se articulan con el fondo. Si nos focalizamos en las figuras, aunque éstas tengan un carácter lineal, inmediatamente éste es tensionado por un efecto de superficie. Esta oscilación visual entre lo lineal y lo superficial crea una tensión que afirma tanto la sensación de movimiento reforzada por la repetición, compensación y simetría; mas también estructura y consolida el plano. Figari utiliza este recurso de forma semejante en sus pinturas al tensionar la dirección del movimiento de los personajes con elementos (un perro, un caballo u otro elemento) que apuntan en la dirección contraria, o al ubicar el cielo en la parte superior y los personajes en la parte inferior del cuadro, reforzando la relación arriba / abajo, evitando así la ilusión de profundidad. Este énfasis en los pares izquierda / derecha y arriba / abajo, y los personajes todos del mismo tamaño, independientemente de su ubicación en el espacio, además de afianzar el plano, constituyen una alternativa a la representación del espacio por medio de la perspectiva vigente desde el Renacimiento. Y aún en el caso de que en sus pinturas y dibujos encontremos vestigios de una caja escénica, es esta oscilación entre lo lineal y lo superficial y entre pares direcciones opuestas, la que nos incita a percibir repeticiones y ritmos, a entender esos dibujos como operación plástica y no como descripción de una escena.

Es de destacar en sus dibujos la ausencia de ilusionismo y de rigidez: no hay referencia a una forma real, ni reproducción académica meticulosa dependiente de un modelo subserviente a lo exteriormente visible. Figari nos convence con un mínimo de detalles, crea un mundo



Fig. 3
Pedro Figari
"Arreglo de reyes", s/d.
Lápiz s/papel, 12 x 19 cm

de formas y movimientos utilizando trazos breves y rápidos, caracterizado por una ligereza aparente que no es ni superficial ni apresurada (fig. 4). Este mundo de formas es indicio de una búsqueda por trasladar al plano el despojamiento de todo lo que no es esencial, una búsqueda focalizada en los caracteres específicos de sus personajes, en la dinámica vital que los anima y en el acierto de la línea que define esa dinámica, sean negros, gauchos, matungos, perros, kirios, piedras u ombúes (fig. 5). Podría decirse que para Figari dibujar es darle precisión a una idea, que el dibujo es la precisión del pensamiento. Y es necesario aquí desprenderse del prejuicio académico y academicista que incita a considerar que las formas son inmutables y estáticas, a confundir verdad con vero-semejanza.

En este sentido, podría pensarse que la dimensión de verdad en Figari está fundada en la transcripción libre de su imaginario con el convencimiento de su realidad. Por otro lado, tanto las supuestas deficiencias adjudicadas a sus dibujos y pinturas cuanto el rótulo de "ingenuo"



Fig. 4
 Pedro Figari
 Sin título, tinta s/papel
 Dibujo original perteneciente al acervo del
 Museo Figari. Publicado en *Historia kiria* (1930).
 Montevideo: Museo Figari, 2013, p. 55

o “primitivo” quedan descartados si consideramos a sus primeros maestros, Wilfredo y Goffredo Sommovilla, las conversaciones con Fernando Laroche, la visita al taller de Ripari durante su estadía en Venecia, su amistad con Milo Beretta. Su obra resulta de la asimilación sensible e inteligente de un bagaje cultural constituido durante años, de los conocimientos teóricos acumulados y de la observación sistemática de la verdad estructural de objetos y seres. En ese sentido, es innegable que el capítulo “Artes plásticas” de *Historia kiria*, es una adhesión a las premisas del arte moderno y a la dimensión funcional del arte, a la distinción entre lo pictórico y lo escultórico y a la especificidad de cada medio, a las críticas a la categoría de lo bello, a los géneros y a reglas académicas. En otras palabras, defiende la autonomía y conquistas del arte con una buena dosis de humor y simplicidad. Y por autonomía del arte entiendo la conquista de un lenguaje propio, libre de narrativas históricas, de barreras formales, morales y psico-



Fig. 5. Pedro Figari. “Día de reyes”, 1921. Lápiz s/papel, 10 x 19 cm

lógicas, a favor de una construcción plástica con sus propias reglas, dado que la construcción es nuestra condición más humana y de ella surge el arte autónomo.

Por eso mismo es posible ponerlo lado a lado de artistas como Matisse y Picasso. El desafío es prescindir de las semejanzas para ver las diferencias, y no pretender encontrar influencias, ya que, si las hubo, Figari las combatió, aunque probablemente no las evitó. Por nombrar algunas, pensemos en las acuarelas y pinturas de carácter naturalista resultado de sus clases con Sommovilla, y su opción posterior por manchas coloridas y trazo suelto asociadas al modernismo; y en relación a la apropiación del “arte negro” de Picasso y Matisse, Figari se distingue al centrarse en los “candombes”, performance artística típicamente uruguayo que pintó desde 1919 hasta 1933. Esta afirmación

del candombe por parte de Figari podría pensarse no en términos de una tradición nacional sino como un modo de diferenciar a los negros uruguayos de la profusión de representaciones de cuerpos negros que había en el París de la década de 1920.

Este diálogo no solo beneficiaría a Figari al colocarlo en el contexto que le era contemporáneo, sino que también evitaría el error de entenderlo a partir de una historia del arte basada en influencias, que simplemente percibe tendencias o hace conexiones externas, alejándose de las obras e induciendo a una ceguera plástica. Porque de algún modo la noción de influencia tiene una connotación de pasividad, y la comprensión activa de las premisas modernas por parte de Figari descarta la noción de influencia. Por otro lado, es evidente en la pintura de Figari que un color existe en relación a otro, uno sirve al otro. La plenitud que percibimos en sus dibujos y pinturas se debe a que carecen de un sistema cerrado, de una sistematización improductiva; para alcanzarla a veces dejaba sectores más enrarecidos que otros, respondiendo a una voluntad de activar todas las partes de la obra, ya que para el ojo no existe un punto muerto. En Figari, así como en Matisse y Picasso, terminar una obra no significaba cerrarla.

Para concluir, me gustaría citar una frase de Carl Einstein, teórico del arte alemán, auto-exilado en París en 1928, que un año después definió a la Historia del Arte como "la lucha de todas las experiencias ópticas, espacios inventados y figuraciones".⁴ Pensar la obra plástica de Figari, sus conexiones con el contexto que le era contemporáneo y en el cual actuó, desde Montevideo, y a partir de la premisa de Einstein, no sólo expande los abordajes del arte, de la historia del arte y su escritura, sino que también restaura la dimensión psíquica de los significados de "subjetividad" e "imaginación", distanciándolos de

cualquier psicologismo. Y quizás a partir de la obra de Figari sea posible cuestionar críticamente algunas tendencias del arte actual, como la exageración de una "subjetividad" que no es otra cosa que la auto-adoración; obras que todavía entienden la "experiencia vivida" de acuerdo con un sesgo sentimental y biográfico; una práctica artística seducida por una tecnología autoritaria de efecto hipnótico detrás de la cual continúa ocultándose la dialéctica hegeliana amo / esclavo y la creencia de la superioridad de una determinada clase social; la supuesta "contemporaneidad" de obras todavía atrapadas en un diseño de escenario de teatro clásico. Estas cuestiones dejan en evidencia una época en que el arte es nuevamente apreciado como un producto estético, es decir, por su modo de representación, y no por su forma, entendida ésta como operación. La forma, ahora inviabilizada, trivializada y reducida a la morfología, a un formato o a una composición, también tuvo otros significados. La forma, pensada como verbo, permite que la visión cobre la potencia anteriormente atribuida al concepto. La forma nos torna visualmente activos, y Figari crea y determina un real que no es ni interpretación ni preconcepto académico sino un hecho plástico, una realidad con sus propias condiciones que restituye al hombre su capacidad creadora.

Pensar hoy la obra de Figari torna indispensable la constitución de una Historia del Arte que reconozca la transformación, los valores y los conceptos basados en las condiciones de posibilidad de las obras. Una Historia del Arte con foco en la transformación: crítica de los intentos de sistematizar la producción artística, del disfrute snob y sin sentido, crítica de las repeticiones, análisis viciados por puntos de vis-

4. Carl Einstein. *Aphorismes méthodiques* en *Ethnologie de l'art moderne*. André Dimanche, Marseille, 1993, p.17

ta teleológicos, pensamientos evolutivos, alineamientos históricos o descriptivos, y crítica de las idealizaciones. Porque el arte es más que un estímulo estético y más que una ilustración, es un lenguaje al servicio del conocimiento.⁵

5. Klaus Fiedler. *Art et Science en Aporismes*. S/D, 2004, § 36, P.47

Comentarios sobre los libros de artista realizado por Torres García entre 1928 y 1932

Alejandro Díaz. Director del Museo Torres García. Investiga y escribe sobre el legado de Joaquín Torres García desde 2005. Como curador del Museo Torres García ha realizado una treintena de exposiciones de diversos artistas en museos de Uruguay, Argentina, Brasil, Chile y España.

Torres García escribe lo que piensa para entregar todas las dimensiones de su pensamiento escrito, su oralidad, su incorrección, su inadaptación ortográfica, sobre todo una emotividad urgente que postula la evidencia repentina del dibujo¹.

Ahora; que el dibujo no vaya más allá del grafismo sumario de una escritura – un grafismo natural que más o menos todos tienen. Y partiendo de allí, la tendencia PERSONAL de cada uno hará el resto².

La invitación a las IV jornadas de Figari pensador, “Pensamientos Kirios” nace de la coincidencia en el tiempo de dos significativas producciones escritas y dibujadas por Pedro Figari y Joaquín Torres García. En 1930, en París, Pedro Figari publica su libro *Historia Kiria*, escrito a

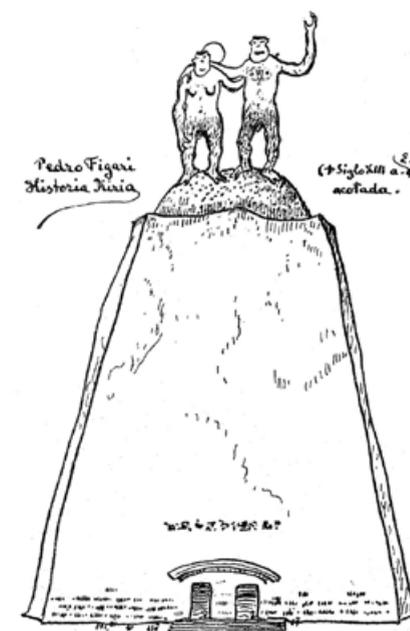


Figura 1_1

partir de 1928 y para el cual ha realizado numerosas ilustraciones o *acotaciones gráficas*, como prefiere llamarlas. Figari también hizo diseños para la portada de la primera edición, combinando dibujos y letras que no son tipos de imprenta sino que están dibujadas. (F 1_1)

En esos años, más precisamente entre 1928 y 1932, Joaquín Torres García, que también reside en París, escribe³ y dibuja una serie de libros de artista, cerca de una treintena de libritos hechos a mano, confeccionados en papeles rústicos y que encuaderna él mismo con

1. Eric Darragon en. *Torres García, un mundo construido*. Fund Ico, Madrid, 2002

2. Torres García. *Ce que je saits et ce que je fais par moi même*. Losones, 1930. En 1974 se realizó una réplica facsimilar de este manuscrito como parte de los homenajes que celebraron el centenario del nacimiento del artista

3. Todos los libros de esta serie fueron escritos directamente en francés



Figura 1_2

tapas de cartón o cartulina atadas con un cordel. Este conjunto de piezas únicas, poco conocido y de acceso restringido a investigadores, es una pequeña gema, con algo de misterio, en la producción de JTG. Si bien se conoce su existencia, son muy pocas personas las que tienen un cabal conocimiento de toda la serie, y menos las que han visto todos los originales y hojeado sus páginas. (F 1_2)

Los respectivos proyectos bibliográficos de los maestros uruguayos en París se emparentan en algunos aspectos intrínsecos, como el fuerte componente gráfico y el anhelo de conectar con algo de primitivo o primigenio. Pero también se emparentan en las circunstancias que los ven nacer; tanto Torres como Figari han encontrado en París un ambiente que los inspira y les da confianza para buscar una manera profundamente personal de hacer oír su voz de manera pública, dejando de lado convencionalismos y tendencias que les son ajenas.

La estancia de ambos pintores en la llamada *capital del arte* se superpuso en gran medida. Figari había llegado a París en 1925 y la dejó para volver a Montevideo en 1934. Torres García se instaló en París en 1926 y también retornó a Uruguay en el 34, pero habiendo residido en Madrid en 1933. Ambos recibieron el descomunal estímulo que implicaba vivir y trabajar en una ciudad donde se ha dicho que los artistas “estaban todos”, un caldo de cultivo que propiciaba agrupaciones, debates, manifiestos, exposiciones y publicaciones colectivas. Hasta la llegada de los efectos de la crisis del 29 hubo además en París un mercado de arte activo y desafiante que hizo posible que dos hombres ya mayores⁴ como Torres García y Pedro Figari conocieran el éxito comercial, y por primera vez en sus vidas pudiesen vivir y mantener a sus familias gracias a la venta de sus obras. Si bien Torres García fue un hombre austero y crítico de la mercantilización del arte, no dejó de valorar el impacto positivo que puede tener un mercado de calidad. Años más tarde escribiría que “hay galerías en París que son una verdadera institución y críticos que por su conocimiento y autoridad han ayudado mucho a la evolución (...)”⁵ No es muy aventurado afirmar que en esos años tanto Torres como Figari realizaron lo más importante de su producción artística, y de ellos dirá luego Torres García que fueron los años más felices de su vida.⁶

4. En 1930 Pedro Figari tenía 69 años y Torres García 56

5. *Universalismo Constructivo*, lección 71 titulada “Marchantes y críticos de Arte”

6. Joaquín Torres García. *Historia de mi vida*. Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1939



Figura 2_1

En 1930 se realizó la exposición del “Grupo latinoamericano de París”⁷, impulsada por Torres y en la que participó Pedro Figari. De la inauguración de la muestra nos ha llegado una fotografía, la única en la que aparecen juntos nuestros dos pintores (FIG 2_1). Este grupo que reunió a 21 artistas de 7 países diferentes, incluyó nombres como Diego Rivera y Orozco, entre otros. La formación del grupo fue una iniciativa de Torres García, por lo que se puede inferir que fue él quien invitó a su colega uruguayo⁸. El texto del folleto que se publicó en esa

7. En la galería Zak, inaugurada el 11 de abril de 1930

8. El otro uruguayo que participó fue el pintor planista Gilberto Bellini, que entonces tenía 22 años de edad

ocasión es de autoría del también uruguayo Hugo Barbagelata, y es interesante detenerse en algunos conceptos que dan pistas de cómo los artistas latinoamericanos se plantan frente al fenómeno del encuentro del europeo con lo que llama “exótico” y también “primitivo”. Barbagelata escribe sobre “*Artistas venidos de los países más distantes de la joven América*”, “*Muchos de ellos influenciados por lo más alto de las civilizaciones precolombinas*”, que son “*poco conocidas y caprichosamente interpretadas en Europa*”. Dice además que las obras expuestas son “*de una originalidad perfecta (...) pero pueden unirse en un pasado milenario perdido en las brumas del tiempo*”. Hay que mencionar que en ese momento, tanto Torres García como Pedro Figari (en la capital de la modernidad) están elaborando un discurso y una estética que en realidad están en contradicción con el *núcleo duro* del ideario moderno, como las ideas de progreso, de pureza y la abstracción *intelectual*. Ambos uruguayos, cada uno a su modo buscan conectar con algo de primitivo o primigenio y sus respectivas pinturas, tan diferentes en algunos aspectos, se emparentan en una cierta rudeza, o por oposición, en la falta de esa asepsia y pulcritud dominantes en el medio europeo.

Utilizamos el concepto de “libro de artista” para denominar este conjunto de obras aunque Torres los llamaba simplemente *los libros*. Hay que decir que en ese momento el apelativo *libro de artista* no se utilizaba, a menos que se los confunda con los *livres d´artiste*, que son algo bien diferente; una iniciativa de un editor (no de un artista) en la cual textos célebres eran acompañados de ilustraciones de artistas, generalmente también célebres, como Picasso, Chagall, Dalí o Miró. (F2_2)



Figura 2_2



Figura 2_3

El concepto contemporáneo de libro de artista nace de la toma de conciencia de que la *experiencia de libro* es más que leer un texto; es una experiencia visual y también táctil, experiencia que al incluir la secuencia de las múltiples páginas, incorpora la llamada cuarta dimensión del libro. Dice un artista contemporáneo que *"El libro de artista no es un libro de arte, es una obra de arte, concebida y realizada por un artista visual en su totalidad"*. La definición del "Libro de artista" como un medio nuevo y diferenciado aparece en la segunda mitad del SXX

y se inscribe en el fenómeno del arte contemporáneo. En particular, se cita como fundacional el ensayo de Germano Celant publicado en 1972 y titulado *"El libro como obra de arte. 1960, 1972"* (F2-3)

Antes de que este medio fuera definido con precisión, se venían produciendo objetos que posteriormente fueron incluidos en esta categoría (la definición de Celant es explícitamente retrospectiva). Apenas hay que mencionar que los antecedentes de esta categoría se remon-



Figura 3_5

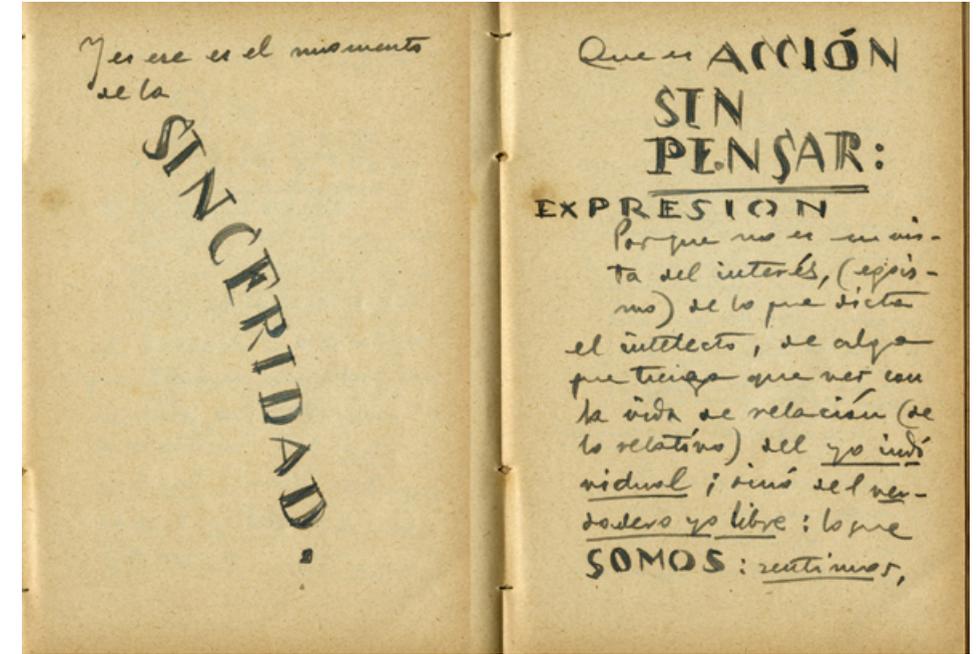


Figura 3_6

Más tarde, Torres García haría ilustraciones para la revista *Pel & Ploma*, de mayor nivel que las anteriores, que luego publicaría algunos de sus primeros escritos sobre arte. El nombre de la revista parece anticipar el destino de Torres García, pintor y escritor prolífico.

Desde la primera década del siglo Torres García fue un escritor empedernido en sus pensamientos sobre arte y sobre el arte en relación a la vida. Y si en 1930 ya había publicado varios libros, también tenía una producción inédita importante. Hay dos libros (*Hechos*, 1919-21 y *New York*, 1920-22) que nos consta que Torres García tuvo la inten-

ción de publicar en París. Los manuscritos de ambos libros contienen numerosos dibujos, en particular el de *Hechos*, en el que los dibujos superan el centenar. En una de las páginas del manuscrito, la letra cursiva deja paso a una palabra que ondula hacia abajo escrita en capitales (Fig 3_6), que anticipa el uso gráfico de las letras que Torres García explorará diez años más tarde.

No cabe acá detallar las muchas colaboraciones de dibujos y textos de Torres García con distintos medios impresos, ni hacer un listado de sus libros, que editados en Cataluña en la segunda década del si-

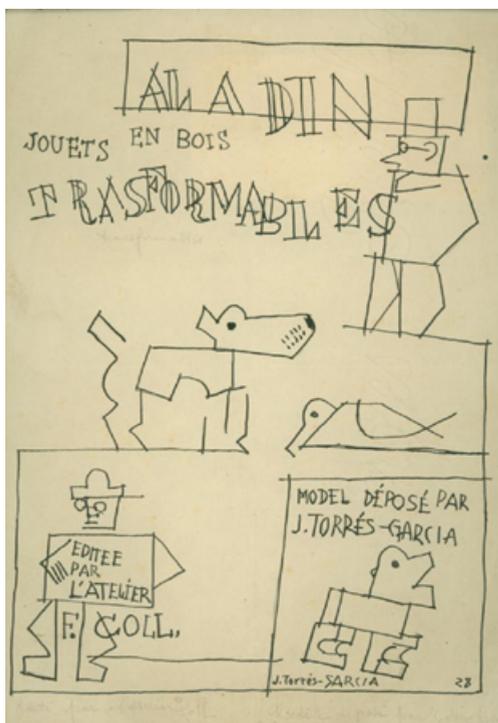


Figura 3_7

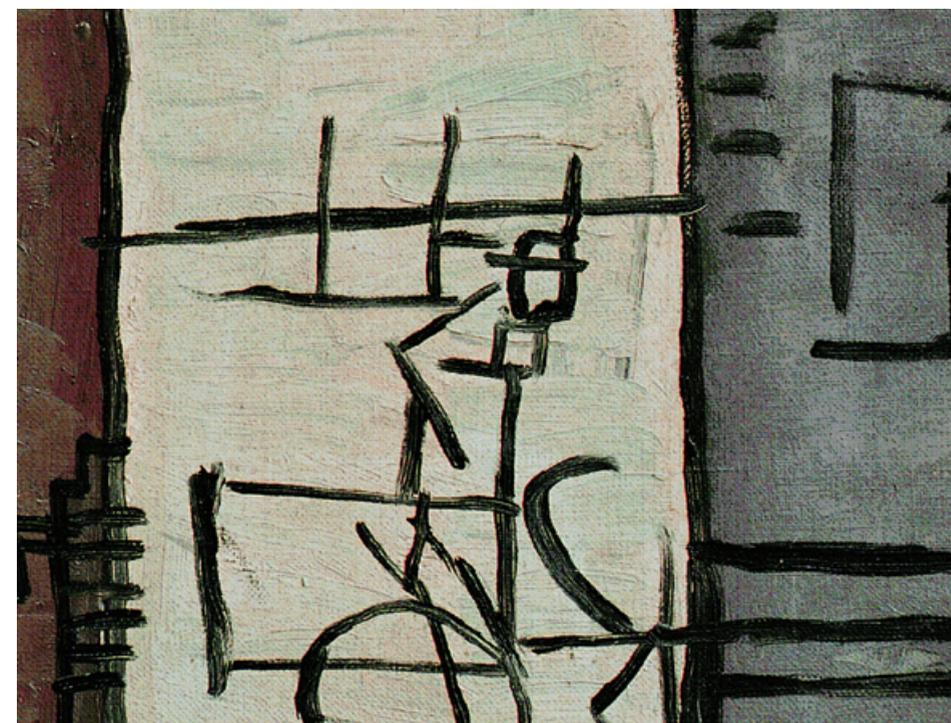


Figura 3_8

glo pasado, tuvieron la fuerte impronta gráfica del pintor. Pero vale recordarlo para saber que en 1928, año en que inició sus libros de artista, Torres García portaba un considerable bagaje como escritor e ilustrador y hacedor de *objetos*, categoría en la que se pueden incluir muebles, esculturas y juguetes de madera con toda su producción gráfica, como catálogos y afiches. (Fig 3_7)

1928, el año en que Torres García comienza la realización de sus libros de artista, es un año particularmente importante en su trayectoria. No solamente fue su año más prolífico, también es un año en el que se consuma lo que se ha llamado “la separación de la línea y el color”.

En sus óleos de ese año, el trazo, la grafía realizada en negro se libera de la sujeción a los planos de color y va adquiriendo independencia formal (Fig 3_8 y 3_9)

Si bien existen otros manuscritos de Torres García que están profusamente ilustrados y encuadernados de manera similar, es en ese conjunto iniciado en 1928 que se manifiesta un cambio cualitativo que denota una intención expresiva que excede en mucho el apunte de reflexiones y pensamientos. En éstos, y diferenciándose radicalmente del uso de los caracteres de imprenta por parte de los futuristas y los dada, Torres García inventa un alfabeto de letras dibujadas que



Figura 3_9

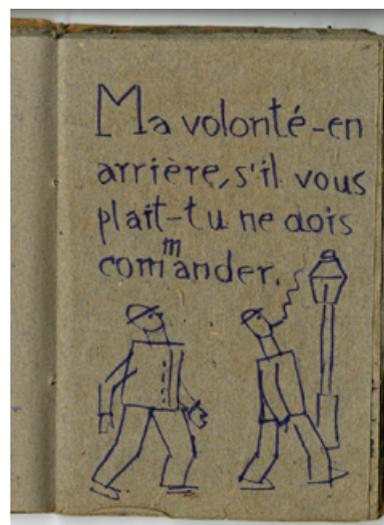


Figura 4_1

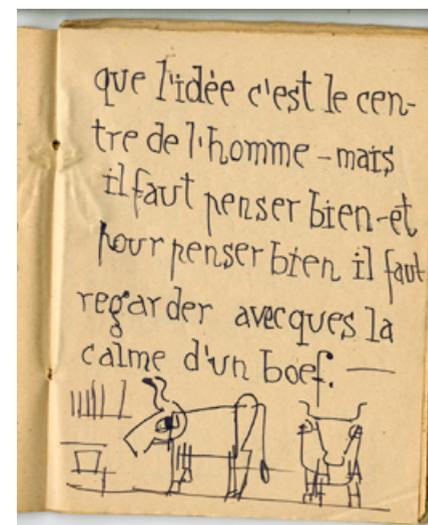


Figura 4_3

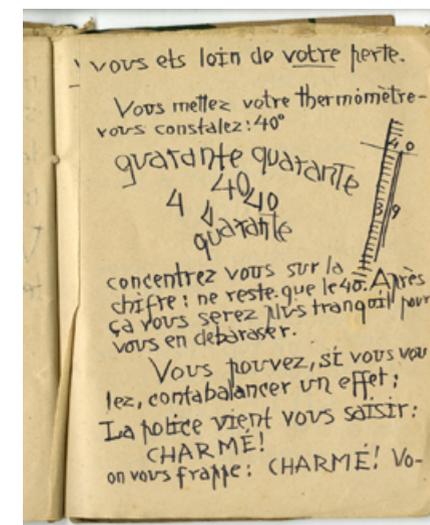


Figura 4_4

es una extensión del dibujo que practica, logrando entre ellos (letra y dibujo) una continuidad gráfica tan perfecta que casi puede pasar inadvertida, pero que no tiene parangón en su género. (Fig 4_1) Algunas de las páginas más bellas de estos manuscritos contienen sólo letras, que dibujadas con libertad, en diferentes tamaños, con trazos fuertes y expresivos, construyen juntas un único dibujo a página completa. Como en todos los manuscritos que realiza en esta modalidad, Torres García corta las palabras de acuerdo a una lógica que prioriza la composición de la página; la conciencia ortográfica está disminuida a favor del dibujo, y los errores de ortografía fueron corregidos sin melindres, con tachaduras y adiciones.

Si el dibujo de los libros datados en 1928 tiene una fuerte relación con la grafía presente en las pinturas que Torres García realiza en ese año, a veces el tema de la representación también se repite; muy a menudo la página es un paisaje urbano habitado por personas, carros con caballos y palabras que coexisten en armonía. Pero la relación de las ilustraciones y el texto es variable; a veces es descriptiva, en algunos casos casi un croquis, en otras evocadora. Un barco que navega sobre el mar parecería representar a la consciencia, una brújula hace manifiesta la idea de polaridad, un croquis en el que aparecen dos hombres que ven algo llamado "la verdad" desde diferentes ángulos, muestra la relevancia de eso que llamamos *punto de vista*.

(Fig 4_3 y 4_4.)

Torres García aborda múltiples maneras de expresar ideas gráficamente (que no es lo mismo que una idea gráfica), y en el manuscrito titulado *Polarité* (1928) el autor da algunas pistas de su búsqueda

(...) Cada cosa es un invento – un hombre también. Uno podría representar cada invento por una cifra o un signo [aquí Torres dibuja un número y varias figuras geométricas] y, de golpe se podría descifrar su verdadera arquitectura, su composición química, designarla por este signo o número. (...) Yo no observo lo que hace un hombre, sino lo que es, su composición, la idea que es, y yo lo anoto por medio de un signo. (Fig 4_5 bis)

Esta inquietud de encontrar la relación entre idea y signo mucho tiene que ver con la creación de su Universalismo Constructivo a fines del año siguiente. Pero además del grado de descripción o simbolismo que el dibujo adopta, está el carácter mismo del hecho gráfico, que se emparenta con el dibujo del primitivo y del niño de una manera más cordial que imitativa, y en cierta medida es ese *carácter* lo que comunica y permanece vivo en la obra de Torres García.

Los 14 libros que están fechados en el año 1928 constituyen una serie, cada uno está numerado en la cubierta de modo correlativo a la fecha de realización, entre febrero y setiembre de ese año. Todos son ejemplares únicos, escritos y dibujados en francés y a tinta sobre papel rústico, y fueron encuadernados por el artista utilizando una cuerda anudada. Los textos son en realidad breves, y en ellos Torres García discurre sobre temas que forman parte de su reflexión desde hace al menos diez años; el yo, la consciencia, la voluntad, la vida. El arte como microcosmos, el hombre como microcosmos y en consecuencia, el arte en relación al hombre. La polaridad (positivo - negativo) y lo

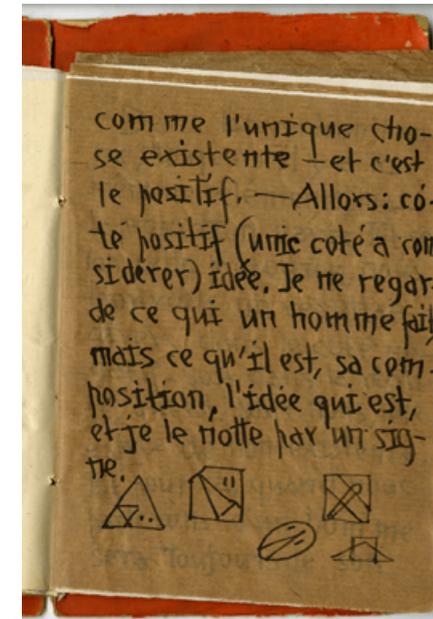


Figura 4_5 bis

abstracto. Son textos de carácter íntimo, que no parecen estar hechos para convencer si no para recordar. De muchos posibles, reproducimos un breve fragmento de *Abstrait-positif* (1928):

No se apoye nunca sobre lo negativo. Acumule ideas positivas – no cuesta nada – y llore si quiere, pero diga “Yo soy el hombre más dichoso”. ¿Usted no tiene confianza? No importa – pronuncie: “confianza” – y la va a lograr. ¿Qué se trata de una horrible sopa de chaucha? – diga : “Oh que hermosa sopa, como me gusta!”. ¿Se ríe? Mejor – es positivo.

En el otro extremo de ese arco temporal que hemos trazado se sitúa el libro *Raison et Nature* de 1932, y se puede establecer una especie de contrapunto respecto a esas primeras producciones. A diferencia de los primeros libros de artista, que aún permanecen inéditos, *Raison et nature* fue realizado pensando en una publicación a concretarse ese año en París por *Editions Imán*, la editorial que publicaba a Alejo Carpentier. Existe un primer manuscrito, en el que se registran varias correcciones, luego una primera versión, también corregida, que finalmente dan lugar al libro definitivo. El cuidado del autor se refleja también en el dibujo, que organizado por una estructura invisible pero muy presente tiene un carácter hierático y formal que contrasta con el aparente desparpajo de los primeros libros. La edición, sin embargo, es muy peculiar, ya que las páginas no están encuadernadas, sino que se colocaron en un estuche de tela serigrafiado en rojo y negro, que lleva pegado un grabado recortado a modo de cubierta.

(Fig 5_1, 5_4 y 5_5)

Si bien en el manuscrito inicial Torres García anota la palabra *manifiesto* debajo del título, en la versión impresa el subtítulo es *Teoría*. El texto plantea el hecho artístico como un resultado de la interacción en el seno del artista de esas dos realidades en conflicto, *la Razón y la Naturaleza* (naturaleza como forma de referirse al plano afectivo, instintivo y por supuesto, irracional). Además, Torres García se opone a la muy *moderna* idea del *arte por el arte*, para afirmar que la obra de arte debe ser el *testimonio* de esa experiencia trascendente, un mero resultado de esa *conjunctio*.

Entre ese par de opuestos que constituyen, por un lado *Razón y Naturaleza* de 1932, con toda su solemnidad y hieratismo, y por el otro, la espontaneidad y la frescura de los libros realizados en 1928, están los

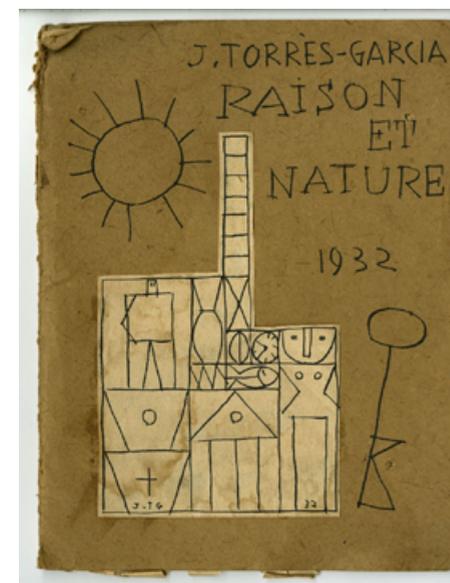


Figura 5_1

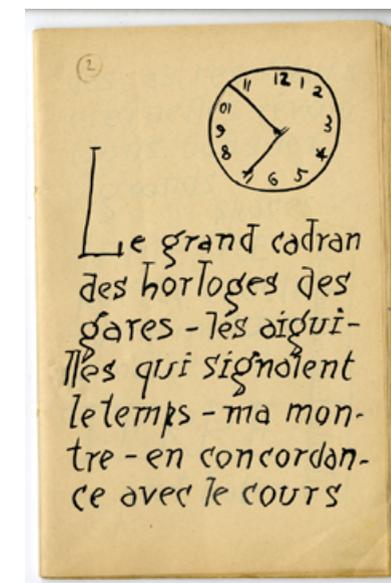


Figura 5_4

libros de artista que Torres creó en 1930 y 1931. Esa producción *del medio*, o de transición, es tal vez la más interesante de toda la serie. El primero de ellos es *Foi* (fe, en francés) realizado en abril de 1930. En *Foi* se nota una mayor elaboración en el libro como objeto, en particular la cubierta, que en realidad es un collage donde el autor juega con el tono y la textura de los papeles. En todo el libro hay solamente dos dibujos, apenas el de la cubierta y el del final, que es el interior de la contratapa. Vistos en conjunto, ambos dibujos parecen establecer gráficamente la diferencia entre tener o no tener fe, o tal vez entre tener o no tener una poderosa estructura interna. (Fig. 6_1 a 6_3) El texto no habla sobre arte en el sentido corriente de la palabra, sino de la actitud que orientará a Torres a emprender un camino personal

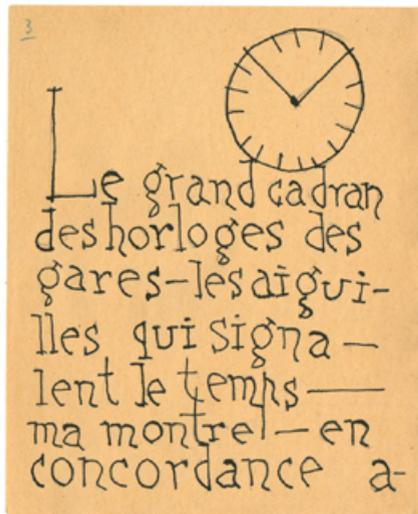


Figura 5_5



Figura 6_1 Cubierta

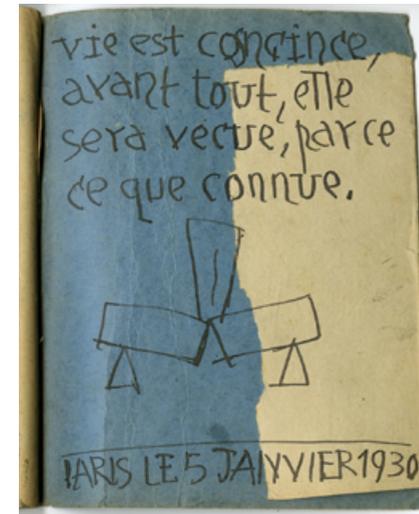


Figura 6_1

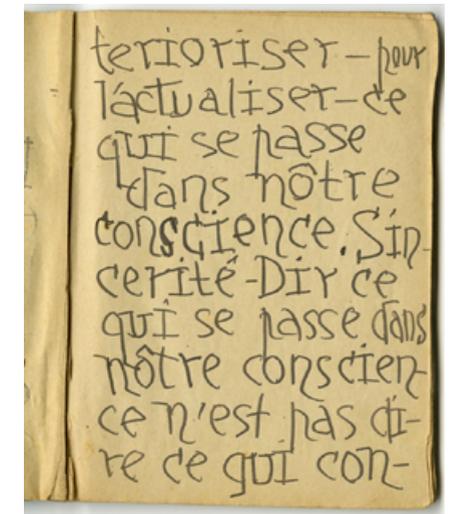


Figura 6_3 Foi interior

totalmente comprometido con una prédica artística, que llevará a algunos a compararlo con un apóstol;

Fé, seguir nuestra naturaleza ciegamente, con coraje y con fe. (...) "Sinceridad-decir lo que sucede en nuestra conciencia no es decir lo que aconseja la convención ni lo que cuida el beneficio personal. Tengamos el coraje de ver dentro de nuestra conciencia y de manifestarlo.

De setiembre del mismo año es *Ce que je saits et ce que faits par moi même*. (Fig. 6_4 y 6_5) La cubierta del libro rebosa de humor, tanto por la frescura del dibujo como por el propio subtítulo, "Curso completo de dibujo, pintura y otras cosas" En ese "curso completo" Torres García fundamenta su teoría estética en una ascética. Es que la teoría del

arte constructivo de Torres García parece nacer junto con algo que no es una teoría del arte si no una "teoría de la vida", de la que la práctica del arte es una expresión y en la que la teoría artística se fundamenta. Así, la base del arte constructivo, tal como lo vivía Torres García estaría más bien en una mística, en ese encuentro del artista con una fuente de sabiduría interior que, debe manifestarse utilizando ese alfabeto gráfico que "todos poseemos".

Por motivos de espacio propongo un resumen del texto, que a pesar de lo arbitrario permite entrever su intención general;

La naturaleza ha hecho a todos los seres de tal manera que encuentren dentro de sí mismos todo lo que necesitan para existir armónicamente. (...) Actuar según nuestra propia naturaleza, éste

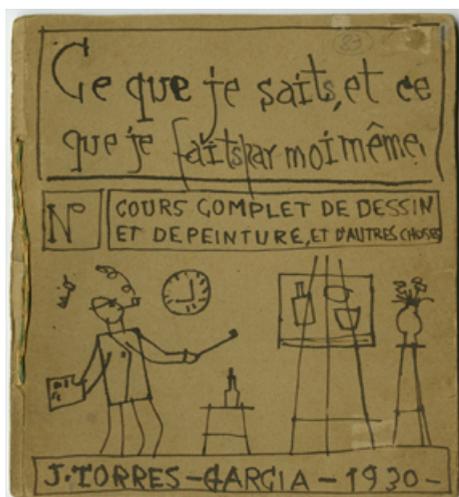


Figura 6_4 Je que je saits Cubierta

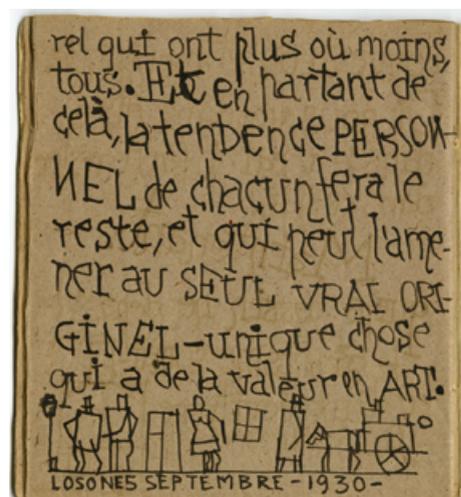


Figura 6_5 Je que je saits interior

debiera ser el único programa de nuestra vida. (...) nunca deberíamos preguntar "¿cómo se hace esto?" por el contrario, hay que tratar de hacerlo de acuerdo con lo que sabemos sin haberlo aprendido (...) ved vuestros dibujos de cuando niños. Pues bien, hay que dibujar como ellos y no más. El dibujo que conocemos por naturaleza, sin haber aprendido nada ni de otros ni por otros. (...) Ahora no sé nada de nada, pero lo sabré cuando el momento sea llegado.

¿Pero, habrá que permanecer en una especie de primitivismo salvaje y no hacer ningún esfuerzo, y no cultivar nada? Nada de eso, sino lo contrario. Pero no hay que equivocarse el camino. (...) Tenemos todas las cosas del mundo dentro de nosotros mismos. Y una geometría propia que es nuestro alfabeto. Tratemos de

no sobrepasar los límites de ese alfabeto. Y tratemos de dibujar mirando hacia adentro, nunca hacia afuera.

En esta producción "del medio", hay otra serie, realizada en 1931, que contiene los ejemplares más bellos y visualmente interesantes de toda la colección. Salvo en el caso del libro *Pere soleil*, cuyo texto está firmado por JTG, todos los libros de 1931 son transcripciones de poemas, una modalidad que Torres había iniciado el año anterior con el libro dedicado a *La Flauta y el sapo*, de Alejandro Casona. Torres García transcribe e interpreta gráficamente poemas de Pierre Reverdy, Jules Supervielle⁹, Pierre Albert Birot, Adrien Copperie, Fernand Marc, Jean Follain, Madeleine Israel y Raoul Gain. Es muy posible que la creación de estas piezas esté relacionada con el hecho de que ese mismo año, Torres García expuso sus *libros* en dos ocasiones junto a sus juguetes de madera, y es razonable pensar que estuvieron a la venta. Me refiero a la exposición de libros y juguetes de madera que Torres realizó en enero de 1931 en la galería Jeanne Bucher, y de libros en diciembre, en la librería Oliviero.

Figs 7_1, 7_2, 7_5 y 7_8)

En estos libros, tal vez liberado de la redacción del texto, el dibujo fluye libre, descontracturado, sin prisas. Torres García juega con la forma y el tamaño de las letras, y rompe la linealidad del texto para crear un ritmo de lectura, y como antes había hecho Mallarmé, hace de la página una representación del espacio real en donde se despliega la palabra. En estos libros, cuando escribe y dibuja, Torres García atraviesa la espina central del libro y utiliza ambas hojas a la vez, como un

9. Años más tarde Torres García le regaló a Jules Supervielle cuando el poeta lo visitó en su taller en Montevideo el ejemplar que reproduce sus poemas

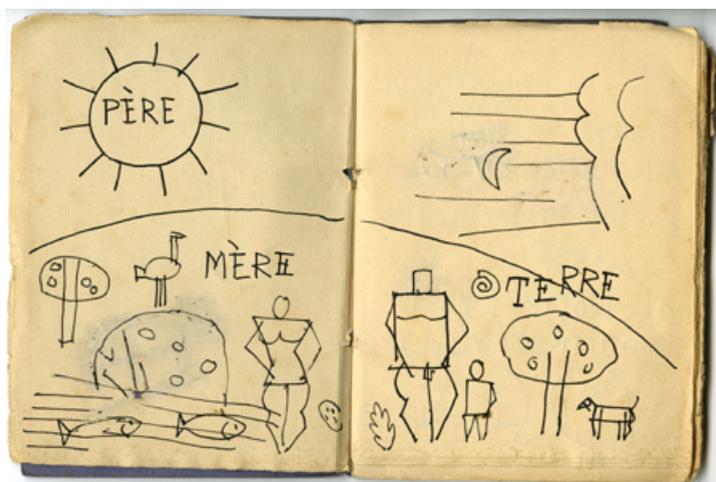


Figura 7_1 Pere Soleil



Figura 7_2 Au clair de la lune

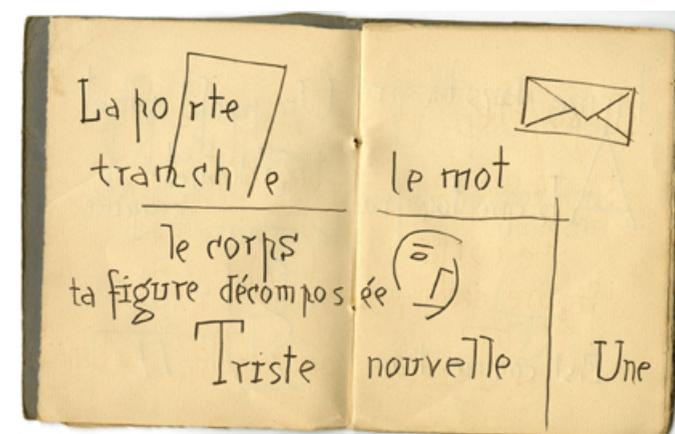


Figura 7_5 1931 Pierre Reverdy Poemes

único lienzo en el que se desarrolla la creación. Apollinaire con sus calligrammes había explorado la posibilidad de dibujar con las palabras, y el futurismo con su revolución poética había propuesto el paso de la página tradicional a la página pictórica. Lo que Torres García logra, en palabras de Michel Seuphor, es que “cada página es a la vez una construcción y un aleteo de vida”. A diferencia de los dibujos constructivos de esa época, reglados por la estructura ortogonal y el marco exterior, las páginas de los libros de artista gozan de la bendición de lo ilimitado, del mucho aire de página en blanco y la ausencia de la cuadrícula. Todo ello, junto a los tamaños variables y generosos de las letras y el gesto simple del dibujo dan un aire de libertad y alegría; tienen estos libros un carácter menos severo que la obra constructiva que le corresponde en el tiempo, tienen algo de risueño y jugueteo, emparentado con el dibujo de los niños que el artista propone como paradigma de pureza.

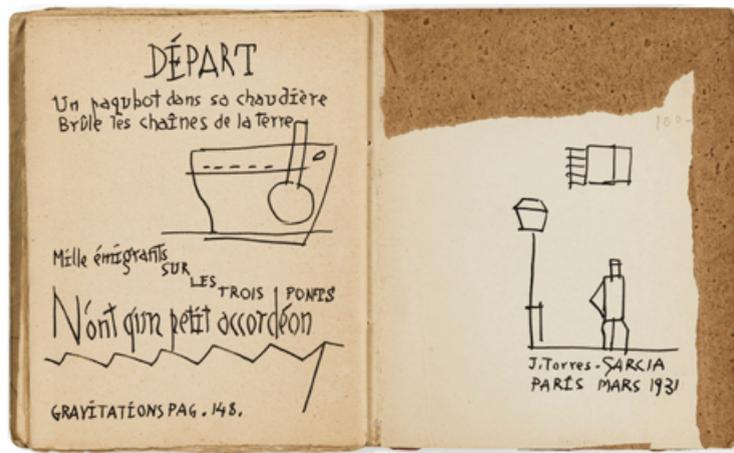


Figura 7_8 Gravitations Supervielle

(...) Es por esta razón que solamente tienen valor el arte muy primitivo, el arte popular y el arte de los niños. Todo el mundo puede expresarse por este medio gráfico con mayor o menor habilidad. Una especie de grafismo geométrico, como vuestros dibujos de cuando niños. Pues bien, hay que dibujar como ellos y no más¹⁰.

10. Torres García. *Ce que je saits et ce que je fais par moi même*. 1930

”Reflexiones sobre un tópico plural: geográfico, lingüístico, retórico, literario... necesario”

Lisa Block de Behar. Lisa Block de Behar. Es profesora, lingüista, e investigadora uruguaya especializada en teoría literaria, literatura comparada y medios de comunicación. Ha sido profesora visitante y dictado conferencias y seminarios en universidades norteamericanas, europeas, latinoamericanas y de Israel. Obtuvo las becas Guggenheim y Fulbright.

En 2011 fue nombrada profesora emérita por el Departamento de Idioma Español del IPA, de Montevideo, Uruguay y en 2018 fue nombrada Doctor Honoris Causa por la Universidad de la República.

Aún no suficientemente elaboradas, apuntan hacia posibles aproximaciones de la *Historia kiria* (1930) de Pedro Figari¹ a la *Utopía* de Thomas More (1516)². Dispersas, no pretenden desarrollar un estudio comparativo estricto sino una somera indagación sobre el estrecho vínculo que se entabla, a partir de esas obras, entre la imaginación verbal y la imaginación utópica, asociadas en un curioso expediente neológico, propuesto para observar el mundo conocido por medio de una ficción puesta en escritura. Son invenciones verbales, que extienden el mundo desde páginas incontables, que han sido las funciones

1. Pedro Figari, *Historia Kiria*. Museo Figari, Montevideo, 2013. Como otras valiosas publicaciones realizadas por el Museo Figari, se trata de una hermosa edición, con imágenes facsimilares que reproducen los dibujos originales de la publicación realizada en París en 1930, por la editorial Livre libre. Incluye la “DEDICATORIA” de Figari y “Notas para un epílogo de *Historia kiria* (y una conversión figariana) por Pablo Thiago Rocca

2. Thomas More. *Utopia*, Edited by George M. Logan and Robert M. Adams, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 2003

primordiales de la literatura, menos ambiciosas o menos efímeras que las propugnadas desde otras perspectivas que intentaron transformar los atributos de este planeta, siempre en perpetua mutación.

*Es cierto que pueden
imaginarse mundos posibles
sin pecado ni miserias,
haciendo con ellos novelas y utopías;
pero esos mismos mundos
serían muy inferiores en bien al
nuestro. No puedo hacerlo ver
pormenorizadamente, porque, ¿acaso
puedo yo conocer o representar los
infinitos o compararlos entre sí?*

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Teodicea*

*Si es verdad que las épocas
agitadas favorecen la creación utópica, esa ciudad ha sido
construida como negación de la historia.*

Alain Bonfand, *L'œil en trop*

A pesar de que en toda la *Historia kiria* no aparece mencionado el término *utopía* y sólo se registra el adjetivo *utópico* un par de veces, es claro que la digna serenidad inherente a la sociedad kiria, así como las

cualidades de la reputada y muy escrupulosa probidad de sus integrantes, replican varias de las bondades que caracterizan la cultura de los utopianos descritas por Thomas More unos cuantos siglos antes.

De difícil definición, el libro de Figari, publicado por *Le livre libre*, París, 1930, ilustrado con sus simples y simpáticas viñetas, se inscribe en una saga que sigue el modelo clásico del pensador, escritor, abogado, canciller, teólogo británico, el polígrafo excepcional que fue More, tan sabio y poliédrico como este ilustre compatriota nuestro que no lo fue menos.

Sin embargo, y a pesar de las afinidades entre ambas obras, cuando se pronuncia, la voz de Figari no es favorable a esas situaciones imaginarias de sociedades perfectas, optando por denostar “las nociones utópicas”, al punto de haber evitado no sólo nombrar en su libro ese célebre antecedente sino inventar, en lugar de *utopía*, el vocablo *kiria* y derivados, una denominación de la que todavía no se ha probado su hipotética génesis. Más aún, es curioso que se haya pronunciado en los siguientes términos:

(...) estamos saturados de nociones utópicas y de formalismos antojadizos. Nuestra organización social, si puede emplearse tal palabra para referirnos a una cosa tan inorgánica, está constituida sobre la base del enredo nada más, como no sea el ruido y el aparato. Vea qué otra cosa es hoy el trabajo!... Y la propia vida social!

*Confieso que me costó el volver a la realidad, y no sin cierta amargura.*³

3. Pedro Figari, 2013, p. 66 (nota al pie)

¿A quién atribuir la severidad de esas confesiones? ¿Al autor, al narrador, al traductor, al pedagogo, al abogado, a alguno de los elocuentes kirios? Es compleja la pluralidad de voces que se cruzan y coinciden en su *Historia*, una polifonía que estos prudentes moradores cultivaban libremente así como parecían deleitarse en practicar numerosos instrumentos musicales, a veces soplando el peliandro con sostenido acierto, otras, solazándose al templar los instrumentos:

no sólo tenían más instrumentos que nosotros sino también mayor aptitud musical, lo que no ha de sorprender si se considera cuán escasa es la nuestra.⁴

No son demasiado diferentes las observaciones que hace el narrador del canciller británico en relación a los instrumentos musicales y a las interpretaciones de los utopianos, así como son igualmente elogiosos los encomios sobre sus aficiones melómanas, la dulce suavidad que difundían sus melodías y la refinada perfección del acorde o acuerdo del sonido con el tema:

all their music, both vocal and instrumental, renders and expresses natural feelings and perfectly matches the sound to the subject.

Aparte del interés de Figari en mostrar a los negros reunidos en bailes o bailando, aparte de las anécdotas que narra sobre las inclinaciones musicales de los kirios y las peculiaridades de los instrumentos que tañen, impresiona la agudeza de la perspectiva musical con que

4. Ídem, p.144

Herrera Mac Lean *comprende* sus pinturas, animando una “correspondencia entre las artes” que rescata la unidad más profunda de una creación que desborda el límite de sus márgenes o de sus marcos:

Antes de adivinarse el juego de sus figuras, de sus campos, de sus animales; antes de saber qué representa el cuadro, ya nos ha cautivado. Después entramos en él, pero ya poseídos por su sortilegio. A veces llegamos en un andante, en un adagio, en un allegro; y muchas veces en un delicado scherzo de colores. Pero siempre nos sentimos llevados por la mano de aire de la música.

Un estudio interesante podría hacerse para definir todas las gamas dominantes, como en la construcción musical, a las cuales obedece su composición pictórica. Así vemos que cada escena, al nacer, ya viene como un trozo de música, con su tonalidad: tono de «do sostenido», de «mi bemol», de «fa natural»... A la distancia, «oyendo» sus cuadros, ya sabemos si son candombes jocundos, en tono mayor, o entierros tristes, en tono menor; si son nocturnos, bañados de luna, o alegres bailes; si son pastorales serenas, o melancólicos paisajes de caprichosos cielos.⁵

Pero, a diferencia de las alabanzas que dispensa el autor de *Utopía* a las virtudes musicales de sus criaturas, el criollo, que tampoco las escatima, suele concluir con algún desplante que satiriza el tono idílico, deslizándose un final disonante, que nunca escasea, en contraste con la armoniosa ponderación previa:

5. Carlos Herrera Mac Lean. *PEDRO FIGARI, Editorial Poseidón*, Buenos Aires, 1943. p. 43

eran estetas, por lo cual resultaba hasta agradable el oírlos; y el verlos, no más, ya complacía, pues era tal la conciencia con que practicaban su arte, que parecían más bien dioses que humanos pedestres (...)

Eran de tímpano de tal modo delicado que no podían oír un «pizzicato» sin estremecerse, erizados, como si les hiciesen cosquillas.⁶

Dicho sea de paso, entre compases y cadencias musicales, un caricaturista contemporáneo de Figari, Luis Scarzolo Travieso (1876-1940), elogiaba su “voz hermosísima de sochantre, que corresponde lógicamente a su figura de primer bajo de ópera ‘trucado’ con una barba asiria, negra y cuadrangular”.⁷ También afirmaba que “Los íntimos lo llaman Maître Labori por su valiente y brillante defensa en el proceso del Alférez Enrique Almeida, cuya inculpabilidad probó plenamente en un juicio famoso”.⁸ Scarzolo Travieso aclara, además, que quienes así lo llaman, lo identificaban con el Maître Gustave Gaston Labori, el abogado que intervino en el “Affaire Dreyfus”, el defensor del capitán judío, que el propio Figari asimiló en sus escritos al caso del alférez uruguayo⁹, por haber sido víctima de un proceso afrentoso y una sentencia igualmente injusta. Inmediatos, casi contemporáneos

6. *Historia kiria*, Op. cit.

7. Luis Scarzolo Travieso. *Figuras, figuritas y figurones. Álbum de caricaturas*. Montevideo, 1904. Talleres “La Razón”, calle Cámaras 54. Mi agradecimiento al equipo de Anáforas, especialmente a Maximiliano Basile por el hallazgo de este álbum de caricaturas y su digitalización. <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44070>

8. Scarzolo se refiere a Pedro Figari. *El crimen de la calle Chaná*, Vindicación del Alférez Enrique Almeida. Exposición de la Defensa a cargo de Pedro Figari Abogado, 1896

9. Pedro Figari. *Un error judicial*. A. Barreiro y Ramos, Editor. Montevideo, 1989, p. 48

a los dramáticos acontecimientos que dividían a Francia en aquellos tiempos, sorprende la fidelidad de la información y la celeridad con la que, desde la distancia, argumentó Figari.

Desalentado respecto a la sociedad de su época, Figari imaginó otra sociedad a la que atribuía la ideal delectación ante los encantos de la naturaleza, una complacencia sencilla y sana, de “juiciosa continencia”, apta para eludir los vicios y daños que endilga a “el hombre moderno, según se llama al de nuestros días, por más que se halle expuesto a ser tan antiguo como un kirio”.¹⁰

Son remotos los tiempos a los que remite, tanto, que ya desaparecieron las huellas de su improbable existencia de hace, por lo menos, “unos trece siglos antes de la Era cristiana, en bloque, sin dejar vestigio alguno”. Nostálgica, la visión del narrador no manifiesta, sin embargo, ninguna superioridad respecto a sus costumbres ni a la forma de vida de los kirios. No se consiente ninguna condescendencia; al contrario, se complace en dar cuenta de su filosofía diferente, sus convicciones, su convivencia, su conducta. Un saber ejemplar el de los kirios es su *art de vivre* que es “vivir de acuerdo con su conciencia. A eso llamaban ellos vivir según es debido”.¹¹

Sería errado sospechar en Figari la mínima fascinación (que prevalecía en los medios artísticos y científicos europeos) por las obras procedentes del África negra y profunda, o influidas por sus singularidades. A fines del siglo XIX y principios del XX, artistas y científicos se sintie-

ron atraídos por el culto del primitivismo o el estudio de las particularidades que lo definían y oponían a los modelos de civilización que propugnaban los países occidentales de Europa.

En una conferencia sobre “Crítica de la vanguardia y utopía de la memoria”, Gabriel Peluffo Linari compara la noción de primitivismo en la estética de Figari con la de Joaquín Torres García:

*Ambos pintores coinciden, sin embargo, en que una utopía americanista debe recurrir, de alguna manera, a la matriz primitivista. La crítica de Figari a la balcanización del mundo contemporáneo le lleva a reivindicar la sencillez y la integridad implícitas en el estado primigenio de la humanidad. No propone una involución programática hacia la prehistoria, busca poner de relieve la utilidad y la vigencia que él encuentra en las enseñanzas de una vida en estado primario.*¹²

No obstante, si bien reconoce en la simplicidad de “la vida primaria”, sus virtudes, tal como cita Peluffo, Figari no adhiere ni a las reducciones que impone el mito del *bon sauvage*, ni a la ingenua contemplación del otro como inferior por diferente o por mero y trillado *otro*. Los negros de Figari no se diferencian de los “rubios”, o de quienes no son ni lo uno ni lo/el otro.

10. Pedro Figari, 2013, p. 27 y 28

11. Ídem, p. 23

12. Gabriel Peluffo Linari, Conferencia: “Pedro Figari: Crítica de la vanguardia y utopía de la memoria. Houston, 2004”. http://figuras.liccom.edu.uy/media/figari:otros_documentos:peluffo_-_utopia_de_la_memoria.pdf

En una memorable carta, entre otras muchas, que le dirige a su amigo Eduardo de Salterain y Herrera desde París, el 28 de mayo de 1932 escribe:

Repuesto de mis sobresaltos, y vuelto a la tarea estoy pintando de nuevo. Entre otras cosas trabajo en un friso, un cortejo de negros, cortejo funerario y por lo mismo ameno, titulado "El chiste". Van por el campo raso cuatro negras con sus mantos llevando un ataúd blanco, de niño, precedidas por una negra grave, hierática, que ha de ser la abuela de la criatura, cuando no sea la madre. Detrás algunos muy enlutados y solemnes, en tanto que alguien acierta a decir un chiste, y los de más atrás se arremolinan sin poder contener sus soeces carcajadas, bien que vayan con una indumentaria adecuada a las circunstancias, vale decir, severa.

Me dirá usted: ¿Por qué negros? ¿Acaso no ocurre lo mismo con los blancos, por rubios que ellos sean?

A esto contesto: Lo que quiero es referirme al hombre, y para verlo mejor tomo al negro, en la inteligencia de que los blancos llevamos siempre un negro dentro, muy renegrido, el mismo que nos sugiere a menudo cosas que no sabría uno cómo referirlas al blanco sin incurrir en irreverencia. Y es de igual suerte que uno se entretiene, no diré en sus ocios, que son escasos, sino en sus ocupaciones y preocupaciones que son muchas; y al propio tiempo nos vamos informando e instruyendo.

En ese afán de descubrir lo que va dentro y el no haberme conformado con las exterioridades, lo que ha hecho que mi pintura haya sido bien recibida, tanto más cuanto que la regla actual es la contraria: no dar importancia más que a las apariencias, "la

pintura por la pintura", que es a mi ver una aberración. Lo que interesa ante todo es lo más genuinamente intrínseco, para los espíritus que no hagan lujo de superficialidad, que también los hay muchos.

Me alegra saber que Ud. ha utilizado mi recorte para dar su clase. En realidad no son asuntos o temas los que faltan para formar un criterio, pero suelen haberse sustentado cosas tan inesperadas, que vienen a constituir nuevos aspectos sobre ese eterno tema: COMPRENDER. ¡Vea Ud. lo que cuesta el ponerse de acuerdo aun sobre las cosas más elementales, y todavía entre los más eximios cerebros, y me diría sin duda alguna: El hombre es inteligente, si se quiere, pero lo es de una manera tan singular! ... Vaya viendo la extensión y complejidad del enredo en que se han metido los pueblos estos, quiero decir los más "gauchos", y aparece como un laberinto el más inextricable el mundo civilizado, el que comienza a mirar tiernamente a los pobres primarios y salvajes con cierta envidia, como si tuviesen algún talismán insospechado de sabiduría y de magia. Estos por lo menos viven, mientras los otros se hallan confusos, desconcertados, consternados.¹³

En una reciente publicación¹⁴ en la que Philippe Dagen, escritor, historiador, crítico, periodista, especializado en las representaciones artísticas de las corrientes primitivistas, discute, desde una perspectiva

13. Pedro Figari. Archivo Colección Figari. Museo Histórico Nacional. Casa de Lavalleja. Agradezco a sus bibliotecólogos y a Maximiliano Basile, Rodrigo Echániz, Arturo Rodríguez Peixoto y, especialmente a Mariana Noguera, por su valiosa colaboración. Anáforas http://figuras.liccom.edu.uy/figari:a_eduardo_de_salterain_y_herrera

14. Philippe Dagen, *Primitivisme : une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019

contemporánea, la noción de *primitivismo*, se refiere menos a los intereses colonialistas, políticos y económicos, que al auge de los análisis procedentes de la ciencia, formulados por antropólogos, médicos, alienistas de distintas nacionalidades europeas y norteamericanas.

Porque si Figari pinta felices a los negros reunidos en tertulias familiares y sociales, en bailes y fiestas, incluso en funerales, en su vibrante realismo nostálgico (aunque no melancólico) de interiores y paisajes, no asoma en el tratamiento de sus imágenes ningún atisbo de superioridad cultural, al contrario. En palabras de Nelson Di Maggio:

Figari busca escenificar los rituales colectivos, anónimos, despersonalizados, uniéndolos a través del arabesco, esas líneas ondulantes que se unen como en un friso interminable y los efectos de color puro que quiebran la posible monotonía del cuadro. De tal modo que todo es agitación y dinamismo y el ojo del observador es arrastrado por el contagioso discurso plástico y, sin detenerse en ningún aspecto en especial, sigue la danza vertiginosa que le proponen los personajes. Porque lo importante es la celebración de la vida, en todos sus aspectos posibles, pero sobre todo, rescatar a un sector marginado de la sociedad que tiene sus propios modos de comportamiento. Figari los escruta con mirada pícaro y socarrona pero sin caer jamás en el riesgo del color local o el folklore.¹⁵

Son muy lúcidas las palabras con que Herrera Mac Lean analiza la visión de Figari al representar a los negros que protagonizan sus obras, las mejores:

Una serie característica suya –y que coincidió con una moda fugaz en Europa—fue la del arte negro. Es decir, la evocación viva y palpitante de la animada y mansa grey de los negros en el post-coloniaje. Mientras la moda del arte negro en París surgía de ambientes de fantasías y de snobismo, sin apego al elemento humano, Figari, transido de ternura, pinta su inmortal film, de negros tomados, no en el duro menester cotidiano, sino en su medio, ebrios de liberaciones. Los arranca de la alegría desenfrenada de su Semana de Reyes, desatados todos los impulsos atávicos, o los saca de velorios y funerales.¹⁶

Y cuando cuenta la historia de los kirios los presenta como seres sensatos en extremo, integrantes de una sociedad deseable, perfecta, utópica, por quienes profesa, si no veneración, un natural respeto aunque no deje de ironizar al mismo tiempo. Quien narra se demora en describir los gestos refinados de los kirios, sus muy dignas costumbres, aunque no se priva de rematar —como ya se había anotado— mediante burlas repentinas, afiladas, dichas al pasar, dirigiéndoles una mirada perspicaz, irónica pero nada cínica.

Observantes de correctas normas de urbana convivencia, procuran adquirir las más precisas nociones del conocimiento, y las condiciones más favorables al desarrollo de una “cultura autónoma, delineada valientemente (...)”, ya que “la ambición

15. Nelson Di Maggio, *Múltiple personalidad de Pedro Figari*, Almanaque del Banco de Seguros del Estado, Montevideo, 1993

16. C.A. Herrera Mac Lean, Op. cit. P. 44

de los kirios era simplemente la de hacer una vida honesta y natural”¹⁷ (...) sin aspirar a la perfección absoluta, dado que ésta no existe ni puede existir. Por las licencias que otorga el humor, que impiden confundir jactancia con franqueza, descartaría, o no, el tono de petulancia en clave de sorna: “Si yo, siendo como soy, no soy perfecto, ¿quién puede serlo?”¹⁸

Alentados por esa feliz dedicatoria de Figari “A los que meditan sonriendo”, se dice más adelante:

no habrían dejado ellos tampoco de sonreír al notar nuestro entrecejo fruncido, y al considerar la idea que nos hemos formado del pensamiento, tan magistralmente expresada por Augusto Rodin en su *Pensador* (...)

pero tan alejada de la beatitud de los kirios, “contentos de vivir contentos”.¹⁹

Como cualquier filósofo, que se pregunta por el qué de las cosas, los pensadores kirios se preguntaban sobre el ké, más simple, escrito con ka en vez de perderse en prácticas de una “dialéctica más o menos incomprensible por abstrusa”. Son esas sus palabras:

(...) así ocurría que los kirios, con tener menos, eran felices, y nosotros, teniendo más, nos martirizamos soñando en lo abusivo e imposible, lo irreal, y hasta en lo sobrenatural, haciendo cuanto nos es dado para vivir ilusionados con la idea de su

17. Pedro Figari, 2013, p.14

18. Ídem, 2013, p.30

19. Ídem, p.18

consecución, aunque por dentro sepamos ser inalcanzable. (...) La realidad la tenemos aquí, a la mano —decían—, hasta nos sentamos encima; ¿a qué, pues, acudir a las nubes para que nos la expliquen?²⁰

A pesar de las notorias coincidencias con la obra de More, en la suya, Figari —como ya se decía— no la cita. Esa omisión no es rara. Como suele ocurrir (por muy importante o por ostensivo), se omite lo más evidente, sin olvidar la proverbial cortesía —de la que hablaba el poeta— que debe el autor al lector al cederle el placer de descubrir por sí mismo lo que calla.²¹

Tal vez habría que haber comenzado por aludir a la localización insular de Kiria, que anuncia el título del capítulo inicial con cierta displi-cencia: “Situación geográfica, etnografía, etc.”. Los títulos (o subtítulos) del narrador de Figari, si bien irónicos, divertidos en muchos casos, *pretenden* (también porque simulan) orientar la lectura hacia el modelo convencional de un tratado y no hacia el de una ficción. Otros títulos, en cambio, muy ocurrentes anuncian una: “Policía y judicatura popular: el *epa*, el *aka*, el *tok* y la *utasia*.”²² Pulgas de catre.²³ Fómite.”²⁴

El narrador de esta *Historia* comienza señalando la existencia de una “enorme isla deliciosa”, semejante por su fauna y su flora a las atribuidas a los zoológicos y botánicos del territorio americano, sin ignorar

20. Ídem, p.49

21. Mallarmé, La Pléiade, Gallimard, París, p.869

22. Pedro Figari, 2013, p.113

23. Ídem, p.209

24. Ídem, p.275

su “simbólica forma de corazón”, en obvia alusión a las metáforas de la cartografía nacional. También Thomas More había imaginado su isla con características semejantes a las de las Islas Británicas, de Inglaterra, en particular, e imita (más que imagina) la urbanización de la “famosa ciudad de Londres”, duplicando los distritos de la capital. Por más lejos que se radique, la fantasía no se aparta demasiado del entorno conocido pero al que la coartada de la ficción escamotea a medias.

Abundan las obras literarias que radican su trama en una isla registrada geográficamente o no, en el mapa, pero separada, alejada, más allá del tiempo y otro tanto del espacio, a salvo de las circunstancias, protegida por su aislamiento, por sus propios límites. La predilección de la imaginación narrativa por instalarse en un territorio aislado goza de un estatuto literario privilegiado. Entre otros islarios literarios, apenas mencionaría, *La Isla del Dr. Moreau* (H.G. Wells, 1896), *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719, del archipiélago de Juan Fernández,), *La Isla del Tesoro* (Robert Louis Stevenson, 1883). No dejaría de incluir en la serie de descubrimientos insólitos *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940), que tanto debe a esas aventuras isleñas, propicias a las fugas narrativas y a los acontecimientos milagrosos, y al llamativo parecido de nombres: More, Morel, Moreau, que no atribuiría al azar.

Ni habría que pasar por alto la isla donde Shakespeare radica su última obra, y por la que debería haber empezado esta somera lista. Publicada casi un siglo después de *Utopía*, el drama isabelino recupera las

peripecias que, literales, auspiciosas, convergen en el descubrimiento de un Nuevo Mundo, para el mayor regocijo de Miranda, que no deja de admirar ni de exteriorizar su júbilo al descubrir un mundo feliz:

O, wonder!

How many goodly creatures are there here!

How beauteous mankind is! O brave new world,

that has such people in't!

Por su parte, en la misma obra, las intervenciones de Gonzalo resumen los ideales y/o malentendidos de un mundo utópico : “In my kingdom I'd do everything differently from the way it's usually done”.²⁵ Basadas a contrapelo en la obra de More, filtradas por la ironía de Shakespeare y las homfonías del español, confunden en una misma calidad *bueno* y *nuevo*, como si tal confusión ya no hubiera precipitado catástrofes históricas recientes, tan conocidas como aterradoras.

Históricos, narrativos, teatrales, los horizontes se cruzan en América, a partir de los conocimientos de Thomas More, de sus lecturas que relatan las expediciones de Américo Vespucci (a las que se refiere más de una vez en su *Utopía*), capaces de alimentar los sueños de un mundo nuevo, que Figari idealiza a su vez, aun cuando reconozca la aventurada expansión de las metrópolis:

25. Shakespeare. *The Tempest*. Acto 2, escena 1ª

Las urbes se han hibridizado; hay parisés, madrises, romas, vienas y hasta berlines por estas comarcas, en tanto que la ciudad americana, de pura cepa, y aún de media cepa, está por verse; y hasta parece ser de realización utópica.²⁶

No le habría pesado que allí se hubiera albergado “el pueblo menos conocido y el más original e interesante de la más remota antigüedad”, como dice, exaltado, Ali Biaba al enterarse del hallazgo del manuscrito, del que se le confiaría su traducción, como consta en la “Noticia Prologal” suscrita por “EL AUTOR. París, 26 de agosto de 1928”.

A propósito del *Lugar de elección*²⁷, el cuadro de Paul Klee que Alain Bonfand analiza o, más bien, recrea por su refinada escritura, decía:

La configuración del cuadro nos cuenta, entonces, una historia, o mejor la génesis de un mito, el mito de una génesis. (...) un lenguaje puramente figurativo, un lenguaje de utopía.²⁸

Aun cuando se trate de cuadros, de pinturas, de obras plásticas en general, es significativo que la invención del lenguaje o de la lengua se vinculen con la invención de un lugar, al que, inexistente, se accede por la palabra. Lengua y lugar creados a la par, generan una utopía doble por medio de palabras inventadas (que sólo existen a partir de la mención), que designan lugares imaginados (que solo existen así).

De ahí que la radicación insular, ajena al mundo conocido, también cuente en este caso y que Figari haya preferido empezar por mencionar el *tópico geográfico*, un principio literario recurrente, el asiento que la imaginación requiere, desde el pueril “Había una vez en...” hasta el más complejo, y siempre recordado o no recordable, “En un lugar de...”

De la misma manera que estos y otras obras, la literatura anexa mundos ignorados al mundo conocido; agrega entidades, naturales o sobrenaturales, administra tiempos, ensancha territorios, multiplica paisajes, ciudades, viviendas, acrecienta multitudes, individuos, acciones y gestos, suma bibliotecas incontables, libros infinitos. Por más que se verifiquen semejanzas y precisiones, el mapa, si es imaginario, carece de referentes geográficos. A pesar de las detalladas descripciones que imagina el autor de *Utopía*, la isla sólo vale por su nombre y, como sólo existe de palabra, tampoco podrá desaparecer su afortunada inexistencia.

Como tantas otras entidades que la acreditan, se ha fundado una *Bibliothèque des voyages aux pays de nulle part, Histoire littéraire de la pensée utopique*, una versión análoga aunque más elaborada de “el cuchillo sin hoja al que le falta el mango”, el viejo aforismo de Georg Christoph Lichtenberg. Además de las someras alusiones a esos universos ficticios, verbales, interesa señalar la afinidad de las nociones de *localización* y *locución*, que repite la misma afinidad que se da entre el latín *locus* y *loquens*, parcialidades de una homofonía que la semántica no desecharía, y la poética menos aún.

26. “El Gaucho” PEGASO No. 10. Abril, 1919, p. 368

27. Paul Klee, *L'œil en trop*. Sobre el cuadro *Auserwählte Stätte*, 1927. Yo traduzco

28. *L'œil en trop*. VRIN, Paris, 2019 [1^{ère} éditions de La différence, 1995], p.66

En efecto, la voz narrativa se afilia al lugar, a la posibilidad de “dar lugar” o de “tener lugar”, que es por donde la narración empieza, confirmando el *locus* imaginario al que se refiere Pablo Thiago Rocca en sus “Notas”, ya que involucra la función de decir, que es ínsita a su razón de ser.²⁹

Territorio irreal de una geografía imaginada por un autor, la isla, además de ser un *tópico* literario, es *tópico* en el sentido más físico, más concreto de “espacio o lugar determinados”. Aunque *tópico* se entienda generalmente como *lugar común*, traducción literal de *topos koinos*, del que hablaba Aristóteles o, dicho en latín, *locus communis*, aludiendo a referencias repetidas y compartidas. El nexa lingüístico entre *tópico* y *espacio* o *lugar* sigue muy vigente y sus variantes (utopía, eutopía, distopía, etc.) refuerzan su vitalidad usual. Más frecuente, la aplicación retórica del término señala comentarios previsibles, aptos para captar la benevolencia de oyentes y lectores, que se valen de una suerte de argumentos utilizados por quien desea entablar un discurso de convincente y convencional familiaridad.

Desde las antiguas prácticas sofísticas hasta la actualidad, son recursos que, con premisas y propósitos actuales, fueron asimilados a una teoría de la argumentación,³⁰ a partir de la fundación, ya hace varias décadas, de la que aún se considera una “nueva retórica”.

29. Pablo Thiago Rocca. *Notas para un epílogo de Historia kiria (y una conversión figariana en Historia Kiria* de Pedro Figari. Museo Figari, Montevideo, 2013

30. Perelman, C; Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*. --2e. ed. -- Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, c1970

Según ya había adelantado Aristóteles, los *topoi koinoi* son los argumentos más persuasivos, los más convenientes, aquellos que se intercalan en el discurso para atraer y retener la atención de un auditorio, para incitar su adhesión apelando a sus intereses y preocupaciones. Se recurre así a estereotipos que prevalecen en cada comunidad, esos que, demasiado reiterados, arriesgan incurrir en las facilidades ideológicas de un pensamiento entumecido por su inflexible inmovilidad.

Aristóteles no ignoraba que *Ion*, el elocuente y muy histriónico protagonista epónimo del diálogo de Platón, el ilustre aedo, el clásico erméneus, que se ufanaba por ser el mejor intérprete de Homero, seleccionaba los pasajes que, de los legendarios poemas, fueran los más relevantes para su auditorio, consolidando en su épica errante, las referencias compartidas de tópicos, aquellas que estimaba como las más eficaces para promover la comunicación y conmover a su público.

Tópicos o lugares comunes se confunden en una sinonimia laxa. La relación entre *locución* y *localización*, que ya se había indicado, no se limita a las coincidencias de una anáfora casual, sino que convergen en una poética común, que se traba en las redes más ceñidas de la comunicación, la comunidad o la pura comunión.

En rigor, tampoco Thomas More había utilizado el término *Utopia* con frecuencia, y, como Figari, cuando lo utiliza, menciona sólo el adjetivo *utopianos*, al referirse a los oriundos de su isla. Sin embargo, *Utopía*, esta feliz invención suya, es uno de los neologismos más afortunados no sólo por las resonancias de una obra escrita y publicada en latín: *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, 1516, traducida al inglés póstu-

mamente: *A little, true book, both beneficial and enjoyable, about how things should be in the new island Utopia*, 1551, dieciséis años después de haber sido decapitado su autor, en 1535.

De nombre propio a nombre común, *utopia* adquirió una ubicua legitimidad temática universal, desde la filosofía a la política, desde la historia al discurso cotidiano, sin excluir la diversidad de teorías y experiencias utópicas, exitosas las menos, desdichadas las más temibles.

Avalado el procedimiento neológico por el prestigioso precedente inglés, son muchas las voces que inventa Figari y, de la misma manera que a Thomas More se le ocurre disentir por medio de su inspirada *Utopia*, Figari discrepa con la sociedad establecida por medio de una enigmática *Kiria* y sus derivados.

Son numerosas las palabras inventadas en su *Historia kiria*. Sin embargo no las designaría como neologismos; más bien correspondería tipificarlos como *hápax*, una clasificación que utilizan los filólogos para designar aquellos términos que se registran una sola vez o cuyo uso se limita a una obra determinada o a figurar en los comentarios que ésta suscita. Las voces que inventa Figari no se apartan de los límites de su *Historia kiria*, de sus eventuales variaciones textuales, o de las menciones del propio autor en otros escritos suyos, en su correspondencia, sobre todo. En una carta que dirige a Eugenio Garzón, se refiere en dos oportunidades a su novela, con tal desenvoltura que normaliza la mención como si no hubiera sido inusual:

A medida que voy conociendo a este pueblo descubro en él mayor número de condiciones de buena ley, bien másculas y kirias por decirlo así, lo que a mi ver significa el buen paso y la más sustancial calidad.

(...)

Hay en la tripulación de estas embarcaciones el signo de la hombría, a la manera antigua. Esto es kirio también.³¹

Sin embargo, no han ingresado, hasta ahora, al caudal lexical de la lengua común ni al vocabulario culto o erudito.³² Su empleo se restringe al texto mismo o a los contextos con los que sigue estrechamente asociado.

Ni hablar de la onomástica paródica, más que extravagante, que Figari crea a partir de reminiscencias latinas. Aparecen, entre numerosos nombres de reyes de raíz latina, el rey Agustinus III, Petizus I, llamado el filósofo, o entre muchos eruditos, el sabio Regulius, el filósofo Cicerius, el teólogo Paribus, el poeta Fibrinius el patriarca Ximenius, y tantos tantos más que proliferan latinizados en la muy densa demografía de la isla kiria. De la misma manera, Thomas More había acuñado patronímicos griegos y, valiéndose de la ironía genial de *Utopía*, invoca otros nombres que dicen y niegan a la vez: Hythlodæus (gr. *Hutlos*, *huthlos*), una raíz que, mencionada varias veces en los diálogos

31. Carta de Pedro Figari dirigida desde Samoï-sur-Seine, 22 de setiembre de 1926. a Eugenio Garzón. Colección Pedro Figari. Archivo General de la Nación

32. Agustín Courtoisie. *Ciencia Kiria* y Programa de las IV Jornadas Figari Pensador "Pensamientos kirios" 20, 21, 22 de noviembre de 2019. Museo Figari, Montevideo. *Historia Kiria*, Montevideo, 2018

de Platón, significaba “absurdo”, “conversación ociosa o no confiable”. La apuesta neológica se extiende a otros topónimos de modo que los accidentes geográficos de la isla se limitan según el mismo modelo nominal de *Utopía*. Anyder, arroyo sin agua, Amaurot, la capital fantasmal de Utopía, Ademus, gobernador sin pueblo, una toponimia contradictoria que no desconocen los topónimos de estas tierras nacionales.

No dejaría de asociar ese paradójico procedimiento verbocreador al ancestral prototipo, habilitado por el homérico Odiseo o Ulises, un nombre que se tradujo como «Nadie», y se tradujo bien. La astucia denominativa del héroe mitológico se vale de una dinámica verbal que juega con el procedimiento generalizado de la *preterición*, en su sentido retórico, que consiste en declarar que no se dice lo que en realidad se está diciendo, una variante interesante de las figuras de la negación, que permiten decir y negar a la vez sin retractarse.³³

Nadie recupera en parte su historia lingüística, del latín *homines nati* (hombres nacidos), reducido por el uso a *nati* y, de ahí, al español *nadie*. Hay otros ejemplos de los que sería un sugestivo paradigma el francés *personne*, de inercia semejante.

¿No explicaría (o ilustraría) ese reverso semántico una suerte de predestinación fatal de las palabras, la ironía, no ya como recurso retórico sino como prueba de la mera índole contradictoria de la palabra, de su naturaleza que nombra y anula a la vez?

Si bien Figari menciona con fluidez *kiria* y derivados en su correspondencia personal y amistosa, en realidad no sabría explicar cómo se generó el nombre *kiria*, pero tampoco se entiende qué hace la letra ka en el abecedario castellano (aparte de la fidelidad a la transcripción de palabras de lenguas no romances o términos técnicos o arcaizantes).

¿Habría sido la intención de Figari introducir ortográficamente un término de aspecto extraño? No podría afirmarlo pero tampoco creo que Figari haya querido aludir al Señor, en griego *Kirie*, invocado en la primera parte de la misa, ese ruego dirigido a Cristo en oración: *‘Kyrie eléison, Christie eléison, , “Señor, ten piedad de nosotros”, repetido con la insistencia suplicante de una letanía, como se ha explicado o traducido más de una vez.*

Ahora bien, tratándose del nombre de una población y de una localidad no demasiado distante de Siria, no descarto que Figari haya apelado al hebreo *kiriath*, que se traduce por “ciudad”, también en árabe. Por otra parte, cualquiera de las dos lenguas semitas se contextualizarían sin dificultad en el mundo caldeo del que proceden el manuscrito de la Historia y la lengua que bien conoce su traductor, sobre todo si se recuerda que son varias las ciudades o localidades en Israel que tienen ese topónimo genérico en la actualidad.

Se sabe que, en la mejor tradición novelesca y cervantina³⁴, el libro se origina en un manuscrito misterioso, similar al que atribuyera el narrador del Quijote al famoso historiador musulmán Cide Hamet Be-

33. No escasean los ejemplos: No elogiaré su extraordinaria obra, no será necesario enumerar sus encomiables virtudes, etc., etc

34. Nelson DI Maggio, *Pedro Figari 1861-1938*. Pavillon des Arts, Paris-Musées, Union Latine, AFAA, 5 mars - 24 mai, 1992, p.25-53

negeli o a los numerosos relatos de los que proceden los cuentos de Borges, que acreditan los fueros fantásticos, realistas o enciclopédicos de sus ficciones .

Adquirido por el Autor (indicado así, con mayúscula, en la Noticia Prologal, como si fuera un nombre propio), después de regatear con un viejo librero de viejo, uno de esos míticos *bouquinistes*, que siguen instalados en los muelles del Sena, el manuscrito acumula el sortilegio de encuentros fortuitos y auspiciosos más los enigmas del antiguo caldeo, una lengua incomprensible, que requiere los oficios de un experto trujimán capaz de descifrar las extrañezas de su escritura ajena y lejana.

Para enfatizar el carácter exótico del hallazgo, el intérprete se llama con el milyunanochesco nombre de Ali Biaba, demasiado parecido al protagonista de uno de los cuentos más conocidos de *The Arabian Nights*, cuyas traducciones las hicieran tan célebres como sus centenarias narraciones.

Son varias las incógnitas a las que se suma la mínima y burlona modificación que introduce Figari en el patronímico del personaje, una leve alteración que no descarta la parodia de un "orientalismo" *avant-la-lettre*", muchos años antes que se difundiera el término³⁵ desde la Universidad de Columbia, Nueva York, en el medio universitario e intelectual de fines del siglo XX. Con resonancias desmedidas, el orientalismo de Edward Said reprobaba las representaciones convencionales de un Oriente simplificado por artistas o escritores occidentales, que plasaban en sus obras sus presuntos prejuicios respecto a los modelos

35. Edward Said. *Orientalism*. Pantheon Books, New York, 1978

culturales procedentes de un Oriente que, esquemático, no revelaba otros aspectos que, a su propio (pre)juicio, deberían interesar. Sus impugnaciones no se sustraen, sin embargo, a las parcialidades por él esgrimidas ya que el término que propuso implicaba solo a Medio o Cercano Oriente, excluyendo a otros pueblos de Oriente, del Lejano Oriente, igualmente interesantes.

Muy anterior a las estrecheces de esa acepción, a fines del siglo XVIII y más tarde, ya en el siglo XIX, *orientalismo* designó la teoría propugnada por los estudiosos y especialistas en lenguas y civilizaciones de Oriente, quienes radicaban allí el origen de Occidente, sus lenguas, sus ciencias, su cultura. Como el mítico oro de Oriente, la riqueza del término reclama su propio abolengo filológico: *Aural* (latín *auris*, "oído") o bien *oral* (latín *os-oris*, "boca"), que coinciden en *oración* desde el principio.

Origen, Oriente, otras voces iniciadas con *or* ilustran el mismo recurso anafórico que confirmaría, desde el comienzo, la verdad original de las palabras en juego. ¿Fueron los misterios de *Oriente*, las ambigüedades que palpitan en la palabra, los descubrimientos semánticos que sugiere la fonética, o la conjunción de esas y otras razones, los que hechizaron también a Borges? O fue ese "río de sangre oriental que va por mi pecho, ninguna salvo los días orientales que hay en mis días"³⁶ una fusión de reminiscencias genealógicas y geográficas que el poeta reivindicara con frecuencia.

36. Jorge Luis Borges. *Palabras finales. (Prólogo breve y discutidor)* en Ildelfonso Pereda Valdés, *Antología de la moderna poesía uruguaya*, Recopilación, Prólogo y Notas Introdutorias. El Ateneo, Buenos Aires, 1927. http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Ildelfonso_Pereda_Valdes/lib/exe/fetch.php?media=pereda_-_antologia_de_la_moderna_poesia_uruguaya.

No recuerdo si fue el propio Borges quien habría contado que una de las versiones al inglés del cuento policial "La espera"³⁷ traduce la expresión "una de las monedas, un vintén oriental", por "*An Eastern coin*". El adjetivo desconcertó a los estudiosos que intentaron analizar el suspenso de la trama localizada en el Río de la Plata, entre Montevideo y Buenos Aires. Un descuido del protagonista, el uruguayo Villari, la distracción con la que él mismo se traiciona y condena, se explica menos a partir del lejano origen de la moneda. Sin embargo, para el lector rioplatense, la pista es más que clara. Al haber entregado al cochero un vintén -una moneda propia de esta Banda- el personaje revela su procedencia, denunciando su identidad. Pero es necesaria cierta complicidad para que la interpretación prospere.

En verdad, las pluralidades significativas de *oriental* y la relatividad de los puntos cardinales, se prestan para fabular extrañas conjeturas y para más de una broma.

En 1895 había tenido lugar en París el "*Salon des peintres orientalistes français*",³⁸ donde se exponía la avidez de artistas, intelectuales y viajeros por conocer y representar paisajes exóticos, propiciando viajes transatlánticos y transcontinentales, orientados hacia el Este como

37. "The wait", traducción de Andrew Hurley, *Collected Fictions*. Viking, New York, 1998 or "The Waiting", traducción por James E. Irby, *Labyrinths*. A New Directions Book, New York, 1964. Mi reiterado agradecimiento a Nicolás Helft que, con la generosa precisión de siempre me proporcionó esta información sobre las traducciones del cuento. Su mensaje del 16 de diciembre de 2019.

38. En esos años, en 1893, precisamente, se fundó la *Société des peintres orientalistes français*, que, tenía por finalidad, además de transmitir las formas típicas de la cultura de Medio Oriente, promover los viajes de intelectuales y artistas franceses a Extremo Oriente, extendiendo la noción cardinal a su significado propio.

hacia el Sur, una tendencia que, por diversas razones que no resultan demasiado claras, se propagó hasta estos territorios sudamericanos y rioplatenses.

Releyendo el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, que no escatimaba el adjetivo *oriental* para referirse a esta Banda, a esta República, a Artigas, a Rivera, o a otros uruguayos de similar extracción, llama la atención, por ejemplo, los paralelismos que establece entre las indumentarias y las facciones del gaucho, de los paisanos que proceden de esas tierras con los gestos típicos de figuras orientales. Entre otras muchas asociaciones, habría que recordar aquella famosa anécdota de Quiroga y su astucia en identificar la deshonestidad de un soldado, reconociendo los "visos orientales" de su sagaz estrategia que Sarmiento asimila a la sabiduría del Rey Salomón.

O bien, al alabar los bosques de la Rioja, recuerda los cedros del Líbano y subraya añoranzas orientales del paisaje nativo, remitiendo sus impresiones a las pinturas de ambientes de Oriente pero con el fin de subrayar las trazas criollas de sus errabundos pobladores. Sería difícil no dejarse tentar por aficiones comparativas y, aunque extensa, no habría que omitir la cita:

Facundo, pues, era de estatura baja y fornida; sus anchas espaldas sobre un cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro y ensortijado. Su cara un poco ovalada estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente crespa i negra, que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego i sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación

involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse; porque Facundo no miraba nunca de frente, i por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, i miraba por entre las cejas, como el Ali-Bajá de Monvoisin.³⁹

Revisando el texto de Figari, a esta altura y más allá de las semejanzas fisionómicas y fonéticas de Ali Bajá, asombra que no aparezca el término *Oriente* ni sus derivados cardinales, salvo una única vez, pero empleado con un sentido libre de cualquier menosprecio pintoresquista, pretendiendo abarcar, por la denominación, el orbe entero, "Oriente y Occidente" como un todo único y unido, ésa, su visión ecuménica que bien lo distingue.

Sin ir más lejos, entre *Biaba* y *Babia* no hay mayor diferencia y por esa metátesis, un cambio menor, se podría trasladar, al traductor del caldeo, a Babia, una región habitada, como dice el Diccionario de la Real Academia Española, por quienes no están enterados de lo que ocurre en su entorno.

Así alterado, árabe y español, el nombre contribuiría a reforzar el sucinto decorado oriental que esbozan sus figuritas y la curiosa indumentaria que los distingue y disfraza, como si el nombre del yerno de Mahoma y las prendas y rasgos que lucen sus pequeños personajes (fez, turbantes, mostacho, pipa, bombachas, babuchas) favorecieran el vistoso color local oriental, subrayando el consabido exotismo del ambiente, pero, sin crear distancia ni extrañeza.

39. Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo; Civilización y barbarie; Las pampas argentinas*. D. Appleton y Compañía, Nueva York, 1990, 1992, y 1994, p.26

¿Pero qué hacen esos pantalones que habrían adoptado nuestros gauchos, sin dejar de lado sus llamativos chiripás? Aunque prescinde de otros regionalismos, esa indumentaria es y no le es indiferente:

[El gaucho] Es el nativo de América, que siente la altivez de su privilegio regional, y que, por lo propio, se manifiesta autónomo, ya use chiripá, bombacha o frac.⁴⁰

Se podría hablar de un embarque literalmente *des-orientado*, que llegó por error a nuestros pagos, en lugar de llevar esas prendas a destinos más apropiados.⁴¹ ¿Será para revelar ese origen accidentado que Figari representa con fez y con pipa a esos deliciosos personajes que, en actitudes festivas, se divierten, cantando, bailando, fumando, que deleitan y desconciertan a la vez. Son personajes que no disimulan la felicidad de habitar un mundo feliz, un *brave new world*, como se maravillaba la muy admirable Miranda, un siglo después de publicada *Utopía*, entusiasmada ante las novedades del descubrimiento.

Desde el momento en que Thomas More se había interesado y referido a las expediciones de Amerigo Vespucci, parece natural que hubiera ubicado a la población de los utopianos en una supuesta Atlántida, América o en el espacio contradictorio de cualquier utopía, donde se

40. Pedro Figari, *El Gaucho*. PEGASO, Op. cit. p. 369

41. La bombacha, con sus pantalones muy amplios que se angostan en el tobillo, constituye una característica particular en la indumentaria del gaucho argentino, que también tiene origen árabe, como resulta obvio al constatar que es en el mundo árabe y en especial en lo que constituía el imperio turco en el siglo XIX -que dominaba los Balcanes e incluso Grecia- donde este tipo de vestimenta se usaba. (...) Resulta claro y verificable que la indumentaria del gaucho argentino en la primera mitad del siglo XIX, no incluía la bombacha, sino el chiripá. Todos los cronistas y viajeros europeos así lo constatan, como las acuarelas y litografías y los uniformes militares. LA NACION. "El curioso origen de la bombacha criolla", artículo de Rosendo Fraga. 17 de julio de 2004

radican las ambivalencias de existir y no existir, de tierras remotas o inmediatas, habilitadas por la conjunción de fantasía y magia verbal. Un mundo maravilloso que ambos autores (More, Figari) presentan, ambiguo, a dos puntas, ya que a través de sus ponderadas virtudes se ven, como en filigrana y al trasluz, vicios y sombras del mundo más conocido, tan simétricamente igual, minuciosamente infiel.

En verdad y ya se sabe, el mundo que importa y preocupa no es el que se describe sino el que se da por contraste entre lo oculto y lo visible, trabados en una relación dialéctica que no se reduce a los esquemas de una oposición maniquea, entre el bien y el mal, en virtud de la impronta satírica que la evita a tiempo.

Paradigmático, el tópico utópico pergeña una inversión: igual pero al revés, *un monde renversé*, extravagancias de una fantasía que muestra el mundo tal cual es por medio de todo lo que no es. Imagina una ficción paradójica, un mundo perfecto de solemnidad pero inexistente. Su inexistencia fantástica da testimonio de la existencia del mundo real, por oposición, por utopía retrospectiva.

Las inversiones son redituables. Al invertir Joaquín Torres García esta América en su difundida cartografía, podría sugerir, entre otras interpretaciones, la discutible y afianzada posición cardinal del Norte o, igualmente cercana, la afirmación de *Gustavo (Maca) Wojciechowski*, cuando explica que la marca editorial “Yaugurú representa al país patas arriba”. Por su parte, Figari no duda en invertir el mundo que mejor conoce, darlo vuelta como “las medias, que se vuelven del revés para calzarlas mejor”.⁴²

42. Pedro Figari, 2013, p.269

Emblemática, la palabra *utopía* cifra esa contradicción, esa paradoja nombra un vacío, ni siquiera un desierto, nombra un lugar que no existe, tiene nombre pero *no tiene lugar*⁴³.

Tratándose de utopías, las dualidades son inevitables porque ese no-lugar, *no where*, vale también como *now here*, ¿ahora y aquí? ¿Serían acaso dualidades que no pueden decirse sino en inglés? Además, como se sabe, *Utopia* o *Eutopia*, o el más reciente *Ecotopia*⁴⁴ designaría tanto el lugar inexistente por antonomasia como “el buen lugar”: *Utopia*, pronunciada la voz, siempre en inglés, no distingue la inexistencia del edén.

De un extremo al otro, de un vacío abismal, del no existir, deviene, por la magia de la voz, por un espejismo fonético, un mundo mejor, el mejor. Otra de las sugestivas interpretaciones que el genio de un idioma en particular favorece y que revela las significativas ambigüedades a las que tanto la ironía como la poesía dan lugar.

43. Nada que ver con los no lugares de Marc Augé que ni siquiera recuerdan la originalidad de su ancestral homónimo transidiomático.

44. Ernest Callenbach. *Ecotopia; The Notebooks and Reports of William Weston*. Bantam, New York, 1975

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

Presidente
Luis Lacalle Pou

Vicepresidenta
Beatriz Argimón

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministro
Pablo da Silveira

Subsecretaria
Ana Ribeiro

Director General de Secretaría
Pablo Landoni Couture

DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA

Directora Nacional de Cultura
Mariana Wainstein

MUSEO FIGARI

Dirección
Pablo Thiago Rocca

Administración
Patricia Ferreira

Archivo
Lucía Draper

Audiovisual
Florencia Machín

Conservación
Alicia Barreto

Diseño gráfico
Leticia Aceredo

Educación
Silvana Pastorini

Guía de sala
Juan Manuel Sánchez



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura



Museo
Figari



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura



Museo
Figari