

## Algunas conjeturas sobre inclinaciones estéticas de Carlos Vaz Ferreira

*Gabriel Peluffo Linari*

*Academia Nacional de Letras del Uruguay*

Al cumplirse el sesquicentenario del nacimiento de Carlos Vaz Ferreira, la Academia Nacional de Letras me ha invitado a exponer algunas apreciaciones acerca del vínculo amistoso que mantuvo con el pintor Milo Beretta, a quien, además, le confió delicadas decisiones en materia estética para los ambientes interiores de su propia casa. Sin embargo, no es posible realizar esta aproximación sin recurrir a ciertas ideas de Pedro Figari, de quien Beretta fue un activo colaborador durante la experiencia pedagógica que aquel desarrolló entre 1915 y 1917 en la Escuela de Artes y Oficios, donde propuso modernizar (en términos estéticos), regionalizar (en términos culturales) y socializar (en términos político-pedagógicos) la producción artesanal.

La amistad de Figari con Beretta data, por lo menos, de principios del siglo, cuando este último regresó de Europa —después de once años de estadía, principalmente en París— y abrió una tertulia en su taller de la calle Lugano, en la zona del Prado de Montevideo. Había sido discípulo del escultor y pintor italiano Medardo Rosso, instalado en París, de donde trajo a Montevideo no solo ceras y bronce de su maestro, sino pinturas que le merecieron atención, algunas realizadas por integrantes del grupo de los *nabis*, como Édouard Vuillard y Pierre Bonnard, y también de Van Gogh, la *Diligencia a Tarascón*. Al atelier de Beretta concurrían con frecuencia Pedro Blanes Viale, Pedro Figari, Alberto Castellanos, José Pedro Montero Bustamente y otros allegados al ambiente artístico modernista.

Al mismo tiempo, Beretta tenía una relación personal con Vaz Ferreira, quizás debido a que ambos compartieron la amistad de Antonio Lussich, en cuya casa del Arboretum, en Punta Ballena, solían reunirse durante la segunda década del siglo.

Cuando Vaz Ferreira encargó el proyecto de su vivienda familiar al arquitecto Alberto Reboratti, en 1919, el mobiliario y la ambientación general quedaron en manos de Milo Beretta, quien asumió desde el diseño de los pequeños herrajes hasta las pinturas

del cielorraso, otorgándole al conjunto un carácter muy próximo al de lo producido en la Escuela de Artes y Oficios durante su actuación junto a Figari. Ya en 1917, al llevarse a cabo la subasta pública de los muebles y objetos creados en la Escuela durante dicho período, Vaz Ferreira compró, por sugerencia de Beretta, dos hojas de vitral con motivos de pájaros, un mueble tocador, un diván, un ropero de tres cuerpos, un sillón, dos mesas y dos sillas —según consta en documentos conservados por la empresa rematadora—, todo fue luego incorporado en distintas partes de su casa (fig. 1, fig. 2). Pero ciertos muebles del comedor y la totalidad de los que integran el escritorio y la biblioteca del filósofo fueron diseñados enteramente por Milo Beretta (fig. 3) según pautas coincidentes, en términos generales, con las avaladas por Figari durante su actuación en la Escuela de Artes y Oficios, las que, por un lado, reconocían como referente al naturalismo inglés de William Morris, y, por otro, procuraban el uso de materiales autóctonos y de motivos figurativos prehispánicos. La coincidencia es notoria, también, en ciertos recursos específicos, como, por ejemplo, la combinación ya sea de madera con vidrio o de metal con tela en los artefactos lumínicos, así como el metal con dibujos esgrafiados en los herrajes de la carpintería, todo en el marco de una deliberada simplicidad constructiva.



Fig. 1. Espacio de acceso a la casa Vaz Ferreira con muebles y vitral de la Escuela de Artes y Oficios.



Fig. 2. Vitral expuesto en la Escuela de Artes y Oficios en febrero de 1917.



Fig. 3. Escritorio y biblioteca de casa Vaz Ferreira con mobiliario y cielorraso diseñado por Milo Beretta, circa 1922.

No obstante, Beretta impuso en esos diseños un sello personal que los alejaba de la rústica expresividad perseguida por Figari y los acercaba, en algunos casos, al elegante arabesco decorativo del *art nouveau* belga-francés y a la combinación de morfemas geométricos propiciada por el *déco* en la Europa de entreguerras (fig. 4, fig. 5).

En octubre de 1916, una delegación de docentes y discípulos de la Escuela de Artes y Oficios se trasladó al Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata y al Museo Etnográfico de Buenos Aires con el fin de estudiar cerámica y otros objetos precolombinos del norte argentino, sobre todo de la cultura diaguita y, dentro de esta, la santamariana, que se afirma en el siglo X y finaliza poco después de la conquista



Fig. 4. Luminaria de escritorio diseñada por Milo Beretta, 1920.

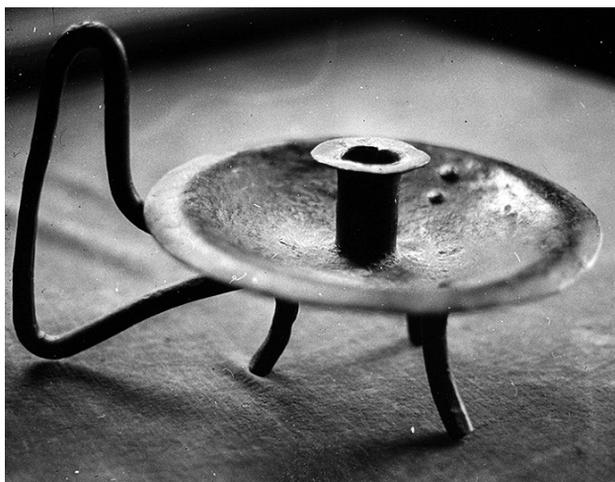


Fig. 5. Candelero diseñado por Pedro Figari. Escuela de Artes y Oficios, 1916.

española. Los trabajos arqueológicos que se venían realizando en Argentina desde las postrimerías del siglo XIX estimularon a Figari y a su hijo, el arquitecto Juan Carlos Figari Castro —su más cercano colaborador—, a visitar con Beretta y algunos discípulos esos museos. En Argentina se abría una época de reivindicación de lo indígena americano combinado con lo europeo, en un sistema de mixturas formales que luego se denominó «euríndico», siguiendo el término introducido por Ricardo Rojas. Este escritor argentino, en 1914, ya había propuesto la creación de una escuela de artes industriales, bajo la jurisdicción de la Universidad de Tucumán, que generase una corriente de modernidad basada en el pasado prehispánico de la región tucumana y en sus lenguajes ornamentales.

En los cuadernos de apuntes y dibujos realizados por Figari y su hijo en ese viaje, puede verse la importancia que le fue otorgada a esos lenguajes y, particularmente, a ciertos elementos decorativos prehispánicos con improntas antropomórficas o zoomórficas (fig. 6, fig. 7), al punto que en el segundo semestre de 1916, muchos de los objetos producidos en la Escuela de Artes y Oficios presentaron esas características; particularmente el dibujo de una silueta de rana, que era figura ritual en la cultura diaguita y pasó a ser una suerte de «marca» manufacturera en muchos objetos producidos en



Fig. 6. Cerámica diaguita.

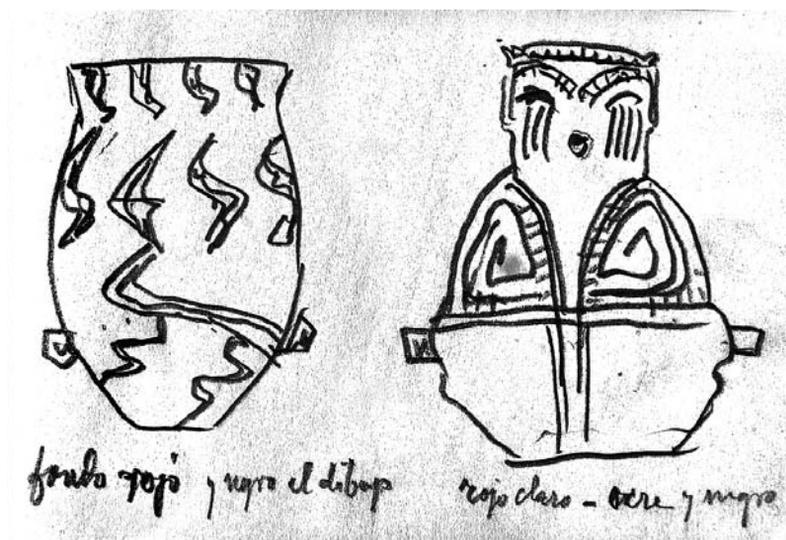


Fig. 7. Dibujos de Pedro Figari en su libreta de apuntes del viaje a museos de Argentina, 1916.

la Escuela. Ese signo aparece también con obsesiva regularidad en los herrajes metálicos que Milo Beretta diseñó para el mobiliario del escritorio y la biblioteca en la casa Vaz Ferreira (fig. 8, fig. 9), lo que prueba la línea de continuidad que une aquella experiencia institucional con la que realiza en casa del filósofo.

En cuanto a los morfemas geométrico-ornamentales que Beretta utiliza en la pintura del cielorraso que cubre el espacio de la biblioteca y el escritorio, si bien son diseños propios, guardan un lejano parentesco con formas decorativas de las urnas funerarias diaguitas, incluso en el uso de los colores rojo y gris oscuro, predominantes en esas cerámicas (fig. 10, fig. 11).

La pregunta que surge es por qué Vaz Ferreira, habiendo tenido una distancia silenciosa y crítica respecto a la obra filosófica y también pictórica de Pedro Figari, termina poblando su propia casa con los fantasmas provenientes de las enseñanzas de ese pintor y pensador; es decir, cómo explicar la repentina aproximación que Vaz Ferreira establece con lo que Ardao llama «la estética aplicada de Pedro Figari».

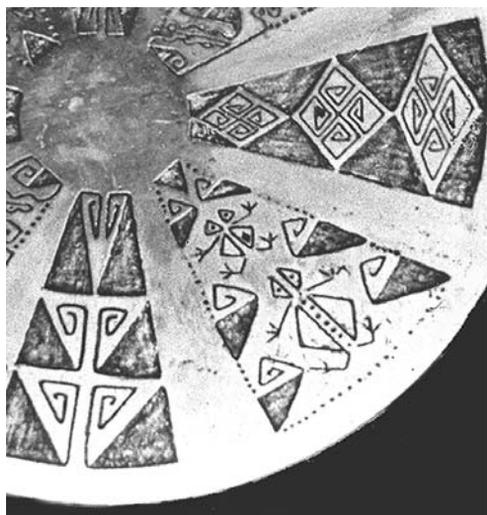


Fig. 8. Gong de cobre con dibujo de rana esgrafiado.  
Escuela de Artes y Oficios, 1916.



Fig. 9. Herrajes metálicos con formas de rana en casa Vaz Ferreira.  
Milo Beretta, circa 1920-22.



Fig. 10. Cielorraso de casa Vaz Ferreira, diseñado y pintado por Milo Beretta, circa 1922-23.

Conviene subrayar un aspecto afectivo antes que ideológico. En efecto, la respetuosa confianza que Vaz Ferreira le tenía a Milo Beretta a la hora de dirimir juicios estéticos permite suponer que fue fácilmente seducido por los consejos del pintor, en un momento en que este ya se había distanciado de Figari, quien, a partir de 1920, pretendía configurar con su pintura una «leyenda rioplatina». Pero quisiera ir más allá de esta primera hipótesis para esbozar algunas otras referidas a posibles proximidades ideológicas entre, por un lado, aquello que tenían de coincidente las propuestas estéticas de Beretta



Fig. 11. Urna funeraria de origen diaguíta.

y de Figari, y, por otro, alguno de los nodos más conocidos del pensamiento de Vaz Ferreira.

En primer lugar, Vaz Ferreira y Figari —aunque ellos nunca lo hayan advertido— parecen compartir una crítica al rebuscamiento intelectualista de algunos regionalismos en boga, incluyendo los pastiches americanistas a los que daría lugar el culto a lo euríndico. Vaz Ferreira porque entendía que cualquier esquematismo bloqueaba el fluir del pensamiento, de ahí su rechazo a las fórmulas de cualquier tipo basadas en la moda. Figari porque se había pronunciado reiteradamente contra los bizantinismos intelectuales del arte europeo «de vanguardia» y pugnaba por un arte que, en lo estrictamente formal, desplegara la espontaneidad del gesto gráfico, la elocuencia fugaz de «lo mental», algo muy parecido al *psiqueo* que, para Vaz Ferreira, era pensamiento viviente.

Como segunda hipótesis podría pensarse que la imposibilidad actual de interpretar el sentido de los signos pertenecientes a culturas arcaicas los sitúa en esa zona imprecisa entre lo lingüístico-nominal y lo desconocido innominable, a la que Vaz Ferreira refiere como zona clave del pensar. Los dibujos e ideogramas basados en elementos prehispánicos funcionarían entonces como señales emitidas desde esa penumbra del conocimiento, señales alusivas a la dinámica de lo viviente expresada en estructuras formales excéntricas respecto a la estética y a la lógica clásicas.

Tercera hipótesis: la reivindicación que Figari hace de lo primitivo o lo arcaico como lugar de coincidencia entre el ser y el hacer, traducida al diseño de objetos mediante un estilo híbrido, pero al mismo tiempo de fuerte sintaxis formal —algo que parece compartir, en buena medida, Milo Beretta—, constituiría una suerte de versión antropológica de una de las preocupaciones que Vaz Ferreira plantea en términos filosóficos, porque lo que es para este legitimidad del pensamiento —el *psiqueo*— lo más profundo y «arcaico» del pensar, para Figari es legitimidad de la cultura: lo ancestral, lo que garantiza la coherencia entre el modo de ser y el modo de hacer.

Un cuarto aspecto a considerar es el de las relaciones del pensamiento de Vaz Ferreira con la noción de historicidad, sintetizadas en su ensayo «¿Cuál es el signo moral de la inquietud humana?», uno de los subtemas de *Fermentario*. Allí parece argumentar que el progreso moral de la humanidad no sería lineal sino complejo,

y en su fluir se necesitaría también del pasado para reconfigurar, sin pausa, un presente siempre conflictivo. Esto es compatible, si se quiere, con la idea de Figari cuando propone que las manufacturas de cerámica o de hierro acusen, mediante su expresividad formal, intenciones primarias, gestos elementales, o cuando invita a practicar una estética situada, mediante la utilización, por ejemplo, de mitomorfemas diaguítas. A ellos no recurre para reivindicar un inconsciente colectivo, ni para congelar la identidad cultural en un estadio anacrónico de la humanidad, sino para renovar el sentido estético de esos actos y signos primarios en la experiencia subjetiva de la modernidad.

Por último, también podría pensarse —evocando a Bourdieu— que el filósofo de *Lógica viva* vio en ese gusto excéntrico aplicado a objetos domésticos, en el que se aunaba la rusticidad elemental con un refinado sentido de la forma, un posible rasgo de diferenciación social. Es decir, una estética que establecía distancia, tanto con respecto al sentido burgués de la vanidad y el despilfarro, como al sentido vulgar del *kitsch* o del «mal gusto» propio del Novecientos, pero que también establecía distancia respecto a la solemnidad austera de la tradición aristocrática patricia, quedando en una situación de ambigüedad novedosa, similar a la zona fronteriza de la filosofía que Vaz Ferreira solía explorar, una zona de artificio inclasificable, digno de un filósofo enemigo de los dogmas y de las clasificaciones terminantes. Este era, quizás también, el valor que Beretta encontraba en la simplicidad estructural y en las reminiscencias prehispanicas reivindicadas por Figari, que, combinadas con un discreto refinamiento formal, configuraban un estilo peculiar, indicador del gusto selecto de aquellos capaces de cultivarlo sin jactancia y con humildad intelectual.