



Museo
Figari

Suite para Figari

Pintura, música, danza: narrativas de la identidad





Museo
Figari



mec

Suite para Figari

Pintura, música, danza: narrativas de la identidad



Julio - Setiembre 2012

_Museo Figari

Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura
Montevideo, Uruguay
2012

ISBN 978-9974-36-212-3

La muestra que presenta el Museo Figari aborda las relaciones entre la pintura de Pedro Figari, la música y la danza.

El Museo Figari ha escogido para ello una cuidada selección de cuadros de Figari pertenecientes a colecciones públicas y privadas, que representan saraos, candombes, tangos, bailes criollos y otros motivos relacionados con la música.

La optimización en el empleo y racionalización de las colecciones públicas es uno de los objetivos fundamentales de esta Dirección, enfocada a los temas museísticos. El traspaso de dieciséis obras maestras de Figari desde el Museo Nacional de Artes Visuales al Museo Figari y la reciente adquisición de una importante colección de dibujos de Figari —viñetas preparatorias de la utopía novelada Historia Kiria— apuntan en una misma dirección: fortalecer los acervos estatales, velar por la difusión y la protección de los principales exponentes de la cultura uruguaya.

En este sentido, *Suite para Figari* funciona como un disparador de las múltiples implicancias conceptuales vinculadas a las nociones de identidad y de patrimonio. El patrimonio tangible e intangible, los saberes tradicionales, cultos y populares, se alternan con enfoques novedosos que hacen uso de las tecnologías actuales a fin de promover una reflexión abierta que integre lo visual, lo sonoro y lo corporal.

Una apuesta que saludamos con beneplácito y que alentamos continúe para el disfrute de un público cada vez más ávido de propuestas culturales de calidad.

Hugo Achugar
Director Nacional de Cultura

S*uite para Figari: narrativas de la identidad* es una exposición de carácter interdisciplinario que habilita lecturas múltiples y promueve intercambios artísticos de diverso orden. La pintura, la danza, la música y el canto se dan cita en el museo en pos de una *armonía mayor* que rinde tributo al legado figariano.

Para su puesta en marcha han trabajado, además del personal del museo, unas cincuenta personas, entre curadores, músicos, bailarines, vestuaristas, montajistas, monitores de sala, fotógrafos, talleristas y docentes. Al mismo tiempo, allegados a la institución han colaborado de forma desinteresada con el préstamo de obras y documentos. La Asociación de Amigos del Museo Figari ha contribuido también, con su apoyo material y profesional, a la realización de esta muestra.

Tal despliegue de recursos humanos implica, por un lado, una labor de coordinación y de administración interna que haga posible el trabajo en conjunto, y por otro, una verdadera diseminación de tareas participativas “hacia fuera”, en donde el público no sólo cuenta sino que se transforma en el principal protagonista.

Cuando a mitad del siglo pasado el músico uruguayo Jaurés Lamarque Pons concibió la **Suite para ballet según Figari**, llevó a cabo una doble o quizás una triple operación artística. Trasladó su directo sentir desde los cartones pintados del maestro hacia otros sistemas de referencias estéticas (música, danza). Realizó también un nuevo giro o movimiento, en el sentido de una reescritura de los lazos identitarios que el arte de Figari convoca, y lo hizo con arreglo a valores contemporáneos que congenian saberes tradicionales, populares y cultos.

Ese trasvasamiento de fronteras –históricas, culturales, estéticas, disciplinarias – acometió el propio Figari en el campo de la educación, la filosofía, la literatura y la pintura. El desarrollo integral del ser humano en sus potencialidades y en sus “recursos de acción”, para utilizar la terminología de nuestro autor, es uno de los objetivos capitales de esta institución. Por eso se puede afirmar que *Suite para Figari* es una fiesta y un tributo.

Celebramos, pues, con los visitantes, colaboradores y amigos del museo, la consecución de un nuevo emprendimiento que nos llena de satisfacción, y que abre sendas de trabajo, alegría y conocimientos compartidos.

Pablo Thiago Rocca
Coordinador Museo Figari



Pedro Figari

Cabaret

Óleo sobre cartón

48 x 68 cm

Ca. 1922-33

Colección Museo Histórico Nacional

Tramas narrativas: arte e identidad cultural

por Alexander Laluz

Uno. Preludio

Al reparar en el cuadro **Cabaret** la mirada cede irremediabilmente a la tentación de entreverarse con los trazos sinuosos del “escape” nocturno. Es un instante –el instante imaginado por Pedro Figari– en que cuerpos anónimos se tocan, seducen, aprietan, en complicidad coreográfica y musical. En el escenario, a la derecha, tres músicos. En el balcón, apoyados en la baranda, apenas tres siguen los apretados pasos de los bailarines: un hombre y una mujer, y algo más alejada, otra mujer. Abajo, a un costado de la pista, él, con sombrero inclinado hacia el frente, desafiante, una pierna apoyada en la pared, saco y pantalón negro, camisa blanca, atrae las miradas de dos mujeres, de rojo una, de azul la otra.

Es un instante apenas en que los cuerpos cuentan –construyen– su(s) historia(s); es el instante, el que imaginó Figari, en que la mirada que repara en **Cabaret** engarza sonidos, cuerpos, para (re) descubrir lo que la música y la danza le permite hacer a la gente: construir –narrar– sus identidades.

El rastro histórico

Suite o *Partita* en Alemania, *Ordre* en Francia, *Sonata da camera* en Italia.

Una suite, las suites, la *Suite para Figari*, son sucesiones. Anclada en el origen francés del nombre –juntos, sucesión, continuación, consecuencia–, esta forma musical fue urdida con las trazas de lo diverso. En sus tiempos primeros, que se remontan hasta los siglos XV y XVI, fue una unidad compositiva construida por movimientos breves, contrastantes, que se basaban en los marcos formales de danzas; en el período Barroco –siglo XVII–, su estatus como forma instrumental se consolidó en un amplio repertorio –hasta hoy revisitado– con obras monumentales de Telemann, Haendel, Bach. Durante el siglo XVIII –Clasicismo– fue desplazada por otra forma, la sonata, que abrió nuevas posibilidades a las búsquedas compositivas y al desarrollo de técnicas instrumentales. En el XIX, su nombre vuelve aparecer en una ingente cantidad de composiciones: por un lado, las que agrupaban segmentos de obras de largo aliento, como óperas y ballets; por otro, con piezas independientes, que no necesariamente remitían a formas coreográficas, que se articulaban en una unidad.

La muestra *Suite para Figari. Pintura, música, danza: narrativas de la identidad* abreva en algunos de esos múltiples sentidos de la histórica forma musical: el contraste, la tensión, para abrir una discusión sobre las formas en que se articulan subjetividades y se construyen las narrativas de la identidad. Son tres disciplinas artísticas, múltiples lenguajes, diferentes contextos y formas de percepción e interpretación, articulados por la obra y el pensamiento de un hombre de carácter renacentista: Pedro Figari (1861-1938).

En otras palabras, recorridos no lineales por un flujo histórico y el cruce de espacios, el solapamiento de formas y planteos creativos, a partir de interrogantes simples pero que no admiten respuestas únicas y cerradas: ¿cómo los colectivos humanos construyen sus identidades?, ¿qué papeles juegan las formas artísticas, los contextos y circunstancias, en esas construcciones?

La tensión y el contraste son dos variables que atraviesan las posibles respuestas, y configuran uno de los hilos de la trama de esta *Suite*: lo diverso, en tanto múltiples formas de interacción y actuación socio-simbólica que forman capas rugosas, densas. Figari y sus pinturas de pericones y candombes, bailes criollos y saraos; los aportes musicológicos de Lauro Ayestarán; guitarras y tambores afroantioqueños; orquestas sinfónicas y técnicas electroacústicas; composiciones de corte nacionalista (de Fabini a Lamarque Pons), populares (de Pedrito Ferreira a Ana Prada), cultas de la segunda mitad del siglo veinte (Conrado Silva, Daniel Maggiolo, Leo Maslíah).

El sentido subyacente

“Mi pintura no es ‘una manera de hacer pintura’ sino un modo de ver, de pensar, de sentir y sugerir” (Pedro Figari).

Ante la lectura apurada de lo expuesto líneas arriba, ‘lo diverso’ luce como una representación del caos. Quizás, también, como un gesto pretencioso: abarcar lo imposible, esto es: intentar explicar cómo funcionan las narrativas de la identidad apelando a un encadenamiento de planteos de distintas extracciones artísticas, lenguajes, épocas. En fin, lo inabarcable en el espacio finito de una muestra.

Sin embargo, la vitalidad de este concepto conecta directamente con las tramas de la peripetia humana. Y en ella poco hay de lineal, ordenado, clasificado, y listo para trasplantarse al ejercicio analítico.

Es sabido que en nombre de la corrección multicultural, la densidad simbólica de ‘lo diverso’ ha sido sometida al abuso discursivo. Los festivales y oficiosos promotores de la *world music* la han aplanado y empaquetado en vistosos combos de etnicidad para las vidrieras musicales del Primer Mundo. Las agencias de publicidad, las casas de moda, las cadenas de televisión perfeccionaron el arte de destilar la diferencia cultural para cumplir con el exhibicionismo que rige en (casi) todas las formas

de representación: los cuerpos reunidos en una danza tribal, la pareja que baila tango en alguna calle de Montevideo o Buenos Aires, pueden trasplantarse con comodidad a través de una pantalla a cualquier rincón del planeta. Las ferias y bienales artísticas han hecho otro tanto, al igual que las producciones musicales para eventos deportivos multinacionales. Los espesores vitales de las coreografías y sonidos de los Otros –los más cercanos y los más alejados– son eliminados para que sus señas de identidad no “enrarezcan” el ajuste a los parámetros de la espectacularización irrestricta. Muy distinta es la situación de los planteos artísticos que han caminado en el sentido contrario, por ejemplo en América Latina, y han situado a la diversidad en un nudo significativo de singular potencia. En estos casos, la sobreexposición y el riesgo de alimentar algún tipo de “corrección política” estaría, en principio, descartada. La clave, recuperar las tensiones y rugosidades de la experiencia vital, la identidad de sus actores, el espesor de sus contextos, para “contaminar” el hecho creativo; por otro lado, rediscutir desde la propia materia artística los límites (y porosidades) de categorizaciones como música culta y música popular, asumiendo como motor expresivo las tensiones que provocan los encuentros, hasta los conflictos, con las músicas de los Otros, y sobre todo con las de los más cercanos. La comodidad del receptor pierde así sus garantías; el trabajo interpretativo es lanzado a derroteros inciertos, donde la búsqueda de nuevas estrategias se vuelve urgente.

En este sentido, el caso de Figari es paradigmático: la diversidad encarnada con un sentido integral. Abogado, periodista, político, ensayista, narrador, poeta, pintor. Su vida fue una experiencia de síntesis de múltiples vocaciones. Afirma Pablo Thiago Rocca: “En todas ellas dio duras batallas para mantenerse fiel a sus ideales humanistas. Es por ello que no es posible disociar los contenidos ni el estilo pictórico de Pedro Figari de las demás facetas que nutren su accionar político y su pensamiento creativo. Nunca se insistirá demasiado en el carácter integral de sus vocaciones, carácter que da forma también, con una extraordinaria coherencia, a su vasta producción intelectual relacionada al arte, ya se desarrolle ésta en la rama literaria, en la pictórica o en el campo de la reflexión estética y la formación artístico-industrial. La pintura no es más que un capítulo, brillante sin duda, en el copioso libro de su vida [...]”¹.

Arturo Ardao, en 1960, escribió: “La doble dificultad mental de separar al pintor del estético y al estético del filósofo, debe ser vencida de una buena vez para alcanzar la justa valoración del pensador que coexistió con el artista [...] El libro **Arte, estética, ideal** de Figari responde cabalmente a una de las mayores preocupaciones filosóficas de nuestro tiempo, aquella que apunta a la investigación y reflexión sobre el hombre y la cultura”².

En un repaso de los temas que atraviesan su vasta producción pictórica se pueden detectar varias constantes que subrayan el significado profundo del término diversidad. Sus escenas –sea en **Cabaret** (pág. 8), **Día de trilla** (pág. 26) o **La excusa** (pág. 12)– (re)presentan hombres y mujeres que convierten las danzas y músicas en elementos articuladores de subjetividades y variables en la



Pedro Figari

La excusa

Óleo sobre cartón

50 x 82 cm

Ca. 1922 - 33

Colección Museo Histórico Nacional

construcción de los modos de ser y estar en el mundo: sus identidades. Y lo sobresaliente –y distinto de otros proyectos artísticos de cuño nacionalista, criollista– es que Figari narra esta vitalidad sin sucumbir a ciertos facilismos de las épicas patrióticas, al poder monumental del bronce o la piedra –tan apreciados por los discursos oficiales sobre la identidad–, los apuntes costumbristas ni a las prédicas morales. En su lugar, el pintor vuelca su proyecto filosófico en un planteo que rescata el valor del ángulo de la mirada y la imaginación: la subjetividad. De ahí que los gestos y formas de interacción se vuelven vitales: la música suena en ausencia, los cuerpos mueven en interacción rítmica con los elementos del espacio, los componentes narrativos laterales –gatos, perros, incluso vacas, caballos–. ¿Quiénes son estos hombres, mujeres, niños, mascotas? ¿De qué tiempo fueron recuperados para estas escenas? Son negros y negras, burgueses de la ciudad colonial, hombres y mujeres del campo. Son los sonidos y coreografías que recorrieron el salón urbano, las fiestas rurales, la casa de comedias, el circo, la reunión familiar, o los que resituaron el pasado violentamente atropellado por los poderes esclavizantes; formas que fueron mutando algunos de sus componentes, quizás en una acumulación de malentendidos, adaptaciones intencionales, para insertarse en nuevos procesos sociales. En la pintura de Figari, estas tramas simbólicas inauguran nuevas tensiones. El pericón, el candombe vistos y oídos por alguien que no fue un actor directo de sus manifestaciones concretas, generan nuevas narrativas que, desde el presente, construyen una tradición a partir de la cual interpreta el presente y proyecta el futuro.

Ante tales escenas, la mirada es llevada a un recorrido zigzagueante por evocaciones, *tropos*, respuestas afectivo-cinéticas, asociaciones intertextuales: las construcciones de los Otros que se van acumulando en sucesivas actualizaciones significantes de la obra.

En definitiva, la recuperación de la densa vitalidad de 'lo diverso'.

Dos. Escuchas y miradas

Otros cuerpos y sonidos replantean el juego con la mirada (y la escucha) en **Día de trilla** (pág. 26), a pocos metros de **Cabaret** (pág. 8). Mujeres, hombres, perros, parvas de trigo, luna. El pericón: una escena basta para lanzarnos a derroteros fantásticos, privados, subjetivos; no hay exploración dudosa: los cuerpos anónimos entrelazados en la ronda siguen pulsaciones y patrones rítmicos de historia reconocida: es el pericón nacional, la experiencia de un lugar experimentado como propio, las vidas acumuladas –la Casa de Comedia, el salón, el circo, el campo, la escuela, el espectáculo–, el sentido de nación, y también, como en **Cabaret**, la identidad.

El potente nudo significativo que se activa en la obra de Figari tiene correlatos en el campo musical, y muchos de ellos –como las obras de Eduardo Fabini, Lamarque Pons, Rada, Los Olimareños, Roos– a

lo largo del pasado siglo han devenido emblemas de la construcción de lo local: la identidad anclada en espacios experimentados como propios: los territorios. Y en cada uno de estos casos, la tensión generada en el cruce de lenguajes, géneros, estilos –tradicionales, populares, cultos– es la que gesta y articula esa acción significativa. Un fenómeno que dota a la música de una capacidad para evocar y organizar las memorias colectivas y “presentar las experiencias del lugar con una intensidad, un poder y una simplicidad no igualadas por ninguna otra actividad social”³.

¿Qué operaciones hacen posibles estos fenómenos? ¿Esta fuerza evocativa y constructiva depende de la economía sonora –elementos estructurales, formas– de los géneros o piezas particulares? ¿Qué papel juegan los choques, cruces, asimilaciones entre distintas manifestaciones de lo musical?

Interacciones

Por más que se reivindique la esencia abstracta o el puro formalismo, la fugacidad del instante musical suele convertirse en un potente motor de evocaciones. Estados de ánimo, apacibles sinuosidades de un paisaje campestre, los geométricos y pujantes contornos de una ciudad moderna, respuestas cinéticas: una extensa red de asociaciones puede emerger de la íntima e intransferible recepción personal o del explícito juego de referencias, descripciones, metáforas, de una composición⁴. Así ha ocurrido –y ocurre– con el tejido rítmico de la cuerda de tambores del candombe que remite, casi invariablemente, a las esquinas montevidéanas, con la cadencia y el timbre vocal de Norah Jones que está asociado a la bohemia de cierto tipo de clubes nocturnos de Nueva York o con el tango de Astor Piazzolla y la modernidad porteña.

La transformación de un flujo de estímulos sonoros en música, y la conexión –a veces inmediata– de éstos con objetos, espacios, personas, estados anímicos, movimientos, ideas, no está fijada por una ley física⁵. Quienes interactúan con estos materiales son, invariablemente, los responsables de transformarlos en ese “algo más” que “dice quiénes somos”, provoca estados, completa el sentido de un lugar habitado. Estas acciones se conforman a través del complejo de operaciones que configuran la *escucha musical*, en tanto trama de procesos –no lineales, complejos, flexibles y hasta frágiles– de significación y cognición. Algo más que oídos y sonidos hacen que la **Suite de ballet (según Figari)** de Lamarque Pons, los arpeggios guitarrísticos de la milonga, operen como elementos de un relato de lo propio. Más preguntas: ¿por qué se habla de interacciones?, ¿cómo se materializan y cómo llegan a insertarse en procesos más amplios, que trascienden la experiencia puntual con una creación musical? Para ensayar algunas respuestas son necesarias algunas puntualizaciones teóricas y rastrear, al menos esquemáticamente, esos procesos que en lo cotidiano funcionan como un dato más de la realidad e incluso como la evidencia de algo dado, preexistente, pero que entrañan ingentes tensiones entre lo social, simbólico y físico.

1. La *escucha musical* depende directamente de la activación de una *competencia musical*. Esto es, “la capacidad de producir sentido mediante y/o en torno a la música”, de acuerdo a la definición que

propone el semiólogo Gino Stefani⁶. El teórico estadounidense Robert Hatten profundiza en este concepto y plantea: “[la competencia es] la habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones, tipos, correlaciones y estrategias de interpretación para la comprensión de piezas musicales que pertenecen a ese estilo”⁷. Un escucha competente en manifestaciones como el *candombe*, tendrá entonces incorporados una serie de conocimientos y habilidades que le permitirá lidiar eficazmente con realizaciones de este género y producir complejas redes de sentido a partir de sus materiales; también podrá detectar anomalías, extrañamientos, o distintas variantes con las que reacomodará las constricciones estilísticas disponibles. La utilización de tambores afroportevidianos y ciertas estructuras rítmicas en la pieza **Barrio kata** de Leo Maslíah –interpretada por el grupo Perceum⁸– son claros elementos, que permiten activar una competencia en este género. Pero hay otros que se identifican como “anómalos” –los cambios métricos, el plan formal– para los que se tendrá que desplegar otro tipo de estrategias interpretativas más cercanas a las vanguardias cultas que a las dinámicas de un fenómeno popular y tradicional.

2. Esta acción tiene un comportamiento circular, que pone en correlación constante un *hecho musical concreto* y un conjunto de tipos *estilísticos* –una suerte de base de datos conformadas mediante procesos de abstracción, selección, interpretación, entre otros, de una serie de experiencias previas–, que guían exploración de la materia sonora y su inserción en procesos de significación. A su vez, la exploración actualiza los *tipos estilísticos* con la incorporación de nuevos elementos, la modificación de otros. Esta circularidad es la que propicia el crecimiento de los conocimientos y habilidades que hacen a la competencia en el género particular.

Los conceptos de *hechos* (o *token*) y *tipos* (o *type*), que provienen del modelo semiótico desarrollado por el filósofo pragmatista estadounidense Charles S. Peirce⁹, designan dos entidades de dominios de la realidad diferentes: el primero pertenece a la realidad aprehensible a través de los sentidos y el segundo al de la cognición; los *hechos* manifiestan rasgos –aunque no necesariamente todos– que están establecidos en el *tipo*, pero en éste tales rasgos poseen una cualidad tal que admiten múltiples variantes y son flexibles a la transformación constante que pauta la experiencia en el dominio perceptible¹⁰.

3. Lo descrito en el punto anterior no es más que una simplificación, dado que en estos procesos intervienen otros factores que no necesariamente están contemplados en las disposiciones de los *tipos estilísticos*, como las coordenadas de espacio y tiempo que enmarcan la experiencia musical, componentes psico-sociales que definen las particularidades de un escucha, o incluso una serie de elementos metatextuales que complementan la acción perceptivo-interpretativa (los títulos, la información contenida en el librito de un disco compacto, las reseñas periodísticas que haya tenido el

material, entre otros).

Estos factores definen otro componente de la *escucha musical*: sus ángulos, esto es: cómo, dónde, cuándo y en qué condiciones personales y/o colectivas ocurre la *escucha*. Si ésta tiene como contexto una fiesta familiar, probablemente se recortará un determinado horizonte de posibilidades y juegos de expectativas muy diferentes al de un concierto en una sala de teatro, al de la audición de un disco a través de la radio o en el ámbito doméstico. En buena medida, los *ángulos de escucha* también pueden poner en interacción distintas competencias musicales: a las variables afectivas personales. Un crítico o un especialista en análisis armónico, por ejemplo, activará aquellas habilidades y conocimientos adquiridos en su formación y ejercicio profesional, que serán muy distintas a la que configuran la competencia de un melómano.

4. Otro rasgo de la *escucha musical* es su comportamiento *zigzagueante*. Al interactuar con el *hecho*, el escucha va focalizando su atención en distintos planos y materiales que se articulan en el flujo musical, y puede, incluso, desplazarlos del primer plano de atención para concentrarse en aspectos como la coreografía, el vestuario de los músicos, los contactos que mantienen otros participantes del evento. Este comportamiento no es lineal —y en buena medida impredecible—. Durante una pieza musical, en ciertos tramos pueden cobrar mayor interés los patrones rítmicos, en otros los colores armónicos, los cambios tímbricos; es posible también que el escucha se focalice en lapsos breves en el trabajo vocal y el texto, después en las relaciones formales entre distintos segmentos, y simultáneamente atienda la pericia técnica del intérprete.

Tópicos, narrativas

Como ya se planteó, los cuatro puntos anteriores de esta digresión teórica no son más que una aproximación esquemática al fenómeno de la *escucha musical*, pero sirven para conectar con un segundo nivel de análisis: a partir de las acciones descritas, la inserción del hecho musical —o algún tramo de éste— en redes de sentido, que en algunos condensan correlaciones significantes complejas, amplias, flexibles, no lineales.

La superficie perceptible de toda creación —texto literario, pintura, composición sinfónica o canción popular— es una cadena de artificios expresivos (Umberto Eco *dixit*)¹¹ que necesita actualizarse, completar y expandir ciertos espacios que quedan abiertos, con la acción del escucha.

Al explorar y tratar de completar tales “espacios abiertos”, una de las acciones previsibles se puede sintetizar en un par de preguntas aparentemente básicas: ¿de qué se trata?, ¿qué quiere decir? Para “responderlas”, el escucha dispone de su competencia (conocimientos, habilidades) para reconocer *marcas instructivas* dispuestas, en este caso, por el compositor. Incluso se podría afirmar que esas marcas se amplifican, modifican o jerarquizan, durante la ejecución de la pieza. Así, el hecho o alguno de sus tramos pueden, como ya se planteó, instalarse en redes amplias, complejas de sentido,

afirmadas por una práctica sostenida en cierto tiempo y espacio socio-geográfico. Es decir, un *tópico*. Robert Hatten¹² caracteriza los tópicos como amplios estados expresivos en una creación musical, originados en un tipo o clase de música específica —milonga, pericón, candombe, tango—, y que otorgan cohesión interpretativa a extensiones importantes de música. En el ejemplo ya citado de **Barrio kata** de Masliah, el candombe se activa como un tópico para el escucha competente en la interacción con las *marcas instructivas*, y la conexión con una red dinámica de estados anímico-afectivos, situaciones y espacios imaginados o reales, posturas y modos de acción corporal, mitos, tradiciones, entre otros.

Esta forma particular de significación tiene una estrecha relación con la gestación y efectividad simbólica de las *narrativas*, y, en el caso particular de esta *Suite para Figari*, las narrativas de la identidad. “La producción social de la subjetividad siempre está inmersa en procesos simbólicos de significación [...] y siempre está en proceso de ser formada, deformada, reformada a través del intercambio semiótico de signos, más específicamente, a través de un tipo de discurso: la narratividad”, explica Pablo Vila¹³. Al “contar” cómo son, cómo se definen en un tiempo y espacio determinado, qué relaciones tienen con las vivencias pasadas, cómo se proyectan, los individuos y colectivos efectivamente construyen materialmente sus identidades. Ello implica necesariamente una selección y ordenamiento de “la realidad múltiple que nos rodea —continúa Vila—, extrayendo de la marea infinita de eventos que habitualmente envuelven toda actividad humana aquellos que contribuyen significativamente a la historia que está siendo construida”.

Y uno de los componentes de la realidad que pueden comprometerse en estas narrativas es justamente la música. En las pinturas de Figari, los colectivos que componen las escenas están haciendo precisamente eso: construir tramas narrativas desde las músicas y coreografías. Son los burgueses que bailan las danzas propias del salón urbano y despliegan con ellas todos los clisés que los definen como clases; los negros que amalgaman las coreografías y sonidos del candombe con sus gestos, colores, lugares para contar de su situación social, sus opciones vitales, su(s) pasado(s), las formas en que reconfiguran sus tradiciones; hombres y mujeres que después de la jornada laboral en el campo se entrelazan en las figuras del pericón, en un ambiente distendido en el que no faltan mascotas. En cada una de estas escenas, la efectividad de la música está asociada a la activación de una escucha musical competente, con sus recorridos e interacciones con la materia sonora y la articulación de tópicos.

Tres. De narrativas e identidades

En la década del veinte, la obra de Figari emergió con una personalidad fuerte y distinta respecto a las tendencias que concebían al nativismo y al criollismo como una búsqueda de la tradición y la definición, de carácter esencialista y hasta moralizante, de la identidad cultural. Una de las claves, su reivindicación del ángulo personal, subjetivo, en la creación, con el que marcar un distanciamiento de las imitaciones y/o descripciones de pretensión objetiva de la realidad: “¡Oh, con qué placer veo mis pinturas! Ellas me hablan de toda mi vida, de mi infancia, de mi adolescencia, de mis últimos años. Ahí están las imágenes, los recuerdos, las impresiones, las emociones recogidas”.

Otra, la inteligente articulación de los modelos que atravesaban la época, en la que propone una solución, sustentada en su concepto de autonomía y cargada de idealismo, a las tensiones entre la hegemonía europea –aceptada con provinciana admiración por otros actores de la cultura de la época– y la búsqueda de un modelo de ruptura tajante: “Sería un absurdo renunciar a la cultura importada; sería otro absurdo someterse a la cultura importada. Frente a estas dos tendencias, la cordura aconseja que no se renuncie, y, al contrario, que se aproveche lo más posible, –no por imitación para eso mismo, sino por selección y ajuste– la cultura europea y la propia mundial, y tomando base en el ambiente, tal como es, propender, por adaptaciones sucesivas, al implantamiento de una civilización propia, lo más propia posible, que lo será tanto más, y mejor, la que tiene un plan fundado en las grandes conquistas humanas, y exenta de las taras, reatos y resabios que minan y obstaculizan a las viejas civilizaciones. Esta es la solución que busca hoy América, y que aprueba el mundo entero, por cuanto es la forma en que mejor puede contribuir al esfuerzo general aquel continente repleto de riquezas y de promesas”.

En ese camino, Figari estableció una conexión con las prácticas musicales y coreográficas tradicionales que circulaban como supervivencias –tal como años después las definiría Lauro Ayestarán, pionero de los estudios musicológicos en Uruguay– en las memorias colectivas. Con singular lucidez, (re)presentó esas prácticas en escenas donde los protagonistas articulan sonidos y movimientos en narrativas identitarias, cargadas de una vitalidad que a la vez de lanzar la imaginación a derroteros de significación estética, dejan un valioso documento musicológico y antropológico.

Ayestarán subrayó este último valor en un breve ensayo titulado “*El folklore musical en la obra de Figari*”¹⁴, del que vale rescatar algunas puntualizaciones. Uno: “Dos [cuadros] ruedan sobre danzas criollas: uno dedicado a la ‘media caña’, otro al ‘candombe’. Son en verdad 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”. Dos: “En una observación trascendida de la realidad circundante, [Figari] ensaya sin proponérselo una hipótesis que coincide perfectamente con las últimas investigaciones al respecto. En realidad, extiende las fronteras del folklore uruguayo hasta las provincias de Buenos Aires, Entre Ríos e inaugura un nuevo país folklórico

que abarca estas dos regiones y la Antigua Banda Oriental”. Tres: “El tan zarandeado problema de la localización de origen –sea cual fuere su antecedente remoto– de las danzas vernáculas, se halla anticipadamente resuelto en sus cuadros. Tan argentinas del este como uruguayas son. Este lógico fenómeno se repite en todas las fronteras de los países de América”.

De estas primeras décadas del siglo veinte, otras figuras emergieron con la misma fuerza de Figari en el campo musical, que después fueron reconocidos como parte del primer nacionalismo uruguayo, y con las que el pintor tuvo variados contactos e intercambios. Estos compositores se reconocieron, al igual que otros colegas del continente, en las exploraciones de una interacción de materiales de géneros y estilos tradicionales y los lenguajes de la llamada música culta. Tal es el caso de Eduardo Fabini (1882-1950), Alfonso Broqua (1876-1946), Luis Cluzeau Mortet (1889-1957), Ramón Rodríguez Socas (1886-1957), Vicente Ascone (1897-1979), Carlos Giucci (1904-1958)¹⁵. Décadas después, Jaurés Lamarque Pons (1917-1982) retomaría con especial énfasis esta idea pero a partir de músicas populares urbanas –milonga, candombe, tango –. Casi paralelamente, las primeras experiencias que, en una apurada caracterización, se podrían definir como de vanguardia, también bucearon en las relaciones de lo popular y lo culto, muchas de ellas gestadas bajo la guía artística y ética de Héctor Tosar. Ya en la segunda mitad del siglo, una nueva generación de compositores –la mayoría nacidos en los albores de la década del cincuenta– plantearon otros acercamientos a esta encrucijada creativa, y retomaron desde otros ángulos el problema de la identidad cultural.

En el campo de las músicas populares ocurrió otro tanto, especialmente a partir de la década de 1950 –como antecedente, puede citarse las relaciones entre el tango, la milonga y el candombe– en las que se proyectó a la canción de circulación masiva –canción popular, mesomúsica¹⁶– distintos elementos del candombe, las milongas, cifras, polcas, entre otros géneros tradicionales. Este movimiento de múltiples facetas fue la base –o, mejor dicho, las bases– para posteriores desarrollos en distintos estilos populares hasta el presente.

Tropos

1. El término “nacionalismo”, utilizado para designar un movimiento musical, se acuñó en contextos –tanto en Europa como en América Latina– en los que los estados pugnaban por consolidarse como naciones, afirmando sus fronteras en lo geopolítico y en lo cultural. En América Latina de principios del siglo veinte, los compositores que son identificados con esta etiqueta llevarán adelante sus proyectos en una preocupante fragmentación y aislamiento, algo que también ocurrirá con la generación siguiente, de la que el uruguayo Héctor Tosar es uno de los representantes más importantes.

Uno de los primeros nacionalistas “a la uruguaya” fue Eduardo Fabini, que, casi a la par de Broqua y Cluzeau Mortet, definió una personalidad compositiva singular, distinta a las que se mantuvieron sujetas a los modelos aprendidos en Europa.

La compositora e investigadora uruguayo-argentina Graciela Paraskevaïdis lo presenta así: “Para la



Pedro Figari

Bailongo

Óleo sobre cartón

62 x 82 cm

Ca. 1922 - 33

Colección Museo Histórico Nacional

historia de la música del Uruguay, Fabini representa el primer creador en dar a esta música un perfil propio, tanto en el contexto nacional como en el latinoamericano. Es el mayor en edad de una notable y muy diversa generación de compositores, a la que pertenecen Silvestre Revueltas (1899-1940) de México, Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940) de Cuba, Carlos Isamitt (1887-1974) y Acario Cotapos (1889-1969) de Chile, y Juan Carlos Paz (1897-1972) de Argentina, compositores que confluyen y coinciden en las décadas de 1920 y 1930 en una actividad creadora que transforma el pensamiento musical de América Latina en el ámbito de la así llamada música culta¹⁷. Los planteos estético-compositivos de Fabini fueron muy bien analizados por Tosar en un ensayo publicado por la revista *Clave*: “Decir de él que es un ‘folclorista’ o un ‘nacionalista’, no es adelantar nada en absoluto sobre el carácter de su música; ésta posee, por cierto, un marcado acento regional, ‘criollo’, pero lejos de ser una reconstrucción más o menos estilizada de nuestras melodías y ritmos más característicos, resume más bien en forma general, y por medios difíciles de precisar, los rasgos predominantes de nuestra tierra y los sentimientos que ella despierta en sus habitantes”¹⁸. La última parte de esta cita reafirma lo planteado anteriormente: la música como una variable decisiva en la construcción de una narrativa localizada, que define espacios experimentados como propios —uno de los ejemplos más contundentes es **Campo**, obra fundacional de este primer nacionalismo uruguayo, compuesta entre 1910 y 1922; otras obras de referencia son **La isla de los Ceibos**, **Mañana de Reyes**, **Melga sinfónica**, sus ciclos de canciones y obras para piano—, en la que se tensan y articulan tópicos diferentes, tal como ocurre con la pintura de Figari. Las palabras de Fabini aclaran aún más esta idea: “Marché a Europa a estudiar violín, y ya me llevaba ‘mis tesoros’: unos ‘Tristes’ armonizados que se me ocurrían la octava maravilla [...]. Allá lejos, tan lejos, aquellas músicas criollas que son algo de la esencia nuestra, vertían en mi espíritu toda la sensación de mis sierras, mis campos, mis arroyos, mis cosas tan queridas, y con su amor llegaba un deseo grande de decirlas, de cantarlas en notas, en acordes, que aunque no fueran magistrales como lo merecen, fueran bien nuestros”¹⁹.

2. A comienzos de la década de 1950, poco tiempo después del fallecimiento de Fabini, el compositor y pianista salteño Jaurés Lamarque Pons, que llevaba entonces varios años transitando entre la música culta y la popular, y varias composiciones que cruzaban elementos de estos dos mundos, se abocó a un ambicioso proyecto: componer una suite para ballet a partir de los tópicos pictóricos de Figari. Esta obra, fechada en 1952, fue titulada precisamente como **Suite de ballet (según Figari)**, y estrenada con su puesta en escena muchos, quizás demasiados, años después, el 7 de octubre de 1961, en el Estudio Auditorio del Sodre, con Guido Santórsola al frente de la Ossodre (Orquesta sinfónica del Sodre) y la dirección escénico-coreográfica de coreógrafo y bailarín checo Václav Veltchek. En uno de los capítulos del proverbial libro **El varieté y yo**²⁰, Lamarque Pons, con su hábil y directa escritura, da cuenta del juego de motivaciones que pulsan en esta obra y la relación con la obra del

pintor: “Estudiaba composición con el maestro Enrique Casal Chapí, cuando se me ocurrió componer una suite de danzas, tomando los temas o inspirándome en algunos cuadros de Pedro Figari. Me interesaban, en especial, los que trataban escenas de la vida del negro montevidiano. Figari me atraía mucho, por su pintura llena de una verdad que me emociona siempre y por su sentido del humor no exento de poesía. En procura de elegir los cuadros, mi cuñado, el poeta Felipe Novoa, me acompañó a la casa particular del profesor Figari a quien conocía y que era uno de los hijos del pintor. Su casa, en la calle Buenos Aires, era una exposición permanente de obras de su padre con alguna que otra tela de un hermano prematuramente desaparecido”.

Los títulos de los cuatro movimientos de danza son las primeras marcas instructivas paratextuales que permiten activar el tópico *candombe* en esta *Suite*: **Danza del Negro Sayago, Entierro de negros, Reyes, Candombe**. Cada uno remite a un universo complejo de sentido, en el que se anudan prácticas musicales con historias personales, prácticas colectivas, fiestas²¹.

En la música de los primeros tres movimientos, este tópico se activa a partir de un interesante juego de alusiones, referencias, climas, contruidos a partir de los materiales rítmicos de esta expresión tradicional y popular. Pero el trabajo del escucha tiene una complicación adicional: la tensión con los materiales que remiten a un macro-tópico: la música sinfónica. El decurso musical, sin embargo, no se “desestabiliza” ni pierde coherencia, sino que reclama una escucha compleja, que reacomode las pre-disposiciones de cada uno de los tópicos que allí confluyen. Este fenómeno puede definirse como *tropo musical*, una figura musical que implica, según Robert Hatten, “especies de crecimiento creativo que van más allá de las articulaciones típicas de tipos estilísticos establecidos”²². Pero el punto crítico para este *tropo* llega en el cuarto movimiento, “*candombe*”, donde Lamarque Pons inserta, por primeras en la historia de la música culta uruguaya, una cuerda de tambores afro-montevidianos en el orgánico de la orquesta sinfónica. Las escuchas competentes en los dos géneros implicados en esta obra tienen que redoblar los esfuerzos interpretativos para “reordenar la casa”: nada está en su lugar, y las crisis, evidentemente, están a la orden de algún agravio, disgusto o extrañamiento. Quienes pudieron, al momento del estreno de la **Suite de ballet (según Figari)** e incluso hoy, sortear con fortuna la tentación de sucumbir en el pintoresquismo o la incomprensión, se encontraron ante un desafiante material musical, que promovía y promueve la construcción de una nueva *escucha* y la posibilidad de insertar nuevos elementos a una narrativa de la identidad, tal como pretendía Lamarque Pons.

3. En otro salto temporal, la obra **A pesar de todos los naufragios para percusión** en vivo y electroacústica del compositor Daniel Maggiolo (1956-2004)²³, plantea otra solución posible a la correlación entre lenguajes populares, tradicionales y cultos²⁴. Aquí, Maggiolo logra crear un espacio y una dinámica de confluencia e interacción entre dos mundos sonoro-simbólicos, para generar una nueva forma de *tropo*. Estos mundos se encarnan en dos actores, por un lado, los sonidos de la

cuerda de tambores afroportevidianos (chico, repique y piano), y por otro, los sonidos generados y procesados electroacústicamente. Las formas de interacción entre ambos no sólo están construidas a partir de distintos tratamientos de sus materiales sonoros, sino también por la inclusión posterior de un tercer actor: un cuarto percusionista que maneja un instrumental más libre. En el proceso narrativo-musical de la pieza, éste oscila entre los dos mundos hasta el punto de desenlace en que se integra, como un segundo tambor piano, a la cuerda de tambores afroportevidianos. Este tipo de *tropos* también fue explorada por Maggiolo en otras piezas, por ejemplo en **Por si acaso fuera cierto** (2000-2001) para voz femenina y electroacústica, o **Empezando por el tiempo** (1995-2000) para conjunto de guitarras.

Varios compositores de la generación de Maggiolo han transitado por este tipo de lenguajes, aunque con soluciones distintas para el entronque entre lo popular, lo tradicional y lo culto. Entre ellos, Luis Jure, Jorge Camiruaga, Fernando Condon, Leo Maslíah, Carlos Da Silveira.

4. Finalmente, en los diversos campos de las músicas populares uruguayas, la apelación a tópicos tradicionales y la puesta en tensión con otras formas de la canción popular han constituido valiosos *tropos* expresivos, estéticos, que tiene plena vigencia en tramas narrativas con las que se define la identidad cultural.

En una genealogía sumaria hay casos que deberían citarse como emblemas. Desde los tempranos trabajos de Osiris Rodríguez Castillos, pasando por Abel Carlevaro –también su hermano Agustín, cultor virtuoso del tango– incursionando en los géneros asociados al mundo rural bajo el pseudónimo de Vicente Vallejo, luego los proyectos pioneros de Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, El Sabalero, Aníbal Sampayo. De mediados del siglo pasado llegan aportes valiosos como los de George Roos y sus “candombes de vanguardia”, Manolo Guardia; más adelante, Rubén Rada, hasta hoy un referente de la fusión del candombe con la canción popular, Eduardo Mateo, Urbano Moraes, los grupos El Kinto, Tótem, Dino, entre otros. Ya en las décadas finales del siglo, de la generación que comenzó a labrarse un lugar en la música popular durante la dictadura a fines de los sesenta y lentamente consolidada a partir de 1973, se mantienen como referencia los nombres de Jaime Roos, Jorge Lazaroff, Los Que Iban Cantando, Fernando Cabrera, Jorge Galemire.

Tras la llamada “primavera democrática”, el rock también ensayó sus mixturas con músicas tradicionales, y un caso icónico es el de La Tabaré River Rock Banda, comandada por Tabaré Rivero. Y en los albores del siglo actual, otra camada de compositores abrevó de las trazas dejadas por generaciones anteriores y propuso una visión nueva sobre las potentes funciones de la música en las narrativas de la identidad: Ana Prada, Jorge Drexler, Luciano Supervielle, Federico Lima, entre otros muchos.

Notas

1. Rocca, Pablo Thiago. "De candombes y negros: usos sociales y simbólicos de la pintura de Pedro Figari", *Revista Dossier*, Año 1, N° 4, Montevideo, 2007.
2. Citado en **Pedro Figari: Acción y Utopía**, Museo Figari, Montevideo, 2010.
3. Stokes, Martin. **Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place**, Oxford, Berg, 1994.
4. Laluz, Alexander. "Contrapunto (aleatorio) de poéticas espaciales", *Revista Dossier*, N° 12, Montevideo, 2008.
5. En su trabajo "Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos", publicado en la revista *Antropología*, números 15/16, el musicólogo español Francisco Cruces plantea una interesante hipótesis en este sentido: "la música opera no con 'sonidos', sino con la escucha, es decir, con la actividad que el oído desarrolla en torno a lo que oye. A mi juicio, la frecuente confusión de estos dos aspectos diferenciados del hecho musical –el sonido en tanto que señal acústica y el sonido en tanto que fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos– ha significado históricamente una limitación para llegar a comprender la gran variabilidad y flexibilidad de los sistemas musicales humanos. Ha impedido prestar la necesaria atención a las diversas maneras y disposiciones del escuchar".

6. Stefani, Gino. **Musica: dall'esperienza alla teoria**, Ricordi, Milán, 1998, p.13
7. Hatten, Robert. **Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation**, Indiana University Press, Bloomington, 1994, p. 288.
8. Fonograma: *Hacen así*. Ediciones Universitarias de Música 23278-2.
9. Ch. S. Peirce (1839-1914) fue un filósofo pragmatista estadounidense que desarrolló un modelo semiótico particularmente potente, y que ha sido retomado por varios proyectos de la semiótica musical de la segunda mitad del siglo veinte.
10. Otro ejemplo: la canción **El labrador**, interpretada por Ramón López –registro sonoro perteneciente al archivo musicológico de Lauro Ayestarán; Fonograma *Lauro Ayestarán, un mapa musical del Uruguay, Ayuí/Tacuabé, A/M38CD*– es interpretada como una milonga por un escucha competente en este género al reconocer en la materia musical los patrones rítmicos del acompañamiento guitarrístico, el encadenamiento armónico y su interacción con el flujo melódico, las inflexiones del fraseo, la versificación de la letra, que configuran el tipo estilístico milonga. Ante otro *hecho musical*, **Milonga oriental** –de Abel Carlevaro, interpretado por él mismo bajo el pseudónimo Vicente Vallejo, Fonograma: *Abel Carlevaro, Música popular del Río de la Plata, Ayuí/Tacuabé, T/E 41 CD* (disco original Vicente Vallejo, *La guitarra de oro del folklore*, Antar, PLP 5055)– las variables de este *tipo estilístico* también son movilizadas por el escucha para reconocerlo como una variante puntual, distinta –o muy distinta– a la registrada por Ayestarán, pero que se ajusta a algunas de las constricciones del *tipo*.
11. Eco, Umberto. **Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo**, Lumen, Barcelona, 1987.
12. Hatten, R., op. cit.
13. Vila, Pablo, "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Revista Transcultural de Música 2*, dirección electrónica: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>.
14. Ayestarán, Lauro. **Teoría y práctica del folklore**, Arca, Montevideo, 1968.
15. Carlos Giucci compuso hacia 1928 una de las primeras obras cultas, **Candombe – Cuadro del coloniaje para piano**, que tomaron elementos rítmicos de la tradición afroporteño.
16. Vega, Carlos. "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos", *Revista Polifonía* N° 131/132, Buenos Aires, 2° trimestre de 1966.
17. Paraskevaídís, Graciela. **La obra sinfónica de Eduardo Fabini**, Trilce-Tacuabé, Montevideo, 1992.
18. Tosar, Héctor. "Las obras sinfónicas de Eduardo Fabini", *Revista Clave* N° 37, Montevideo, mayo de 1960.
19. Citado en Paraskevaídís, op. cit, de la entrevista de Avelino Gerona Sapello titulada "Charlando con maestros", publicada en un diario local del que no se especifica su nombre, en Montevideo 10 de junio de 1928. Fuente: Archivo Fabini de la Casa de la Cultura de Minas.
20. Capítulo "Historia de un ballet", en Lamarque Pons, Jaurés. **El varieté y yo**, Banda Oriental, Montevideo, 1978.
21. Sobre esta obra escribió el crítico Julio Novoa: "Es notable la vivacidad rítmica, incluye piano, utiliza numerosos concertinos de viento y rica percusión, en pasajes tratados a veces de manera camerística. El primer movimiento es vivo y alegre, el segundo, solemne dentro de una contenida ironía, con pasajes a cargo de los cobres, retomando el clima inicial. El tercero, 'Los reyes', ofrece fanfarrias y uno de los más felices hallazgos rítmicos para metales [...]". Citado en el cuadernillo que acompaña el fonograma *Nuestros compositores: Eduardo Fabini, Jaurés Lamarque Pons, Federico García Vigil*. OFM 4.
22. Hatten, R., op. cit.
23. Interpretada por el grupo Perceum y registrada en el fonograma *Hacen así*. Ediciones Universitarias de Música 23278-2.
24. Ver: Laluz, A., "Daniel Maggiolo... tras el hecho mismo de la pasión", *Revista Mudoclásico*, diciembre de 2004. Dirección electrónica: <http://www.mudoclasico.com>.



Pedro Figari
Día de Trilla

Óleo sobre tela
63 x 125 cm
Ca. 1922 -33
Colección Museo Histórico Nacional

Anagnórisis en las danzas de Figari

por Analía Fontán

Intro

“... Mi pintura consiste no en describir sino en sugerir lo que nos es dado descubrir de poético en las observaciones, recuerdos, evocaciones e impresiones y demás estados psíquicos. De tal suerte no es el modelo objetivo ni objetivado lo que me interesa sino la reacción psíquica experimentada. Pinto derechamente lo de adentro, pues, no lo de afuera...” Pedro Figari.

Revisitar la obra de Figari a través de la danza se vuelve una suerte de anagnórisis¹ imposible de eludir. Podríamos empezar por preguntarnos directamente, ¿por qué pintó tantos cartones con escenas de danza? o ¿qué esconden esas evocaciones, esos fragmentos de tradición y leyenda que tienen en la danza a su principal protagonista? Y finalmente: ¿qué implica “lo de adentro” en esas representaciones?

No encontramos mejor modo de acercarnos a las respuestas, que investigando y bailando; corporalmente conscientes de los orígenes de estas danzas y sus proyecciones, buscando en cada paso y figura “lo de adentro” hoy. La posibilidad de recrear nuestras danzas desde esta perspectiva, nos ubica en un espacio común de retroproyección contemporánea, atemporal y sincrónica, de inexorable reconocimiento. Tomando de Figari esa intuición primordial, ese auténtico impulso hacia el conocimiento de sí mismo y sus congéneres, como objetivo y punto de partida para la creación. Para eso elegimos la agnición que resulta del hecho mismo, la danza, a través del pericón, el tango y el candombe, en tanto expresiones campestres y ciudadanas de nuestra cultura tradicional y popular. A partir de sus diversas representaciones, que pautan la vasta obra de Figari, trabajaremos en particular sobre **Día de Trilla, Cabaret y Bailongo**.

El pintor de las danzas

Muchas son las referencias a la danza y al movimiento corporal en la obra de Pedro Figari. Tantas que, como se verá mas adelante en palabras de Hugo García Robles, se ha ganado el apelativo de “el pintor de las danzas”.

Conocidas por todos, son las cientos de obras que evocan escenas de la vida cotidiana, de los habitantes del Río de la Plata, en las que el momento del baile, la celebración, el ritual, es lo que interesa retratar el artista. Pero vale decir que la danza atraviesa no sólo su pintura, sino también

su producción literaria, sus dibujos, textos y reflexiones teóricas. Me propongo resumir aquí algunas ideas y aproximaciones al tema en palabras propias y de otros autores e investigadores de su obra. Hugo García Robles refleja el evidente interés de Figari por la danza en una columna que tituló “Figari, el pintor de las danzas”. Si bien se trata de un texto relativamente breve, resume con total claridad gran parte de lo escrito hasta el momento referido a este asunto en particular.

“Interesa subrayar que en su obra pictórica se encuentra un hilo conductor que lo asocia con numerosas danzas criollas y afro-uruguayas. Además de casamientos, velorios y otras escenas, pintó el candombe. Mientras que, en las obras que se apoyan en la herencia del gaucho, pintó media caña, el palito y el pericón, para citar algunos ejemplos. El maestro Ayestarán se ha ocupado de esta vertiente del pintor que linda con la música, en la medida que pinta las danzas. En su **Teoría y práctica del Folklore** realiza una breve pero jugosa explicación de algunas de las razones y circunstancias que hicieron de Figari un minucioso y confiable testigo plástico de nuestro folklore. Se apoya en el libro que Figari publicó en París, en 1928, bajo el título **El Arquitecto**. Son poemas de largos versos, que se entretajan con dibujos a la pluma que Ayestarán considera, tanto los textos como los dibujos, un monólogo interior del autor. Entre estos dibujos que retratan animales, gauchos y negros, cavernícolas y más cosas, aparecen la media caña y el candombe. La inclusión de danzas como el palito que aparece en su obra pictórica, la explica Ayestarán porque en los años de 1920 a 1930, el pintor conoció con profundo interés la obra que desarrollaba el conjunto coreográfico del ilustre argentino Andrés Chazarreta, que desde la república hermana llegó a los teatros montevidianos. En definitiva lo que conviene advertir, siguiendo el pensamiento del maestro Ayestarán que, además del valor pictórico de su obra, está el documento que rescata la verdad coreográfica y que incluye, por supuesto, también al tango [...]”².

Apuntes sobre pericón nacional

“El pericón, nuestra danza nacional por antonomasia había permanecido en vigencia cerca de 150 años con toda suerte de alternativas y enriquecimientos en su coreografía. Pocas danzas de América pueden ostentar tan larga y florida lozanía”.
Lauro Ayestarán, **El Folklore Musical Uruguayo**.

Respecto al pericón nacional en la obra de Figari, Lauro Ayestarán lo señala como la danza más representada, por motivos que él mismo resume de esta manera:

“Desde luego que existen danzas que, dentro de ese mismo cancionero, se dan en mayor difusión en un país actual que en otro. Danzas que alcanzan una expresión colectiva más generalizada en determinados ambientes. Tal el pericón en el caso nuestro. La gran contradanza rural, por accidente si se quiere extra-folklorico, alcanza mayor dispersión en el Uruguay que en la Argentina, y esto es lo que interesa a los efectos de ser valedero el hecho folklorico. Por eso también Figari se detiene con amorosa complacencia en esta danza y le dedica mayor cantidad de obras pictóricas [...] Figari anticipa todas estas últimas ideas en sus cuadros más relevantes, con un argumento irrefragable: con la transcripción del elemento humano, de un documento humano fiel en todas sus actitudes, en todos los pasos de danza. Pero de un documento trascendido en el lenguaje ecuménico del arte [...]”³.

Aspectos excepcionales presenta el pericón representado en el cuadro **Día de Trilla** (página 26) . Una obra de gran relevancia en la producción figariana, como lo explica Pablo Thiago Rocca, “por su formato y soporte infrecuente, y por motivos históricos intrínsecos a su derrotero”, y a su vez porque posiblemente sea el cuadro de Figari donde se observa más claramente la ejecución del movimiento y el momento coreográfico representado. No necesita siquiera titular el cuadro con el nombre de la danza para que el observador rioplatense entienda que se trata de un pericón. La obra refleja un momento específico de la danza: una figura del pericón nacional ejecutada bajo la voz de mando “Parapetarse con la compañera”. En dicha figura las parejas avanzan en forma circular, tomados de tal forma que el varón queda detrás de la dama, ligeramente por fuera de la formación, (ambos tomados con el brazo derecho a la altura de la cintura y el izquierdo a la altura de los hombros), tal como se ve en la escena pintada por el artista.

Al igual que el cielito y la media caña, el pericón es una danza heredera de la antigua contradanza europea⁴. De acuerdo a su clasificación coreográfica, se encuentra dentro del grupo de danzas de pareja suelta, interdependiente, de conjunto, grave-vivas⁵ (que alternan tiempos lentos con tiempos vivos, como el pericón antiguo) o semi-graves (que alternan tiempos lentos con movimientos moderados, como nuestro pericón actual)⁶.

El pericón es símbolo de nuestra identidad cultural, pero como lo expresa Sheila Werosch, investigadora de la danza tradicional y popular uruguaya, “[...] Difícilmente una sola danza pueda abarcarnos y representarnos plenamente, es probable que no nos sintamos completos si no vemos junto al pericón

nacional, al candombe, al tango y la milonga⁷.

A diferencia de estos últimos, el pericón es considerado como parte de nuestro folklore extinto, debido a que luego de sus “varias vidas”, en la actualidad se ha visto reducido únicamente al ámbito escénico (como danza espectáculo) y al ámbito educativo académico formal (en escuelas primarias, según se estima, desde tiempo antes a su implementación oficial cerca de 1960, y como parte del programa de estudios en la Escuela Nacional de Danza, División Folklore). Sin embargo, de acuerdo con Walter Veneziani y Sheila Werosch, aún resta comprender algunos aspectos de su “vida institucional” actual, con todos los inconvenientes que ocasiona el deterioro natural de un patrimonio inmaterial “trasmitido mayoritariamente por maestras que con gran voluntad y gusto ponen en juego sus recuerdos personales y su vocación inquebrantable para mantener viva la llama”⁸.

En definitiva, y sin ánimo de arribar a ninguna conclusión, el hecho de acercarnos al pericón a través de la obra de Figari de alguna manera podría contribuir a recuperar algunas piezas importantes del rompecabezas de nuestra identidad y a fomentar el debate sobre el devenir y la vigencia de nuestra “danza nacional” que, como sostiene Roberto Bouton, más de una vez estuvo de moda.

“El pericón es genuinamente oriental... Por eso sin duda que se baila en teatros, salones y hasta en los colegios. Ahora felizmente vuelve a entrar en moda.”⁹

La danza en su obra literaria

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

Pedro Figari, **Historia Kiria**.

En lo que refiere a su producción teórica, no sólo en **El Arquitecto** (1928) aparecen menciones directas a la danza. En **Historia Kiria** (1930)¹⁰, Figari también demuestra un interés manifiesto por ciertas danzas, y hasta cierto dominio y conocimiento de aspectos de este arte que suelen pasar desapercibidos por aquellos que “no danzan”. Ejemplos abundan, como el pasaje citado al comienzo, en el que Figari se refiere a la colocación postural, “con el centro de gravedad entre los pies”, de los habitantes de la isla. Pero lo que resulta más elocuente es el reiterado intento de registro coreográfico que se refleja en la obra, al punto de ensayar una especie de “coreología propia”. Basta con ojear el libro para encontrar numerosas series de dibujos y secuencias de kirios danzando y entrenando

para el combate. Figari describe bajo el nombre de “Tok” a la aplicación de un raro procedimiento que consistía en el empleo de un golpe “no sólo elegante, sino fulminante” aplicado con la cabeza, el puño o el pie (punta y talón) como método de defensa y ataque. Las viñetas describen secuencias de movimientos de brazos, torsos y piernas, que se repiten, con leves variantes, a lo largo de toda la historia. Hay un punto de encuentro en muchas culturas milenarias, entre la danza y el combate, la danza y la expresión del espíritu. Estos dibujos recuerdan los movimientos precisos, casi geométricos, de ciertas danzas de Asia Central y de fuentes sufíes, retomadas por George Gurdjéff¹¹ en sus danzas sagradas, durante las primeras décadas del siglo XX. Figari y Gurdjéff coinciden en París durante los “años locos” y, ambos parecen compartir cosmovisiones e ideas acerca del trabajo del arte y el arte del trabajo, es decir, como una vía de autoconocimiento del individuo, objetivo y punto de partida para la creación.



Más allá de los dibujos y representaciones gráficas, existen en la obra literaria de Figari, varios textos con descripciones, apuntes muy concretos y apreciaciones sobre distintos lenguajes de la danza. Como ya fuera analizado por Lauro Ayestarán, en el artículo “El Folklore Musical en la obra de Figari”, **El Arquitecto** ofrece algunos ejemplos donde el artista discurre poéticamente acerca de los movimientos, los vestuarios y las músicas presentes en la escena de danza evocada, pero sin arriesgar demasiados datos sobre aspectos coreográficos y/o corporales específicos. Tal es el caso de la media caña y el candombe:

“Pudibundas, las bailarinas criollas, van tiesas, muy serias,
con gran señorío de la mano vienen, una a una, en ronda, varias parejas,
altivas, serenas: son fruto y flor de nuestro terruño, el rioplatino,
y chirrían las pesadas rodajas machazas, que chicotean, y chicotean
prendidas al tobillo, como espolones al ras del fleco del calzoncillo cribao,
y crujen las enaguas almidonadas, recias, pro debajo de los percales.
Las cabezas radiosas de sus dueñas, que son morochas,
van con dobles trenzas y ojos verdes, y los llevan como reliquias,
arrogantes diosas de vincha y moña, hermosas, insuperables.



De pronto, con gracia criolla, se ponen a un lado, y castañean;
Del otro los gauchos, con vinchas blancas, barbijos negros, y zapatean.
Hondas, nostálgicas, cantan las damas, con gran dulzura, su vidualita:

*En mi pobre rancho no existe calma,
Desde que se fue el bien de mi alma,
¡el bien de mi alma!...*

Y por rítmicas evoluciones de una elegancia sobria, de señorío silvestre,
se van turnando los compañeros.
De nuevo, épica música por las bordonas galopa, galopa fuerte,
y las parejas se van en ronda como vinieron;
se van soberbios, diosas y dioses; ellos son nuestros [...]”.



“Candombe.

Sordas zumban las marimbas con florestal sugestión acre, sintética,
vago zumbor de los enjambres selváticos de tierras tórridas,
y aturde el tamboril, dominante, monótono, eréctil ritmo usual africano [...].”



“[...] El alma en la nuca, el vientre altanero,
lejana, lejana la mirada de ensueño, ausente;
nostálgicos de su paraíso virginal y lujoso, de fuego esplendente,
se agitan convulsos, sensuales, religiosos, brutales, funerarios,
en el paroxismo de un anhelo enjundioso, humano y torpe, incomprendido,
que los embriaga y exalta, cautiva y domina;
y hace presa en su entraña y su mente, su mente oprimida [...].”





En **Historia Kiria**, en cambio, el tratamiento se vuelve, como decíamos, más antropológico que poético. Allí Figari dedica un capítulo íntegro a “Las Fiestas y el Baile” donde, por ejemplo, describe la danza predilecta de los Kirios, la más antigua, llamada “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 ‘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 comprenderá.”

Ramón Cuadra Cantera, aporta un interesante dato a este respecto: “la danza es siempre una iniciación a la vida amorosa, y Figari parece conocer este sentido, por eso destaca la distancia legal, que tiene como objetivo llevarme a mi centro, mostrándome como soy y aprendiendo cómo es la otra persona, en el juego de la conquista, donde el límite marca la verdad. Pero como toda humanidad es sombra y luz, virtud y pecado, también danzaban bailes lascivos abriendo este campo con amplitud

para no dejar ningún rasgo humano fuera”¹².

En relación al valor que le asigna Figari a las danzas, y en particular a las campesinas, vale decir que las involucra a 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 contribuyeron a una especie “disciplinamiento” de ciertos sectores urbanos, como los *habitué* 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 procedían 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 el corral [...]”.

En una primera lectura puede resultar cuando menos provocador el hecho de arriesgar este tipo de ideas que aparentemente poco tendrían que ver con los ideales humanistas y tolerantes de la utópica Kiria. A su vez, cabría preguntarse si es casual la similitud que se constata con los usos y costumbres de la sociedad uruguaya del 900. Pero hay algo más: un detalle no menor que nace al invertir el orden lógico de esta idea y es que, de hecho, en occidente los procesos “naturales” de culturización y expansión cultural, suelen desarrollarse exactamente al revés que en Kiria. Por lo general, es la cultura “dominante” la que contagia e invade a todas las otras, sin que muchas veces los estados y naciones puedan reaccionar a tiempo a través de sus políticas culturales. Suelen ser las minorías étnicas, raciales y culturales las depositarias de la verdadera conciencia de identidad, preservación y resistencia. En Kiria, sin embargo, parece no haber necesidad de reclamos, ni reivindicaciones. Sin soslayos, ni motivos encubiertos, sin necesidad de eliminar el intercambio cultural, sino tan sólo advirtiendo el valor de la preservación de la identidad y el consabido riesgo que conlleva cualquier tipo de dominación, en la isla los “bailes autóctonos” son propiciados y fomentados como forma de mantener un cierto “equilibrio cultural”.



“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.”



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

Alineado con las corrientes artísticas americanistas, Figari parecía estar preocupado por contribuir a forjar una identidad cultural (en un país joven, pequeño y expuesto, como nación aluvional, a un gran crisol de culturas).

“En tal inteligencia me apliqué a hacer tanteos y ensayos, compulsas también, y pude llegar a un resultado que superó mis esperanzas sino mis ambiciones. Se me ofrecía, como rioplatino, un campo virgen, casi inexplorado para hacer mis incursiones, y es en dicho campo vislumbrado apenas de tiempo atrás que pude ir comprendiendo algo de su exquisita poesía, primaveral, de una frescura y una gracia

que contrasta con las crudezas y rigideces que caracterizan las predisposiciones del hombre actual.

Para esto hube de acudir a las evocaciones de una realidad ya lejana, a las lecturas y relatos, y esto mismo facilitó mi empresa, puesto que me permitía por medio de fáciles selecciones idealizar, poetizar, ennoblecer el contenido de mis recuerdos infantiles y de la adolescencia, y con todo esto pude fijar algunos aspectos de nuestra tradición y leyenda... No obstante, sabido es que habían pasado inadvertidos, y así que se hablaba de ellos también desdeñados, por inestéticos e insignificantes [...]”¹³.

Rescatar y comprender las leyes ocultas del saber tradicional y popular, pudo servirle de punto de partida a estos fines, pero es evidente que su abordaje fue mucho más allá. En cuanto a la expresión por el movimiento, su interés en ciertas danzas como hechos folclóricos de raíz identitaria, proporciona un primer nivel de lectura. Pero hay otras búsquedas en Figari, una mirada de la danza menos concreta y limitada, que trasciende los márgenes de la pintura y nos provoca una suerte de reacción psíquica con signos de anagnórisis personal y colectiva. Quizás, el reconocimiento de ese lugar que es nuestro interior, “nuestro fuero interno”, es también el reconocimiento de lo vigente y necesaria que sigue siendo su mirada y su pensamiento, materializado en “nuestro propio suelo” a lo largo y ancho de su obra.

“A los que meditan sonriendo”¹⁴.

Notas

1. La anagnórisis (del griego antiguo ἀναγνώρισις, «reconocimiento») es un recurso narrativo que consiste en el descubrimiento por parte de un personaje de datos esenciales sobre su identidad, seres queridos o entorno, ocultos para él hasta ese momento. La revelación altera la conducta del personaje y le obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y lo que le rodea.
2. García Robles, Hugo. "Figari, el Pintor de las Danzas", Diario *El País*, Montevideo, 7 de abril de 2010.
3. Ayestarán, Lauro. **Teoría y Práctica del Folklore**, Arca, Montevideo, 1997, págs. 61-63.
4. Ayestarán, Lauro. **El Folklore Uruguayo**, Arca, Montevideo, 1967, págs 61-62.
5. Op. cit., pág. 22.
6. Werosch, Sheila; Veneziani, Walter. **El pericón nacional**, Consejo de Educación Primaria, Montevideo, 2000, pág. 33.
7. Op. cit., pág. 5.
8. Op. cit., pág. 6.
9. Bouton, Roberto J. **La Vida Rural en el Uruguay**, Montevideo, 1961.
10. Una obra de ficción con un enfoque antropológico filosófico, en la que Figari relata la utópica historia de un pueblo desconocido, original por sus sabias costumbres provenientes de la más remota antigüedad.
11. George Ivanovich Gurdjieff, filósofo, escritor, compositor armenio, que se autodenominó como "un simple maestro de danzas". Mostró que la evolución del hombre [...] es el resultado del crecimiento [y desarrollo] interior individual; que tal apertura interior es la meta de todas las religiones, de todos los caminos, [...] pero que requiere un conocimiento directo y preciso, [...] a través de un prolongado estudio de sí y del "*trabajo sobre sí mismo*". Introducción de **Perspectivas desde el mundo real**, Ed. Sirio, Málaga, 2004, pág. 8.
12. Cuadra Cantera, Ramón. "Tan sólo un A,B,C, de consideraciones, con colofón", Prologo a la reedición de **Historia Kiria**, UTU, Montevideo, 2010, pág.15.
13. Figari, Pedro. *Mi pintura*, texto mecanografiado, con correcciones manuscritas. Archivo General de la Nación del Uruguay.
14. Dedicatoria-epígrafe con el que el autor inicia su **Historia Kiria**.



Pedro Figari
A visitar al gobernador

Óleo sobre cartón
23 x 68 cm
Ca. 1922 - 33
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari
Baile Colonial

Óleo sobre cartón
68 x 98 cm
Ca. 1922 - 33
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari
Baile Criollo

Óleo sobre cartón
59 x 78 cm
Ca. 1922-33
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari
candombe

Óleo sobre cartón
60 x 80,5 cm
Ca. 1922 - 33
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari
Viejo verde

Óleo sobre cartón
59 x 79 cm
Ca. 1922 - 33
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari
Dama antigua

Óleo sobre cartón
49 x 49 cm
Ca. 1922 - 33
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari
candombe

Óleo sobre cartón
16,5 x 25 cm
Ca. 1922 - 33
Colección privada



Pedro Figari
Baile en el campo

Óleo sobre cartón
16,5 x 25 cm
Ca. 1922 - 33
Colección privada



Pedro Figari
El concertista

Óleo sobre cartón
49 x 63,5 cm
1932
Colección privada



Pedro Figari
El consuelo

Óleo sobre cartón
49 x 60 cm
Ca. 1922 - 33
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari
El Virtuoso

Óleo sobre cartón
48,5 x 62 cm
Ca. 1922 - 33
Colección privada



Pedro Figari
En sociedad

Óleo sobre cartón
49 x 68 cm
Ca. 1922 - 33
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari
Salón Colonial

Óleo sobre cartón
68 x 98,5 cm
Ca. 1922 - 33
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari
Vieja Estancia

Óleo sobre cartón
58 x 80 cm
1932
Colección Museo Histórico Nacional



Pedro Figari

Bailando

Óleo sobre cartón

23 x 62 cm

1932

Colección Museo Histórico Nacional

Y canta sobre todo el cartón

La relación entre la pintura y la música, y en particular, el modo en que la pintura puede expresar una cierta sonoridad musical, ha sido una cuestión medular en el desarrollo de la sensibilidad moderna. Hace exactamente un siglo, en 1912 —año de la publicación de **Arte, estética, ideal** de Figari—, Vassily Kandinsky daba a conocer su libro **Sobre lo espiritual en el arte**, en el que sentaba las bases de una plástica pura, con clara hegemonía del valor espiritual: fue la piedra de toque del arte abstracto. Y para ello concibió una teoría del color inspirada en una elaborada traducción de pautas sensoriales, una gramática de las formas musicales en tanto paradigma universal: “La condición acústica de los colores es tan evidente, que nadie repetiría la sensación que provoca el amarillo tenue sobre las teclas de un piano, ni ilustraría el barniz de granza como la voz de soprano”. Kandinsky conjeturaba asociaciones de sentido que hoy no dejan de parecer curiosas: “El violeta es entonces un rojo enfriado, tanto física como psíquicamente, por eso parece enfermizo, apagado (como la escoria) y melancólico. Es razonable que sea considerado propicio para los vestidos de ancianas. Los chinos lo usan como color de luto. Musicalmente recuerda al sonido de la corneta inglesa o de la gaita y cuando es hondo, a los tonos bajos de los instrumentos de madera (el fagot, por ejemplo).”¹

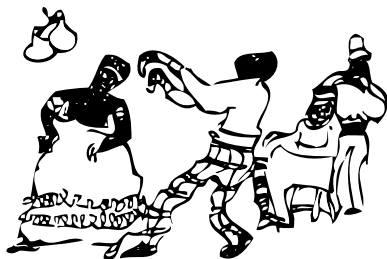
Sin llegar a tales extremos, las investigaciones de Klee, de Miró, de los primeros cubistas —que se deleitaban en representar instrumentos de cuerda al interior de sus composiciones— pueden leerse con arreglo a esas coordenadas sonoras, y la mentada preocupación del “tono” en la pintura de Joaquín Torres García es muy significativa, pues supone bastante más que un inocente préstamo tomado de la jerga musical.

Pedro Figari, poco interesado en soluciones de técnica pictórica llega a la música por otro costado, más filosófico si se quiere, o más literario. Llega a ella interesado por expresar o por apresar un tiempo mítico, primigenio, de la cultura americana. Antes de pintar a los negros en sus candombes, a los bailes de salón colonial y las vistosas danzas criollas, pinta al hombre de las cavernas encaramado en una alta roca, tocando una flauta apaciblemente, como si fuera apenas una prolongación de la materia. Pinta también aparatosos músicos en procesiones religiosas (**Procesión del encuentro**) integrados al paisaje suburbano, y dicharacheros musicantes que acompañan los entierros de negros y le ponen alegría al ritual funerario: “El mito no va en paralelo con la historia, sino que la inventa. Dentro del tiempo mítico sudamericano la historia es mucho más ciencia-ficción que verdadera historia: la pintura de Figari es el mejor ejemplo pictórico que refrenda tantos ejemplos literarios.”²

Casi sin proponérselo, buscando indagar un *in illo tempore* fundacional —y en sus propios recuerdos infantiles—, Figari conquista un procedimiento pictórico que vibra con un sentido musical del tiempo, no sólo en el contenido temático del cuadro sino en las formas de una ejecución (dibujo y pincelada) gozosamente librada a la dinámica de la mancha y del gesto.

La historia de la apreciación musical en la pintura de Figari transcurre por distintos carriles, toca diferentes cuerdas. Entre lo que denota su técnica y lo que connota, entre lo que el observador aprueba y lo que imagina, hay márgenes holgados.

En los años veinte, Victoria Ocampo, al contemplar los cartones de Figari en el apartamento bonaerense de la calle Charcas se vio transportada "a esos estados que la música produce cuando nos hundimos en ella como en el mar". Borges definió sus cuadros: "sueños que sobreviven como en la música de ayer". Otros escritores y críticos advirtieron en sus pinceladas ritmos, armonía de composición y melodías, en un proceso creciente de sinestesia que encuentra un momento culminante en la exclamación del artista José Luis Zorrilla de San Martín: "¡La morfomusicalidad de las obras pictóricas!", concepto que considera la mejor vía para entender el valor de estas obras. En las páginas siguientes se presenta una compilación de fragmentos críticos que tienen a lo sonoro y lo musical como meollo. Constituyen una muestra parcial de los sentidos que despierta la obra de Figari.



Hundidos en la música como en un mar

“Y un día de 1923 Victoria Ocampo llamó a la puerta del taller del Dr. Figari, un cuarto desnudo con olor a pintura y cartón en la calle Charcas. Ella se había resistido a ir, decía no saber nada sobre pintura, pero su amigo Ricardo Baeza había insistido, creía que le podían interesar los cuadros de un uruguayo ‘tan interesante como desconocido’. Poco tiempo atrás Figari había comenzado una serie sobre bailes criollos a cielo abierto y candombes en los patios de los conventillos. ‘Y así, por obra y gracia de tal terquedad’ escribió Victoria, ‘me encontré una tarde en medio de los negros, de las lunas, de los gauchos, de los minués, de las casas coloniales. Y allí estoy todavía’. La visita duró más de lo previsto. Los cuadros se amontonaban en el taller, de espaldas a los visitantes. Figari los examinaba antes de mostrarlos y a medida que los colocaba sobre el caballete, hablaba. Victoria diría: ‘Yo me sentía entrar en esos estados que la música produce cuando nos hundimos en ella como en el mar... fui lanzada así a un océano de imágenes en que flotaba yo sin esfuerzo, siempre a unas pocas brazadas de aquella dulzura en que viví al descubrir el mundo: tiempo perdido, tiempo vuelto a encontrar.’”

María Gainza. *Testimonios de Villa Ocampo*, N° 9, “Pedro Figari”, Argentina, enero 2011.

Como niño suelto

“Su paleta inquieta y antiacadémica, es nueva porque está fuera de las escuelas que han moldeado las formas en el Viejo Mundo, y es joven, porque canta, ríe y salta como un niño suelto, ansioso de aire y de luz, que ha estado preso largos años dentro de una toga.”

Carlos Ibarguren. “Hacia el mejor arte de América”, *Diario La Nación*, Argentina, 27 de junio de 1925.

Música de ayer

“La publicidad de la épica y de la oratoria nunca nos encontró; siempre la versión lírica pudo más. Ningún pintor como Figari para ella. Su labor —salvamento de deliciosos instantes, recuperación de fiestas antiguas, tan felices que hasta su pintada felicidad basta para rescatar el pesar de que ya no sean, y de que no seamos en ellas, prefiere los colores dichosos. Es enteramente de noticias confidenciales, de magias, de diabluras. Sus protagonistas —el unitario afantasmado por la zozobra, el notorio chaleco punzó del buen federal, el negro que se esconde en la zafaduría, en el coraje y en el bochinche como para que no miren que es negro, el compadre deshecho, relampagueado en líneas quebradas, el paredón sin revocar, el campo, la luna— viven como en sueños, sobreviven como en la música de ayer.”

Jorge Luis Borges. **Pedro Figari**. Ediciones Alfa, Buenos Aires, 1930.

La canción que se eleva

“Siguiendo todos los caprichos de la memoria y la imaginación, la pintura de Figari posee una riqueza poética deslumbrante. Todos estos matices delicados y vibrantes, logrados con pequeños toques brillantes, chorrean una luz que nos deleita y nos conmociona. Una vida que surge de estas escenas, animadas a veces de un ritmo frenético, a veces de una intensa melancolía [...] Con los más simples gestos su arte es expresivo, angustiante. Sentado frente a la pared de una casa un gaucho toca la guitarra y de esta pequeña tela se eleva una canción tan triste que a todos nos trastorna.”

Georges Pillement. **Pedro Figari**, Les Editions G. GRÈS et Cie, Paris, 1930.

Canciones del tiempo

“No es superficialidad o gracia del color lo que nos atrae. Es la seria armonía gozosa, la unidad de su sueño, la dulzura de este manso arte que, en cuanto pintura para ser vista, lo es plenamente pintoresca y plenamente coloreada. Las manchas —ese innato instinto para lograrlas que hace a Figari único en nuestro ambiente— nos revelan hondas resonancias del espacio y lejanas canciones del tiempo adormecido sobre la pampa y destrozado en el cambacué (rincón de negros).”

Cipriano S. Vitreira. **Arte simple**, Ediciones Nueva América, Montevideo, 1937.

Contra los guardianes de los límites del arte

“No se crea que Figari padece mucho ni poco la preocupación tan moderna y tan antigua del volumen pictórico; su forma tiene más bien la profundidad de la sugestión; y la armonía de valores coloreados que decimos, lo quieran o no los severos guardianes de los límites entre las artes, gira en los mismos polos de la armonía musical, igualmente que las obras de una buena parte del impresionismo, ilustrada por Renoir, Lautrec, y tantos grandes maestros, gloria de nuestro siglo.”

Eduardo Dieste. **Teseo. Los problemas del arte**, Editorial Losada, Buenos Aires, 1940.

Llevados por la mano del aire

“Ese fausto colorista de Figari adquiere así una virtud musical. Todo gran arte ha de esconder virtudes musicales. Y el de Figari las encierra, en sus gamas sordas, como en sus gamas vivas. 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 cons-

trucción 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.

Esta musicalidad no sólo se denuncia en la organización de sus colores, sino en la forma típica de crear. Ya antes de nacer un cuadro, bulle interiormente como una música obstinada; a veces, tan violentamente, que llama al insomnio. Después, en la claridad de un día nuevo, empieza a formarse en el sublime goce musical. No reclama un atelier especial, con su luz regulada, ni los modelos contratados, ni los apuntes *in situ*, ni los ensayos abocetados. Surge de inmediato. Y canta sobre todo el cartón. Un toque en un lado; otro en el lado opuesto; una mancha pequeña en el centro; una línea tendida; una silueta que empieza a moverse. Y así sin titubeos, como una música, se eleva esta pintura, desde la desnudez pajiza del cartón hasta la plenitud del canto colorista."

Carlos A. Herrera Mac Lean. **Pedro Figari**, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1943.

Peligros de lo informe

"Y así como la música se libera de todos los peligros de lo informe y excesivamente subjetivo por medio de la virtud del ritmo y de la melodía, el genial pintor encuentra en su sentido imbatible de la composición y del carácter profundo de sus personajes la mejor arma para combatir toda transitoriedad que pudiera transformarle en un simple narrador de costumbres."

Giselda Zani. **Pedro Figari**, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944.

¡La morfomusicalidad!

"Se adelantaba a un concepto que acaba de ser enunciado hace pocos años por Worringer, el gran esteta alemán contemporáneo, quien por vez primera nos habla de la idea de 'morfomusicalidad'.

Esta melodiosa palabra parece inventada por el gran filósofo germánico para que ahora nos ayude a aclarar el valor definitivo de la obra del gran maestro que estamos glorificando y cuya pintura tratamos de situar en ese mundo de los grandes valores del espíritu, creadores de belleza que han logrado permanecer por su sola fuerza de expansión anímica. ¡La morfomusicalidad de las obras pictóricas! ¿No será ésta la fórmula que mejor me ayude a terminar estas modestas palabras mías, aclaratorias de este intenso valor de Figari que he intentado presentar? Tenía que ser la Música, el arte supremo de la abstracción y la inmaterialidad, el arte sin cuerpo, hecho de sonidos que nacen, tocan nuestra emoción y se diluyen en el éter. Figari era eso: era el creador que con un simple trozo de cartón de tinte dorado y los limitados colores de su paleta realizaba siempre una obra inédita,

vibrante de sensibilidad.”

José Luis Zorrilla de San Martín. “Discurso en el Palacio Legislativo como Delegado de la Comisión Nacional de Homenaje en el Centenario del Nacimiento de Figari”, *Revista Nacional*, N° 208, Montevideo, 1961.

Ritmo alucinante

“El encanto de la pintura de Figari —y me parece que esa es la palabra que mejor lo define: encanto— procede de su materia y su color, organizadas en formas imprecisas, individualmente consideradas, que crean sin embargo un ritmo de alucinante poesía.”

Jorge Romero Brest. Catálogo **Figari**, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, 1967.

Elásticos bailarines

“Todas sus composiciones están marcadas por un fuerte sentido de movimiento, una mezcla de agitación y calma, de acción sin violencia. Se puede sentir en sus personajes la alegría de estar vivos, el ritmo sincopado de la música negra, y la elegante dignidad del minuet, todo evocado por medio de los gestos suavizados de sus elásticos bailarines.”

Raymond Cogniat. Catálogo **Figari**, Galería Wildenstein and Co. Ltd., Londres, 1972.

Caja de resonancia

“Un cuadro junto a otro se exaltan, se hermanan, y todos ellos son una secuencia que nos interna en el mundo de Figari. Su pintura ya no es entonces un sueño ni un recuerdo; es la vida palpitante que nos rodea, es el golpeteo del tamboril que invade el espacio, y que no sabemos si es latir de nuestro ser emocionado. Tal es el gran misterio de la buena pintura, que nos exige una entrega total en el embeleso hipnótico de la percepción.

Cuando oímos música, vibramos como una caja de resonancia. En la pasión amorosa el cuerpo entero está poseído por el frenesí hasta perder conciencia. La pintura es una meditada visión, filtro mágico de colores y de formas, encantamiento que orilla lo sensual.”

Samuel Oliver. **Figari**, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1984.

Obrero del pensamiento concreto

“Las figuras de colores planos y unitarios —con una o dos subdivisiones, como pentagramas de puntillos y corchetes— son indudablemente fauvistas. (**La ventana abierta**, **La japonesa**, **Armonía en rojo** y tantos otros de Matisse o Derain.) La función cromática prima: evita para ello las sombras

proyectadas, coloreándolas hasta inadvertirlas en el plano. Lo mismo las modulaciones del volumen. Las figuras se aproximan a la superficie, al espectador. La horizontalidad impone su propia lógica gramatical; no es pues casual el 'arreglo' iconográfico que explica por ejemplo la asimetría o anisotropía que dispone el mayor peso del cielo. No importa si se llega por la vía consciente o subconsciente, o si se trata de una internalización que automatiza el proceso. En el plástico, en el músico, se conserva el pensamiento concreto que actúa con imágenes, así como el obrero lo hace manipulando los objetos.”
Joseph Vehtas. **Figari: estética, arte, pintura**, Museo Figari, Montevideo, 2011.



Notas

1. **Sobre la espiritualidad en el arte**, traducción de M. Trento, Need, Buenos Aires, 1998, pág. 60.
2. Traba, Marta. **América, Mirada interior**, Banco de la República, Bogotá, 1985, pág. 13.



Mara de Castro Caravia y Pedro Figari, ca. 1885. (Fotografía cortesía del MNAV)

Entre candombes y saraos.

Apuntes para una “cronología musical” de Pedro Figari.

Un pedazo de cielo desconocido / palpita en lo más virgen de tus compases.
El hombre entero viene con ella. / Vibra en las cuerdas de una guitarra,
una melancolía / hecha de tierra, / y que se llega / por lo bajito
al corazón que siente / la lontananza, / las estrellas vecinas,
las soledades, / y se arrima a la música / para cantarlas.”

Delia Figari de Herrera, *Música criolla*, 1957.

En el año 1943 Carlos Herrera MacLean publicó un libro sobre la vida de Pedro Figari y dedicó un capítulo a definir el carácter musical de su estilo pictórico. Herrera Mac Lean fue uno de los primeros estudiosos que acometió tal empresa, pero no fue el único, como se puede apreciar en la selección de textos críticos recogidos en esta misma publicación. Consideramos, sin embargo, que este aspecto musical no sólo alcanza a la pintura sino que atraviesa como un eje sintagmático buena parte de su producción intelectual: no escapa a los postulados filosóficos de **Arte, estética, ideal** –relacionados con la función “biológica” del arte– ni a los programas pedagógicos que concibe antes y durante la dirección de la Escuela de Artes y Oficios. Asimismo lo conduce, de la mano de las temáticas de la danza y el baile, a la literatura –cuentos, poemas, novelas– y por último, pero no menos importante, comprende otras esferas de su vida social y familiar. La siguiente cronología apunta a relevar aquellos sucesos, anécdotas y escritos, que sitúan a Figari en el contexto musical de diferentes épocas y otorgan un sentido amplio a sus búsquedas expresivas.

1861. El 29 de junio nace en Montevideo, Pedro Figari Solari, hijo de Juan Figari de Lazaro y Paula Solari, ambos genoveses. Su niñez transcurre en un ambiente liberal. Con el paso del tiempo su padre se transformaría en un próspero comerciante de telas. En este entorno toma contacto con expresiones populares que despertan en el joven un interés especial.

“Una antigua esclava que conocí siendo yo muy joven y ella ya muy vieja, Donata se llamaba, de grandes ojos y muy tiesa todavía, a pesar de sus años, lo que le daba un aire de dignidad a imponer, apenas oía remedar el tamboril, de cualquier modo, se desasosegaba y decía:

—¡No hagan eso muchachos!

Si seguíamos un instante más nuestro tamborileo, la pobre negra, ya ebria de sus evocaciones salvajes, entornaba los ojos y comenzaba a bailar hipnotizada; y así comenzaba a reír, mostrando su dentadura que brillaba como un collar de perlas, y parecía decirnos:

—Yo no tengo la culpa. ¿Para qué me hablan de aquella vida soberbia, deliciosa?” (Diario El Día, 16/09/1928, Archivo Figari del Museo Histórico Nacional, Tomo 2675).

“Los congos, mozambiques, benguelas, minas, cabindas, molembos, y en fin, todos los de Angola, hacían allí su rueda, y al son de la tambora, del tamboril, de la marimba en el mate o porongo, de la mazacalla y de los palillos, se entregaban contentos al candombe con su calunga cangué... eee elumbá, y otros cánticos, acompañados con las palmadas cadenciosas de los danzantes que movían piernas, brazos y cabeza al compás de aquel concierto. (Isidoro de María. Cantos y bailes negros. ARCA. Montevideo, 1968). Esta convocatoria pública que hacían los ancestros africanos en el Montevideo del ochocientos, fue observada y vivida en su fase final por el Figari adolescente.” (Peluffo, 1999: 14)

1868. Luis Pretti funda la primera Sociedad Filarmónica de Montevideo.

1876. Nace en Montevideo Alfonso Broqua.

1882. Nace en Solís de Mataojo Eduardo Fabini.

1880-1885. En su educación universitaria las ideas evolucionistas de Charles Darwin y de Herbert Spencer marcarán el desarrollo de su pensamiento filosófico. Respecto a este último manifestará, sin embargo, una diferencia sustantiva. Figari considera que el arte —y dentro de él las expresiones musicales—, no es un mero adorno social o remanente de la actividad biológica del hombre, como suponía Spencer, sino una necesidad de todos los organismos y formas de vida: “El arte no es una entidad extraordinaria, sino un recurso ordinario de acción, y así es que se le ve acompañar al hombre en todas sus direcciones”.

1885. Se recibe de Doctor en Jurisprudencia en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Montevideo.

1886. Contrae matrimonio con Doña María de Castro Caravia, hija de Don Carlos de Castro y de Isabel Caravia. El mismo año de su casamiento inicia un viaje por Europa, en donde permanecen un año y medio recorriendo Alemania, Austria, Bélgica, Dinamarca, Holanda, Francia e Inglaterra.

“Al regresar se instalaron en una casa de altos en la calle Reconquista, en la que nacimos casi todos los hijos. El buen gusto reinaba en aquel hogar, porque mi padre había seleccionado de Europa, muebles, porcelanas y tapices, una hermosa colección de libros, un bellissimo piano, y muchos cuadros de autores italianos.”
(Figari de Herrera, 1958: 24)

Algunos de sus hijos, como Mercedes y Juan Carlos, aprenderían a tocar piano en ese instrumento que cruzó el Atlántico. Mercedes, que morirá muy joven, *“Tocaba el piano con toda su conciencia y su alma. Era seria y estudiosa. Y paciente en extremo”*. (Figari de Herrera, 1958: 39) Juan Carlos, colaborador de su padre y compa-



Pedro Figari 1887. (Fotografía cortesía del MNAV)

ñero de su aventura pictórica, era autodidacta y buen ejecutante de piano: “Juan Carlos heredaba por el lado de la familia de mi padre, una marcada disposición a la música. Leía sin dificultad y sin previa preparación para ello. Y llegó a tocar muy bien el piano como verdadero aficionado que era”. (Figari de Herrera, 1958: 34)

La casa de Reconquista recibe asiduamente a grandes personalidades de la cultura. No resulta descabellado inferir que de estas reuniones y veladas, a menudo amenizadas con acordes musicales, Figari rescatara detalles reveladores del comportamiento social, elementos de fina observación humorística que en el futuro darán vida a sus cuadros de saraos y bailes de salón (donde no falta nunca una dama de alcurnia que se aburre, la elegancia sensual de algún atrevido galanteo y el gesto grandilocuente del músico virtuoso).

“No sólo los pintores, que los músicos también llenan la estancia privilegiada con las manifestaciones más altas de su arte. Allí concurre Eduardo Fabini, con su violín lleno de cantos, a aprender el camino para encontrar la belleza nuestra, que un día haría vibrar en sinfonías; y Alfonso Broqua, tan injustamente olvidado, recién venido de París, ensayando sus primeras composiciones folklóricas, con el oído atento a las voces nativas.

Todos los grandes viajeros que pasaban por Montevideo, caían en el Salón Figari. Allí llegó Guillermo Ferrero y Gina Lombroso; allí Anatole France, Rusiñol, Rubinstein... todos para dejar en la mente ávida de belleza una luz fecunda”. (Herrera Mac Lean: 1943)

“Fue siempre amante de la música, gustaba de cantar y aún de tocar el piano, aunque nunca pudo leer los signos del pentagrama. Los viernes eran días de música, en que organizaban improvisados recitales con su hermano Juan, que tocaba el violín, su hermana Clotilde el piano y más tarde sus propios hijos. Eduardo Fabini y Alfonso Broqua son también asiduos contertulios, que iban presentando sus iniciales composiciones, ya avanzadas para la época. Muy ecléctico en sus gustos, don Pedro cantaba óperas pero

adoraba tanto la música criolla como a Chopin, no así a Liszt, de quien decía que había errado la vocación y que debía haber sido cirujano [...]”. (Sanguinetti, 2002: 79)



Giacomo Puccini, su señora y Pedro Figari en Montevideo, 1905. (Fotografía gentileza de Fernando Saavedra.)

1887. Se estrena **Pericón** de Gerardo Grasso en la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo.

1890. El músico Luis Sambucetti funda el Instituto Verdi.

1895. Es asesinado el joven nacionalista Tomás Butler en un caso de implicancias políticas que pasará a la historia como “El crimen de la calle Chaná”. Figari asume como abogado de oficio la defensa del inculpado, el Alférez Enrique Almeida, y luego de cuatro años de juicio, prueba su inocencia. El éxito de la defensa lo torna una personalidad de renombre en el Montevideo finisecular.

1900. Figari es electo diputado del Partido Colorado por el Departamento de Minas. Será reelecto dos años más tarde y en el transcurso de la primera década del siglo ocupará diferentes cargos relacionados al Parlamento, diputado por el departamento de Rocha y vicepresidente de la Cámara de Diputados.

En Bruselas, Eduardo Fabini escribe sus primeros **Tristes para guitarra** y el coro **Las Flores** del Campo.

1901. Como Vicepresidente del Ateneo organiza el Primer Concurso de Afiches para Carnaval (cuyo primer premio sería obtenido por el joven artista Carlos Federico Sáez). Dos años después será elegido presidente de esta institución.

1905. En agosto Giacomo Puccini visita Montevideo para presenciar en el Teatro Solís la inauguración de su ópera **Tosca**. Figari recibe a la ilustre personalidad en su calidad de presidente del Ateneo.

1910. En el Teatro Solís se estrena el poema **Tabaré** de Alfonso Broqua, bajo dirección del autor.

1911. Mantiene correspondencia con Alfonso Broqua, con quien estrecha fuertes lazos de amistad. En una epístola Broqua le sugiere la lectura de **La Psychologie des sentiments** (1896), obra de Théodule Ribot, quien sostiene que la danza se halla en el origen de todas las manifestaciones artísticas.

"[...] En la "Psychologie des sentiments" de Ribot le recomiendo el capítulo "Le sentiment esthétique". En la pág. 335 hallará Ud. la danza como génesis de todo arte, de la cual derivan todas las demás artes por su relación con las artes del movimiento (gestos, música) y del descanso (plástica, arquitectura). En las págs. 341 y 342 verá como se las gastaban hace dos mil años, los chinos y sus lejanos congéneres los aztecas, en materia musical ¡Tenían un ministerio de música! Aquí conocemos solo al música de ministerio [...]" (Carta de Alfonso Broqua a Pedro Figari, Domingo mayo 9/911, Subrayado en el original. Archivo MHN, T. 2642)

1912. Publica en Montevideo **Arte, estética, ideal**, tratado que resume sus concepciones filosóficas y con el que sienta las bases de su producción estética. Ese ensayo de "filosofía biológica", como lo titulará en posteriores ediciones francesas, se inicia con una encendida defensa de la facultad artística de las especies animales y del hombre prehistórico.

"Si pudiera negarse que [...] el canto y el propio cloqueo o el graznido de las aves por ejemplo, son formas de expresión de igual índole esencial que las más elevadas de nuestro lenguaje, no puede negarse en cambio, que es una simple transformación evolutiva la que se ha operado en los medios humanos de acción, desde los incipientes de la edad más pretérita a los más deslumbrantes de la edad actual." (Figari, 1912: 19)

“Si no hay, pues, identidad substancial [...] entre el gorjeo del pájaro, o el propio acto del mirlo, que, como nuestro ‘músico’ (Turdis musicus) aprende a cantar, y el de los más eximios cantantes, es infundado negar la identidad esencial que existe entre las manifestaciones más primitivas del arte humano y las más estupendas del poliforme arte moderno.” (Figari, 1912: 23)

En **Arte, estética, ideal**, Figari descrea del arte como adorno o pasatiempo: “El arte es un medio universal de acción”, “todo arte tiende a servir al organismo”. Esta concepción lo conducirá a un diferendo con el presidente José Batlle y Ordoñez, cuando éste le convoque para instalar academias de arte como las que están en boga en Francia o Italia. Batlle se mostraba, según palabras del mismo Figari, “*Seducido por la idea-monstruo de la Galería Víctor-Manuel de Milán*”. Figari le recrimina: “*¡Cómo, toma Ud. en serio semejante absurdo!*”. (Carta a Jorge Faget en Anastasia, 1976:176-177)



Juan Carlos Figari, ca. 1912 (fotografía gentileza de Fernando Saavedra).

1913. Nace en Montevideo Lauro Ayestarán, historiador, crítico y musicólogo, autor de obras trascendentales para el conocimiento del folklore musical uruguayo.

1915. Figari asume la dirección interina de la Escuela de Artes y Oficios y se aboca a una reforma de los lineamientos pedagógicos de la institución. Entre sus propuestas destacan la sustitución del régimen de pupilaje por el de externado, la supresión de los castigos y las prácticas innecesarias (copias), el reordenamiento de los talleres (su hijo Juan Carlos es el encargado de la reforma arquitectónica), el recurso de la materia prima local, la fauna y la flora autóctonas como fuente iconográfica para la renovación de los diseños industriales y la ampliación del número de talleres, algunos de los cuales pasan a régimen mixto. Entre los nuevos talleres se encuentra el de “Solfeo y Canto coral”, creado en octubre de 1916.

“Esta clase ha sido muy concurrida, no sólo por los alumnos y alumnas de la Escuela que, después de haber trabajado en los diversos talleres, iban a buscar a esta clase solaz, sino también



Pedro Figari y su hijo Juan Carlos, junto con alumnos y docentes de la Escuela de Artes y Oficios, ca. 1916.

por muchos jóvenes, de ambos sexos, no pertenecientes al cuerpo escolar. Sobre esta base, pueden formarse otros coros, bandas y charangas, por los mismos obreros y aprendices, lo que les permitirá después del trabajo, un esparcimiento grato y saludable. Esto, al integrar cada vez más, y en planos cada vez más cultivados su mentalidad, ha de formar el alma del pueblo de un modo apto y superior para las modalidades de la vida de asociación.” (Figari, 1965: 83)

1917. Renuncia al cargo de Director de la Escuela de Artes y Oficios al no ser aprobado su plan de reformas. Comienza a dedicarse de lleno a la pintura.

Nace en Salto Jaurés Lamarque Pons.

1918. Junto con su hijo Juan Carlos Figari, lleva a cabo breves estancias en una estancia de Treinta y Tres en donde se celebran bailes y danzas tradicionales.

“El deseo de volver a ver el campo nuestro, y verlo juntos, los llevó a mi padre y a Juan Carlos, al promediar el año 1918, al Departamento de Treinta y Tres. Pasaron allí dos pequeñas temporadas. Allí tuvieron noticias de que en una estancia de aquellos lugares se bailaba una vez al año, un bellissimo pericón. Los primeros apuntes en los que se hincaron el color y el ritmo, el ambiente y la indumentaria, en el ir y venir de las polleras almidonadas y las trenzas, el ombú centrando fiestas, y los gauchos marcando con sus pasos su señorío, fueron tomados en ese lugar”. (Figari de Herrera, 1958: 51)

Aparece **Pericón (para piano)** de Luis Cluzeau Mortet.

1921. Se radica en Buenos Aires por cuatro años y realiza sus primeras exposiciones de pintura. En la capital porteña se relaciona con el círculo intelectual de la *Revista Martín Fierro*, en la que colaboran escritores de la talla de Jorge Luis Borges, Ricardo Güi-

raldes y Oliverio Gironde. En este ámbito de intelectuales y amigos su pintura comienza a ser justipreciada.

Asiste junto con sus hijos Delia y Juan Carlos a las veladas folklóricas que brinda la compañía de danza de Andrés Chazarreta, fuente de inspiración de sus muchos cartones sobre bailes criollos.

“Desde Santiago del Estero, venía en aquellos días, un viejo Maestro de Escuela, a Buenos Aires.

Nunca sabrá Andrés Chazarreta, con cuanto contribuyó y enriqueció la obra de mi padre, y la de Juan Carlos mismo.

Se presentó en un teatro porteño con un grupo de típicos bailarines criollos. Personajes arrancados de la tierra misma, que traían en sus venas aquel tan puro sentimiento, como quien trae una flor. Y tarde a tarde exaltaban en el ritmo de las Zambas, Chacareras, Malambos y Gatos, toda la fuerza y la gracia de una conciencia por el lado de lo que para ellos significaba la lejana evocación, y una inocencia al mismo tiempo de la belleza y poesía que todo aquello trasuntaba por el lado de la tradición.

Chazarreta, poeta sí, venía buscando esa llama.

Tenían que encontrarse mi padre y él, fatalmente. Y fue así que con el solo anuncio de que llegaría desde Santiago del Estero la compañía de Andrés Chazarreta, mi padre no se cansaba de repetirnos: ‘Hágame acordar que yo allí no quiero faltar’.

Y no faltó ni una sola función.

Era realmente el más encantador de los espectáculos. Una frescura dentro de una nobleza, que a nada ni a nadie cedía el paso, tal era la convicción de su amor y de su arraigo.

Provincia pura, que precisaba le dijeran si estaba en lo cierto, cuando su música tan precisa, iba como despertando un mundo de sensaciones.

Y aquel Maestro de Escuela, con la pureza de su espíritu, ilumina hoy las paredes que encierran nuestras vidas.” (Figari de Herrera, 1958: 72-73)



Andrés Chazarreta, ca. 1920.

Expone por primera vez en Galería Müller de Buenos Aires junto con su hijo Juan Carlos. De 47 obras exhibidas de Pedro Figari, veinte son referidas a candombes, danzas criollas y saraos. Juan Carlos expone dieciseis pinturas, seis de las cuales corresponden también a temas “musicales”.

A fin de año expone en Montevideo en el Salón Maveroff. La muestra lleva por título *Arte local. Exposición de pinturas de Pedro Figari*. Entre los comentarios que se publican en el pequeño folleto de presentación, se encuentra el fragmento de una epístola que le enviara su amigo Alfonso Broqua desde Nueva York, con fecha dos de noviembre de ese año, (“Carta del músico nacional Alfonso Broqua”).

“Ayer vi una revista escrita, representada, bailada, instrumentada y cantada por negros (en la que solo ciertos espectadores eran ‘puntos blancos’). Mi espíritu fue de inmediato a las telas de Uds. de las que parecían surgir estos endiablados cultores de un arte nuevo, ya sorprendente, y que a mi juicio llegará a ser extraordinario. ¡Cuánta fuerza y verdad hay en la aparente fantasía de la obra de Uds!”. (Figari, 1921)

El poeta Pedro Leandro Ipuche (Treinta y Tres 1889 - Montevideo 1976) declarará años más tarde que esta muestra en el Salón Maveroff, sumada a la presentación de **Campo** de Fabini y la publicación de los poemarios **Agua del Tiempo** de Silva Valdés y **Alas nuevas** de su autoría, constituyen los hitos inaugurales y “en simultáneo” del nativismo uruguayo.

“Por los días de enero de 1922 exponía el doctor Pedro Figari sus cuadros de negros y gauchos en el Salón Maveroff de la calle Sarandí. (Dato ejemplar de jerarquía estoica y sabor humano: Figari hacía su primera exposición, sufriendo el primer ataque de ciática senil).

Era una manera insólita de tratar en pintura los temas rioplatenses. Aquellos tipos del afro, zandungeados en sus ceremonias

y colgados con cierta deformación humorística; aquellos gauchos coreográficos y episódicos, envueltos en un aire conocido de danza folklórica, llevados por asuntos del pago, sobre caballos de carnaval, entre perros como lobizones, lunas de risa y ganados con caretas, en un flanqueo continuo de árboles andantes, produjeron una impresión inolvidable de genialidad, que vino a fijarse en una escuela de exotismo universal: el figarismo.

Pocos meses después, el maestro Eduardo Fabini estrenaba su sinfonía **Campo** en el Teatro Albeniz. Y el acontecimiento, consagrado por el fervor avasallante del pueblo que tuvo la suerte de oírlo, y celebrarlo, en seguida, con la palabra frenética de María Eugenia Vaz Ferreira, manifestó el acento entrañable y clásico de la música suramericana. De esta manera, y por una verdadera coincidencia providencial, se dio el nativismo simultáneamente en nuestro Uruguay en poesía, en pintura y en música.” (Ipuche, 1959: 115)

1922. Visita con sus hijos la estancia “La Porteña” de Manuel Güiraldes, donde asisten a distintas danzas tradicionales y conocen a Ricardo Güiraldes, hijo de don Manuel, quien años más tarde se consagrará con la novela **Don Segundo Sombra**, inspirada en personajes del lugar.

“En la hermosa estancia de Don Manuel Güiraldes en San Antonio de Areco, vimos bailar por el grupo joven de aquella familia, la más preciosa Zamba, y así Chacareras y Gatos, y escuchamos maravillosas guitarras.

Los cuadros se sucedían.

Y apareció Don Segundo Sombra en persona.” (Figari de Herrera, 1958: 70)

Se estrena en el Teatro Albeniz, el poema sinfónico Campo, de Eduardo Fabini.

Alfonso Broqua se radica en París, donde termina su ópera **La Cruz del Sur**.



Catálogo de la primera exposición de Pedro Figari y Juan Carlos Figari en la galería Müller, Buenos Aires, 1921.



Dibujos de danzas (detalle).
Pedro Figari, lápiz sobre papel,
sin fecha. Colección particular.

Comienza a funcionar en Montevideo la primera radioemisora “Radio Paradizabal”, con ello la música excede las salas de concierto y su difusión la hace independiente del espacio y del tiempo.

El 23 de agosto en Buenos Aires, la Filarmónica de Viena estrena **Campo** de Fabini, bajo dirección de Richard Strauss.

1925. Se radica en París con varios de sus hijos, permaneciendo en dicha ciudad hasta 1933. Vinculado con el ambiente intelectual parisino que en los “años locos” constituye el centro de la vida cultural europea, lleva a cabo varias exposiciones de importancia: es la hora de la consagración del pintor. A su taller llegan grandes personalidades de la cultura, como Paul Valery, Jules Romain, Luc Durtain, Francis de Miomandre, Jean Cassou, Edmond Roustan, Georges Pillement, Philleppe Berthelot, Paul Claudel, Adrienne Monier, Max Jacob, Colette, James Joyce, Vuillard, Bonnard, Picasso, Leger, entre otros. Continúa con las amistades rioplatenses radicadas en la Ciudad Luz: los Güiraldes, Raúl Monsegur, Alfredo González Garaño, Emilio Lezcano Tegui, los hermanos Gironde, y también los uruguayos Jules Supervielle, Alfonso Broqua y Teodoro Buxareo, entre otros.

“En París, va mucho a ver ópera, a los teatros, a escuchar conciertos. Frecuenta a sus amigos uruguayos entre los que se encuentra el músico Broqua”. (Sanguinetti, 2002: 157)

Pedro Figari y su hijo Juan Carlos participan activamente de la vida cultural y social parisina. Especialmente reveladoras son las cartas que Juan Carlos envía a sus hermanas en Buenos Aires.

“... Con los González Garaño y Monsegur nos vemos muy a menudo. A Broqua también lo hemos visto. Está componiendo música para guitarra con carácter criollo. Es muy artista [...] Los dancings, sucesores de los cabarets, casi extintos, son bastante aburridos. Los hay para todos los gustos y todos los bolsillos. Los papeles se

han cambiado. Ahí van a bailar las mujeres, y las medias pasadas, y viejas con más entusiasmo, y para poder ser atendidas en forma se ha creado el nuevo género masculino de los 'danseurs' especies de maniqués insulsos, con cara de analfabetos, bien vestidos y lustrados. Todos [los dancings] tienen el jazz americano, con negros, y la típica criolla, para tangos, a veces adornada con una rica pebeta, con voz de corneta, que canta. No se oye otra música, en todos esos lugares." (Figari, Juan Carlos, 2011: 62-63)



Pedro Figari, hacia 1924. (Fotografía gentileza del MNAV)

1927. Fallece su hijo Juan Carlos y es enterrado en el cementerio Pere-Lachaise de París.

1928. Publica en español el poemario **El Arquitecto**, que dedica a su malogrado hijo mayor y en el que vuelve a sus temas filosóficos predilectos. Las danzas criollas y los candombes, versificados y dibujados en hermosas viñetas, encontrarán también aquí un sitio de privilegio.

"La media caña. Épica música irrumpe grave por las bordonas; / las guitarras, casi salvajes, trotan y trotan sin miedo, / van con cintas azules y blancas: cielo con cirrus de nuestros campos; / al oír la música, enternecidas, las cintas se estremecen, y coquetean." (Figari, 1928: 103)



1929. Creación del SODRE.

1930. Figari publica **Historia Kiria**, novela utópica en la que relata las vicisitudes y costumbres de un pueblo imaginario. Concibe en clave humorística insólitos instrumentos musicales como el "peliandro" y bailes que refieren en forma nostálgica a las danzas criollas de su terruño. En estas páginas se multiplican las viñetas dibujadas que muestran a los músicos y bailarines del sano e indolente pueblo Kirio.



"En Kiria cada cual trataba de procurarse su música, para solaz, y no como ahora, que se la expende por los vecinos al gusto de

Viñetas de **El Arquitecto**, París, 1928.



Boceto para afiche de Pedro Figari. Sin fecha, colección privada.

ellos, para martirizarnos. En las plazas públicas, desde por la mañana, podía verse a los kirios tocar su instrumento, el 'peliandro', algo así como una gaita-quena, de sonido suave y pastoril. Como eran discretos, trataban de no molestar a los otros. Eran muy hábiles, y más que esto, 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 dioses que humanos pedestres. El peliandro era el único instrumento autorizado en la urbe. Algún tiempo después se autorizó la guitarra, instrumento que inventaron los campesinos. Eusebius I parece ser el inventor.” (Figari, 1930: 157)

1931. Expone veintiún cuadros de danzas criollas bajo el título *Evocations Sud-Américaines* en la galería Castelucho Diana de París.

Primer concierto de la Orquesta Sinfónica del SODRE (OSSODRE) bajo la dirección del maestro Vicente Pablo.

1934. En febrero Figari regresa a Montevideo. Asume como Asesor Artístico del Ministerio de Instrucción Pública.

Decrece su actividad artística. Una de las últimas pinturas de importancia es un tríptico que realiza en memoria de su hijo Juan Carlos.

1938. Al regreso de una exitosa exposición en Buenos Aires, Pedro Figari fallece el 24 de julio en Montevideo, a la edad de 77 años.

Aparece la versión orquestal libre de **Pericón** de Cluzeau Mortet.

1943. Primeras publicaciones acerca de la pintura de Figari que guardan independencia de sus exposiciones y catálogos. Carlos Herrera Mac Lean publica **Pedro Figari**, y destina un capítulo al “Carácter musical de la pintura de Figari”. Al año siguiente se publica un nuevo análisis de la crítica Giselda Zani.

“Tal fluidez para crear, que dimana de la verdadera inspiración artística, es así como la improvisación musical, que en vez de surgir de un instrumento, surge del plano frío y expectante. Los sonidos leves son los de un pincel que oficia de arco de un violín mágico que por un encantamiento, trocara sus notas por colores. Así nacen aéreas sus impresiones; y así viven estos verdaderos fragmentos de un largo ‘carnaval’ que, como el de Schumann, tradujera, no en el piano, sino en el cuadro lo intraducible de una vida, apurada para dar todo el caudal romántico de sus secretos interiores.” (Herrera Mac Lean, 1943: 56)

1945. En el Salón Nacional de Bellas Artes de Montevideo se lleva a cabo la mayor exposición retrospectiva de Pedro Figari. La exposición *Pedro Figari 1961-1938* reúne 643 obras de las cuales aproximadamente un tercio de ellas tratan motivos relacionados con la música y la danza. **La puya, El minuet, Sarao Colonial, Música en familia, El Gato, Pericón bajo naranjos, Media caña, Danza funeraria, El tenorio, Cambacué, Candombe, Bailando, Cabaret, El tango, El Palito, Doble gato de cuatro, Malambo (contrapunto)**, son algunos de los títulos que remiten a la gran variedad de motivos musicales exhibidos.

1946. Se crea la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional, con la finalidad de investigar, conservar y divulgar el acervo musical uruguayo en el orden culto y en el folklórico.

Fallece en París el compositor Alfonso Broqua.

1950. Fallece en Montevideo Eduardo Fabini.

1951. Se publica **La aventura intelectual de Figari**, por Ángel Rama. Es la primera vez que su obra filosófica, literaria y pictórica es analizada de forma integral, en un mismo *corpus* teórico.

“La unidad de la obra de arte por la que bregaba Figari la encontramos tipificada en sus cuadros. Al propósito de registrar el espec-



Afiche basado en original de Pedro Figari, Montevideo, 1945. (Imagen gentileza de Centro de Investigación y Difusión de las Artes Escénicas, Teatro Solís).



Jaurés Lamarque Pons, ca. 1961. (Fotografía gentileza de la familia Novoa Lamarque.)

táculo optimista de esa vida pasada, corresponde el optimismo de su colorido. La acumulación de sus manchas enérgicas y certeras compone una totalidad de color en que prima la alegría, la plenitud sana y vigorosa. La simpatía con que se inclina hacia ese mundo en proceso de disgregación para recuperarlo, se manifiesta en un enternecimiento –digamos así– de su paleta de pintor y es así que se suceden los rosados desvaídos de sus muros, los celestes de cielos y trajes.” (Rama, 1951: 67)

1952. Se estrena la pieza en cuatro movimientos, **Suite de ballet según Figari**, de Jaurés Lamarque Pons. Cada movimiento está inspirado en un cuadro peculiar de Figari (**El negro Sayago**, **Entierro de negros**, **Los reyes** y **Candombe**), que el compositor tuvo oportunidad de estudiar en la casa de Pedro Figari hijo.

“Con Lamarque Pons, la música uruguaya readquiere un acento nacional, luego de un prolongado período de lógica reacción contra los excesos”. (Lagarmilla, 1970: 58)

* Texto realizado por un equipo de investigación del Museo Figari integrado por Jimena Hernández, Gustavo Piegas y Pablo Thiago Rocca.

Bibliografía citada

Anastasía, Luis Víctor. **Pedro Figari Americano Integral**, Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario 1825, Montevideo, 1975.

Anastasía, Luis Víctor y Rela, Walter. **Figari, lucha continua**, Instituto Italiano de Cultura en Uruguay –Academia Uruguaya de Letras, Montevideo, 1994.

Figari de Herrera, Delia. **Poesía del vivir**, Edición de autor, Montevideo, 1957.

Figari de Herrera, Delia. **Tan fuerte como el sentimiento**, Impresora Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1958.

Figari, Juan Carlos. **El otro Figari: el Arquitecto. Retrospectiva de Juan Carlos Figari Castro**, Museo Figari, Montevideo, 2011.

Figari, Pedro. **Arte, estética, ideal. Ensayo filosófico encarado de un nuevo punto de vista**, Imprenta Juan J. Dornaleche, Montevideo, 1912.

Figari, Pedro. *Folleto Arte local, Exposición de pinturas del Doctor Pedro Figari*, Salón Maveroff, Montevideo, Diciembre de 1921.

Figari, Pedro. **El Arquitecto**, Éditions Le livre libre, París, 1928.

Figari, Pedro. **Historia Kiria**, Éditions Le livre libre, París, 1930.

Figari, Pedro. **Educación y Arte**, Selección de Arturo Ardao, Biblioteca Artigas, Montevideo, 1965.

Figari de Herrera, Delia. **Tan fuerte como el sentimiento**, Impresora Francisco A. Colombo. Buenos Aires. 1958

Hernández, Jimena. *Cronología de Pedro Figari en Pedro Figari: Acción y Utopía*, Museo Figari, Montevideo, 2010.

Herrera Mac Lean, Carlos A. **Pedro Figari**, Editorial Poseidón, Bs. As. 1943.

Ipuche, Pedro Leandro. **Hombres y nombres: libro cincuentenario 1909-1959, ensayos y entretenimientos**, Montevideo, 1959.

Lagarmilla, Roberto. **Músicos uruguayos**, Editorial Medina, Montevideo, 1970.

Peluffo, Gabriel. Catálogo de la exposición **Pedro Figari 1861-1938**, Museo Blanes, 1999.

Rama, Ángel. **La aventura intelectual de Figari**, Editorial Fábula, Montevideo, 1951.

Sanguinetti, Julio María. **El doctor Figari**, Editorial Aguilar, Montevideo, 2002.



Exposición Suite para Figari
Sala del Museo Figari, Julio 2012





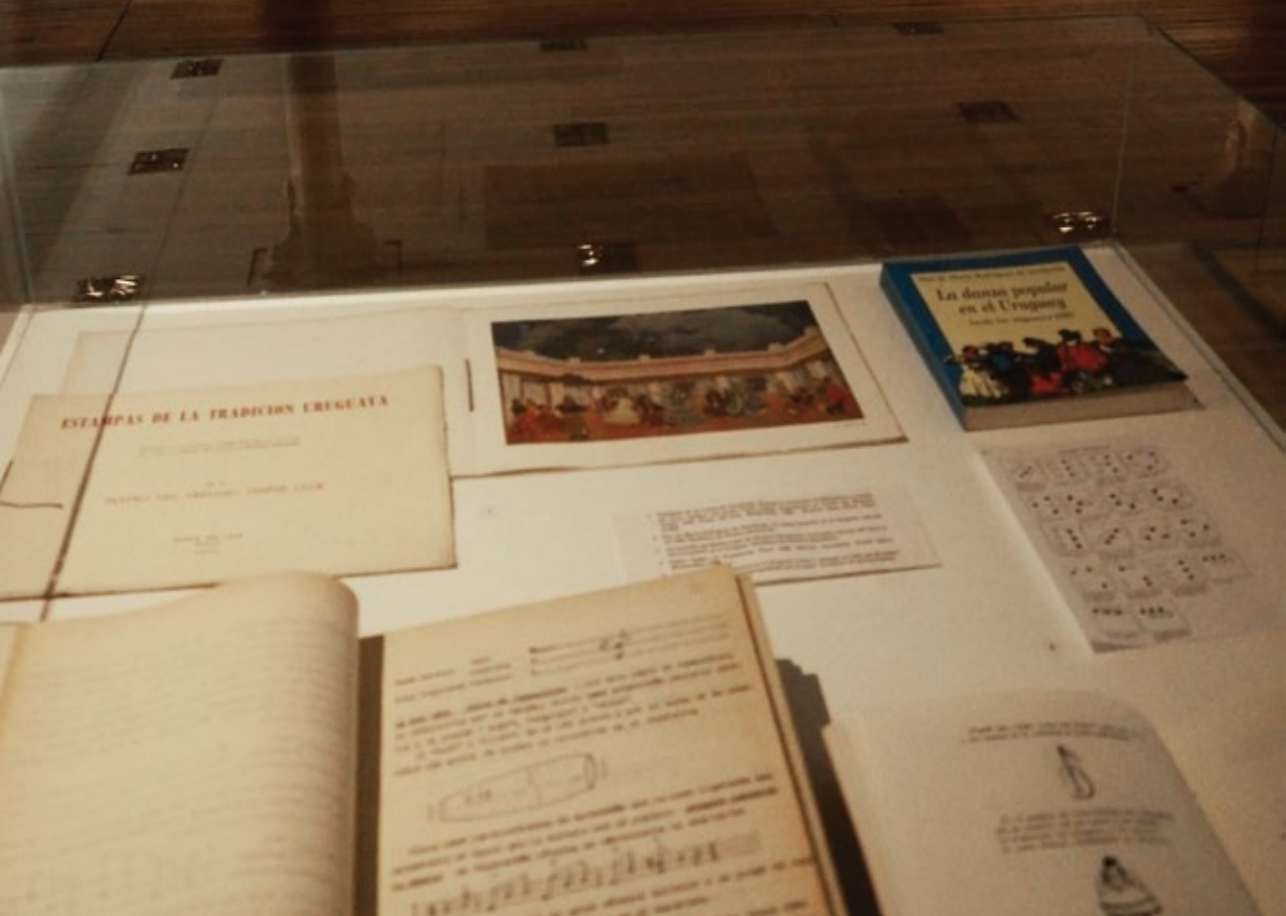
Cumpleaños de Figari
Actividades en el Museo durante las Vacaciones de Julio



Tercer Movimiento

Lo otro

La pintura de Piquer recupera como nunca los valores de la tradición pleromocentrista y desde allí quiere hacer motor de progreso creativo en el campo musical. En la década del cincuenta, dentro del movimiento de la Nueva Música, Piquer se dedica a un trabajo constante de recuperación de la música tradicional del Condado en un momento de hegemonía del lenguaje musical actualizado. Los músicos populares, por otro lado, también hacen su aporte. Música, música, con las músicas. Andrés, ahorrando dinero.



Anexo documental

Programas de audio.

Programa de audio 1: **Lo criollo**

Tiempo total: 56:00.

Músicas tradicionales.

1. **Polca canaria.** (Intérprete: José Núñez).
2. **Pericón.** (Intérprete: Aquilino Pró).
3. **A mi guitarra.** Estilo. (Intérprete: Héctor Abriola).
4. **Vals** (Intérpretes: Francisco Cóccaro y Armando Antolini).
5. **Improvisación por Cifra.** (Intérprete: Nicolás Basso).
6. **Mazurca a Quinteros.** (Intérprete: Héctor Benavides).
7. **El labrador, milonga.** (Intérprete: Ramón López).

Fuente

Muestras 1 a 7. Fonograma *Lauro Ayestarán, un mapa musical del Uruguay*, Ayuí/Tacuabé, A/M38CD.

Músicas populares

1. **Enriqueta.** (Compositor: Carlos García Tolos. Intérprete: Abel Carlevaro como Vicente Vallejo).
2. **Milonga oriental.** (Compositor: Abel Carlevaro. Intérprete: Abel Carlevaro como Vicente Vallejo).
3. **Camino de los quileros.** (Compositor: Osiris Rodríguez Castillos. Intérprete: Osiris Rodríguez Castillos).
4. **Pescador de arroyo.** (Compositor: Juan Capagorry-Daniel Viglietti. Intérpretes: Juan Capagorry, Daniel Viglietti).

5. **El orejano.** (Compositor: Serafín J. García – Los Olimareños. Intérprete: Los Olimareños).

6. **Gato de las cuchillas.** (Compositor: Alfredo Zitarrosa. Intérprete: Alfredo Zitarrosa).

Fuentes

Muestras 1 y 2. Fonograma: *Abel Carlevaro, Música popular del Río de la Plata*, Ayuí/Tacuabé, T/E 41 CD (disco original Vicente Vallejo, *La guitarra de oro del folklore*, Antar, PLP 5055).

Muestra 3. Fonograma: *Poemas y canciones orientales*, Antar, PLP 5018.

Muestra 4. Fonograma: *Hombres de nuestra tierra*, Ayuí/Tacuabé am28CD (edición original: Antar PLP 5045).

Muestra 5. Fonograma: *Canciones con contenido*, Producciones Tucumán, PT 84.001 (primer disco de Los Olimareños editado en Argentina, año 1967).

Muestra 6. Fonograma: *Canta Zitarrosa*, Tonal CP 040 (edición original, año 1966). Intérprete: Alfredo Zitarrosa.

Músicas cultas

1. **Campo.** Poema sinfónico. (Compositor: Eduardo Fabini. Intérprete: orquesta sinfónica no identificada en el fonograma original, director: Vladimir Shavitch).
2. **Triste N° 1.** (Compositor: Eduardo Fabini. Intérprete: Eduardo Fabini).
3. **Evocación criolla**, pieza número 6 del ciclo **Ocho primeras piezas para piano.** (Compositor: Luis Cluzeau Mortet. Intérprete: Lyda Indart).
4. **Ritmos camperos**, pieza número 7 del ciclo

Evocaciones criollas. (Compositor: Alfonso Broqua. Intérprete: s/d).

Fuentes

Muestras 1 y 2. Fonograma *Eduardo Fabini, documentos históricos volumen 2/3*, Sodre-Ayuí/Tacuabé, T/M15-16CD.

Muestra 3. Fonograma: *Recital Lyda Indart, piano*, Ayuí/Tacuabé, T/E16CD.

Muestra 4. Archivo A. L.

Programa de audio 2: **Lo afro**

Tiempo total: 57:38.

Músicas tradicionales

1. **Llamada de tambores 1.** (Intérpretes: Nelson Soria, Waldemar Fortes, Luis Alberto Mendez y Humberto Barbat).

2. **Llamada de tambores 2.** (Intérpretes: Lonjas de Cuareim).

3. **Llamada de tambores 3.** (Intérpretes: Comparsa C1080).

Fuentes

Muestras 1 y 2. Fonograma *Lauro Ayestarán, un mapa musical del Uruguay*, Ayuí/Tacuabé, A/M38CD.

Muestra 3. Archivo A. L.

Músicas populares

1. **La llamada.** (Compositor: Pedro Ferreira).

2. **Abuelito blanco.** (Compositor: Romeo Gavioli. Intérprete: Romeo Gavioli).

3. **Cheche.** (Compositor: Manolo Guardia y George

Roos. Intérprete: Alberto 'Mike' Doglioti).

4. **Dedos.** (Compositor: Rubén Rada. Intérprete: Tótem).

5. **Don Pascual.** (Compositor: Chichito Cabral. Intérprete: El Kinto).

6. **Candombe mulato.** (Compositor: Víctor Lima. Intérprete: Los Olimareños).

7. **Milonga del Negro Hilario.** (Compositor: Alberto 'Bachicha' Gallotti. Intérpretes: Abel y Agustín Carlevaro).

8. **La mama vieja.** (Compositor: Eduardo Mateo. Intérprete: Eduardo Mateo).

9. **Montevideo.** (Compositor: Rubén Rada, Hugo Fattoruso. Intérprete: Opa).

10. **Las manzanas.** (Compositor: Rubén Rada. Intérprete: Rubén Rada).

Fuentes

Muestra 1. Fonograma: *Jorge Ramos y su sonora de Oriente*. Mallarini Producciones. Archivo A. L.

Muestra 2. Fonograma: *Candombes*. Sondor 33023.

Muestra 3. Fonograma: *Candombe liso*. De la Planta, KL – 8315.

Muestra 4. Fonograma: *Tótem*. De la Planta, KL 8312.

Muestra 5. Fonograma: *Circa 1968* – El Kinto. Clave 72.35066.

Muestra 6. Fonograma: *Nuestra razón*. Orfeo SULP-90.520.

Muestra 7. Fonograma: *Abel Carlevaro, Música popular del Río de la Plata*. Ayuí/Tacuabé T/E 41 CD.

Muestra 8. Fonograma: *Mateo solo bien se lame*. De la Planta KL 8317.

Muestra 9. Fonograma: *Magic Time*. Milestone Records M-9078.

Muestra 10. Fonograma: *Las manzanas*. Sondor, 3-104-2.

Músicas cultas

1. **Danza del Negro Sayago**, primer movimiento de **Suite de ballet según Figari**. (Compositor: Jaurés Lamarque Pons. Intérprete: Orquesta Filarmónica de Montevideo).
2. **Candombe**, cuarto movimiento de **Suite de ballet según Figari**. (Compositor Jaurés Lamarque Pons. Intérprete: Orquesta Filarmónica de Montevideo).
3. **Candombe**, de **Cuatro humoradas para piano y percusión**. (Compositor: Jaurés Lamarque Pons. Intérprete: Perceum).

Fuentes

Muestras 1 y 2. Fonograma: *Nuestros compositores: Eduardo Fabini, Jaurés Lamarque Pons, Federico García Vigil*. OFM 4.

Muestra 3. Fonograma: *Hacen así*. Ediciones Universitarias de Música 23278-2.

Programa de audio 3: **Otras miradas, otras escuchas**.

Tiempo total: 51:23.

Músicas populares

1. **Va pensando**. (Compositor: Jorge Galemire. Intérprete: Jorge Galemire).
2. **Silbando Ansina**. (Compositor: Chichito Cabral. Intérprete: Chichito Cabral).
3. **Candombe para Figari**. (Compositor: Rubén Rada. Intérpretes: Hugo Fattoruso, Rubén Rada).
4. **Amor profundo**. (Compositor: Alberto Wolf. Intérprete: Alberto Wolf y Los Terapeutas).
5. **Opi**. (Compositor: Juan Pablo Chapital. Intérprete: Juan Pablo Chapital).

6. **Guardo tantos recuerdos**. (Compositor: Gastón 'Dino' Ciarlo. Intérprete: Gastón 'Dino' Ciarlo).
7. **Milonga de pelo largo**. (Compositor: Gastón 'Dino' Ciarlo. Intérprete: Montevideo Blues).
8. **Vientos del sur**. (Compositor: Gastón 'Dino' Ciarlo. Intérprete: Fernando Cabrera).
9. **Soy pecadora**. (Compositor: Ana Prada. Intérprete: Ana Prada).
20. **Frontera**. (Compositor: Jorge Drexler. Intérprete: Jorge Drexler).

Fuentes (Músicas populares):

Muestra 1. Fonograma: *Segundos afuera*. Orfeo Sulp 90708.

Muestra 2. Fonograma: *Chichito Cabral: Pa'Chimasa y Los Tocadores*. MICSА PRK-1098.

Muestra 3. Fonograma: *Hugo Fattoruso y Rubén Rada. En blanco y negro*. Melopea.

Muestra 4. Fonograma: *Lo esencial*. Sondor 7730725833128.

Muestra 5. Fonograma: *Fotografía silenciosa*. Perro Andaluz PA 4685-2.

Muestra 6. Fonograma: *Vientos del sur*. Ayuí/Tacubé, PD 2005.

Muestra 7. Fonograma: *Montevideo Blues*. Macondo GAM 551.

Muestra 8. Fonograma: *Canciones propias*. Ayuí/Tacubé A/E358CD.

Muestra 9. Fonograma: *Soy pecadora*. Los Años Luz Discos.

Muestra 10. Fonograma: *Frontera*. Virgin Records España.

Músicas cultas

1. **Variaciones sobre un tema de Rada**. (Compositor: Federico García Vigil. Intérprete: Orquesta Filarmónica de Montevideo).

2. **Barrio kata**. (Compositor: Leo Masliáh. Intérprete: Perceum).

3. **A pesar de todos los naufragios**. (Compositor: Daniel Maggiolo. Intérprete: Perceum, Daniel Maggiolo).

4. **'Eyeless in Gaza'**. (Compositor: Luis Jure. Intérprete: Luis Jure).

Fuentes (Músicas cultas):

Muestras 1. Fonograma: *Nuestros compositores: Eduardo Fabini, Jaurés Lamarque Pons, Federico García Vigil*. OFM 4.

Muestra 2 y 3. Fonograma: *Hacen así*. Ediciones Universitarias de Música 23278-2.

Muestra 4. Fonograma: *Después de Maracanã, música electroacústica de Uruguay*. Ayuí/Tacuabé T/E 28 CD.

Documentos exhibidos

Vitrina 1.

1. Programa de concierto de la Ossodre, Teatro Solís, 1973. (ANL)

2. Fotografía de Jaurés Lamarque Pons (circa 1962). (ANL)

3. Carátula del programa de concierto: (ANL)

4. Páginas interiores del programa. (ANL)

5. Programa de concierto de la Asociación Coral de Montevideo, 1955. (ANL)

6. Programa de concierto Orquesta Sinfónica Nacional, **Suite para ballet según Figari**, Teatro Colón, Buenos Aires, 1974. (ANL)

7. Programa de concierto de la Orquesta Sinfónica Municipal, Teatro Solís, 1986. (ANL)

8. Invitación a concierto en el Instituto Cultural Anglo Uruguayo, 1956. (ANL)

9. Programa de concierto de la Asociación de Estudiantes de Música, **Suite para ballet según Figari**, s/d. (ANL)

10. Lamarque Pons con cuadros de Pedro Figari y el anuncio de un evento en Homenaje a Pedro Figari (recortes de diarios, a comienzos de los años sesenta). (ANL)

11. Foto de Jaurés Lamarque Pons (circa 1962). (ANL)

12. Caricatura de Lamarque Pons por Arotxa (Rodolfo Arotxarena), lápiz sobre papel, s/d. (ANL)

Vitrina 2.

1. Estampas de la Tradición Uruguaya: *Danzas y canciones tradicionales a través de cinco cuadros del pintor Pedro Figari*. Exposición en Teatro del Medano Tennis Club, Punta del Este, Maldonado, 1952. (AJOF)

2. Flor de María Rodríguez de Ayestarán. **La danza**

popular en el Uruguay, edición de 1994. Gentileza de Ximena Ayestarán.

3. Coreografía de media caña de Ximena Ayestarán. Fotocopia interior del libro **La danza popular en el Uruguay**. Gentileza de Ximena Ayestarán.

4. Pedro Figari, **El Arquitecto**, París 1928, Edición Fascimular Vintén Editor Montevideo, 1998.

5. Lauro Ayestarán, **La música en el Uruguay**, Tomo 1, editado en 1953 por el Sodre. Se exhibe el original mecanografiado por el autor. Gentileza de Analía Fontán.

Vitrina 3.

1. **Suite de ballet (según Figari)**. Partituras originales para orquesta de los primeros tres movimientos: Introducción y Danza del Negro Sayago, Entierro de Negros, Los Reyes. (ANL)

2. **Suite de ballet (según Figari)**. Partitura original. Páginas finales del cuarto movimiento: *candombe* (la partitura incluye la indicación de los toques de la cuerda de tambores que se suma a la orquesta en este movimiento). (ANL)

Vitrina 4.

1. Folleto de la exposición *Pedro Figari Danzas Criollas*, Galería Greco's, Buenos Aires, octubre de 1945. (AJOF)

2. Folleto de exposición en París, *Danzas Criollas*, Francia, circa 1931. (AJOF)

3. Primera exposición de Figari en Uruguay, Galería Maveroff, 1921. Interior con comentario del compositor Alfonso Broqua (fotocopia). (AJOF)

4. Impresión digital: Figari con sus hijas Emma e Isabel, París, 1930. Fotografía original propiedad del Museo Nacional de Artes Visuales.

5. Catálogo de la exposición *candombes y Salones*,

Museo Zorrilla (Museo Histórico Nacional), noviembre 2008.

6. Partitura de la pieza para piano *candombe – Cuadro del coloniaje*, del compositor uruguayo Carlos Giucci, con comentario del musicólogo Lauro Ayestarán. AJOF.

7. Impresión digital: Juan Carlos Figari Castro, pintor –hijo y colaborador de Pedro Figari– y pianista (circa 1917). Fotografía original propiedad de Fernando Saavedra.

Abreviaturas

ANL: Archivo familiar Novoa Lamarque

AJOF: Archivo Juan Olaso Figari

Danza

Diseño de vestuario: Verónica Artagaveytia

Diseño visual: Juan César y Diego Ferreira

Diseño de sonido: Analía Fontán

Agnición en movimiento 1: tango

Concepto y coreografía: Gustavo Aramburu y Paola Mainero

En escena: Gustavo Aramburu y Paola Mainero.

Música: **Te aconsejo que me olvides** (tango) Pedro Maffia - Jorge Curi.

Interpretes: Aníbal Troilo - Francisco Fiorentino

Morena (milonga) Esteban Morgado.

Romance de Barrio (Vals) Homero Manzi.

Interprete: Sexteto Milonguero.

Agnición en movimiento 2: candombe

Concepto y coreografía: Joanna Fernández

Música: **Cheche**. Compositor: Manolo Guardia y George Roos. Intérprete: Alberto "Mike" Doglioti.

En escena: Joanna Fernandez y Saura Peyrot.

Agnición en movimiento 3: pericón

Concepto y coreografía: Creación colectiva

Música: **Pericón, Live Electronics**. Conrado Silva (1989).

En escena: Ivan Brol, Tatiana Rodríguez, Leandro Gelpi, Jéssica Lateulade, Roberto Gómez, Federico Oliveira, Ana Espino, Pedro Krause y Analía Fontán.

Agradecimientos:

Ballet Folklórico Presagio Sureño, Marta Barreto, Roberto Gomez.

Audiovisual

Obra audiovisual proyectada. **Pericón**, 1989. Conrado Silva (1940).

"Esta obra está compuesta en base a variaciones del pericón, una bien conocida danza folclórica del Uruguay. Silva seleccionó cuatro extractos cortos de esta pieza tradicional (cada uno de solo un par de compases) y los transformó empleando diferentes técnicas propias de la variación musical (por ejemplo, amplificación dinámica y permutación de alturas) incluyendo además algunos pasajes musicales contrastantes y distorsión temática. La pieza funciona como una especie de improvisación en tiempo real, donde una computadora controla a tres sintetizadores en respuesta a la improvisación de Silva en un teclado musical. En su pericón, Silva procura alcanzar un ambiente sonoro fácilmente reconocible, empleando melodías identificables e imitando algunos colores sonoros tradicionales."

Ricardo Dal Farra, © 2005, Fundación Langlois.



Agnición en movimiento



Índice

Tramas narrativas: arte e identidad cultural	11
Anagnórisis en las danzas de Figari	27
Obras	40
Y canta sobre todo el cartón	55
Entre candombes y saraos. Apuntes para una "cronología musical" de Pedro Figari...	63
Anexo documental	86

Suite para Figari

Curaduría

Alexander Laluz

Diseño de catálogo

Tatiana Mesa

Montaje

Jimena Romero, Gabriela Fagúndez

Curaduría en danza

Analía Fontán

Bailarines

Gustavo Aramburu, Joanna Fernández, Paola Mainero, Saura Peyrot, Iván Brol, Tatiana Rodríguez, Leandro Gelpi, Jéssica Lateulade, Roberto Gómez, Federico Olivera, Ana Espino, Pedro Krause, Analía Fontán

Diseño visual de danza

Juan Cesar, Diego Ferreira

Vestuario de danza

Verónica Artagaveytia

Piano

Emiliano Aires

Cantante lírica

Julia Bregstein

Conservación

Raquel Pontet

Fotografías de obras

Pablo Bielli

Con excepción de páginas:

46 y 47, cortesía de Pedro Peumo Piure

48 y 50, cortesía de C. Angenscheidt Lorente.

Fotografía de sala

Blanca Valdéz

Guías de sala actividades de julio

Leticia Aceredo, Romina Barrientos, Natalia Montero, Juan Manuel Sánchez, María Florencia Machín, Carla Giachello

Agradecimientos

Asociación de Amigos Museo Figari, Castells & Castells, Centro de Investigación y Difusión de las Artes Escénicas (Teatro Solís), Galería Sur, Galería Prato, Museo Histórico Nacional, Museo Nacional de Artes Visuales, Museo de la Palabra (SODRE), Tecnicatura en Museología de la Universidad de la República, Sello Ayuí/Tacuabé, Sello Sondor, Usinas Culturales (DNC), Ximena Ayestarán, Teodoro Buxareo, Gabriel Grau, Silvia Novoa y Soledad Novoa, Juan Olaso Figari, Martín Rossich, Fernando Saavedra, Marcelo Sienra.



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Museo Figari

Coordinación

Pablo Thiago Rocca

Administración

Gustavo Piegas

Archivo

Jimena Hernández

Producción

Martín Barea
Marcos Medina

Guía de Sala

Paola Puentes

Comunicación

Juan Carlos Ivanovich

Ministerio de Educación y Cultura

Ministro

Ricardo Ehrlich

Subsecretario

Oscar Gómez

Director General

Pablo Álvarez

Director Nacional de Cultura

Hugo Achugar

Director de Proyectos Culturales

Alejandro Gortázar

Juan Carlos Gómez 1427
(598) 2915 7065 / 2915 7256 / 2916 7031
Montevideo, Uruguay
museofigari@mec.gub.uy
www.museofigari.gub.uy



_Julio - Setiembre 2012

ISBN: 978-9974-36-212-3



Impreso en
Mastergraf srl.
D.L. 360.156