

Universidad de Palermo

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Licenciatura en Arte

Tesina

“El candombe en la obra de Pedro Figari”



Alumna: Agostina Pandre

Tutora: María Alba Bovisio



Índice

Universidad de Palermo.....	1
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.....	1
Tesina.....	1
Alumna: Agostina Pandre.....	1
.....	2
Índice.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I.....	4
MARCO HISTÓRICO.....	4
I. 1 Contexto General. El modernismo.....	5
I. 2 Contexto en Uruguay.....	7
CAPÍTULO II.....	12
FIGARI: ARTISTA Y TEÓRICO.....	12
I.1. Sus teorías respecto al arte y la industria.....	13
II. 2. Inspiración e intenciones en cuanto a su arte.....	16
I.3. Características plásticas.....	18
CAPÍTULO III.....	21
FIGARI Y EL CANDOMBE.....	21
III. 1. Los negros en el Uruguay.....	23
III. 2. El candombe afro-uruguayo.....	24
III. 3. El candombe en la obra de Figari.....	31
Análisis de obras.....	33
CONCLUSIÓN.....	43
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	45
Cartas (1925-1934).....	45
Sobre el candombe.....	47
Cronología anotada, 1861-1938.....	57
BIBLIOGRAFÍA.....	67

INTRODUCCIÓN

Muchos especialistas han presentado innumerables estudios sobre Pedro Figari, existen pocos artistas plásticos con una bibliografía tan vasta y diversificada como la que se ha realizado en torno a su obra. Estudios que incluyen obviamente al abogado, al profesor, al ensayista, al escritor y, por último, al pintor. Mi acercamiento a su obra surgió por mi curiosidad sobre el tema de los “negros”, prácticamente ausentes en nuestra sociedad y, en particular, por el tema del “candombe” dada mi inclinación a la danza como medio de expresión artística. El interés que me produce este artista recae en su estética e ideología en cuanto a cuestiones pictóricas relacionadas con lo moralmente tradicional y con lo sociocultural.

El tema para analizar en el trabajo de integración final consistirá en relacionar el desarrollo del candombe en Uruguay y su representación en la obra pictórica del artista. Me interesa señalar particularmente cómo Figari plasma un ideario social del entorno uruguayo a través de sus pinturas. El trabajo parte de un análisis de las obras de Figari correspondientes al tema de los candombes para luego poder observar cómo el artista da cuenta de la presencia de la cultura afroamericana en la historia social de la cultura uruguaya.

El objetivo principal es investigar el baile típico de la comunidad de negros descendientes de africanos: “el candombe” y porqué decidió Figari indagar en ello. Voy a considerar cómo es esta danza, cuáles son sus orígenes y raíces, porqué tuvo tanto predominio en el Uruguay y no así en la Argentina y cuál fue su desarrollo a lo largo del tiempo. Como objetivo secundario, en el análisis de su obra, no puede dejar de estar presente el estudio de la ideología que guía la obra intelectual y pictórica de Figari, como, por ejemplo, las ideas teóricas plasmadas en su obra titulada *Arte, estética e ideal* las cuales profundizan principalmente en los temas de la descolonización cultural y la necesidad de una identidad americana.

CAPÍTULO I

MARCO HISTÓRICO



I. 1 Contexto General. El modernismo

Los años en que Figari desarrolla su actividad artística corresponden a la época del Modernismo, fines del siglo XIX y comienzos del XX. Los artistas empezaron a investigar y aprender nuevos movimientos, que produjeron otros “ismos” en la historia del arte, en respuesta a ciertas inquietudes y problemas concretos que surgen ante toda nueva tendencia. Pero fundamentalmente el arte del siglo XX quiebra los conceptos académicos y metodológicos establecidos. Este proceso de ruptura y esta nueva manera de llegar al “goce estético” produjo cierta resistencia por parte del público en general, el público tradicional, lo cual genera una dificultad para que este “nuevo arte” ingrese a los salones oficiales. El exotismo, el negrismo y el arcaísmo fascinaron a los artistas europeos los primeros años de ese siglo; estos dirigían su atención a las sugerencias de los mitos primitivos por su inocente pureza y por su lejanía de la denostada sociedad burguesa. Varias vanguardias comparten la intención de “volver al arte primitivo”, esto se observa claramente en Figari, pero con la diferencia de que si en Europa este rescate está marcado por el exotismo, en él se da en el marco del proyecto americanista que vincula “lo primitivo” a su historia y a sus recuerdos.

La Primera Guerra Mundial provocó una disminución en la actividad de la construcción, que tanto había florecido en la primera década del siglo, sin embargo, aceleró los avances tecnológicos en las industrias pesadas vinculadas a la guerra. En Europa surge un sentimiento general de incomodidad e insatisfacción respecto a las realizaciones de arte; críticos y artistas como John Ruskin y William Morris ambicionaban una completa reforma de las artes y los oficios con la sustitución de la producción en masa por el producto manual. Paralelamente, Figari intenta desarrollar un proyecto similar en la Escuela de Artes y Oficios entre 1915 y 1917. Por un lado, su identificación con lo propiamente americano se opone al consumo de la burguesía del Uruguay de esa época que acostumbraba a importar productos de Europa; por otro lado, el interés de esta elite por el arte se debía, casi exclusivamente, a motivos económicos y de prestigio social.

El Buenos Aires de comienzos del siglo XX lentamente se prepara para recibir las vanguardias europeas, de esta manera, se integra al Modernismo como modelo de la nueva creación que el arte americano precisa. Con su sólida formación, Figari,

reformula las diversas interacciones de las vanguardias intelectuales que transitan por Buenos Aires y lo preparan para que su prolongada residencia parisina, a partir de 1925 hasta 1934, no sea más que una continuación natural de lo vivido en Buenos Aires. En París, Figari es muy bien recibido y aceptado, porque respondía a lo que el mercado europeo requería. Europa se interesaba profundamente en el universo americano y es así como el artista introduce su arte en las elites culturales francesas. De esta manera, el viejo continente comienza a incorporar tópicos, sistemas, conocimientos de, por ejemplo, la pampa argentina y los gauchos uruguayos.

“La “Pampa” de Figari compartió, con la de Jules Supervielle, la posibilidad de introducir ciertas claves americanas en el “sistema digestivo de la cultura europea”. Tal posibilidad estaba, para el caso de la pintura de Figari, favorecida por la clara continuidad que esta obra presentaba con respecto a la tradición del realismo humorista y crítico decimonónico (Goya, Daumier), y con la más reciente instancia del postimpresionismo, representada por Bonnard y los intimistas franceses.”¹

Los aspectos costumbristas e históricos de la vida rioplatense plasmados en su pintura provocaron encendidos elogios de la crítica europea desde su primera exposición parisina en 1923 y que lo llevaron con el tiempo a adquirir el mote de “el Watteau uruguayo” o el “Gauguin uruguayo”.

¹ **Peluffo Linari, Gabriel**, *Historia de la Pintura Uruguaya. Tomo 1. El imaginario nacional-regional (1830-1930). De Blanes a Figari. Capítulo 6: “Pedro Figari y el nativismo rioplatense”*. Editorial Banda Oriental. Montevideo, 1988. Pág. 111.

I. 2 Contexto en Uruguay

Los pilares de la historia Uruguaya

A partir de 1724, las ciudades de San Felipe y Santiago de Montevideo fueron gobernadas por Bruno Mauricio de Zabala, quien era gobernador de Buenos Aires. Con familias procedentes de Buenos Aires y las islas Canarias traídas por el poderoso empresario Francisco de Alzaibar, se construyó el núcleo de población de la ciudad de Montevideo cuyo proceso fundacional terminó el 1º de enero de 1730, cuando se estableció el Cabildo. La enorme multiplicación de los ganados criados en libertad hizo que la ciudad se convirtiera, desde fines del siglo XVIII, en rival de Buenos Aires, concentrando un núcleo importante de comerciantes, hacendados, funcionarios, militares y marinos. En esa época, ya representaba una de las plazas fuertes y comerciales más importantes de la América española, a la que la Corona concedió numerosos privilegios (entre ellos, la introducción de esclavos al Río de la Plata) que ahondaron la rivalidad con otros puertos.

Frente a la ciudad estaba la campaña, sólo recorrida por inmensas tropas de ganado silvestre, indígenas nómades y hombres sueltos: los gauchos, los cuales poblaban toda la cuenca del Plata desde comienzos del siglo XVIII. La ausencia de cercos, la abundancia de ganado suelto, hicieron muy difícil la afirmación de la propiedad y acentuaron la inseguridad de bienes y personas en la campaña. Sólo algunos ricos hombres de la ciudad compraron u ocuparon enormes extensiones de tierras donde comenzaron a amansar el ganado intentando imponer algún orden en la abierta, libre y escasa sociedad rural de la época. Así se generó el problema del “arreglo de los campos”, que significaba legalizar la propiedad de la tierra y del ganado lo que perturbó la integración social y jurídica del campo y la ciudad, dos ámbitos que se enfrentaron permanentemente durante muchos años: la campaña “bárbara” representada por caudillos y gauchos contra la ciudad “civilizada” integrada por doctores y ciudadanos. Este ambiente de campo, la vida gaucha, el ganado, los bailes nativos y las costumbres de los negros conforman los temas principales de los comienzos de la pintura de Figari.

Los primeros años del siglo XIX transcurrieron en medio de continuos conflictos armados, intranquilidad social por las permanentes disputas por la tierra entre propietarios y ocupantes, agravados por problemas financieros del Estado, endeudado y

desorganizado; y peligrosas injerencias de partidos y países vecinos en los asuntos internos; todo lo cual hizo muy lenta y difícil la consolidación del nuevo Estado. Hacia el año 1836 surgen las divisiones partidarias en el Uruguay, las cuales conllevan un complicado armado de alianzas con Buenos Aires con el fin de consolidar y legitimar sus ideales. Los intereses del campo están representados por “los blancos” cuyo líder era el General Manuel Oribe. Este bando, que se une con el brigadier Juan Manuel de Rosas, federal de Buenos Aires, continúa y respeta las tradiciones coloniales españolas. Sus representantes se caracterizan por ser fervientes racionalistas americanos. El bando opuesto a “los blancos” son “los colorados”, quienes representan los intereses de la ciudad y estaban comandados por el General Fructuoso Rivera, aliado con “los unitarios” de Buenos Aires y luego con Urquiza (en la Triple Alianza). Los colorados tienen admiración por Europa, apuestan a la tradición urbana europea de corrientes liberales. Las divisiones partidarias subsistieron durante toda la década de 1850, provocando serios conflictos internos que se extendieron con crisis políticas y económicas hasta la década de 1870, donde se inicia el período llamado “militarismo” que se abrió con el ascenso del Coronel Lorenzo Latorre al poder en 1876. Éste se valió del Ejército para imponer la autoridad estatal que aplicó dictatorialmente, aunque apoyado por fuertes sectores sociales. En primer lugar, los estancieros necesitados de la paz interna para ampliar y mejorar una producción cada vez más requerida por los mercados externos y además lo apoyó el “alto comercio” también necesitado de “orden”, de una moneda fuerte y del respeto a la propiedad privada. Con ese respaldo, se consolidó la paz interna y el país ingresó claramente en la etapa modernizadora que Europa exigía.

Los cambios en el Uruguay a fines del siglo XIX

Europa extendió su predominio económico y político sobre sus colonias, haciendo surgir así una economía mundial que la tendría como centro. Los países emergentes como los latinoamericanos debían adoptar sus pautas productivas para encajar en el papel que se les asignó de proveedores de materias primas y alimentos y compradores de productos manufacturados. Esas pautas implicaban la modernización de la economía, de su sistema político en cuanto a un estado eficiente, protector de la propiedad y de la inversión y también de su cultura, adoptando ideas, modas, hábitos e instituciones europeas. Uruguay también cumplió este proceso que brevemente se puede

ejemplificar con la adopción del ovino y el alambrado en su esquema productivo; la sustitución de los caudillos y los partidos políticos por el militarismo en la conducción del Estado; y la introducción del positivismo en su aspecto educacional, que abarcó tanto la reforma escolar (José Pedro Varela) como la universitaria (Alfredo Vásquez Acevedo), también se crea en 1879 la Escuela de Artes y Oficios para impartir la enseñanza industrial.

A fines del siglo XIX, comienza una etapa de transición entre el militarismo y el civilismo que se caracterizó por el desmantelamiento del aparato político militar, del cual quedaban resabios, después del último gobierno de Máximo Santos. La elección a la Presidencia de la República de Juan Idearte Borda, el 21 de marzo de 1894, señaló el definitivo alejamiento de los militares del gobierno. Sin embargo, la figura de este presidente concitó mucha oposición incluso dentro de los colorados, que lo atacaron duramente como un obstáculo para la paz. Lo sucede entonces Juan Lindolfo Cuestas en 1899, pero ante serias divergencias dentro del partido colorado entre los “colectivistas” y los “populistas” dirigidos por José Batlle y Ordóñez, finalmente éste logra alejar a los oponentes y ser electo presidente en 1903.

De acuerdo con el censo de 1900, la población del país era de 936.000 habitantes, de los cuales un tercio residía en Montevideo y un 40% eran extranjeros, producto de la corriente inmigratoria de radicación urbana, que integraron las clases medias que estaban surgiendo con afán de trabajo, ahorro y educación para ascender en la escala social. Comerciantes, artesanos, pequeños empresarios y empleados públicos tenían poco en común con las tradiciones políticas del siglo XIX y se inclinaron hacia los nuevos sectores partidarios que empezaron a representarlos: el batllismo, por ejemplo. Los trabajadores, a medida que fueron creciendo y teniendo más peso económico y social, se fueron organizando lentamente. Por influencia de inmigrantes anarquistas europeos, se organizaron las primeras “sociedades de resistencia” (sindicatos) que lucharon para reducir las largas jornadas de trabajo (12 a 14 horas) y subir los salarios. La organización gremial creció y en 1905 se fundó la FORU (Federación Obrera Regional Uruguay) de inspiración anarquista, que actuó como organismo central de los trabajadores.

Por otra parte, las clases altas urbanas fueron protagonistas de la *Belle Epoque*: la riqueza del “alto comercio”, que se reflejaba en sus mansiones del Prado o del Paso Molino (en las afueras de la ciudad), en sus mobiliarios, cortinados, vajillas y joyas, en

sus viajes a Europa, en sus modas, costumbres e ideas europeas, en su inclinación por la literatura y el arte. La brecha existente con el nivel de vida de la población trabajadora era muy marcada. Figari pertenece a ese sector social, en el cual pudo disfrutar de una buena educación, sin embargo, él aspira a darle los mismos derechos y beneficios al resto del pueblo. Esto lo hace por medio de su prédica del desarrollo e instrucción industrial y concretamente lo trata de manifestar en su gestión como director de la Escuela de Artes y Oficios en el año 1915.

La modernidad llega al Uruguay

La construcción de un estado moderno y poderoso era el anhelo ardiente de las clases altas urbanas y rurales así como de los inversionistas en el nuevo siglo. Este logro que comenzó con el militarismo y se consolidó con el civilismo, otorgó al Estado una fuerza y un espacio propios cada vez más amplios, lo que habría de signar las primeras décadas del siglo XX. Cuando José Batlle y Ordóñez subió a la Presidencia de la República, el 1° de marzo de 1903, contaba con una larga experiencia política y periodística. Su formación filosófica lo afilió al racionalismo espiritualista, que reconocía la existencia de un Ser Supremo, pero combatía a todas las religiones reveladas, especialmente al catolicismo; y ponía su acento en el desarrollo integral del hombre y de una sociedad solidaria. Aunque en esta primera presidencia predominan los problemas políticos, algunas medidas tomadas por el gobierno en los diversos sectores de la vida social revelan aquella postura filosófica y sus intenciones, como por ejemplo: el 1° proyecto de divorcio en 1905, el retiro de las imágenes religiosas de los hospitales, la abolición de la pena de muerte, la ampliación de ofertas de formación superior, el proyecto de reguladores de las condiciones de trabajo y horario de los obreros, etc.

Siguiendo los pasos de Batlle, asume como presidente, entre 1907 y 1911, Claudio Williman; durante su gobierno surge una fuerte preocupación por temas sociales y económicos, sin embargo, fue elogiado en cuanto a las cuestiones administrativas, pero no así en cuanto al plano social y laboral, lo cual provoca que los deseos de las clases trabajadoras se trunquen y deban reclamar más atención. Fue así cómo, rodeado de las esperanzas de las clases populares y cierta desconfianza de las altas, subió nuevamente Batlle a la Presidencia de la República (1911–1915). Es muy probable que su estadía europea de 4 años le permitiera absorber nuevas ideas y

madurar las propias sobre el gobierno, la sociedad, el Estado, la economía y la cultura del Uruguay. Con ideas marcadas por un profundo humanitarismo implantó reformas paulatinas que harían una sociedad más justa y proclive a permitir el pleno desarrollo del ser humano. Es así que construye un Estado inclinado hacia los más débiles, otorgándoles beneficios como, por ejemplo, la jornada laboral de 8 h a los obreros, pensiones a los ancianos, educación extendida a los niños, asistencia pública y gratuita a los enfermos y el divorcio por su propia voluntad a las mujeres.

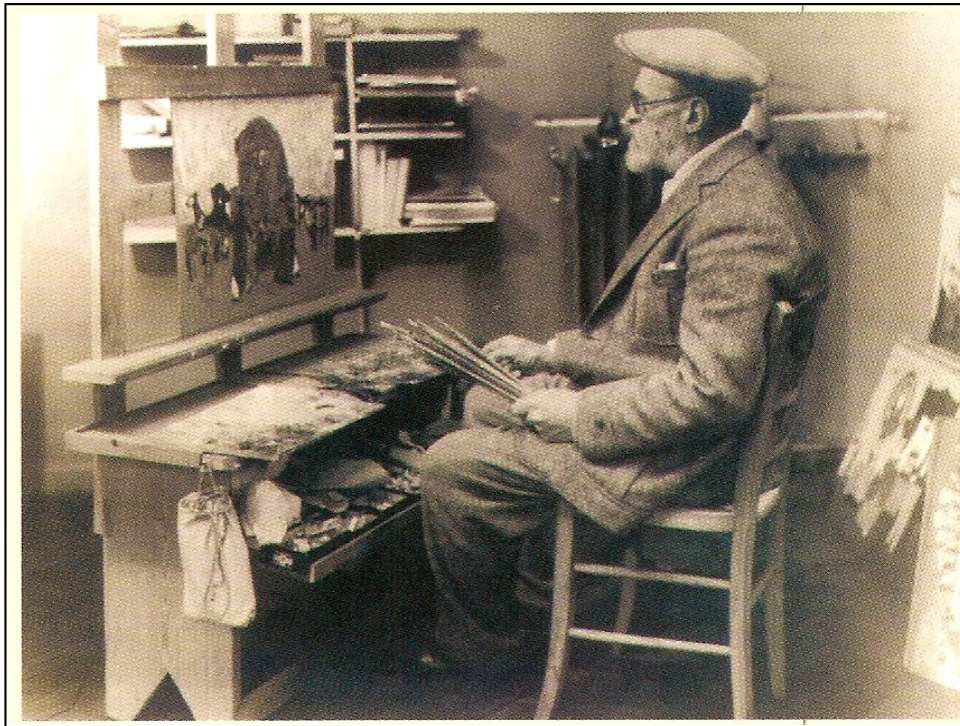
Dentro de este universo de reformas, tanto políticas como sociales y de nuevos emprendimientos propios de un Estado que atraviesa un proceso de modernización, es donde Figari se desarrolla como ciudadano, abogado y artista. Con respecto al cierre de este capítulo cabe destacar las palabras del Lic. Luis Víctor Anastasía sobre Figari:

“Para comprender la obra de Figari en la educación, es preciso verla en el conjunto de lo que pasa en el Uruguay y en el mundo, en los diversos órdenes y aspectos de las vanguardias y de los atrasos en materia educativa. No es posible tratar de explicarla fuera de sus experiencias jurídicas y sociales desde los inicios de su carrera de estudiante hasta su graduación. La Tesis sobre Ley Agraria contiene una visión de la realidad económica y social del campo y de sus habitantes que se irá consolidando y enriqueciendo en el resto de su vida, año tras año. Nadie se ha dado cuenta de que este trabajo escrito a los veinticuatro años para obtener el título de doctor en jurisprudencia, es menos un trabajo escolar que una profesión de fe, de ciencia, de arte, de industria, de economía, de antropología, donde define las principales carencias estructurales de un país que pugna por ser moderno pero que sigue caminos dispares para lograrlo, en una permanente contradicción.”²

² **Anastasía, Luis Víctor y Rela Walter**, *Figari, lucha continua*. Istituto Italiano di Cultura in Uruguay academia Uruguaya de Letras. Montevideo 1994. Pág. 39.

CAPÍTULO II

FIGARI: ARTISTA Y TEÓRICO



I. 1. Sus teorías respecto al arte y la industria

Cuando Figari siente la necesidad de reelaborar teóricamente las ideas tradicionales sobre el arte y la cultura, escribe en 1911 *Arte, Estética e Ideal*, donde expone los principales lineamientos de su filosofía y sus proyectos sobre educación, arte e industria, temas fundamentales a lo largo de su productiva carrera. En el ámbito de la enseñanza, quiso dejar por escrito una obra que reuniera sus ideas más importantes, principalmente la de proponer a su país y a toda América la enseñanza artística e industrial. De esta idea matriz surgen luego todas las derivaciones en cuanto a su filosofía, su plástica y su poética que concluyen en un estudio pedagógico con arraigados fundamentos nacionales y americanos. Dentro de los lineamientos que guían a Figari, se destacan tres pares de “valores”, como él los denomina: “arte e industria”, “criterio y vocación” y “autonomía y americanismo”.

Para comenzar, “arte e industria” son para Figari dos conceptos inseparables; él pretendía que la enseñanza fuese artística e industrial al mismo tiempo y de la misma manera, es decir, complementar la enseñanza artística con la enseñanza industrial, y viceversa. Con este objetivo propone la unión de la Escuela de Bellas Artes con la Escuela Industrial, en aras de unir el arte y la industria con la impronta de un diseño propio. La base de esta enseñanza consistía en formar al ciudadano de manera artística e industrial, práctica y utilitaria, humanista y creadora. Figari sostenía que la enseñanza industrial debía ser la base de toda instrucción pública, dotando al pueblo de una educación integral, como por ejemplo: formando obreros hábiles que en el ejercicio de su profesión lleguen a cumplir tareas de jefes de taller. Asimismo encara la enseñanza industrial desde el punto de vista de las artes decorativas y considera al trabajo manual un trabajo guiado por el ingenio, el cual a lo largo del progreso del mismo debía ser realizado con criterio artístico, estético y práctico. En uno de sus proyectos planteó:

*“Es conveniente en sumo grado que las escuelas públicas despierten en el niño el concepto del arte y de la belleza, como se ha hecho en otras partes. Esto concurrirá a formar el carácter del pueblo dentro de un plano más alto y más culto.”*³

El segundo par de conceptos son “criterio y vocación”. Estas ideas centrales en la pedagogía de Figari apuntan a aquél que recibe la enseñanza, que será el que

³ **Ardao Arturo**, “*Arte, Estética, Ideal*” de Pedro Figari. Prólogo a *Arte, Estética, Ideal*. Biblioteca Artigas. Montevideo, 1960. Pág. 15.

transformará al país. Figari comienza su prédica incentivando al aprendiz en cuanto a su capacidad de ingenio y su capacidad de iniciativa, las cuales son las que darán lugar a la creación, no a la repetición e imitación. Para dar lugar a estos cometidos, señala que indudablemente el fin de la escuela debe ser el de formar el “criterio” del alumnado, por lo tanto hay que despertar y desarrollar en el alumno el espíritu de observación y sentido estético para luego poder razonar y armonizar los conceptos. Con respecto a la “vocación” del alumno, Figari sostiene que desde temprana edad debe ejercitar el pensamiento en su futuro trabajo, visualizar sus pretensiones y objetivos por medio de una experimentación adecuada. Lo ideal para Figari es que el alumno obtenga la mayor cantidad y calidad de recursos necesarios para que pueda desarrollar al máximo su productividad.

Por último, se exponen los conceptos de “autonomía y americanismo”; éstos se relacionan claramente con los lineamientos sociológicos, históricos y culturales del ideario pedagógico de Figari que a la vez influyen en su obra plástica. La “autonomía” para él significa el valor que debemos darle a todo lo que sea producido por el país propio, es decir, desde la agricultura y la ganadería hasta el más fino y exótico trabajo artístico. Esto se extiende en la idea del “americanismo”, la recuperación y la revelación no sólo de carácter nacional sino de todo el continente.

Su aporte a la Escuela de Artes y Oficios⁴

En 1915 Figari comienza a dirigir la Escuela de Artes y Oficios, realizando tareas de reorganización docente, administrativa y de producción. Aquí le da conclusión a todo un desarrollo de reflexiones y teorizaciones que comenzó cuando era diputado departamental. Lo que ansía conseguir es una enseñanza artística antiacadémica, para esto proponía el desarrollo de múltiples disciplinas artísticas, como instrumento de capacitación integral básica del individuo. Figari modificó y liberalizó el régimen de estudios, amplió el número de talleres, mejoró su infraestructura técnica y permitió el desarrollo de nuevos rubros de producción artesanal (cerámica, mimbtería, vitrales, escultura en madera, etc.). También realiza junto con los alumnos una cantidad de objetos prototípicos y representativos de las nuevas enseñanzas del arte regional con una

⁴ Para ampliar el contenido sobre este tema, ver: **Anastasia, Luis Víctor y Rela Walter**, *Figari, lucha continua*. Instituto Italiano di Cultura in Uruguay, Academia Uruguaya de Letras. Montevideo, 1994. Pág. 39-97.

orientación americanista, utilizando materiales autóctonos: maderas, fibras, hojas, cardos, e incorporando motivos de la flora y fauna nacionales como así también imágenes prehispánicas e indígenas. La intención de Figari para esta Escuela de Artes y Oficios era educar el gusto con una clara identificación cultural americana en la producción de objetos y de ideas. Por esta razón, busca la integración entre el arte y la industria, teniendo como fin la inclusión de un componente moral y espiritual. Llevando el arte a la industria, Figari proponía juntar los preceptos materialistas burgueses del siglo XX con los ideales de sublimación a través del arte proveniente del siglo XIX; es un hombre educado con valores humanistas y moralistas que se enfrenta en su madurez con los objetivos prácticos de la nueva mentalidad burguesa propia de los comienzos del 1900. Quiere con su arte industrial revertir la situación de una cultura liderada por una aristocracia que sólo fomentaba el gusto europeo. Sin embargo, su modelo se ve obstaculizado ya que la industria en el Uruguay de los años veinte era casi inexistente, lo que vuelve irrealizable su proyecto.

II. 2. Inspiración e intenciones en cuanto a su arte



A lo largo de su vida, Figari fue conectándose cada vez más con la plástica, poco a poco fue realizando diversas series como la de “Los trogloditas” o “Gauchos en la pampa Argentina”, y al verse decepcionado como teórico y educador decide dedicarse por completo a la pintura. En primer lugar, viaja a Buenos Aires para vincularse con el ambiente y el mercado de arte que estaban más avanzados que en Uruguay. Allí se reúne con su amigo Ricardo Güiraldes, quien compra parte de sus obras y lo ayuda a insertarse en el ambiente artístico. Luego viaja a París para participar de exposiciones y captar los lineamientos del Modernismo.

Figari fue desarrollando ideas y pensamientos que se manifestaron en diferentes disciplinas; quiso alcanzar una identidad nacional y americana desde distintos campos culturales: educación, producción industrial, escritos, etc. Sin embargo la pintura fue el último camino que Figari utiliza para cumplir su proyecto. Es por esto que decide ser pintor pero desde el lugar activo de un pensador que quiere transmitir sus ideales y sus valores, usa la pintura como una herramienta más para llegar a las raíces culturales latinoamericanas. Nuevamente, el artista apuesta a la educación y a la difusión de los valores morales tanto en su obra teórica como educador y abogado como en su obra pictórica con sus cuadros cargados de recuerdos. Figari potencia las raíces nacionales del Río de la Plata comprendiendo los valores y tradiciones de lo americano, específicamente de Uruguay y Argentina. Uno de los principales motivos para realizar su pintura consiste en afianzar la identidad y la independencia intelectual de los pueblos americanos, pero teniendo en cuenta las influencias y avasalladoras vanguardias europeas que lentamente se instalaban en América. Figari como propugnador de un arte autóctono y regional, maravilló a la intelectualidad uruguaya. El círculo de los “figaristas” uruguayos y rioplatenses estaba formado por intelectuales tan comprometidos como él con el nativismo y con las distintas expresiones europeas.

Figari es un artista que deposita toda su carga sentimental en sus obras, reflejando en ellas la emoción que le provocan los recuerdos de su pasado añorado. La indagación espiritual que realiza lo conduce a búsquedas sutiles del paisaje en donde el

hombre americano se siente identificado por la icónica representación de sus regiones. Esto lo realiza colocando en imágenes los recuerdos que tiene de su pasado rioplatense y su esencia, mediante el uso de la emoción que le provoca recordar y presentar dicha temática. Esta sensibilidad que tiene el artista para rescatar los valores del pasado hace que sus pinturas estén cargadas de un brillo y una magia especial. Figari se sumerge en el mundo afro americano para dar cuenta de todo lo que lo rodeaba, para demostrar cómo era su mundo, para retratar intimidades de sus costumbres y para que formen parte del ideario rioplatense.

En sus obras de arte, Figari se expresa a sí mismo, expresa su mundo, lo que fue su pasado, sus visiones, sus intenciones y sus valores, propios de un intelectual. Su visión es subjetiva porque está determinada por su historia, sus deseos y sus recuerdos. Recuerda sus años infantiles poniendo énfasis en los detalles en los que se fija un niño como, por ejemplo: los temas, la vestimenta, los colores, etc. La evocación de aquellas imágenes, de cuando era niño y adolescente es lo que le permite crear un vasto repertorio de obras. Figari comienza a pintar sin quererlo, era su espíritu el que se conectaba con la pintura, de esta manera sus imágenes cobraban interés por sí mismas, independientemente de la técnica.⁵ El artista pinta con libertad y expresividad aquellos recuerdos que conserva en su memoria sobre nuestra tradición. Estas memorias también se alimentan del imaginario literario de la época, como la literatura gauchesca de Antonio Lussich y Ricardo Güiraldes. En una carta enviada a su compatriota, escritor y crítico de arte, Eduardo de Salterain y Herrera con fecha del 2 de enero de 1933, dice:

*“...mi arte...justamente es esto: yo no trato de definir, ni de dar una noción precisa de la realidad objetiva, ritual, sino de ofrecer por sugestión briznas de realismo más o menos poetizando según mi manera personal de reaccionar, de ese realismo que he podido anotar en mi observación y en mis recuerdos. De ahí que no apele a la descripción y a la definición, cosa tan corriente, la que para la mayoría de los artistas fue la meta a alcanzar, llevando esto a confiar en el dominio técnico como instrumento triunfal, total.”*⁶

En otro texto perteneciente a una conferencia en París, Figari vuelve a hablar de los recuerdos:

⁵ **Autores Varios.** *Figari XXIII Bienal de San Pablo.* Banco Velox. Buenos Aires, 1996.

⁶ **Anastasia, Luis Víctor y Rela Walter,** *Figari, lucha continua.* Istituto Italiano di Cultura in Uruguay, Academia Uruguaya de Letras. Montevideo, 1994. Pág. 226.

*“Mi pintura es fruto de observación directa del ambiente, y para facilitar mi obra hube de remontarme a mis recuerdos, puesto que es allí, donde se encuentran los tipos genuinos de América, del país; desaparecidos y en un enjambre abigarrado de costumbres y vestimentas: todo ello en tren de constante reforma de transformación.”*⁷

I. 3. Características plásticas

Figari admira la pintura del 1900 y al refinado arte europeo de ese entonces, sin embargo, se identifica mucho más con la técnica que desarrollaban los post-impresionistas. Conserva un modo figurativo libre, cargado de espontaneidad, sinceridad y pureza. La extraordinaria destreza gestual del trazo figariano da cuenta de que el artista se ríe con el sujeto, nunca del sujeto pintado. Y aunque en alguna oportunidad se crea que se burla de los hombres, lo hace en aquellos aspectos en que critica el ceremonial frívolo de la oligarquía criolla, como en los peinados de las señoras de alcurnia y el atuendo rígido de los señores. Además, el humor reflejado en sus personajes, especialmente en los negros, simplemente expresa la humanidad de sus seres.

“Yo no sé lo que piensan y sienten ante sus obras los artistas, pero puedo decirle que yo, después que he pintado, al mirar los personajes insinuados, quedo riendo, contento y hasta sorprendido a veces, de la humanidad que trasuntan, así esbozados; y los negros más, pues son de una humanismo genuino, pura uva, como dicen por allá.” (Figari – carta a Eduardo Salterain y Herrera, 1933.)⁸

La técnica de Figari está ligada a los diferentes conceptos renovadores que surgen en el último tercio del siglo XIX. El propósito de él no era adquirir ejemplares habilidades técnicas, sino pintar de modo tal que las imágenes cobrasen interés por sí mismas, independientemente de la técnica. Muchas de sus obras son una idealización de la realidad, las cuales dialogan con lo poético del pasado colonial, ya sea en sentido místico, romántico, lírico o humorístico. Las palabras de Figari son las que narran de la mejor manera su forma de pintar:

⁷ **Anastasía, Luis Víctor y Rela Walter**, *Figari, lucha continua*. Instituto Italiano di Cultura in Uruguay, Academia Uruguaya de Letras. Montevideo, 1994. Pág. 243.

⁸ **Anastasía, Luis Víctor y Rela Walter**, *Figari, lucha continua*. Instituto Italiano di Cultura in Uruguay, Academia Uruguaya de Letras. Montevideo, 1994. Pág. 226.

*“En mis investigaciones filosóficas he descubierto que el mundo sensorial es un gran venero estético, y he ido derechamente a pintar sensaciones, en vez de pintar cosas: éste es el secreto de mi pintura –secreto a gritos-.”*⁹

Podemos remarcar algunas características relevantes que se observan en sus obras:

Temática:

- Su pintura es de carácter subjetivista y queda fuera de los encasillamientos de las vanguardias vigentes. Apasionado por el color, marca con ellos los volúmenes y perspectivas en pinceladas en la que el ritmo y el movimiento juegan un papel preponderante.
- Integra el prototipo de figura que plasma en una obra, con su correspondiente ámbito natural y cultural. Ejemplos: los gauchos en el campo, la pampa, los patios criollos; los negros en los candombes, los trabajos en las haciendas, momentos de su vida: entierros, bodas, servicio doméstico.

Técnica:

- Dibujo de carácter sintético.
- A través de los contrastes de colores cálidos y fríos establece secuencias de ritmos y formas que actúan sobre la figura y el fondo.
- Utiliza dos tipos de pinceladas: las estructurales que dibujan y definen una forma y las libres o de relleno que exaltan la vibración cromática de la obra. Por lo general son pinceladas espesas cargadas de materia, simples y envolventes. Con su técnica, además logra desdibujar las siluetas, se despreocupa del cuerpo humano para darle más énfasis al movimiento.
- La mayoría de sus óleos están pintados sobre cartón aunque a veces utilizó la tela como soporte.
- Utiliza el recurso del encuadre recortado, influencia netamente postimpresionista donde la imagen parece una fotografía tomada in situ. Este recurso permite

⁹ (Figari (sin fecha) Carpeta de manuscritos Archivo del Museo Histórico Nacional. Montevideo) **Peluffo Linari, Gabriel**, *Historia de la Pintura Uruguaya. Tomo 1. El imaginario nacional-regional (1830-1930). De Blanes a Figari. Capítulo 6: Pedro Figari y el nativismo rioplatense*. Editorial Banda Oriental, Montevideo, 1988. Pág. 110.

captar la instantaneidad de una escena en la que el espectador está fuera de ella contemplando lo que sucede.

Color:

- En su obra predominan los colores cálidos con un alto grado de saturación. Se reconocen zonas con toques yuxtapuestos, casi punteados y toques de colores puros.
- El color y su intensidad están en relación con la temática: por ejemplo, paleta alegre para aquellas obras pertenecientes al candombe y colores oscuros para los funerales.

El espacio:

- Con una línea horizontal divide en dos planos el espacio del cuadro. Esta división no responde al concepto espacial ilusionista de la perspectiva lineal renacentista. La separación del arriba y abajo tiene un sentido simbólico, remite a los planos de lo cósmico y lo terrenal. Este esquema funciona como un sistema bilateral de correspondencias: el inferior poblado de figuras y elementos anecdóticos y otro superior compuesto por lunas, estrellas, cielos, nubes, etc.

Con respecto a los espacios interiores, salones y patios, se vuelve a establecer un marco referencial dentro del cual el público presente vuelve a repetir el mismo esquema de “frisos” superior e inferior.

El tiempo:

- En sus obras no remite a un momento histórico preciso, pero sí refiere a la temporalidad, ya sea momentos del día, épocas del año. Tampoco establece un relato histórico cronológico de la historia y evolución del candombe. Sin embargo, remite a épocas anteriores determinadas: prehistoria, la época colonial y siglo XIX. Esto lo logra colocando en sus obras muebles, vestimenta, construcciones arquitectónicas que nos ubican en un espacio y un tiempo específico.

CAPÍTULO III

FIGARI Y EL CANDOMBE





Figari expresa con sus obras el compromiso social que siempre tuvo con el pueblo uruguayo, sus temáticas lo colocan en un lugar polémico para el resto de la sociedad, puesto que rompe con los prejuicios de clase. Su particular interés se encuentra en la descripción de diversas actividades, como por ejemplo, los bailes de candombe, los funerales y los casamientos que la comunidad afro-uruguaya realizaba. Las actividades propias de esta sociedad resultaban para Figari un espectáculo digno de retratar ya que se desplegaba un colorido desfile de vestimentas típicas y se reproducían los bailes y

cortejos que los afrodescendientes seguían practicando para sus celebraciones privadas. Figari coloca al negro en el centro de su interés, elige a los candombes por la importancia que tienen dentro de su mundo, los ve como la presencia activa de una realidad pasada. Mas allá de descubrir una manifestación cultural está enunciando la emoción de un pueblo que se expresa rememorando sus danzas y compartiendo un sentimiento que los une: la nostalgia por su pasado africano. Figari describe el ritual del candombe de una fiesta en particular y muy importante para ellos como era el “Día de Reyes”:

“(…) Lógico es que los negros incorporados a la vida colonial tomaran las actitudes de los amos, y las acoplaran a sus modalidades propias. De ahí un abigarramiento lleno de incoherencias y contrastes, el cual se presta admirablemente al humorismo. Ya, las indumentarias ciudadanas, daban aspecto cómico a los negros, y esto agregado a lo otro ofrecía un sabroso pintoresco que no sé cómo pudo escapar inadvertido a los artistas. Donde podía verse mejor todo esto es en la fiesta de ellos, el 6 de enero, día de reyes, para la cual se iban preparando durante el año, no sin que cada tribu designase a sus reyes (pareja de rey y reina) los que comenzaban el día por visitar al gobernador y al Cuerpo Diplomático, lo más emperejilados que les era dado presentarse. Se les daban unos pesos para las fiestas por los visitados, y contentos, ufanos, iba cada pareja a presidir su candombe. Duraba la fiesta todo el día y la noche. No era raro que algún negro a fuerza de zangolotearse cayera desplomado,

rendido por la fatiga, que en un día canicular como era éste, se hacía sentir doblemente.”¹⁰

III. 1. Los negros en el Uruguay

La primera referencia sobre la esclavitud en el Río de la Plata data de 1693 y se sitúa en Buenos Aires, aunque también es probable que los portugueses fueran quienes introdujeran los primeros esclavos en el Uruguay. Este mercado tremendo circuló entre ingleses, holandeses, españoles y portugueses. Se estima que desembarcaron en las costas americanas no menos de diez millones de “piezas de ébano”, lo que implica una sangría de unos sesenta millones de seres humanos, sobre la base del cálculo de que por cada seis víctimas de este tráfico sólo una llegaba al puerto en el que era subastada. Para varios autores, elevar a veinte millones la cifra de los esclavos introducidos en América no es una exageración, en cuyo caso el costo total de la sangría excedería las cien millones de personas. Para entender lo que esto significaba entonces en términos demográficos, bastaría el dato de que al comenzar el siglo XIX, Buenos Aires tenía una población de apenas 50 mil habitantes.

En la época de la esclavitud, en el Río de la Plata se denominaban “piezas” a los esclavos, y a sus hijos “cría”, considerándolos como cosas o animales y, en tal concepto, podían ser vendidos en pública subasta en la Plaza Mayor. Para indicar la propiedad de determinado amo los negros eran marcados con hierros candentes, igual que los que se empleaban para marcar el ganado. En Montevideo, los esclavos eran traídos del “Caserío de los Negros” ubicado cerca del Arroyo Miguelete, asiento del mercado esclavista que abastecía a la ciudad del escalofriante tráfico de personas.

Si bien el grueso de los esclavos en América se destinó a labores agrícolas, en el Río de la Plata la mayoría formaron parte de la servidumbre de las familias de mayores recursos. El primer paso hacia la liberación de los negros en el Uruguay lo realizaron las Provincias Unidas del Río de la Plata, al aprobar un proyecto sobre la “libertad de vientres” en 1813. Aunque luego se generaron serios inconvenientes y oposiciones y la esperada libertad se postergó. Finalmente, la Asamblea de la Florida, por la feliz declaratoria del 7 de septiembre de 1825, prohibió el comercio esclavista.

¹⁰ Citado en: **Anastasía, Luis Víctor y Rela Walter**, *Figari, lucha continúa*. Instituto Italiano di Cultura in Uruguay, Academia Uruguaya de Letras. Montevideo, 1994. Pág. 248-249.

A pesar de éstas y otras medidas tomadas en diferentes gobiernos uruguayos para proteger a los negros esclavos, la población negra disminuyó notablemente debido a diferentes causas, algunas de ellas son: el fuerte crecimiento de la población blanca luego de la llegada de la población inmigratoria europea, la mezcla entre las diferentes razas, la elevada mortalidad masculina de los negros por su activa participación en las guerras contra el Brasil y el Paraguay, sumado a los enfrentamientos internos que se produjeron hasta consolidar la organización nacional. Además podemos mencionar como factores importantes el impacto de la epidemia de fiebre amarilla de 1871 y la alta mortalidad infantil registrada en la raza negra por sus deficitarias condiciones de vida.

III. 2. El candombe afro-uruguayo



El candombe es la supervivencia del acervo ancestral africano de raíz bantú (centro y sur de África) traído por los negros llegados al Río de la Plata. Desde el punto de vista social, es una pantomima de la coronación de los Reyes Congos, pero imitando costumbres de los reyes blancos. La palabra “candombe” aparece por primera vez en 1829 en una crónica del escritor don Isidoro de María, a la que tituló “*El recinto y los candombes*”. Posteriormente, en 1834 en el periódico llamado *El Universal*, se publica una composición del poeta Acuña de Figueroa, cuyo primer verso dice: “*Compañelo di camdombe*”.¹¹ El término es genérico para todos los bailes de negros, sinónimo pues, de danza negra y de evocación del ritual de la raza. Esta voz surgió probablemente de la onomatopeya rítmica característica en los breves cantos afros tan reminiscentes de la selva. Su espíritu musical trasunta las añoranzas de los infortunados esclavos, que de súbito se vieron transportados a América para ser vendidos y sometidos a duras faenas. Al igual que su pariente brasileño el *candomblé*, el candombe uruguayo se manifiesta como síntesis evolutiva de religiones paganas del África Occidental y la religión católica. Pero hay, por lo menos hasta la niñez de Figari, una serie de rasgos africanos de significación ritualista que conserva la identidad cultural de los negros como minoría étnica. Al candombe se lo vincula con la liturgia de las religiones transculturadas, se practica inicialmente en secreto, en este sentido se lo consideraba una actividad con cierto hermetismo.

¹¹ **Carámbula Rubén**, *El Candombe*. Biblioteca de cultura popular n° 21. Ediciones del sol, Buenos Aires, 2005. Pág. 13.

En la evolución de la música afro existen tres etapas bien diferenciadas. La inicial, incontaminada de todo elemento foráneo, corresponde a los misteriosos rituales traídos por los africanos: ceremonias esotéricas con cantos y oraciones mezclados con danzas guerreras. En la calle Pérez Castellano de Montevideo, al compás de su “maca” (tambor grande), los negros revivían sus costumbres nativas en jubilosas danzas, con gritos, cantos, selváticas onomatopeyas y sensuales contorsiones, que trasuntan su visión animista del mundo. La segunda etapa abarca precisamente la formación del candombe que corresponde a la fusión afro-criolla y es donde el candombe adquiere su neta identidad latinoamericana. El negro enriquece su baile africano con figuras de contradanza de cuadrillas y con elementos coreográficos que ha asimilado hábilmente del blanco. Éste fue el candombe que a fines del siglo XVIII se gestó en el Uruguay y que nos legó su airoso paso, sus personajes característicos y el tamboril con su exuberancia rítmica. Datos correspondientes a estas actividades artísticas de los negros son recopilados gracias a pequeñas crónicas en las que consta que, desde 1760 y durante las procesiones de *Corpus Christi*, los negros desfilaron formando sus comparsas.¹² Esta etapa se desmorona hacia 1870 y marca la decadencia del candombe como tal. La tercera y última etapa corresponde a las comparsas carnavalescas que consisten en llamadas, murgas y procesiones que toman ciertos elementos coreográficos y personajes del candombe y que persisten hasta la actualidad.

El candombe es danza de pareja suelta, bailada en conjunto (ver apéndice). Como tal posee una ordenación de pasos, parejas y solistas y un acompañamiento musical permanente (tamboriles y voces). Semanas antes de que se dé lugar a las fiestas del candombe, se preparaban las figuras del séquito oficial, procurándose las ropas y distintivos que iban a usar. Los hombres usaban *jacquets*, *fracs*, chaquetones y afelpadas galeras adornadas con vistosas plumas; otros llevaban con orgullo uniforme militar. Las mujeres se presentaban con vestimenta de gala, adornadas con moños y cintas de vivos colores, blusas de muselina, pañuelos colorinches, también usaban largos collares y grandes aros. Estas vestimentas pertenecían generalmente a sus amos. Existía dentro del grupo una jerarquía: a la cabeza el “rey” y la “reina”; luego el “bastonero” y el “gramillero”, y finalmente los danzantes en filas masculinas y femeninas enfrentadas y los percusionistas y eventuales cantores.

¹² Comunicación personal de Fernando Saavedra Faget, bisnieto de Pedro Figari; Montevideo, julio 2008.



En las celebraciones del candombe el “Rey” llevaba una corona de reluciente hojalata, símbolo de autoridad. “Monarca de chuchería”, soberano fugaz, ataviado con una capa roja y zapatos de hebilla, como los del Gobernador, luciendo en el pecho medallas y su constelación de condecoraciones. Mientras que la “Reina” llevaba un almidonado vestido de miriñaque y una corona de papel pintado. La “Reina” estaba llena de anillos de pedrería y relucientes dorados. Los “monarcas” llegaban siempre en medio del clamor y el jubiloso aplauso de la muchedumbre. Ellos contestaban con reverencias y bendiciones. En la ceremonia, el “Rey” y la “Reina” precedían solamente el ritual del candombe, por lo general algunos sillones donados servían de asiento de los monarcas. Otras veces, se “entronizaban” sobre viejos arcones que cubrían con tapicerías desgastadas y almohadones. Lo que no faltaba era la tarima alfombrada que los elevaba y acrecentaba su realeza. San Benito (el santo negro predilecto de la raza) solo, o acompañado de la imagen de otro santo moreno, San Baltasar, y del blanco San Antonio, solían estar ubicados en repisas adornadas con flores de papel, de trapo o naturales, y con profusión de velas. Pero, más comúnmente, San Benito era traído sobre unas angarillas, encabezando el colorido cortejo.

La tradición del candombe constituye, sin lugar a dudas, uno de los aportes más valiosos de la comunidad negra a la cultura uruguaya. En el paisaje sonoro de Montevideo, la rica polifonía rítmica y tímbrica de las cuerdas de tambores son una marca de identidad. De los instrumentos traídos por africanos al Río de la Plata, el tamboril es el único que aún pervive y se ha divulgado popularmente en Montevideo. Existe la hipótesis de que en la época de la colonia los africanos recién llegados designaban a los tamboriles con el nombre de “tangó”. Esta expresión debe su origen a la voz onomatopéyica que fonéticamente imita el sonido del parche de percusión al ser golpeado sucesivamente con la mano y el palillo. Con este vocablo también llamaban al lugar donde los negros realizaban sus danzas candomberas. Con la palabra “tangó” se designaba el lugar, el instrumento y por extensión, la danza de los negros. El tamboril es un instrumento de origen angola-congoleño que, por lo general, no se toca individualmente, sino con otros tamboriles de distintos tamaños y afinados en distintos tonos. Estos tonos, en cierto modo, equivaldrían a los registros de la voz humana. El tamboril llamado “chico” o “pique” que se caracteriza por ser el guía de los otros tamboriles y que sigue un diseño rítmico constante, equivaldría a un soprano. El

“repique”, que se caracteriza por la improvisación de ritmos de relleno, se asemeja al contralto y por último el “piano”, que improvisa ritmos sincopados con desvariados acentos, correspondería al tenor abaritonado. Finalmente el “bombo” con una rítmica constante, sería el “bajo” del conjunto de voces de estos membranófonos que equivale a los efectos sonoros del contrabajo de una orquesta y constituye la base rítmica del juego de tambores.



El tamboril se lleva colgado de una correa que se apoya en el hombro derecho y cruza el pecho y la espalda, de modo que el instrumento quede a la izquierda del ejecutante. De este modo, el tamborilero golpea con todos los dedos juntos de la mano izquierda (excepto el pulgar). Con la derecha maneja el palillo o percutor, con el que golpea tanto en la lonja como en la caja. De esta manera, obtiene figuraciones rítmicas de acuerdo con su exuberante inventiva. Es característico que el instrumentista toque caminando, o de pie, sin apoyar el tamboril para no ahogarle la resonancia. Los tamborileros caminan a pasos cortos, arrastrando casi los pies pero contenciosamente, e identificándose con el ritmo que acompañan con el movimiento de sus cuerpos. Es tal la sonoridad de los tambores que se presenta una poliritmia peculiar de los negros candomberos. Es tradicional que los negros del Uruguay decoren los tambores, dándoles pintura brillante, formando “gajos” de colores, generalmente negros, rojos, azules y amarillos; éste último, es en África el color sagrado. El temple de los tambores constituye un pintoresco ritual. Primeramente, se “cura” la lonja, frotándola con ajo, muy intensamente. Luego, es costumbre someterla al calor del sol o al fuego, hecho de papeles u hojarasca, preparado en la calle.

Desde el punto de vista religioso, el candombe constituye un auténtico sincretismo entre la religión bantú y la católica. El hombre africano fue convertido a la religión impuesta por el blanco, aprendió que los bienaventurados y elegidos de Dios eran los humildes y los que sufrían y sus santos predilectos eran San Benito y San Baltasar. San Benito de Palermo, más conocido como El Santo Negro, nació en una aldea llamada San Filadelfo perteneciente al Obispado de Messana, Sicilia. Era hijo de padres moros pero que profesaban la religión católica. El hábito de color marrón se debe a que era discípulo de San Francisco de Asís. Existen diversas teorías en cuanto a su predilección por los negros uruguayos: una de ellas cuenta que una mañana de invierno los indios vieron flotar sobre las olas del Plata un bulto que podría ser el mascarón de

proa de una embarcación pero que en efecto, era la estatua de San Benito. Otra historia cuenta que una morena llamada Rita González, al donar los terrenos que limitan con la capilla de San Benito en Uruguay, propone que el santo patrono sea San Benito de Palermo en honor a su raza, y ella misma dona la imagen. Otra versión narra que de un tronco de árbol los indios de las misiones dieron forma a dicha imagen, tallándola a mano. Le decían el santo de los milagros, tal como narran viejos documentos en épocas de sequías. La imagen era trasladada hasta la ciudad en una procesión organizada por el párroco como ritual de llamado a la lluvia, y cuentan también que en algunos casos se le llegaba a enterrar para alcanzar este fin. El segundo de los santos mas venerados es San Baltazar, santo rey del candombe, uno de los tres reyes magos de la epifanía cristiana. Para la Iglesia Romana San Baltazar no está canonizado, pero era considerado el “patrono del baile y la alegría”, siendo el toque de tambores su signo distintivo. La vinculación de San Baltazar con la alegría es explicada por los devotos en términos de negritud, pues al ser “un santo negro, es un santo candombero”. La fiesta de este santo, el 6 de enero, tenía un doble carácter funcional: momento festivo y momento religioso. De acuerdo al discurso y accionar de los devotos, los tambores que se tocaban para este santo constituían un vehículo comunicante con lo sagrado posibilitándoles manifestar su fe a través del baile. San Antonio era también venerado por los negros aún siendo un santo blanco, era el santo casamentero y su popularidad era menor. En los candombes los negros colocaban su estatuilla ya que era un momento oportuno para la reunión de parejas.

Alrededor de 1750, cuando Montevideo estaba encerrado entre los murallones de la Ciudadela, el candombe se realizaba dentro de la ciudad, en la antigua Plaza del Mercado Chico o en el Paseo del Recinto en la costa sur. En esta época colonial, los “locales” donde solían realizarse las danzas se titulaban “canchas” porque la fiesta se realizaba al aire libre, en la parte sur de la ciudad vieja donde hoy corren las calles Reconquista y Residencia. Documentos de la época mencionan que en los albores del siglo XIX al Cabildo de Montevideo le preocupaba seriamente la realización de los candombes, a los que denominaban indistintamente “tambos” o “tangos”, por lo que fueron prohibidos y se establecieron duros castigos a sus cultores por considerar que esta danza era un atentado a la moral pública. A pesar de los reniegos de las autoridades, los morenos continuaron con sus danzas y ceremonias.

Otro de los términos utilizados para designar el lugar donde se juntaban los negros para desarrollar su música y danza era denominado “quilombo”, esta palabra fue asociada con lo que provocaban estas reuniones: ruido, cantos, gritos, tumulto de gente, percusión del tambor, etc. Lo que dio lugar a la conocida frase: “quilombo de negros”, que alude a las reuniones de negros repudiadas por los vecinos de Montevideo, quienes argumentaban que las consideraban perjudiciales, no sólo por el escándalo que producían, sino también porque los esclavos desatendían los intereses de sus amos al incumplir las obligaciones domésticas.

En 1814, un bando de las fuerzas patrióticas artiguistas promulgó la abolición de la esclavitud, los negros profundamente agradecidos bailaron con emoción y júbilo el candombe sobre las calles de Montevideo. Años más tarde, cuando se ensancharon los límites de la Ciudadela, los negros se trasladaron a las afueras para que la población no tenga que quejarse más a las autoridades por el sonido que emitían sus tambores y por una necesidad propia de la comunidad de organizarse y autoprotegerse. Los negros se organizaron de acuerdo con su procedencia étnica, dialecto, etc. Se formaron cofradías o hermandades, sociedades de socorros mutuos en cuyos locales o “salas” celebraban sus fiestas. Estos grupos se denominaban “naciones” y entre ellas se encontraban las tribus congas, benguelas, magines, cabindas, angolas, molembos, mozambiques, etc. La denominación de “naciones” fue ocurrencia de los tratantes negreros, quienes para facilitar sus transacciones comerciales y su rápida identificación según la fortaleza física y condiciones generales del esclavo, clasificaban la mercancía humana de acuerdo con su origen. Estas congregaciones elegían, entre sus miembros de más edad y prestigio, a un negro y una negra que erigían en “Rey” y “Reina”, con su séquito de respectivas personalidades jerárquicas que se ataviaban con vestimentas simbólicas. Ellos precedían las grandes recepciones y bullangueras fiestas candomberas pero, además, se preocupaban del orden en general, y con gran espíritu humanitario se desvivían procurando medios de vida a aquellos negros en situación apremiante, tratando de proporcionarles recursos para que se ganaran dignamente la vida ya fuera en oficios o como vendedores callejeros. En estas congregaciones reinaba un elevado espíritu moral y todas las donaciones o limosnas que se recibían se utilizaban para contribuir a los entierros de los indigentes y para socorrer a los enfermos.

Las “salas” estaban ubicadas en el domicilio de los “reyes”, por lo general alguna vieja y derrumbada casona colonial de barro, piedra y típicas rejas que ellos

alquilaban, o que a veces algún amo de buena voluntad les facilitaba a cambio de su trabajo o en premio a su ejemplar servicio doméstico. La “sala” tenía una habitación especial con ventanas a la calle la cual era destinada a los “reyes”; allí estaba el trono adornado con los dos viejos y señoriales sillones de tapiz gastado colocados sobre una tarima cubierta con descoloridas alfombras. El piso era de tierra y de irregular topografía por tanto pisar bailando. Todas las salas contaban con una estrafalaria ornamentación que constaba de flores artificiales, guirnalda de papel y florones que prendían del techo. Los muebles que poseían también eran donados por sus patrones, quienes destinaban a los negros aquellas utilerías viejas o en desuso. Sin embargo, el poco espacio que les quedaba dentro de la misma para la gran cantidad de bailarines hizo que prácticamente los bailes se realizaran en la calle. La otra habitación que cobra importancia dentro de la sala es aquella que cumplía la misión de oratorio. En esta habitación, que solía dar a la calle, había un altar bien adornado donde estaban ubicadas las imágenes de los santos que veneraban: San Benito, San Baltasar y a veces el blanco San Antonio, iluminados por las velas encendidas que les llevaban sus devotos.



El candombe es fundamentalmente un baile sincopado, de pie rítmico binario. Posee una ordenación de pasos, parejas, solistas y un guía. Es una danza de pareja suelta, bailada en conjunto. Ciertas naciones solían bailarlo formando rueda y otras, en dos filas, dándose el frente. Un “bastonero” o “escobillero” bailoteaba en el centro dirigiendo la danza. Los negros arrastraban sus pies marcando cada paso como si les costara un gran esfuerzo moverlos. Los giros eran bien marcados doblando al máximo los hombros, caminando con pasos cortos y acompasados, como indecisos, y haciendo “eses”. Con suaves balanceos y zigzagueantes quebradas, realizaban distintas figuras, los brazos y las manos realizan un delicado movimiento llamado “ebané”, un movimiento como el aletear de las mariposas. Las negras, con la cabeza erguida, adelantando un poco los hombros y con los brazos semilevantados, con suave vaivén del cuerpo, de derecha a izquierda y viceversa, se retorcían con expresiva mímica de pies y manos. El “sandungueo” consistía en menear graciosamente el cuerpo y al oscilar las caderas al mismo tiempo que se hunde y saca el vientre. Los cuerpos de los negros ondulaban como serpientes, se aproximaban unos a otros, retrocedían, y pirueteaban libremente, al lento compás de la danza sincopada. La fantasía e inventiva naturales del negro les hacían crear una caprichosa y exuberante coreografía. Frente al negro se encontraba la “candombera” que

recogía graciosamente sus abultadas faldas y contorneándose pegaba “coletazos” como despreciando al moreno que fingía observarla con asombro con su mano en la frente.

Vicente Rossi describe el modo en que se bailaba, de esta manera:

*“La rueda giraba; el paso solía ser medurado, como indeciso; los cuerpos marcando el suave vaivén en las mujeres, con oscilación natural de las caderas; los hombres desarrollan una difícil diversidad de movimientos, sin perder el paso, no es posible demostrar con palabras la caprichosa coreografía aquella, librada al buen tino e inventiva de cada uno. Los famosos “dislocamientos obscenos” sólo existieron en los pseudo candombes de los pseudo negros carnavalescos.”*¹³

III. 3. El candombe en la obra de Figari



Los temas en la obra de Figari son los pueblos autóctonos americanos, la fauna y la flora, la vida gaucha, los campos, los ganados, los cielos, las noches, los bailes nativos de los gauchos en el campo abierto y de los negros en el candombe; también pinta los conventillos, los salones de baile, los entierros, los desfiles de carnaval y las procesiones de muertos; por último retrata los más recientes salones de baile de la sociedad criolla, con sus tangos y valsos mestizos. Figari mezcla regionalismo, indigenismo, negritud y criollismo en sus pinturas retratando los tipos humanos de América (sus series de “trogloditas”, indios, gauchos negros y criollos) admirados por su belleza espiritual y por su autenticidad; ellos son los únicos protagonistas de la historia. Estos tipos humanos contienen la semilla de la utopía y de la libertad que el artista añora en una nueva raza capaz de despojarse de las rémoras intelectuales de Occidente.¹⁴

No cabe duda de que la elección de los negros y su vida cotidiana fue el tema preferencial en la obra de este artista. En ella proyecta no sólo los recuerdos de su infancia sino también la vivacidad, la expresión cultural, y la gestualidad espontánea propias de la raza negra. Figari elige a los negros en sus pinturas y los retrata en los

¹³ Citado en: **Gustavo Goldman**, “Vicente Rossi y sus estudios afro uruguayos ” en **Revista Dossier**, año 1, número 4. Impresora Polo. Montevideo, septiembre - octubre del 2007.

¹⁴ **Pablo Thiago Rocca**, *La pintura de Pedro Figari*. **Revista “Dossier”**, año 1, número 4. Impresora Polo. Montevideo, septiembre - octubre del 2007.

distintos ambientes urbanos como parte del humanismo que los corresponde con la identificación de lo americano. Sobre ellos dice:

“Los negros: impresiones que recogí cuando niño, al ver los candombes rituales, las que me parecieron deslumbrantes, y que se presentaban a mi recuerdo en torbellino, como en un kaleidoscopio encantador, lleno de sugerencias pintorescas. Acaso eso fue lo que mas tarde me hizo interesar en los relatos africanos del doctor Livingsgton, de Stanley, de Speke, y otros que lei con avidez (...) Yo veía humanos nimios en aquellos salvajes adaptados a la vida primaria, colonial, y los relatos que lei me confirmaron en cuanto a que la palabra “salvaje” tiene en su entraña más de pueril que de terrible, según se la encara generalmente. La forma en que se procedía al tráfico de negros me hizo ver que los civilizados muestran a veces más crueldad de la que se expende en la selva africana, y al ver la fidelidad, la solicitud y la ternura de los esclavos para con sus amos, comprendí que se vivía en completo engaño al considerar las cualidades de dicha raza. Lo que ocurrió con Livingstone.”¹⁵

El negro fue una constante en su obra, los pintó en diferentes ámbitos: realizando sus tareas domésticas, en bautismos, casamientos, funerales y principalmente bailando el candombe. En ellos, Figari, con un lenguaje propio, nos hace revivir el ritmo y movimiento de este baile, además de retratar los personajes, instrumentos y coreografías típicas en una innumerable cantidad de obras.

Figari nace en 1861, por lo tanto todas las vivencias de su niñez y adolescencia coinciden con la mejor y más deslumbrante época del ceremonial candombero en Montevideo. Se asombra al ver bailar a su criada negra poseída por el ritmo y comienza a captar el movimiento, los colores, los atuendos que luego plasmaría en sus obras. Lo subjetivo del artista y su obra se confunde con datos objetivos fáciles de comprobar; es indudable el valor documental, de “usos y costumbres”, de la temática figariana.¹⁶ Pero también vivió la realidad afro-americana del Uruguay en un momento de inflexión: del apogeo del candombe a su decadencia, sin embargo perduraron en su mente las imágenes de su niñez como fuente de inspiración para su arte. Esta selección de obras permitirá visualizar y reconocer los principales elementos del candombe mencionados anteriormente.

¹⁵ Citado en: **Anastasia, Luis Víctor y Rela Walter**, *Figari, lucha continua*. Instituto Italiano di Cultura in Uruguay, Academia Uruguaya de Letras. Montevideo, 1994. Pág. 247-249.

¹⁶ **Pujol Sergio**, *Vigencia y anacronismos del candombe en tiempos de Figari*. Instituto de historia del arte argentino y americano. Boletín, año 9, nº 7. Octubre de 1985.

Análisis de obras

1. *Candombe*. Óleo sobre cartón. 60 x 80 cm. Colección particular



En esta obra, Figari nos retrata un candombe en una típica “sala”, donde los negros se reunían los domingos para celebrar sus ruidosas y tradicionales fiestas. Podemos ver junto a la ventana, sentados sobre una tarima alfombrada que realza su jerarquía, a los “reyes”: el “rey” vestido de frac y galera y la “reina” con su almidonado vestido de miriñaque. Sobre la mesa están los tres santos de los que es devota la comunidad, también se observa a uno de los personajes que se acerca a saludar al rey.

Las vestimentas de vivos colores y hasta la textura de las prendas son plasmadas por Figari con pinceladas de color que marcan el ritmo y el movimiento en todo el campo visual. Se destaca en el centro el color blanco de los santos, la mantilla que hay por debajo de ellos en la mesa y el vestido blanco de la integrante del baile en el medio de la sala que dividen al cuadro en dos mitades.

En este cuadro está presente el tamboril como en casi todos los “candombes” que pinta el artista. El músico se encuentra a la derecha de la reina en la misma tarima que los reyes junto a otros músicos que participan de la fiesta, a veces batiendo palmas, cantando o tocando otros instrumentos. Ellos, tanto como todos los bailarines en el plano inferior, nos hacen visualizar el ritmo presente en el hecho.

2. *Candombe*. Óleo sobre cartón. 39 x 49 cm. Colección particular



Esta obra fue elegida, en primer lugar, para hacernos ver otro ámbito donde los negros bailaban sus candombes y es el que se denomina “canchas”, lugares al aire libre a plena luz del día. En segundo lugar, porque Figari hace foco en la pareja central plasmando los característicos movimientos del candombe; nos hace sentir su ritmo con esos quiebres de cintura, ese aletear de manos, esos contorneos de pelvis que responden a los ritmos musicales del tamboril también presente en la escena. Como en la mayoría de los candombes, se observa al rey y a la reina con su abanico sobre una tarima alfombrada donde, a pesar de estar en un plano posterior, se destacan por el color amarillo fuerte de sus vestimentas, que no se repite en ningún otro integrante de la fiesta.

La paleta utilizada por Figari, en esta oportunidad, se esfuma en colores más claros y pinceladas más irregulares dándole a este cuadro un carácter netamente post-impressionista. Por otro lado, podemos observar el uso del encuadre recortado que Figari introduce en la mayoría de sus obras. El encuadre recortado es propio de la influencia de la fotografía en la pintura de fines del siglo XIX donde algunos artistas realizaban obras que parecían imágenes instantáneas tomadas *in situ*. De aquí se desprende la soltura de las poses, la fluidez de los movimientos y los diferentes momentos del día que muestran estas obras. Figari toma esta influencia de artistas impresionistas y postimpresionistas como Degas y Toulouse Lautrec.

3. *Candombe*. 1921. Óleo sobre tela. 75 x 105 cm. Colección particular



Este candombe transcurre en un patio donde se observan los típicos azulejos y venecitas característicos de la época. La coreografía corresponde a lo que se denominaba “encontronazo” o “formación en calle”, donde los participantes forman dos filas que se colocan frente a frente arrastrando los pies, sacando hacia fuera sus vientres como si quisieran chocar sus ombligos.

Es interesante observar en esta obra la división de planos que Figari utiliza para destacar a los protagonistas de la escena. En el primer plano, a la izquierda, la figura de dos negros sentados batiendo palmas, lo que insinúa un espacio que permite apreciar el baile. En el mismo plano, a la derecha, una mujer vestida de rosa también nos marca un espacio secundario en contraste con el de la protagonista central vestida de blanco quien junto con los demás bailarines forman las filas. Detrás de ellos, en otro plano y casi ocultos están los reyes sentados en la tarima que no se ve vistiendo los atuendos que los identifican; en este caso el “rey” usa una casaca militar con condecoraciones en el pecho y sombrero de hojalata a modo de corona y la “reina” vestido de gala, peinetón y

abanico. Apenas se los vislumbra tras los bailarines que son los verdaderos protagonistas y ocupan casi toda la escena. En el plano del fondo, el artista representa habitualmente un elemento de la arquitectura colonial, en este caso un panel de mosaicos.

4. *Candombe*. 1921. óleo sobre tela. 79.5 x 88.3 cm. Colección Eduardo Francisco Constantini

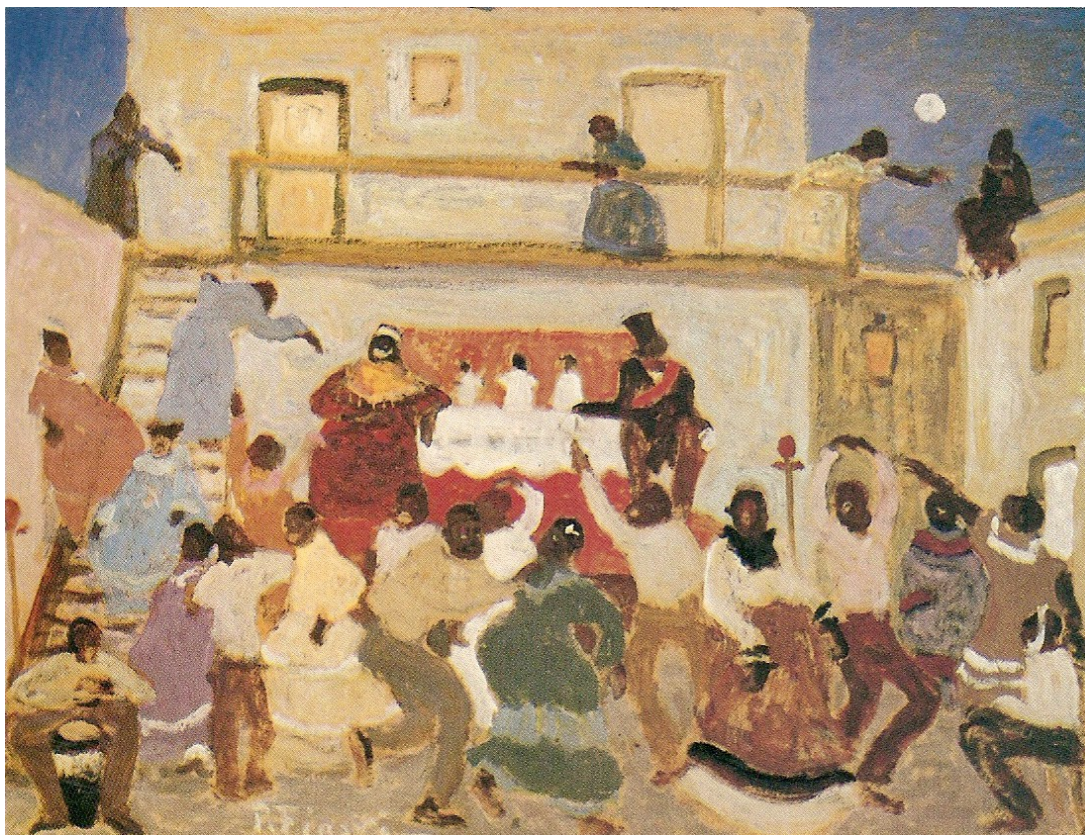


Esta escena es muy similar a la anterior en cuanto al lugar de celebración, la vestimenta de los reyes y la división de planos. El lugar es un típico patio donde Figari ha querido dar cuenta de que los candombes transcurren también de día ya que se observa la presencia del cielo claro por detrás de la escena principal en el plano superior. Además de los mosaicos y elementos que caracterizaban a los patios de la época se puede apreciar a los reyes ataviados de fiesta, él con las condecoraciones y el uniforme militar y ella con un elegante vestido en tonos salmón acompañada del elemento preferido: el abanico. Por entre medio de los bailarines principales se puede

ver en el plano del fondo la estatuilla de un santo negro, probablemente San Benito. En esta obra, entonces, podemos observar que también está presente el recurso del encuadre recortado propio de las composiciones de artistas impresionistas y postimpresionistas que influenciaron a Figari. De este modo, podemos apreciar este candombe como una fotografía instantánea del encuentro.

Sin embargo, esta obra nos muestra otro momento de la danza que corresponde al “cuplés” o “conquista”. Las parejas rompen la fila y danzan individualmente y, en este caso, el hombre que se destaca cantando un cuplés a su pareja es el personaje central. Viste un sencillo pantalón azul con una camisa de color beige bien holgada y unas alpargatas blancas y lleva también dos lazos, uno de color amarillo en su cadera y otro blanco en la cabeza. La homenajeadada viste un largo vestido de color crudo con detalles de puntillas de color blanco en los puños, cuello y borde del vestido. Los demás integrantes festejan y los acompañan siguiendo el ritmo.

5. *Candombe*. Óleo sobre cartón. 40 x 50 cm. Colección particular



Esta última imagen corresponde al momento culminante del candombe llamado “entrevero” o “baraúnda”. Es en realidad el candombe propiamente dicho, donde el movimiento queda librado a la improvisación y los negros parecen poseídos por el espíritu de la danza. Se cambian de parejas, se retuercen, se encogen y los tamboriles baten los más complicados ritmos hasta que la danza termina por el agotamiento físico. Indudablemente el frenetismo del candombe está presente en esta escena, donde Figari traza con precisas pinceladas curvilíneas el movimiento bamboleante de los bailarines.

Esta obra está estructurada sobre la base de tres registros, el registro inferior corresponde a los bailarines que realizan la “baraúnda”; el registro medio que incluye a los reyes en su tarima y a los santos en color blanco, quienes marcan el centro de la obra; por último el registro superior correspondiente al cielo con luna y los observadores ajenos al baile.

El encuentro transcurre en un patio interno donde se muestran diferentes personajes participando de la fiesta. Se pueden ver a los bailarines en el centro del patio realizando sus movimientos contorneados, cada uno se menea de una forma diferente que el resto; también se ven a los que ya no tienen más ganas de bailar y lentamente se dirigen hacia la escalera o al balcón que introduce a los cuartos de la casona. En un plano secundario pero bien visible se hallan los reyes en su tarima alfombrada de color rojo junto con la mesita de las estatuillas de los tres santos preferidos por los negros. El rey en esta ocasión presenta su vestimenta de frac, con galera y una banda colorada que le atraviesa el pecho. La reina lleva un vestido color borravino y detalles de amarillo en la zona del cuello.

Con todos los elementos descriptos podemos concluir el análisis de esta obra destacando que Figari una vez más utiliza la influencia del encuadre recortado propio de los artistas postimpresionistas donde la instantaneidad de la escena se ve reflejada en cada personaje participando a su modo en esta celebración, es una fiel copia de un momento del candombe en el patio interno de una casona colonial a la luz de la luna.

CONCLUSIÓN

Al iniciar esta investigación me sorprendió la cantidad de obras que Figari realizó en referencia al tema de los candombes. ¿Por qué? Familiares e historiadores entrevistados no me dieron una respuesta precisa. Pero es evidente que el tema de los negros como sociedad fascinó a Figari tanto en su faceta de pintor como de sociólogo, filósofo y educador. El negro es una constante en la mayoría de sus cuadros; los pinta en los patios, en bautismos, en casamientos, en funerales y principalmente en su serie de candombes. Su obra artística en general nos atrapa tanto por su color y temática como por la ingenuidad de su pincelada y el movimiento de sus personajes que nos transporta a presenciar la escena misma en un pasado remoto.

Figari expresa con sus obras el compromiso social que siempre tuvo con el pueblo uruguayo. Sus óleos no tienen características realistas ni costumbristas pero trabaja inspirándose en la literatura y la historia de Montevideo y también con los recuerdos de su infancia evocando el Uruguay de las últimas décadas del siglo XIX. Vemos reflejadas en ellas su interés por expresar de forma innovadora la pintura latina con una combinación entre las vanguardias postimpresionistas y fauvistas junto con la identidad nacional. Pudimos apreciar en las obras analizadas la influencia de ciertos artistas como Edgar Degas y Henri Toulouse-Lautrec donde también aparece la danza como tema recurrente.

Las características plásticas de sus cartones son de gran interés ya que siendo autodidacta refleja un gran conocimiento y versatilidad en cuanto al tratamiento del color y del movimiento para expresar sus sentimientos y emociones. Impone detalles para la reconstrucción del espacio y de la época con imágenes religiosas, vestimentas, muebles, etc. que nos ubican como espectadores de la escena. En su paleta contrapone los colores cálidos con los fríos y las pinceladas curvilíneas nos muestran que Figari decide desdibujar el cuerpo humano para describir con mayor énfasis el movimiento del candombe. De esta forma, los colores y el movimiento de las siluetas generan los intensos ritmos de esta danza. Otra influencia del postimpresionismo está presente en el recurso del encuadre recortado y la división de planos que nos permite revivir la escena como espectadores.

El candombe con sus los tambores es la herencia de los negros y se origina con los rituales de los esclavos traídos al Río de la Plata. Si bien estos no sufrieron el sometimiento y la exclusión de aquellos que fueron enviados a las plantaciones, sus deseos de libertad estuvieron igualmente presentes. Estos sueños los expresaban en estas reuniones en las que bailando incansablemente sentían toda la magia de su África natal. Figari nos muestra en sus cartones y telas el contorneo de caderas, los movimientos de brazos como alas y el éxtasis de sentirse transportados a otro mundo, su mundo. Quizás a través de esta recurrencia a pintar candombes intentó reflejar el espíritu escondido detrás de sus personajes plasmando el ritmo frenético, la alegría y la emoción de esta danza de negros. Posiblemente Figari como educador no pudo cumplir su sueño de una verdadera integración de la comunidad negra en la sociedad uruguaya, y por eso decidió continuarlo a través de la pintura con una inmensa cantidad de obras que mostraron no sólo al pueblo uruguayo sino al mundo entero esa utopía de integración y hermandad, donde los negros danzan con reminiscencias de ritmos africanos en un escenario y con un vestuario netamente occidental.

Al investigar la vida de este artista he podido descubrir la espiritualidad de su creador, conocer a un hombre sensible y sencillo, íntegro y fiel a sus convicciones que nos ha dejado plasmado en la pintura sus recuerdos y su pensamiento renovador. Sus ideas nos convocan a cambios profundos en nuestros modos de pensar y enseñar. El tono disconforme en muchas de sus cartas refleja lo que fue su lucha permanente contra el conservadurismo, la rutina, las modas, la superficialidad en general. Su vida personal y pública transitó llena de escollos, lo que exalta aún más la magnitud de un pensamiento vigoroso que nos invita a la reflexión, a la revalorización de nuestros ideales y a soñar...

*“...emocionado vibro, me sobresalto y mucho
entregándome amante a mis sueños, loco
siento irresistible el deseo de exhibir mis sueños,
y aspiro a que vivan: son ellos mi guía ...”*
(Pedro Figari, *El Arquitecto*)

Definitivamente sus obras reflejan sus sueños que son hoy su legado, verdaderos registros documentales de la cultura rioplatense.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Cartas (1925-1934)

Figari es un testigo comprometido con su tiempo, lector atento en donde observa los procesos políticos y las manifestaciones conceptuales e ideológicas de los intelectuales europeos. Los manuscritos que se adjuntan pertenecen a diferentes tomos de las carpetas de archivo de Pedro Figari, ubicadas en el Museo Histórico Nacional de Uruguay, “Casa Lavalleja”. Cada uno de los archivos seleccionados tiene su referencia del tomo al cual pertenecen y una pequeña reseña de lo que contiene.

Tomo 2642

Carta de Pedro Figari a Don Javier de Viana

En esta carta se aprecia la admiración y reconocimiento de Figari hacia su amigo escritor Don Javier de Viana, quien vuelca en su obra literaria los mismos valores que Figari plasma en sus cuadros: la conciencia americana autónoma; las peculiaridades regionales; la búsqueda de la individualidad y la emancipación junto con la agudeza de la observación.

Tomo 2650

Documento escrito en París por Pedro Figari

En esta carta, Figari condena el mal uso del conocimiento de la ciencia y el avance de un mundo industrializado que deja atrás al mundo humano y a su esencialidad.

Tomo 2654

En estos tres documentos Figari describe, de manera subjetiva, su pintura

Figari reflexiona sobre el ambiente y el mercado del arte de su época, y da las razones por las cuales su pintura se basa en descubrir la poesía de los recuerdos emociones e impresiones, más que la mera reproducción descriptiva de las cosas o personas. En este documento, Figari se coloca en un lugar dispar en cuanto al surgimiento de las vanguardias del siglo XX.

Tomo 2656

Ensayo escrito en París en el año 1927 titulado “*Filosofía criolla*”

En este documento, Figari intenta reflejar las causas de la pérdida de los valores criollos. Sostiene que en la sociedad hay contradicciones e incongruencias de los caminos a seguir en los procesos educativos y científicos. Declara que lo que sucede no es una crisis política ni social, sino ideológica, como consecuencia de la falta de convicciones. Argumenta que hay ausentes en la investigación y sobresalen los políticos y formas de gobierno de las cuales cita tendencias contradictorias que deterioran la conciencia humana. Por último, propone como solución observar, estudiar y ensayar para lograr la constructividad del producto criollo.

Tomo 2656

Ensayo titulado “*Con mi conciencia*”

En esta carta, dirigida a sus jóvenes compatriotas reflexiona sobre la dificultad de elegir en la vida, un camino correcto y digno. Basándose en sus experiencias personales y como figura pública aconseja actuar de acuerdo con las propias convicciones para obtener la tranquilidad interior, aunque dichas decisiones sean adversas. Lo importante, según Figari, es el aporte personal para abrir la conciencia pública y llevar de esta manera a la patria a un plano superior.

En su experiencia personal, aún fracasando en su lucha a través de su vida política, reconoce que ha logrado rehacerse estampando la patria y la sociedad del Río de la Plata que habían caído en el olvido.

Sobre el candombe



El “Gramillero” es un personaje popularísimo en las fiestas negras. Se caracteriza por su pintoresca figura avejentada. En la época de auge del candombe, formaba parte del séquito del “Rey”, en las recepciones oficiales, actuando como “Ministro”. Luego derivó en el actual viejo “dotor” de la tribu. Viste de envainado en levita, chaleco blanco, pantalón rayado, falsa barba blanca, corbata de vivos colores, grandes lentes gruesos, bastón de palo silvestre adornado de cintajos y aristocrática galera. Huele a yerbas cimarronas que lleva en su infaltable valija, y las va ofreciendo graciosamente para quitar dolores y el “mal del amor”. Su avanzada edad no le permite desplazarse como los jóvenes. Camina en constante temblequeo, apoyado en su bastón, en medio del candombe o de la comparsa. Por momentos da la sensación de que apisona el suelo o, por su indecisión, de que pisa sobre caliente; titubeante con su característico pataleo, danzando echado hacia atrás. A menudo, coloca su mano horizontalmente sobre la frente como para resguardarse del sol, lo que le permite divisar en su entorno el estado físico de sus semejantes en la tribu y acudir rápidamente, en medio de su vibrante temblequeo, cuando alguno padece una recaída, que en realidad es una pantomima muy común, que le da oportunidad para poner en evidencia sus conocimientos de hábil “cúralo todo”. Marcha siempre rezagado entre los candomberos como un buen “Tata Viejo”, en sus rítmicos culebreos, el gramillero representa al brujo de la tribu africana en el Río de la Plata.

Según el antropólogo Daniel Vidart, *“ese viejito tembleque que de pronto se para abruptamente como petrificado por un rayo, lleva en la valija una preciada carga de alucinógenos. El baile representa el estado de trance. No son hierbas que curan, sino hierbas que transportan. El modo en que se apoya en el bastón, como camina con pasos cortados y movimientos bruscos, son signos de su estado de trance. Significa que los alucinógenos han hecho su efecto. El Gramillero, que evidentemente nunca fue un médico doctorado, va a curar enfermedades, a arreglar efectos de la convivencia mediante el viaje que hace, tal como sucede con el chamanismo en todas las latitudes.*

El Gramillero es un remedo de lo que había en África, un personaje ancestral: el brujo de la tribu o chamán que maneja los mecanismos del más allá y del más acá.”¹⁷



En los candombes del antiguo Montevideo, el “Rey”, en su séquito de ébano contaba con un “Ministro” y un “Juez”. Este último personaje era el “bastonero”, encargado de dirigir y animar el candombe, y para ordenar empleaba un palo adornado con grandes cintas de colores. Con el correr del tiempo, cambió este improvisado báculo adoptando la escoba. De ahí deriva su nombre de “escobero”. Por lo general, este cargo de honor estaba reservado al negro más viejo. La longevidad le daba autoridad, respeto, credenciales de pontífice del candombe. Este personaje tenía una gran agilidad para bailar, realizaba originales figuras y piruetas, sin descanso. Se encargaba de animar a los bailarines con cantinelas, que a continuación contestaba el coro a manera de estribillo. Su misión de director, de maestro de ceremonias, lo convertía en el personaje central de la danza. El escobero va adelante del conjunto del candombe, dirigiendo con su escobilla pintada y adornada con desflecadas cintas. Realiza malabares con dicha escobilla, llamando la atención del público por su estupenda habilidad y destreza. Dentro de su vestimenta, jamás le falta el “culero”, amplio taparrabo primitivo hecho de algún cuero de vacuno adornado con espejitos, lentejuelas y cintas colorinches, las cuales sacude continuamente con sus piernas, para que los sonoros cascabeles tintineen al compás de su danza.

Daniel Vidart también hace una interpretación trascendente del escobero, en el que ve mucho más que un malabarista vestido con calzas y una escoba con cintas, de éste dice: *“aparece la habilidad, pero el escobero va barriendo –algo que tiene que ver con maniobras rituales– el camino para que pase el cortejo sagrado. Limpia el camino para que los dioses pasen lejos de las entidades demoníacas, porque los dioses son los tambores.”¹⁸*

Dentro del candombe es infaltable la simpática presencia de la abuela negra, comúnmente conocida como: “mama vieja”. Esta mujer



¹⁷ **Silveira, Silvana**, *Bailes de libertad*. Revista “Dossier”, año 1, número 4. Impresora Polo. Montevideo, septiembre-octubre del 2007. Pág. 74.

¹⁸ **Silveira, Silvana**, *Bailes de libertad*. Revista “Dossier”, año 1, número 4. Impresora Polo. Montevideo, septiembre-octubre del 2007. Pág. 74.

se caracteriza porque a pesar de sus años, sacude graciosamente su cuerpo, se abanica coquetamente mientras hace girar, con inigualable gracia, su sombrilla de gajos de colores que representa dignidad real. Viste una enagua con un pollerón repleto de volados y toda clase de joyas y *bijou* que las patronas le regalaban. Usa aros grandes en sus orejas y un pañuelo a lunares en la cabeza, también acostumbraban a ponerse almohadones para ensanchar sus caderas.

Según Tomás Olivera Chirimini (presidente de la Asociación Civil Africana y director del Conjunto Bantú), a la mama vieja: *“hay quienes la ven como la continuadora de la reina de la coronación de los reyes congos, otros como la vendedora de pasteles, y por qué no, el ama de crianza. Eran negras viejas, yo las recuerdo moviéndose de una manera tan sutil, tan suave, apenas movían los pies como “chancleteando” con un leve movimiento de caderas.”* En cambio, el antropólogo Daniel Vidart aventura que la “mama vieja” puede representar la maternidad, la diosa madre gorda, la supervivencia matriarcal, ya que la obesidad representa ideales estéticos ancestrales.¹⁹

Otros instrumentos

La orquesta de instrumentos de percusión primitivos estaba compuesta por “mazacallas”, que consistían en dos conos de hojalata soldados por la base, con piedras dentro que repican al ser agitadas. El “mate” o “porongo” es otro tipo de instrumento que enriquece su sonoridad por su percusión exterior. Este instrumento está recubierto con hilos enhebrados flojamente sobre el exterior, hilados con muchas conchillas que golpean en el caparazón produciendo un ritmo característico. La base rítmica eran los tambores y existía uno grande, el “macú”, que es el tambor más viejo dentro de los instrumentos del candombe. En Montevideo se usó este gran tambor, pero sólo en ceremonias secretas de los “magines”, secta de negros con fama de practicar ritos terribles. El único instrumento musical de posibilidades melódicas era la “marimba”, formada por dos maderas longitudinales, sobre las cuales, por medio de fibras vegetales, sujetaban barras de madera dura, seca y sonora, de distinta dimensión, formando como el teclado de un piano. Debajo de estas teclas colocaban resonadores de calabazas alargadas y abiertas en su parte superior, lo que les daba gran sonoridad. Este

¹⁹ **Silveira, Silvana**, *Bailes de libertad*. Revista “Dossier”, año 1, número 4. Impresora Polo. Montevideo, septiembre-octubre del 2007.

instrumento se tocaba percutiendo las teclas con palillos de madera y se oía desde muy lejos. La marimba era “el piano africano”, que hoy conocemos con el nombre de xilófono. Existe la posibilidad de que los negros uruguayos utilizaran la “sanza”, instrumento africano que denominaban quisanche, compuesto de lengüetas de bambú o de metal dispuestas sobre resonadores de calabazas, caparazón de tortuga o cajas de sonoridad de madera especial. Estas lengüetas, al ser pulsadas por los pulgares, vibraban, produciendo un sonido muy particular.

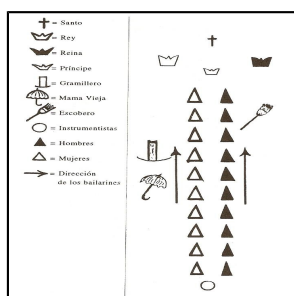
La coreografía del candombe.



Durante el siglo XIX, el candombe fue prohibido en Uruguay, el Gobernador Francisco José D’Elío lo encontró “perjudicial” y lo prohibió dentro y fuera de Montevideo; bailar lo equivalía a un mes en las obras públicas. Sin embargo, más tarde se bailó en amplios patios de los “conventillos” hasta ya entrado el siglo XX, esa fiesta era presenciada por gran parte de la población. En Montevideo, los antiguos Gobernadores y las más potenciales familias, tenían como paseo favorito la visita a los candombes dominicales, donde se encontraban los fieles negros esclavos realizando su danza y rememorando a su tierra. Bailaban para olvidar la opresión que vivían día a día, bailando creían poder reconquistar la lejana libertad que gozaban en su tierra africana.

Cómo se bailaba el candombe²⁰

“Entrada del cortejo”

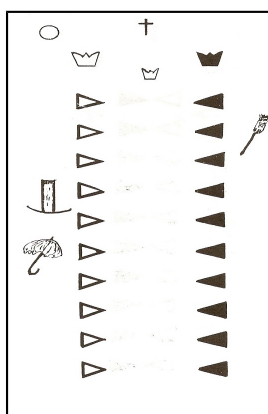


El cortejo entra al lugar donde se va a desarrollar la ceremonia del candombe, al compás de una marcha candombera que tocan los instrumentistas. Adelante San Benito, llevado en los hombros; detrás el rey y la reina, con los “príncipes”. Los siguen en dos filas y formando un séquito, los hombre y mujeres, en parejas y dando cadenciosas palmadas. Cerrando el cortejo, el conjunto de instrumentistas. El Gramillero avanza junto con la mama vieja y el escobillero; éste va realizando

²⁰ Los esquemas de las coreografías fueron tomados del libro: **Carámbula, Rubén, *El Candombe***. Biblioteca de cultura popular nº 21. Ediciones del sol, Buenos Aires, 2005. Páginas 74 a 81.

malabares con la escobilla, como ser tirarla al aire para bajarla con admirable destreza o hacerla bailar con un solo dedo. Sobre un altar improvisado o una tarima, depositan al santo. Sobre otra más baja, los reyes se sientan en sus respectivos sillones, luego de reverenciar brevemente a la imagen, quedando de espaldas al altarcito del santo. Sobre la alfombra de la tarima se sientan los príncipes.

“La calle”

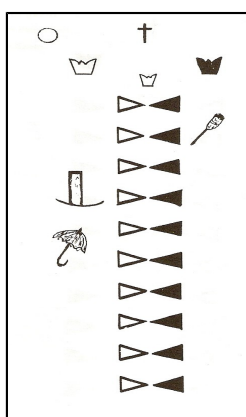


Los instrumentistas se colocan a la derecha del rey, se forman dos filas de bailarines, una de hombre y otra de mujeres, quedando frente a frente, como a tres metros de separación. Mientras las mujeres continúan el ritmo de la música con palmadas, el director del candombe, el escobillero, levanta su escobilla ordenando el cese momentáneo de la marcha candombera. El escobillero se dirige al rey, y le pide autorización para comenzar la danza; obtenida ésta, con un aullido triunfal grita una rítmica “llamada”

de origen africano: “*¡¡¡ Colunga güé!!!*”,

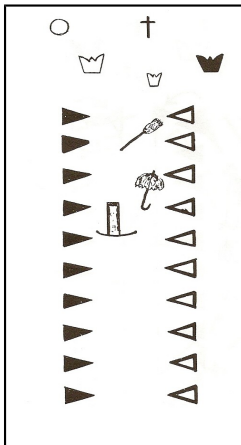
Y el coro candombero responde: “*¡¡¡Oyeé yé yum bam bé!!! ¡¡Colunga, mussanga, mussanga é!!*”

“El encontronazo”



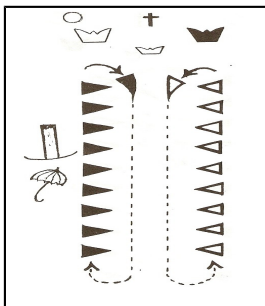
Hombres y mujeres avanzan frente a frente con el airoso paso del candombe, cantando siempre el estribillo. Casi juntándose y proyectando sus vientres hacia delante, insinúan un choque de frente. Luego retroceden un paso y vuelven a avanzar, acercando las mejillas en actitud de besarse. Estos movimientos se repiten tres veces, después hombres y mujeres truecan sus lugares, las mujeres van al sitio de los hombres y éstos por la derecha de ellas, van al lugar de las mujeres. Quedan de nuevo frente a frente las filas, para repetir exactamente “el encontronazo”, mientras el estribillo coreando los incita más y más.

El papel del “Escobillero” y el “Gramillero” en el ritual de la danza.



Los bailarines se encuentran formando “la calle”, en dos lugares opuestos a los del principio del baile; es decir, los hombres en los lugares de las mujeres y éstas en los sitios de aquellos. Simultáneamente salen al centro de la calle, el Gramillero, la abuela negra y el escobillero. Los bailarines, en sus filas, con las rodillas flexionadas y los brazos semi levantados, realizan el paso del candombe, sin moverse de sus respectivos sitios. El escobillero hace toda clase de malabarismos con su escobilla, también hace demostraciones de equilibrio y piruetas sin descanso. Todo esto lo realiza entre los bailarines a los que de paso anima con sus características cantinelas. Los movimientos de este artista se complementan con los de sus piernas, movidas incesantemente para agitar el “culero”. Mientras él realiza su juego de lujo, el Gramillero se acerca con paso temblequeante a la mama vieja, la cual lleva su sombrilla mientras sacude su cuerpo mientras baila. El Gramillero sigue su epiléptico movimiento, apoyándose en su bastón; mira fijamente a su compañera, colocando una mano en la frente para observarla, extrañado y extático. Junta sus rodillas, separa los pies en ángulo y con sus movimientos temblequeantes, sigue rítmicamente con el paso del candombe. Mientras se desarrolla esta vivísima escena pantomímica, el Gramillero suele acercarse a algún bailarín que finge desvanecerse y le da a oler alguno de sus yuyos aromáticos para que reanimado siga frenéticamente el candombe.

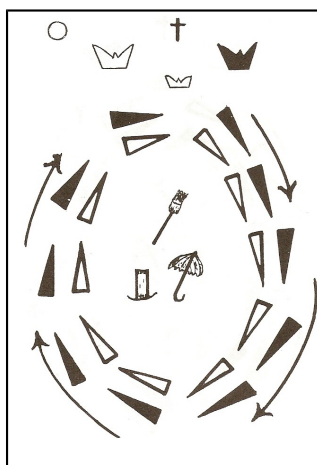
“La conquista”



El hombre y la mujer que forman la primera pareja abandonan los sitios de sus respectivas filas y avanzan hacia el centro de la calle. Danzan individualmente, frente a frente, y efectúan “el encontronazo”. Luego la morena se pone de perfil, mira a su compañero fingiendo despreciarlo y sujetando “pinzando” con la mano derecha sus faldas, sigue bailando a espaldas del negro. Éste avanza tres pasos, extendiendo los brazos, como si quisiera apresarla, esta figura la van repitiendo mientras avanzan por el medio de la calle, yendo hacia el fondo, de frente y sueltos. Dan tres pasos, se enfrentan; otros tres pasos y

repiten este juego pantomímico. Así siguen, hasta ocupar sus puestos en sus respectivas filas, pero en los últimos lugares de ellas. En la misma forma siguen bailando sueltas las parejas siguientes, corriéndose siempre en sus filas, hombres y mujeres, cada vez que una nueva pareja viene a ocupar los últimos puestos. De esta manera, cuando han bailado todos, las filas vuelven a quedar exactamente como al principio, antes de que saliera a la calle la primera pareja. A veces, entre el progresivo repiquetear de los tambores, un negro sale al medio de la calle a cantar una copla festiva o intencionada. La ocurrencia festeja con los gritos característicos: “¡¡Güé!!” (Equivalente al “olé”) mientras con palmas acompañan el sincopado ritmo de los instrumentos.

“El paseo”



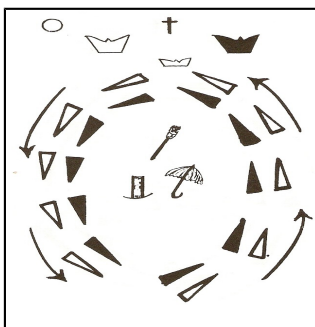
Las dos filas de bailarines se acercan entre sí, con el cadencioso paso del candombe, para evolucionar formando una “rueda”. Cada hombre ofrece su brazo derecho a su compañera. La pareja, avanzando de frente pasa delante de los reyes a los cuales mira y saluda con una ligera inclinación de cabeza. Luego continúan bailando, siempre en rueda. De esta manera, dan dos vueltas.

“Algo hay allí, en medio de la rueda de los hombre negros, y es la patria...! Unos instantes de libertad han evocado, y ella

ha acudido solícita a fortalecer los quebrantados espíritus de la infeliz grey, que olvidada de sí misma ha revivido la tribu en una de sus más típicas expresiones... y en presto homenaje, con la mirada dilatada y los bellos palpitantes, con una sonrisa que semeja una mueca, danza en torno de la visión. La primera libertad, la primera alegría, siempre para la madre patria. Los hombres negros no la comprenderán debidamente, no se la explicarán, pero la sienten con la salvaje intensidad de una superstición poderosa. Ni un momento decayó el compás martillante de las pocas palabras de un extraño idioma ya olvidado, porfiadamente repetidas, con las que sostenían y empujaban su danza. Aquella fue, sin duda, la inocente y curiosa escena que emplearon su providencial asueto. Así debió producirse el primer candombe en el Río de la Plata.”²¹

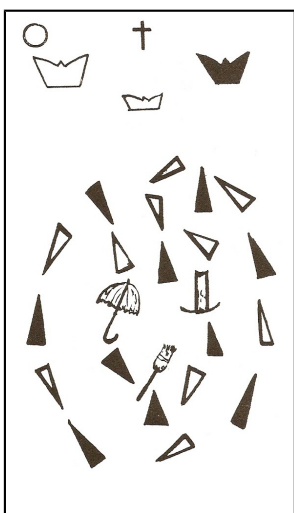
²¹ Rossi, Vicente, *Cosas de negros*. Editorial Taurus, Buenos Aires, 2001. Págs. 54 y 55.

“La contramarcha”



Al grito del escobillero, las parejas que están evolucionando en la rueda, inician una contramarcha, es decir, marchan en sentido inverso. Para esto el hombre, en su mismo sitio, va girando su cuerpo a la izquierda, marcando el paso durante dos compases. Así espera a su compañera, cuando los dos han completado una media vuelta, siempre tomados del brazo, siguen bailando en rueda, en sentido contrario al de las agujas del reloj.

“La baraúnda”



El escobillero indica que la danza va a finalizar. Así se lo anuncia a los bailarines, por medio de un estridente: “¡¡¡Oyé yé!!!”. Y el coro responde: “¡¡¡Yum bam bé!!!”. Ahora se baila el candombe, en toda su fuerza vital y telúrica, con el sortilegio de su ritmo casi hipnótico. Los negros parecen poseídos por el espíritu de la danza. Dominados por el incesante monótono y febril repiqueteo de los instrumentos, cambian de pareja, se encogen y se estiran, en lúbricas espirales. La exaltación y el delirio de los que bailan parecen atacar a la salvaje orquesta, que acelera sensiblemente el endiablado ritmo de los tambores, que se torna enloquecedor, y a la vez exagera los ánimos de los candomberos. Esto es la baraúnda, una verdadera revolución coreográfica, donde cada uno baila según su libre albedrío, mientras el escobillero azuza a los danzantes con estridentes gritos casi selváticos. En medio de esta vehemente locura colectiva, los morenos llegan a una euforia física casi indescriptible, en vertiginosos giros, que son las catarsis psíquica y física de los negros. Entre los bailarines, sacudidos por frenético e incansable entusiasmo, el Gramillero y la mama vieja se agitan convulsivamente. No pocas veces el agotamiento vence a los negros, que se desploman extenuados. Otras veces, el escobillero, previendo esto, levanta energéticamente su escobilla y con un fuerte grito indica el final de la baraúnda. Se callan los instrumentos, y los negros obedecen, cesando por fin la enardecida danza.

Candombes en funerales

Otra ocasión donde se daba lugar a la danza del candombe era al finalizar los funerales. Estas ceremonias se desarrollaban con ciertos ritos de gran interés, los cuales también fueron plasmados en la obra de Figari. Un “rey” negro oficiaba en calidad de sacerdote, especie de monarca que ejercía autoridad patriarcal. Este extraño personaje era recibido con toda reverencia por deudos y asistentes al acto mortuario; bendecía a los presentes y, con sagrado ademán, libraba de todo pecado al difunto, brindándole el camino hacia los cielos. Posteriormente anunciaba los sacramentos (especie de extremaunción) y cubría el rostro del muerto con un pañuelo de seda. En este ritual sincrético donde se unen dos culturas totalmente diferentes, se sustituye al sacerdote por un hombre negro sin hábitos que adapta la liturgia católica a las viejas creencias traídas de África.

Pocos momentos después, se advertía en la sala la presencia de la “reina”, quien venía acompañada de varios hombres y mujeres; era común que la reina en cierto momento manifestara que sentía en su mente y en su cuerpo el alma del fallecido, alejando así los malos espíritus. En este instante, se producía una escena conmovedora, pues la reina sufría temblores y un desfallecimiento; cerraba los ojos, caía al suelo en un estado semi hipnótico, quedando exhausta. El rey negro ahuyentaba este trance mediante ciertas palabras y frases misteriosas, secretos de la magia y rituales africanos. La reina atacada del “santo”, recobraba su estado normal, como si volviera de la muerte. Sólo entonces, se hacían los preparativos para el velorio y se avisaba a las distintas “naciones” que enviaban sus delegados en visita de duelo, para presentar los sentidos pésames.

Una luz alimentada por candiles y largos velones de sebo alumbraban el local impregnado de olor a una bebida espirituosa, ya que se acostumbraba a rociar el cuerpo del muerto con su libación favorita. En la ceremonia, todos los negros se ponían de pie rodeando el cadáver, se frotaban las manos y se escuchaba un murmullo en actitud de oración. Acto seguido golpeaban rítmicamente las manos y entonaban una canción en su dialecto africano. Rezaban llorando y cantando al mismo tiempo, en medio del amargo dolor que los hacía suspirar y lamentarse, de esta manera, la noche entera transcurría entre monótonos cantos funerarios. El instante culminante de esta ceremonia acontecía en el momento de retirar la caja fúnebre de la sala para llevarla a la sepultura en el camposanto. Hacían una pequeña procesión dentro del local, paseando el cajón cubierto

de flores. Con el movimiento de la danza bamboleaban el cajón, alcanzando tal vehemencia, que a veces daba la impresión de que el difunto iba a ser despedido violentamente.

En esta ceremonia netamente afro-uruguaya, mezcla de animismo salvaje, de ritos africanos y de culto romano, se escuchaban imploraciones con gran unción religiosa al santo negro: San Benito; y también a San Baltasar y a San Antonio, cuyos pequeños altares estaban siempre atestados de velas y ofrendas. Finalmente el ataúd se llevaba en procesión hacia el cementerio donde se pronunciaban las últimas oraciones. En el año 1908 con el último velorio negro de estas características, realizado en un inquilinato de la calle Isla de Flores y Río Negro en Montevideo, se extingue esta vieja y tradicional costumbre.²²

²² **Carámbula, Rubén**, *El Candombe*. Biblioteca de cultura popular n° 21. Ediciones del sol, Buenos Aires 2005. Págs.172-174.

Cronología anotada, 1861-1938²³

- 1861 Junio 29. Nace en Montevideo, hijo de D. Juan Figari de Lazaro y de Da. Paula Solari, oriundos de Génova (Santa Margeritta).
El matrimonio tuvo dos hijos: Enrique y Pedro.
- 1885 Se gradúa como Doctor en Jurisprudencia en la facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de la República, defendiendo la tesis: *Ley Agraria*. Su padrino de tesis y de grado fue el Dr. Carlos de Castro (1835-1911) distinguido hombre público, ministro de Estado, diplomático, senador de la República y figura principal de la masonería en el Uruguay.
Figari publica en ese año su tesis, la cual dedica a sus padres: “*con gratitud, amor y respeto*”. En junio ocupa el cargo de Adjunto a la Fiscalía de Hacienda hasta julio del año siguiente.
- 1886 Agosto. Contrae matrimonio con Da. María de Castro Caravia, hija de D. Carlos de Castro y Da. Isabel Caravia. El matrimonio viaja a Europa, visitando Francia, Inglaterra, Alemania, Austria, Bélgica, Holanda y Dinamarca. Al regresar a Montevideo, residen en la calle Reconquista entre Treinta y Tres y Misiones (propiedad del Dr. Carlos de Castro).
- 1889 Marzo 1º. Designado Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal, ocupa el cargo hasta febrero de 1897.
- 1893 Octubre. Co-director-fundador de *El Deber*, diario de la fracción liberal del Partido Colorado. Lo acompañan D. Luis Carve, Agustín B. de Castro y Federico E. Acosta y Lara.
- 1895 Octubre 14. El asesinato de Tomás Butler, joven perteneciente al Partido Nacional, conmovió a la opinión pública por su conocida lucha ideológica en contra del Partido Colorado. Era presidente de la República D. Juan Idiarte Borda (1844-1897) y se especuló entonces con la idea de un crimen político.
En julio, Eduardo Acevedo Díaz había asumido la dirección de *El Nacional* que llevaba adelante una dura campaña opositora al gobierno de Idiarte Borda, también, aunque en campo del Partido Colorado, lo hacía D. José Batlle y Ordóñez desde *El Día*, fundado en 1889.
Acusado del crimen el Alferez Enrique Almeida, Figari en su calidad de abogado defensor, en un difícil juicio que duró cuatro años, probó la inocencia del inculcado y obtuvo su libertad.

²³ Esta cronología está basada en aquella que realiza el Doctor Walter Rela, en el libro: **Anastasia, Luis Víctor y Rela Walter**, *Figari, lucha continua*. Instituto Italiano di Cultura in Uruguay Academia Uruguay de Letras. Montevideo, 1994; junto con la cronología realizada por **Artundo, Patricia y Pacheco, Marcelo**, para la publicación de: Autores Varios. *Figari XXIII Bienal de San Pablo*. Banco Velox, Buenos Aires, 1996.

- 1896 Marzo. Publica *Causa Célebre, El crimen de la calle Chaná, vindicación del Alférez Enrique Almeida, Exposición de defensa* (Montevideo: Domaleche y Reyes).
- 1897 Febrero 15. En la 19ª Legislatura (hasta el 10 de feb. de 1898), es electo diputado del Partido Colorado por el departamento de Rocha.
- 1898 Febrero 12. Electo Consejero de Estado por el Partido Colorado (12º lugar en la lista), desempeña el cargo hasta el 6 de febrero de 1899.
- 1899 Abril 30. Escribe el prólogo “*Un error judicial*” de la causa antes mencionada: “*El crimen de la calle Chaná*”, publicación de la defensa del Alférez Enrique Almeida. (Montevideo: Barreiro y Ramos).
- 1900 Abril 3. En la 20ª Legislatura es electo diputado por el Partido Colorado por el departamento de Minas, hasta el 14 de febrero de 1902.
Junio 16. En la Cámara de Diputados, pronuncia un discurso sobre la creación de una Escuela de Bellas Artes y en octubre organiza una exposición de afiches en el Ateneo de Montevideo.
- 1901 Abril. Firma como Vice-Presidente del Ateneo de Montevideo, la Memoria Anual.
- 1902 Febrero 15. En la 21ª Legislatura es reelecto como diputado por el departamento de Minas, lista del Partido Colorado hasta el 14 de febrero de 1905.
Julio 8. En la 47ª Sesión Ordinaria de la H. Cámara de Representantes interviene a favor de que se otorgue una beca de perfeccionamiento artístico al pintor Carlos María Herrera.
- 1903 Abril 14. Electo Presidente del Ateneo de Montevideo, sucede al Dr. José Pedro Ramírez que lo fue en el bienio 1901-03. Permanece en el cargo hasta abril de 1909, cuando lo sustituye el Dr. Alvaro Guillot.
Abril 22. Presenta renuncia como miembro del Consejo Penitenciario, la que es aceptada por el Presidente de la República, D. José Batlle y Ordóñez (1856-1929), el 8 de mayo.
Julio 10. Firma como miembro de la Comisión Especial, el informe elevado a la H. Cámara para la creación de la Escuela de Bellas Artes.
- 1904 Es electo 2º Vice-Presidente de la H. Cámara de Diputados. Durante todo el período que duró la revolución del Partido Nacional a cuyo frente estaba el Gral. D. Aparicio Saravia, Figari ejerce la Presidencia de la Junta Central de Auxilios de la Comisión, encargada del pago de subsidios de guerra a los revolucionarios después de la Paz de Aceguá y la consiguiente amnistía.
- 1905 Mayo 9 – junio 21. En el diario *El Siglo de Montevideo*, publica 22 artículos a favor de la abolición de la pena de muerte. Forma parte de la polémica sostenida con dos eminentes juristas, los Dres. D. José Irureta Goyena (1874-1917) y D. José Salgado, quienes argumentaban en contrario. En diciembre de 1906 es aprobado el informe.

- 1910 Mayo 17. El Presidente de la República, en acuerdo con el Ministro de Industrias, Trabajo e Instrucción Pública, lo designa miembro del Consejo de la Escuela Nacional de Artes y Oficios.
- Junio 23. Presenta el Proyecto de Programas y Reglamentos para la formación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios. Su proyecto se discute largamente en sesiones polémicas, en las que se evidencia la discrepancia del Director y de otros miembros del Consejo. Finalmente en octubre consta la votación en que se rechaza su proyecto, renunciando a su cargo de consejero en diciembre.
- Diciembre 22. Figari atento a los acontecimientos políticos de un año conflictivo entre el Gobierno Colorado y el Partido Nacional, comienza la publicación diaria en *La Razón*, de un total de 19 artículos bajo el título general de “*El momento político*”.
- Durante la presidencia del Dr. Claudio Williman (electo el 1º de marzo de 1907), se produjeron importantes cambios modernizadores de la vida económica, administrativa, jurídica, diplomática, cultural, etc. del país. A vía de ejemplo: aprobación y vigencia de la ley del divorcio que llevó a duros enfrentamientos con la Iglesia Católica y con los conservadores; abolición de la pena de muerte en todo el territorio nacional; creación de la Alta Corte de Justicia; supresión del juramento de los sres. Diputados sobre los Evangelios; ley de creación de las intendencias municipales; monopolio del Estado en explotación-administrativa del puerto de Montevideo; supresión por ley de la enseñanza y prácticas religiosas en las escuelas públicas; Tratado de Límites con Brasil (firmado en Río de Janeiro); Tratado con Argentina sobre las aguas jurisdiccionales; creación del Consejo de Asistencia Pública Nacional, entre otros. Pero en enero de 1910 se produce un levantamiento revolucionario por parte del Partido Nacional, que fracasa de inmediato aunque en octubre nuevamente habrá acciones militares, entre las fuerzas del gobierno y las del Gral. Basilio Muñoz, líder del nacionalismo, quien después de la toma del pueblo Nico Pérez, aceptará las cláusulas de paz en noviembre de ese año, que incluyen la amnistía para los revolucionarios. Mientras tanto dentro del Partido Colorado eligen candidato para presidente de la República a D. José Batlle y Ordóñez para la presidencia de la República quien regresa al país después de cuatro años de ausencia en Europa. Todos estos hechos fueron interpretados cuidadosamente por Figari en sus artículos publicado en la *La Razón*.
- 1911 “El año 1911, cuando ocupó el eminente conciudadano don José Batlle y Ordóñez la Presidencia de la República, por segunda vez, me hizo el honor de encargarme de un plan de organización de la cultura artística del país. Presenté mis ideas generales sobre este asunto, y por razón de algunas desinteligencias ocurridas acerca de la mejor orientación a adoptarse, se aplazó este punto, hasta que nuevas exigencias de gobierno fueron demorando toda solución indefinidamente, a pesar de reiteradas gestiones que hice para definirla”²⁴
- 1912 Abril 29. El Presidente de la República, en acuerdo con el Ministro del Interior, lo designa Miembro del Consejo de Asistencia Pública Nacional.
- Publica *Arte, estética, ideal*. Ensayo filosófico encarado desde un nuevo punto de vista. Montevideo, Imprenta Juan J. Dornaleche.

²⁴ Anastasia, Luis Víctor y Rela Walter, *Figari, lucha continua*. Instituto Italiano di Cultura in Uruguay Academia Uruguaya de Letras. Montevideo, 1994. Cronología, Pág. XXXII.

- 1913 Viaja a Francia, llega a París el 10 de marzo. Visita al pintor compatriota Pedro Blanes Viale (1879-1926), en su taller de París.
Se relaciona con los grupos intelectuales interesados en la producción cultural latinoamericana. En este contexto publica *Champ où se developpent les phénomènes esthétiques*, en un *Bulletin du Grupement des Universités et Grandes Ecoles de France*.
- 1914 Al estallar la guerra europea, es destruida por fuego la primera edición francesa de *Arte, estética e ideal* publicada bajo el patrocinio de la *Groupement des Universités et Grandes Ecoles de France*.
La Sociedad de Artistas Uruguayos lo nombra miembro honorario. En este año, da una conferencia en el ateneo, titulada *Arte, Técnica, Crítica*, que es auspiciada por la Asociación Politécnica del Uruguay.
- 1915 Julio 15. El presidente de la República, D. Feliciano Viera, lo nombra en acuerdo con el Ministro de Industrias, director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios. Se le encomienda la preparación de planes y en agosto toma posesión del cargo. Uno de los objetivos de la reforma puesta en marcha es, según recuerda Figari, el de: “no hacer sino cosas originales, y todo lo americanas que fuese posible (...) Eso propendía por una lado a despertar el espíritu de observación amplia, libre de prejuicios, y por el otro a descubrir los elementos autóctonos, su fisonomía –que debió ser fruto de la tradición en el ambiente precolombino, y por lo propio estimable y lógica– con lo cual se iba modelando un espíritu autóctono americano, no simiesco y comodón”.²⁵
- 1917 Enero 26. En *El Día*, con su firma se publica una proclama en la que defiende la relación arte-industria, tomando como base una enseñanza adecuada al tiempo y al país.
Publica *Plan General de la Enseñanza Industrial*, en Montevideo.
En abril renuncia a la dirección de la Escuela Nacional de Artes y Oficios.
El 23 de junio, en el diario *Universal* de Madrid, aparece una nota elogiosa a su obra pedagógica y artística titulada *La enseñanza industrial en el Uruguay*.
Entre 1917 y 1918 inicia la serie *Piedras expresivas*: “Cuando decidí emprender mi pintura, seguro de que mis chapurreos de aficionado no bastaban para abordar la obra inédita que me seducía (...) comencé por limitar mis ambiciones asumiendo la situación de simple “documentador”: pero aquellas imágenes había que sugerirlas con su verdadero carácter, para que ofrecieran interés, y entonces decidí hacer mis palotes pictóricos, en procura de elementos técnicos que me permitiesen sugerir dichas imágenes con el carácter con que se habían fijado en mi espíritu. Esto me obligaba a buscar medios de sugestión en vez de medios descriptivos, a la manera usual. Empecé por tratar de sugerir abstracciones por medio de piedras, y dicho ejercicio, que a mí me parecía fructuoso, me dejaba no obstante en la duda de si sería eficaz para comunicar con el espectador.”²⁶

²⁵ Autores Varios, Figari XXIII Bienal de San Pablo. Banco Velox. Buenos Aires, 1996. Pág. 24.

²⁶ Autores Varios, Figari XXIII Bienal de San Pablo. Banco Velox. Buenos Aires, 1996. Pág. 24.

- 1918 Agosto 29. Fecha en Montevideo, el trabajo intitulado *Educación integral*, realizado en colaboración con su hijo Juan Carlos, el cual es un ejemplo en cuanto a su concepción americanista.
- 1919 Marzo. Dirige una carta abierta al Presidente de la República, titulada *"Industrialización de América Latina. Autonomía y Regionalismo."*
En *"El Gaucho"*, artículo publicado en *Pegaso* de Montevideo, afirma: *"Es el nativo de América, que siente la altivez de su privilegio regional, y que, por lo propio, se manifiesta autónomo, ya use chiripa, bombacha o frac. Podrá haber desaparecido el arquetipo, si pudo encarnarse alguna vez, pero no es menos cierto que el desvanecerse dicha entidad dejó plasmada su obra estructural como baluarte inexpugnable de la individualidad americana: su psicología (...). Si lo que se quiere magnificar es el eslabón que une lo americano autóctono con la conciencia moderna de América, elaborada en medio del cosmopolitismo avasallador de las inmigraciones trabajadoras, en estos pueblos formados por una rápida acumulación de hombres y familias que proceden de todas partes del mundo, más bien que por un proceso normal y razonado de selección asimilativa: enhorabuena! Será el símbolo de la autonomía americana, que es nuestro mayor bien moral y material."*²⁷
- 1920 El presidente de la República, Dr. Baltasar Brum, lo designa como Ministro en la Legación Uruguaya en Perú, cargo que no acepta.
Con prólogo de Henri Delacroix y traducción de Charles Lesca, se edita en París *Art, Esthétique, Ideal*.
- 1921 Enero 8. Es designado como Asesor Letrado de la Legación del Uruguay en la República Argentina.
Se radica temporalmente en Buenos Aires, junto con su hijo el Arq. Juan Carlos Figari Castro. Viven en la calle Charcas 738.
Junio 21. Ambos exponen en la Galería Müller de Buenos Aires. Esta muestra tiene escasa repercusión y vende sólo un cuadro, el cual fue adquirido por Tomás Jules Grüss; refiriéndose a la exposición dice Figari: *"Hay un elemento de juicio que ha escapado a todos por aquí (...) y es esto: es la primera vez que se pintan pericones, mediacañas, gatos, chacareras, etc., con ser tan americanos y lo propio puede decirse de los candombes de la época colonial. Eso sólo es ya un título apreciable, hasta como documento histórico, aunque no tuviese valor pictórico (...) Yo nunca creí que podría alguna vez expresar esas emociones e impresiones hondas recogidas en mi tierra, y me desespera ver que no interesaban a los pintores nuestros fuera de Blanes viejo (...) "*²⁸
Este año conoce a Manuel J. Güiraldes uno de los principales promotores de su obra en la Argentina y uno de sus primeros coleccionistas con quien mantendrá una larga relación de amistad.
Expone en el Salón Maveroff de Montevideo.
- 1923 Enero 8. El Consejo Nacional de Administración resuelve declararlo jubilado de la Nación en el cargo de ex Director de la Escuela de Artes y Oficios.

²⁷ **Anastasia, Luis Víctor y Rela, Walter**, *Figari, lucha continua*. Istituto Italiano di Cultura in Uruguay academia Uruguaya de Letras. Montevideo 1994. Cronología Pág. XLVII

²⁸ **Autores Varios**, *Figari XXIII Bienal de San Pablo*. Banco Velox. Buenos Aires, 1996. Pág. 25.

En octubre, con el patrocinio de la Sociedad de Acuarelistas, Paisajistas y Aguafuertistas de Buenos Aires expone en la Comisión de Bellas Artes. La muestra tiene una gran repercusión en el medio porteño. Los diarios *La Nación* y *La Prensa* se ocupan de ella y la revista *Atlántida*, entre el mes de abril y noviembre, le dedica varios artículos al pintor y elige dos de sus obras como portada.

El jurado del Salón Nacional de Bellas Artes rechaza el 90% de las pinturas presentadas. Figari es aceptado con tres de sus cartones.

En noviembre se inaugura la exposición Pedro Figari en la Galerie Drouet de París. El catálogo lleva prólogo de Jules Supervielle quien, junto a Raúl Monsegur, Armand Bebije y el vizconde Emilio Lascano Tegui, organiza la exposición. A partir de este momento, Figari atrapa la atención de algunos de los escritores y artistas latinoamericanos que residen en París. Durante la muestra se venden 46 cartones de los 60 exhibidos y se refieren a ella casi una veintena de artículos aparecidos en diferentes medios gráficos parisinos, entre ellos, los de Raymond Cogniat en la *Revue de L'Amérique Latine* y de André Lhote en la *Nouvelle Revue Française*. Maurice Raynal le dedica un artículo en *L'Intransigeant*, Supervielle lo hace en *Le Crapouillot* y Louis Vauxcelles lo hace desde las columnas de *Ere nouvelle*.

Participa con algunas obras en la exposición *L'Art negre* presentada en el Musée des Arts Decoratifs, París. Esta muestra está relacionada con lo que Jean Cocteau caracteriza en 1920 como “crisis negra” al referirse al interés creciente en los círculos intelectuales europeos por el arte negro. En este contexto, André Salmon publica un trabajo (1920) sobre el tema en *The Burlington Magazine* y Blaise Cendrars su *Antología negra* (1921), que Figari lee hacia fines de la década.

- 1924 Junio 5. La Asociación Estímulo del Arte de Buenos Aires, lo nombra Miembro de la Sub-Comisión de Pintura.

Julio. Lo nombran Miembro de la Sociedad Amparo del Arte de Buenos Aires.

Con el aval de la citada Sociedad, expone en el Salón Witcomb. También lo hace en Montevideo, en los salones del Hotel Carrasco.

Participa en el Salón de Bellas Artes de Santa Fe al que envía tres obras.

En el mes de enero, Vauxcelles publica en la revista *Plus Ultra* de Buenos Aires un artículo comentando el éxito de la muestra de Figari en la Galerie Druet. Por su parte, Camilla Mauclair firma dos artículos que son publicados por *La Nación*.

Colabora con *Proa* (2ª época) y Ricardo Güiraldes lo presenta en *Martín Fierro* (2ª época) en un extenso artículo. Desde entonces, Figari participa en ambas publicaciones y la crítica adversa lo califica como el “abanderado” de las nuevas generaciones literarias argentinas.

Martín Fierro, a través de su Sociedad Editorial Proa, proyecta la redición de *Arte, estética, ideal* que finalmente no se concreta.

Por su iniciativa y la de Oliverio Girondo se crea el “Frente Único de la Joven Intelectualidad Argentina” cuyo programa de confraternidad es llevado a delante por el escritor argentino durante su viaje por Chile, Perú, Cuba y México.

A comienzos de año, la *Revista de Occidente* (Madrid) publica un artículo, acompañado por cuatro reproducciones de sus pinturas.

- 1925 Envía tres obras al VIII Salón de Rosario, Provincia de Santa Fe.

En el mes de agosto, Figari dicta su conferencia “Hacia la Eficiencia de América”, en la que hace un llamado a un Congreso de las Naciones Latinoamericanas.

En *Martín Fierro* se ocupa de la exposición de arte infantil mejicano (Método Best) traída por Manuel Rodríguez Lozano, quien refiriéndose al movimiento de renovación en México afirma que su “*intención fue semejante a la que en estas tierras ha guiado al gran artista Figari, a quien por su hondo carácter americano sentimos como nuestro*”.

Expone en el Salón Castelli de Montevideo y en la Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires.

Viaja a París, donde residirá por varios años, hasta 1934. Allí presenta la *Exposition Pedro Figari* en la galerie E. Druet.

En noviembre, en *Amour de l'art*, París, se publica un comentario firmado por Waldemar George y en el mismo mes, André Salmon escribe en *Le Crapouillot* una crónica sobre su exposición en Druet.

Nuevamente en la *Revue de L'Amérique Latine* Raymond Cogniat publica un artículo sobre los trabajos del pintor.

Visitan su taller parisino, entre otros, Jean Cassou, Max Jacob, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Albert Marquet, Paul Valéry, Fernand Leger, James Joyce y Pablo Picasso quien le comenta: “*No se imagina la repercusión que ha tenido su pintura en los círculos intelectuales y artísticos*”.

- 1926 Enero-noviembre: expone en Bruselas, Londres; en la Argentina en: Buenos Aires, La Plata y Rosario.

En España, la revista *Alfar* publica los artículos sobre el pintor de Jules Supervielle y Andre Salmon acompañados por nueve láminas.

Publica *Arte Estética e Ideal* traducido al francés por Charles Lesca, con prólogo de Désiré Roustan. Ediciones de la Revue de L'Amérique Latine, París, 1926.

Se publica el folleto de Roustan *Sur l'art et les doctrines de M. Pedro Figari*.

En el mes de marzo aparecen dos importantes artículos sobre su obra, uno en la *Revue de L'Amérique Latine*, firmado por Jean Cassou y el otro en *Le Bulletin de la vie artistique* firmado por Francis de Miomandre.

En el mes de mayo, la importante revista inglesa *The Studio*, publica un artículo sobre el artista firmado por Benjamín Cremieux y el historiador R. Wilenski le dedica una nota en *The Graphic*.

- 1927 Participa de la Primera Exposición Permanente de Arte Argentino, Salón Florida, Buenos Aires, junto a Xul Solar, Norah Borges, Juan Del Prete, entre otros.

Octubre 29. Expone en la Galería Druet de París junto a cuadros de su hijo Juan Carlos. Éste enferma de meningitis y fallece en un sanatorio de París, el 6 de noviembre.

- 1928 Febrero 11. En el Palacio de Buckingham (Londres), Figari recibe la Orden de Caballero del Imperio Británico.

Regresa a su residencia en París.

Publica *El Arquitecto*. Ensayo poético, con acotaciones gráficas, París: Edition “Le Livre Libre”.

En Buenos Aires expone en Amigos del Arte y en Convivio. Esta última muestra presenta obras de las colecciones Güiraldes y González Garaño y se inaugura

con una conferencia de Jorge Luis Borges quien, además, en el mes de agosto publica una nota sobre su obra en *Criterio* (Buenos Aires).

La Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires publica *Exposición Pedro Figari*, folleto que recopila las críticas aparecidas en los medios gráficos porteños sobre las dos muestras realizadas en la ciudad durante el año.

El crítico José Lozano Mouján incluye un artículo sobre su obra en su libro *Figuras del Arte Argentino*.

Alejo Carpentier escribe *Pedro Figari y el clasicismo latinoamericano*.

En París, Raymond Cogniat dedica dos artículos a Figari que son publicados en *Revue Française y París, Sud et Centre Amérique*.

- 1929 Expone en cinco salones: Legación del Uruguay, París; Nuevo Salón, Buenos Aires; Asociación Wagneriana, Buenos Aires; Nuevo Salón, Rosario; Nuevo Salón, La Plata.
Es designado como Delegado del Gobierno del Uruguay ante la Exposición Ibero-Americana de Sevilla (España).

- 1930 En Montevideo, se publica *Figari* (Ediciones Cuadernos del Centenario) con textos, entre otros, de André Lhote, Georges Pillement, André Salmon, Jules Supervielle y Paul Fierens.

En Buenos Aires, expone en Amigos del Arte y participa con cuatro obras del Salón de Pintores y Escultores Modernos presentado en la misma sala.

La editorial porteña Alfa edita una monografía sobre el artista con prólogo de Jorge Luis Borges. En él, el escritor afirma: "*Figari pinta la memoria argentina. Digo argentina y esa designación no es un olvido anexionista de Uruguay, sino una irreproachable mención del Río de la Plata que, a diferencia del metafórico de la muerte, conoce dos orillas: tan argentina la una como la otra, tan preferidas por mi esperanza las dos*".

En el mes de abril participa de la *lère Exposition du groupe latino-americain de París*, en la Galerie Zak, organizada por Torres-García. Entre otros, están presentes Juan Del Prete, Gustavo Cochet, Raquel Corner, José Clemente Orozco, Diego Ribera y Joaquín Torres García.

Envía desde París, cuadros para la Exposición del Centenario, llevada a cabo en Montevideo del 5 de febrero al 10 de mayo. Obtuvo el Gran Premio de Pintura.

Expone en Sevilla, donde le concedieron la Medalla de Oro.

Agosto-septiembre. En *La Cruz del Sur* se publica "*Con mi conciencia*".

Publica *Historia Kiria*. ilustrada por el autor. París: La Livre Libre.

En diciembre se inaugura en París, la exposición 8 artistas del Río de la Plata en la Salle d'Art Castelucho-diana y participan Horacio Butler, Juan Del Prete, Pablo Curatella Manes, Pedro Figari y Joaquín Torres García, entre otros.

- 1931 Febrero 5. Se inaugura la Exposición de Bellas Artes organizada por la Comisión Nacional del Centenario 1830-1930. Obtiene el Gran Premio de Pintura.

En París, Raymond Cogniat escribe artículos sobre el artista en la *Revue de L'Amérique Latine* y en *Figaro Artistique*.

Junio 15-30. Expone en la Salle D'Art (París).

Envía 4 obras al Salón de Pintores Modernos, Amigos del Arte, Buenos Aires.

En unas notas autobiográficas afirma: "*Mi pintura consiste no en describir sino en sugerir lo que nos es dado descubrir de poético en las observaciones,*

recuerdos, emociones 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”.

- 1932 Hace una breve gira por Holanda y Bélgica.
En Amigos del Arte, Buenos Aires, se inaugura la Exposición “Pedro Figari”.
Julio 30-agosto 31. Como representante del Uruguay, envía 5 obras a la *Olympic Competition and Exhibition of Art* realizada en el Museum of History, Science and Art of Los Ángeles (Estados Unidos).
En París participa de la exposición *Peinares d’aujourd’hui, des Courbet a nos tours* con un Candombe.
En una carta a su nieto, Jorge Faget Figari, le dice: “Como para mí la pintura es un lenguaje, lo que interesa observar es lo que dice la pintura, y no, según se cree vulgarmente, cómo pinta el pintor, o cómo “se pinta”. Esto no ofrece interés alguno (...) Sólo el hurgador, pues, y no el mirón, me interesa, puesto que permite aquél comprender; el otro sólo me muestra un inventario, un documento. Caemos en el arte descriptivo, que no es despreciable: al contrario, útil, muy útil, dado que, como una crónica, permite filosofar y formar con él un romance o una historia. Es materia prima a manipular. El error es pretender trazar tabique en una cosa continua, cual es la realidad en vez de distinguir, valorar, justipreciar”.²⁹
- 1933 Participa del Salón de Pintores y Escultores Modernos realizada en Amigos del Arte de Buenos Aires.
Retoma el viejo proyecto de ilustrar el *Martín Fierro* de José Hernández que le había sugerido Oliverio Girando a mediados de la década anterior.
Octubre. Exposición en Amigos del Arte de Montevideo, con éxito de crítica y comentarios.
En París exhibe la serie de ilustraciones sobre *Martín Fierro* de José Hernández.
Noviembre 8. El Presidente de la República, D. Gabriel Terra (1873-1942), lo nombra Asesor Artístico del Ministerio de Instrucción Pública.
- 1934 Mayo. Radicado en Montevideo, vive en la calle San José 931 depto. 5.
Es nombrado miembro de la Unión Cultural Universal Alcázar de Sevilla. En la capital uruguaya, es designado miembro de la Comisión Honoraria de Cultura Artística Escolar.
Expone en la Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires.
Abandona la pintura.
- 1936 Noviembre 19. Por el Ministerio de Relaciones Exteriores del Uruguay, sale una resolución nombrándolo Miembro de la Comisión que deberá organizar la presencia del país, en la Exposición Artística y Técnica, a realizarse en París en 1937.
- 1937 Participa del Primer Salón Nacional, en Montevideo.
Inicia los preparativos para una exposición retrospectiva con el apoyo del Ministerio Nacional de Instrucción Pública.

²⁹ **Autores Varios**, *Figari XXIII Bienal de San Pablo*. Banco Velox. Buenos Aires, 1996. Pág. 33 y 34.

1938 Abril 16. Vive en casa de su hijo Pedro Figari Castro, en Br. España 2731.
 Mayo 14-31 / Junio 9-11. Escribe algunos apuntes autobiográficos.
 Julio. Realiza un breve viaje a Buenos Aires, regresa el 21.
 En Amigos de Arte de Buenos Aires se inaugura la “Exposición Figari”.
 Julio 24. Fallece en Montevideo. Velado en la casa de su hijo Pedro, es
 sepultado al día siguiente en el Cementerio Central.

BIBLIOGRAFÍA

Anastasia, Luis Víctor, Kalenberg Ángel y Sanguinetti Julio Maria, *Figari crónica del caso Almeida*. Acali editorial, Montevideo, 1976.

Anastasia, Luis Víctor y Rela, Walter, *Figari, lucha continua*. Istituto Italiano di Cultura in Uruguay, Academia Uruguaya de Letras, Montevideo, 1994.

Archivo “Dr. Pedro Figari”. Carpetas de documentación original, Tomos: 2642, 2650, 2654 y 2656. Museo Histórico Nacional de Montevideo, Casa Lavalleja.

Ardao, Arturo, “*Arte, Estética, Ideal*” de Pedro Figari. Prólogo a *Arte, Estética, Ideal*. Biblioteca Artigas. Montevideo, 1960.

Ardao, Arturo, *Prólogo a “Educación y Arte”* (recopilación de textos de Pedro Figari). Biblioteca Artigas, Montevideo, 1965.

Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno*. Ediciones Akal S.A., Madrid 1991, 1998.

Autores Varios, *Figari XXIII Bienal de San Pablo*. Banco Velox, Buenos Aires, 1996.

Carámbula, Rubén, *El Candombe*. Biblioteca de cultura popular nº 21. Ediciones del sol, Buenos Aires, 2005.

Coriún, Aharonián, *Músicas populares del Uruguay*. Universidad de la República, Montevideo, 2008.

Figari, Pedro, *Arte, Estética, Ideal*. Biblioteca artigas, colección de clásicos uruguayos, volúmenes 31, 32 y 33. Montevideo, 1960.

Nahum, Benjamin, *Breve Historia del Uruguay Independiente*. Ediciones de la banda oriental S.R.L. tercera edición, Montevideo, 2008.

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

Olivera Chirimini, Tomás y Varese, Juan Antonio, *Los candombes de reyes – las llamadas*. Ediciones El Galeón, Montevideo, 2000.

Paris-Musées, Union Latine, AFFA, *Pedro Figari 1861 – 1938*. Pavillon des Arts, 1992.

Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la Pintura Uruguaya. Tomo 1. El imaginario nacional-regional (1830-1930). De Blanes a Figari. Capítulo 6: Pedro Figari y el nativismo rioplatense*. Editorial Banda Oriental, Montevideo, 1988.

Pujol, Sergio, *Vigencia y anacronismos del candombe en tiempos de Figari*. Instituto de historia del arte argentino y americano. Boletín, año 9, nº 7, octubre de 1985.

Revista Dossier, año 1, número 4. Impresora Polo, Montevideo, septiembre-octubre del 2007. Artículos de:

- **Pablo Thiago Rocca**, “La pintura de Pedro Figari”
- **Eduardo Roland**, “Pereda Valdés: pionero del negrismo en América”

- **Gustavo Goldman**, “Vicente Rossi y sus estudios afrouruguayos”
- **Emilio Irigoyen**, “Herencias visibles e invisibles”
- **Alexander Laluz**, “Aproximación a la música afrouruguaya”
- **Guillermo Baltar**, “Candombe Beat: puntualizaciones y sospechas”
- **Silvana Silveira**, “Bailes de libertad”
- **Yolanda Boronat**, “Los barrios de la raza: Sur y Palermo”
- **Daniel Viglione**, “Los negros en el Montevideo del siglo XIX”

Romero Jorge Rodríguez. *MBundo – Malungo a Mundele. Historia del movimiento Afrouruguayo y sus alternativas de desarrollo.* Ed. Rosebud – ediciones, Montevideo 2007-2008.

Rossi, Vicente, *Cosas de negros.* Editorial Taurus, Buenos Aires, 2001.

Sanguinetti, Julio María y Casabellas, Ramiro, *Pedro Figari. Un descubridor de América.* Fundación Pettoruti, Buenos Aires, 1992.

<http://bantuuguay.com>

<http://www.candombe.com>

<http://www.candombe.org>

<http://www.reduruguay.com>

<http://www.candomberos.com>

<http://www.revistaquilombo.com.ar>

http://grupo.us.es/dperiodismo1/files/u7/SELECTA_5.pdf

http://www.patrimoniouruguay.net/descargas/Culturas_AFROURUGUAYAS_Revista2007.pdf

<http://www.pedrofigari.com>