GT 48: Aproximaciones al estudio de la danza en Uruguay: miradas interdisciplinarias

Pedro Figari: tras la memoria de la danza

Lic. Analía Fontán[1]

1 Analía Fontán (MVD, 1975) es Lic. en Comunicación, Tec. en Diseño de Sonido, Posgrado Inst. Oficial de Radio y Televisión (RTVE-España), comunicadora, docente, creadora y bailarina. Sus investigaciones y proyectos abarcan diversos campos de acción: radiofonía, bio-acústica, arte sonoro, percepción auditiva, creación en danza y e

(Museo Figari). Hoy continúa abocada a la creación e investigación en danza, ha dictado cursos y talleres que abordan la relación sonido-movimiento y ha publicado artículos y ensayos sobre danza desde diversos enfoques. Suite para Figari: pintura, música y danza: narrativas de una identidad""-de la Universidad de la República (UDELAR). En 2012 tuvo a su cargo la curaduría en danza de la muestra "Danza Moderna y Contemporánea del Uruguay"-Desde el año 2007 decide concentrar su actividad en la danza e intensificar su formación en diversos lenguajes: clásico, moderno, contemporáneo, danzas tradicionales y populares. Durante el 2010 trabaja como asistente de Julio Bocca en el proceso re-fundacional del Ballet Nacional del SODRE. En 2011 es asignada como docente investigadora para el proyecto

*Del 2004 al 2008 ejerce la Coordinación Académica de la Carrera Técnico en Diseño de Sonido en la Universidad ORT Uruguay.. "Paisajes Sonoros del Uruguay"-en el marco de PLATAFORMA (MEC), con una pequeña muestra de Garita Sonora-" de la ciudad de Montevideo. En 2008 inaugura el espacio Afiladores y Heladerosen el Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), con una serie de registros sonoros de "Rumbo al Ruido - (video-instalación y gigantografías). En 2007 participa de "Pensamientos Sonorovisuales", en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), donde expone Espacio y Frecuencia-En 2006 es invitada a participar de . (un acercamiento a la visualización del sonido) "7 sonidos 7 formas"-primera muestra de arte sonoro del Uruguay organizada por la Escuela Universitaria de Música y la Escuela Nacional de Bellas Artes (EUM-IENBA), presenta una instalación titulada , Forma y Sonido-, una iniciativa de documentación y registro de prácticas musicales y sonidos de la ciudad de Montevideo (2002-2004). En 2005, en el marco de "Paisaje Sonoro Montevideo"*En 2004, con apoyo del FONAM, nace

El folclore, que por definición es la ciencia que estudia los saberes populares, eso que lleva al hombre, no recibido por vía institucional, sino que por la vía de la tradición, nos hace conocernos, justamente, a nosotros mismos, y ustedes saben muy bien que conocerse a si mismo es comenzar a mejorarse…[2]

Lauro Ayestarán

Introducción

> He mirado con frecuente amor esas telas. Yo quisiera preciarme aquí de no incidir en las dos tentaciones de ociosidad que están merodeándome. Una es describirlas: vale decir, disipar realidades visuales en palabras meramente aproximativas, operación no menos improcedente que su recíproca de incorporar figuras a un texto, y casi tan arriesgada en su traslado como lo sería la versión en música de un perfume… Otra es postular en la obra, lo que solamente es propio de la temática… Figari pinta la memoria del Río del de la Plata y sus dos orillas… Memoria es implicación del pasado… y ya sabemos que la manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la lírica… La misma brevedad de sus telas condice con el afecto familiar que las ha dictado… Su labor, salvamento de delicados instantes, recuperación de fiestas antiguas, tan felices que hasta su pintada felicidad basta para rescatar el pesar de que ya no sean y de que no seamos en ellas…[3] (Jorge Luis Borges)

Cuando se me encomendó la tarea de abordar a Figari desde la perspectiva de la danza, nunca imaginé que emprendería un camino tan vasto y rico, en sus mas diversos aspectos, e inexplorado casi por completo. Tomo las palabras de ese prólogo de Borges como las que mejor describieron mi estado de situación ante semejante tarea: considerando «lo intruso de mi voz en materia pictórica», y visitada de «temores que creí razonables, reflexioné después, que la casi inmejorable ignorancia de la pintura… versa íntegramente sobre la técnica, y eso me recordó la única técnica de que poseo alguna noticia: la literaria.»[4] En mi caso, ha sido el arte de la danza el que me ha permitido reconocerme y reflexionar sobre su obra.

Al comenzar a trabajar, no tardé en intuir que este aspecto importante de la obra de Figari, de algún modo seguía pasando desapercibido o no tomado en cuenta a la hora de un abordaje teórico, ni como fuente de investigación para la creación en danza. Poco a poco, me fui dando cuenta que, a excepción de un texto de Lauro Ayestarán, en la mayoría de las lecturas y aproximaciones teóricas al universo de este multifacético hombre de las artes (desde las mas diversas perspectivas) no aparecen demasiadas referencias a la danza. En un gran número de investigaciones, estudios y críticas de su obra, quizás en el afán de ir mas allá de lo meramente descriptivo, como señalaba Borges, se omite

---

2 Lauro Ayestarán, Texto extraído del Catálogo de la Exposición Documental en homenaje al centenario de su nacimiento , Pág.6, CDM, Montevideo, 2013.

3 Jorge Luis Borges, Fragmento del Prólogo de *Nuevos valores plásticos de América: Figari,* Ediciones Alfa, Bs. As. 1930.

4 Op. Cit.

este dato concreto pero relevante. La presencia de la danza en la obra de Figari no es accesoria o anecdótica: representa casi la cuarta parte de su producción plástica y es también tema en su creación literaria, dibujos y reflexiones teóricas.

Recuerdo que en oportunidad del cierre de la muestra «Suite para Figari: pintura, música, danza: narrativas de la identidad», en diálogo con el musicólogo Alexader Laluz, con quien tuve la oportunidad de compartir la curaduría, (él en música y yo en danza) coincidimos en que la danza es una presencia tan obvia, tan evidente en la obra Figari que acaba convirtiéndose en ausencia. Como sostiene el investigador argentino Carlos Vega, «…la danza no se percibe mientras no se ejecuta. Es un conocimiento que se realiza».[5] Quizás por eso, este costado de su obra haya permanecido casi invisible, incluso a los ojos de los propios actores de nuestra danza, en especial aquellos que no se han acercado aún, a las formas de la danza tradicional y popular de la región.

Por tanto, me propongo reunir y repasar algunas ideas y aproximaciones al universo de uno de los mas interesantes y prolíficos artistas uruguayos, desde la perspectiva de la danza; en un intento por despejar el camino, para que otros lo encuentren, lo recorran y realicen su propio acto de reconocimiento en su mirada y en su obra.

Figari y sus danzas en palabras propias y de otros autores e investigadores de su acción y pensamiento.

El Nuevo Paso - Óleo sobre cartón - 50 x 70 cm - Reproducción del Archivo de Fernando Saavedra

5 Carlos Vega, *El origen de las danzas folklóricas*, Prefacio, Ed. Ricordi, Bs. As. 1956.

> Mi pintura no es una «manera de hacer pintura» sino un modo de ver, de pensar, de sentir y sugerir… Pinto derechamente lo de adentro, pues no lo de afuera.[6] (Pedro Figari)

El pintor de las danzas del Río de la Plata

> … me encontré una tarde en medio de los negros, de las lunas, de los gauchos, de los minués, de las casas coloniales. Y allí estoy todavía… tiempo perdido, tiempo vuelto a encontrar.[7] (Victoria Ocampo)

Cuenta Thiago Rocca, poeta, investigador, crítico de arte y actual Director del Museo Figari, que «en los años 20, Victoria Ocampo, al contemplar los cartones de Figari, en el apartamento bonaerense de la calle Charcas, se vió transportada 'a esos estados que la música produce cuando nos hundimos en ella como en el mar'…«[8] Desde mi perspectiva presente, quizás ese rasgo cuasi sinestésico de Figari haya sido el que inconcientemente me sedujo desde un principio. Lo cierto es que a medida que fui tomando contacto con su obra empezaron a despertar en mí toda clase de preguntas: ¿Por qué pintó tantos cartones con escenas de danza?, ¿qué me sugieren esas evocaciones, esos fragmentos de tradición y leyenda que tienen en la danza a su principal protagonista?, y en un intento de aplicación hermenéutica ¿qué implica «lo de adentro» en esas representaciones?.

Conocidas por todos son las cientos de obras que evocan escenas de la vida cotidiana de los habitantes del Río de la Plata, en las que es el momento del baile, la celebración, el ritual, lo parece interesar retratar al artista.

Basado en el trabajo del Arq. Carlos Herrera Mac Lean, (a solicitud de los seis hijos que sobrevivieron a Figari), Fernando Saavedra Faget, (bisnieto de Pedro Figari), ha hecho público un archivo digital que recopila un gran número de obras identificadas, catalogadas y ubicadas hasta el momento, de un total de 2400 cartones heredados por la familia del artista luego de su fallecimiento en 1938.[9] De ese total, Saavedra Faget lleva recopiladas (en su archivo Web) mas de 400 obras, clasificadas por tema, (ver Anexo 1) de las cuales unas 120 corresponden a imágenes de hombres y mujeres, en diversos contextos y situaciones, expresándose a través de la danza.[10]

Bailes en Patios - Archivo de Fernando Saavedra Faget

---

6 Pedro Figari, *Mi pintura*. Texto mecanografiado, con correcciones manuscritas, que se preserva en el Archivo General de la Nación del Uruguay.

7 María Gainza. Testimonios de Villa Ocampo, Nº9, «Pedro Figari», Buenos Aires, 2011.

8 Thiago Rocca, Catálogo de *Suite para Figari*, Pág.56 -Museo Figari, MEC, Mvd. 2012.

9 El total se estima que ascendería a 4000 si se toma en cuenta que en los 20 años que se dedicó de lleno a la pintura, expuso, vendió y regaló considerable cantidad de obra.

10 El archivo de Fernando Saavedra Faget, se encuentra disponible en www.pedrofigari.com

TANGO Y CABARET - Archivo de Fernando Saavedra Faget

Si bien es cierto que la danza no lo es todo en su pintura, es, sin duda un tema relevante no sólo desde el punto de vista artístico sino también económico: la danza y en particular, el candombe y los bailes criollos son los temas mas cotizados de la producción figariana. En una entrevista realizada por la periodista Nora Arizaga, Fernando Saavedra Faget reconoce que «los récords se han dado con un Candombe, o un Baile Criollo, o algún Salón» y que «los Patios, Entierros y Diligencias obtienen también muy buenos precios».[11]

Candombes - Archivo de Fernando Saavedra Faget

11 Revista *Paula*, diario *El País*, Montevideo, enero de 2011.

Las referencias directas e indirectas a la danza y al movimiento corporal en la obra de Pedro Figari, nos habilitan a referirnos a él como «el pintor de las danzas».[12]

Tal es el título de una columna periodística de Hugo García Robles, referida al interés de Figari en la danza. Si bien se trata de un texto relativamente breve, resume con claridad lo escrito hasta el momento sobre este asunto en particular:

> … Interesa subrayar que en su obra pictórica se encuentra un hilo conductor que lo asocia con numerosas danzas criollas y afro-uruguayas. Además de casamientos, velorios y otras escenas, pintó el candombe. Mientras que, en las obras que se apoyan en la herencia del gaucho, pintó Media Caña, El Palito y el Pericón, para citar algunos ejemplos. El maestro Ayestarán se ha ocupado de esta vertiente del pintor que linda con la música, en la medida que pinta las danzas. En su *Teoría y práctica del Folclore* realiza una breve pero jugosa explicación de algunas de las razones y circunstancias que hicieron de Figari un minucioso y confiable testigo plástico de nuestro folclore. Se apoya en el libro que Figari publicó en París, en 1928, bajo el título El Arquitecto. Son poemas de largos versos, que se entretejen con dibujos a la pluma que Ayestarán considera, tanto los textos como los dibujos, un monólogo interior del autor. Entre estos dibujos que retratan animales, gauchos y negros, cavernícolas y más cosas, aparecen la Media Caña y el Candombe. La inclusión de danzas como El Palito que aparece en su obra pictórica, la explica Ayestarán porque en los años de 1920 a 1930, el pintor conoció con profundo interés la obra que desarrollaba el conjunto coreográfico del ilustre argentino Andrés Chazarreta, que desde la república hermana llegó a los teatros montevideanos. En definitiva lo que conviene advertir, siguiendo el pensamiento del maestro Ayestarán que, además del valor pictórico de su obra, está el documento que rescata la verdad coreográfica y que incluye, por supuesto, también al tango…[13]

El aporte del musicólogo e investigador del folclore musical uruguayo, Lauro Ayestarán es de vital importancia en este asunto porque es la única fuente teórica específica existente hasta el momento sobre el tema. El investigador reconoce en Figari «… dos curiosos *leitmotives*, a la manera wagneriana, que alimentan temáticamente casi toda su obra pictórica: el baile criollo rural o ciudadano y el contenido pero estallante ritmo de los negros.»

Es menester en este punto tener en cuenta el carácter «americanista» del pensamiento de Figari. De acuerdo con lo expresado por Ayestarán, el artista «extiende las fronteras del folclore uruguayo hasta las provincias de Buenos Aires y Entre Ríos e inaugura un nuevo país folclórico que abarca estas dos regiones y la antigua Banda Oriental». [14] Si Figari pretendió efectivamente pintar el folklore uruguayo, como sostienen algunos autores que ven en él a un auténtico patriota

---

12 Corresponde al título de la nota publicada por Hugo García Robles, «Figari, el Pintor de las Danzas», en el diario *El País*, Montevideo, abril de 2010.

13 Resumen de «Figari, el Pintor de las Danzas», Hugo García Robles, *El País*, Montevideo, abril de 2010.

14 Op.Cit. Pág. 62

nacionalista, o si por el contrario su deseo fue representar ese otro país folclórico que, como sostiene Ayestarán, «se ríe de las fronteras políticas», es un asunto que aun genera debate.

Notas sobre el Candombe

> Cuando el calendario de la Iglesia Católica marca el 6 de enero como la de Adoración de los Santos Reyes, en algunos barrios de Montevideo, y en especial en el Barrio Sur, tiene lugar un fenómeno social singular… Esta fiesta… tiene y tuvo, históricamente, una importancia excepcional para los partícipes de la cultura generada a partir de las migraciones forzadas de africanos negros a lo que hoy es el Uruguay.[15] (Gustavo Goldman)

En principio no parece extraña la evidencia de que para muchos pensar en un Figari es visualizar uno de sus Candombes. De todas las expresiones vinculadas a la música y la danza en su obra, es sin duda el Candombe el que mas lo ha definido en el inconciente de los uruguayos. Sin embargo, Figari pintó todo: en un mismo plano colocó un distinguido salón colonial, el final de un día de trilla en el campo, un cabaret del bajo montevideano y un candombe en el conventillo. Hoy podemos considerar muy valioso este atributo de diversidad plasmado en su obra, sin embargo, a muchos actores de su tiempo, la mirada de Figari resultaba, cuando menos, incómoda. Como sostiene Fernando Assunçao «con perversa intención, a Figari en vida, se le condenó al silencio, a ser ignorado… encasillado y rotulado… como el feliz autor de unos lindos cuadritos, medio caricaturescos, de mucho color y pintoresquismo…» o lisa y llanamente como el «pintor de cuadros de negros».[16] Me pregunto cuanto hay de ese prejuicio cultural y racial aun en nosotros y si no será justamente ese vestigio, el que no nos ha permitido otorgar a Figari y a los hechos de sus representaciones, el lugar en nuestro interior que merecen. En esta línea, parece lógico que haya sido, sobre todo, el candombe el que, desde siempre, ha sabido encontrarse y reconocerse en la mirada de Figari. Sin ir mas lejos, una de las comparsas de nuestro carnaval actual lleva por nombre «La Figari» y muchas otras, han encontrado en su obra la inspiración para sus propuestas artísticas y escénicas. Me vienen a la mente los colores característicos de «Elumbé» y sin ánimo de atribuir intenciones, los asocio con la paleta elegida por el artista para su *Carnaval Rosista*.

15 Gustavo Goldman, *Candombe, iSALVE BALTASAR! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*, Pág.13 Ed. Perro Andaluz, Montevideo, 2004.

16 Fernando Assunçao, *Pedro Figari.* Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Nº26, Pág. 56, Montevideo, 1989.

Carnaval Rosista - Óleo sobre cartón - 40 x 99 cm - Reproducción del Archivo de Fernando Saavedra

A propósito de Juan Manuel de Rosas, Figari dedica unos cuantos cartones al gobernador y a su Salón Federal de primera mitad del siglo XIX. Incluso llega a pintar al propio Rosas, con gesto altivo y algo rígido, bailando una Mediacaña, y hasta un Minué en un salón donde el rojo intenso se impone como el verdadero protagonista.

Al igual que las danzas de salón, Ayestarán da cuenta que el Candombe también aparece simultáneamente en ambas orillas del Plata:

> …Tienen a título de honra nuestros dos países haber sido de los primeros en América que abolieron el infamante comercio y restituyeron al hombre de color su perdida condición humana. Sin necesidad, pues, de agruparse secretamente para defender sus menoscabados derechos, el negro se diluyó lentamente en el conglomerado ciudadano. La expresión que hoy conocemos bajo el nombre de «Candombe», marca la línea divisoria cronológica entre la esclavitud y la libertad… El Candombe tuvo su aparición simultánea en el «Barrio del Tambor» en Buenos Aires y en el Cubo del Sur en Montevideo. Pero aquí sobrevivió… y dejó un heredero directo en la organología popular: el tamboril, que, evadiendo la línea de color se adentró en el suburbio ciudadano y es en la actualidad el instrumento de exteriorización colectiva de alegría o entusiasmo mas preponderante.[17]

Apuntes sobre el Pericón Nacional

> «…los cuerpos anónimos entrelazados en la ronda siguen pulsaciones y patrones rítmicos de historia reconocida: es el Pericón Nacional, la experiencia de un lugar experimentado como propio…»[18] (Alexander Laluz)

Respecto al Pericón Nacional en la obra de Figari, Lauro Ayestarán lo señala como la danza mas representada, (después del Candombe), por motivos que él mismo resume de esta manera:

---

17 Lauro Ayestarán, *Teoría y Práctica del Folclore*, Pág. 63, Ed. Arca, Montevideo, 1997.

18 Alexander Laluz, Catálogo de *Suite para Figari*, Pág.13 -Museo Figari, MEC, Montevideo, 2012.

… Desde luego que existen danzas que, dentro de ese mismo cancionero, se dan en mayor difusión en un país actual que en otro. Danzas que alcanzan una expresión colectiva mas generalizada en determinados ambientes. Tal el Pericón en el caso nuestro. La gran contradanza rural, por accidente si se quiere extra-folclórico, alcanza mayor dispersión en el Uruguay que en la Argentina, y esto es lo que interesa a los efectos de ser valedero hecho folclórico. Por eso también Figari se detiene con amorosa complacencia en esta danza y le dedica mayor cantidad de obras pictóricas… Figari anticipa todas estas últimas ideas en sus cuadros mas relevantes, con un argumento irrebatible: con la transcripción del elemento humano, de un documento humano fiel en todas sus actitudes, en todos los pasos de danza. Pero de un documento trascendido en el lenguaje ecuménico del arte.[19]

19 Lauro Ayestarán, *Teoría y Práctica del Folclore*, Págs. 61-63, Ed. Arca, Mvd. 1997.

Bailes de Campo - Archivo de Fernando Saavedra Faget

Aspectos excepcionales presenta el Pericón representado en «Día de Trilla». Una obra de gran relevancia en la producción figariana, como lo explica Pablo Thiago Rocca, «por su formato y soporte infrecuente, y por motivos históricos intrínsecos a su derrotero», y a su vez porque posiblemente sea el Pericón donde se observa mas claramente la ejecución del movimiento y el momento coreográfico representado. No necesita siquiera titular el cuadro con el nombre de la danza para que el observador rioplatense, entienda que se trata de un Pericón.

Día de Trilla - Óleo sobre tela - 63 x 125 cm - Museo Figari (Foto. Pablo Bielli)

El cuadro refleja un momento específico de la danza; una figura del Pericón Nacional ejecutada bajo la voz de mando «Parapetarse con la compañera». En dicha figura las parejas avanzan en forma circular, tomados de tal forma que el varón queda detrás de la dama, ligeramente por fuera de la

formación, (ambos tomados con el brazo derecho a la altura de la cintura y el izquierdo a la altura de los hombros) tal como se ve en la escena pintada por el artista.

Al igual que el Cielito y la Media Caña, para algunos investigadores, el Pericón es una danza heredera de la antigua Contradanza europea. De acuerdo con Sheila Werosch, investigadora de la danza tradicional y popular uruguaya, «…difícilmente una sola danza pueda abarcarnos y representarnos plenamente, es probable que no nos sintamos completos si no vemos junto al Pericón Nacional, al Candombe, al Tango y la Milonga».[20] A diferencia de estos últimos, al Pericón se lo considera como parte de nuestro folclore tradicional (extinto), debido a que luego de sus «varias vidas», en la actualidad se ha visto reducido únicamente al ámbito escénico (como danza espectáculo) y al ámbito educativo académico formal (en escuelas primarias, según se estima, desde tiempo antes a su implementación oficial cerca de 1960) y como parte del programa de estudios de la División Folclore de la Escuela Nacional de Danza. Sin embargo, aún resta comprender y redimensionar algunos aspectos de su «vida institucional» actual, con todos los inconvenientes que ocasiona el deterioro natural de un patrimonio inmaterial «trasmitido mayoritariamente por maestras de escuela que con gran voluntad y gusto ponen en juego sus recuerdos personales y su vocación inquebrantable para mantener viva la llama».[21]

Figari nos cuestiona e interpela acerca del devenir y la vigencia de nuestra «danza nacional» la que según Roberto Bouton, mas de una vez estuvo de moda: «El Pericón es genuinamente oriental… Por eso… se baila en teatros, salones y hasta en los colegios. Ahora felizmente vuelve a entrar en moda.»

Figari investigador de la danza

No deja de ser elocuente que Lauro Ayestarán, en el artículo «*El Folclore Musical en la obra de Figari*» reconozca en el artista «una observación trascendida de la realidad circundante» sosteniendo que Figari «ensaya, sin proponérselo, una hipótesis que coincide perfectamente con las últimas investigaciones al respecto» (en referencia al folclore musical). Me pregunto si el hecho de no otorgar un propósito manifiesto a la hipótesis de Figari, no refleja cierto grado de reparo hacia el trabajo de investigación realizado por el artista. Además reconoce que «no se ha desentrañado todavía de entre la obra de Figari, la trascendencia dentro del orden de la ciencia del folclore de sus apuntaciones coreográficas».[22]

De hecho los manuscritos hallados, configuran uno de los registros mas antiguos que disponemos sobre notación coreográfica de danzas tradicionales y populares en nuestro país. Sin embargo, desde la perspectiva de Ayestarán, aún resta desentrañar su trascendencia, en la medida

20 S. Werosch, W. Veneziani, *El Pericón Nacional,* Pág.5, Consejo de Educación Primaria, Montevideo, 2000.

21 Op.Cit. Pág.6

22 Lauro Ayestarán, «*El Folclore Musical en la Obra de Figari», Teoría y Práctica del Folclore*, Pág. 62, Ed. Arca, Montevideo, 1997.

que según él, podrían estar basados en el trabajo del músico y recopilador del folclore argentino, Andrés Chazarreta.[23] Este santiagueño, fue uno de los principales difusores del acervo musical argentino en tiempos que por estas latitudes, empezaba a gestarse la ciencia del folclore. Chazarreta, fue además uno de los primeros proyectores del hecho folclórico, llevando las danzas tradicionales y populares a recorrer, durante años, los escenarios de la región con su Grupo de Arte Nativo.

Intuyo que este podría ser el motivo de reparo de Ayestarán, en la medida que los registros de Figari, según su parecer, corresponderían a proyecciones escénicas de las danzas y no a estas en su estado «original», lo cual es bastante difícil de determinar. Sin embargo, me permito abrir un paréntesis al respecto: no olvidemos que lo que se enseña académicamente, hoy, como danza tradicional, también responde a reconstrucciones coreográficas pautadas, en la mayoría de los casos, mucho tiempo después de la extinción del hecho folclórico y, lógicamente, con posterioridad a las anotaciones de Figari. En particular, en algunas de las reconstrucciones propuestas por Flor de María Rodríguez de Ayestarán, reunidas en el libro «*La danza popular en el Uruguay: desde los orígenes, al 1900*», también subsiste cierto carácter escénico. En esta línea, algunos investigadores y docentes de danza tradicional y popular entienden que tampoco, en este caso, debemos creer que esas son las «verdaderas formas» o representaciones, en estado «puro», de nuestras danzas.

De cualquier manera, y quizás por todo esto, Lauro Ayestarán culmina su texto otorgándole a Figari, un lugar de relevancia en el campo de la teoría de la danza: «…Y así, entre criollos y negros, con alguna escapada al salón donde se baila el minué montonero de los buenos tiempos viejos, desarrolló Figari la mas exacta y animada teoría de nuestras danzas vernáculas».[24]

En definitiva, el evidente valor (pictórico) de la obra de Figari, trasciende los límites de su pintura. El artista, nacido en Montevideo en 1861, nos ha dejado un documento que rescata una «verdad» coreográfica que incluye, no sólo impresiones y recuerdos de muchas danzas criollas del Río de la Plata (campestres y ciudadanas), sino también una serie de fuentes literarias, iconográficas y coréuticas que configuran el rastro de un relato coherente, del que podría ser considerado, hoy, como uno de los pioneros de la investigación en danza en el Uruguay.

En este sentido, los esbozos y manuscritos del artista dan cuenta de su interés específico por la notación y registro coreográfico de diversas danzas rioplatenses, incluidos sus zapateos, pasos básicos y figuras. Un verdadero intento coreológico, que refleja la genuina vocación por el estudio y la preservación de la memoria de la danza.

---

23 Emilio Pedro Portorrico, *Diccionario Biográfico de la Música Popular Argentina de Raíz Folklórica*, Buenos Aires, 2004.

24 Lauro Ayestarán, *El Folclore Musical en la Obra de Figari, Teoría y Práctica del Folclore*, Pág. 63, Ed. Arca, Montevideo, 1997.

La danza en su obra literaria

> Discretos, según eran, y aplomados, al pararse, los kirios no olvidaban dejar un espacio razonable para ubicar el centro de gravedad entre los pies.[25] (Pedro Figari, *Historia Kiria*.)

En lo que refiere a su producción literaria, no sólo en *El Arquitecto* aparecen menciones directas a la danza. En *Historia Kiria*, Figari también demuestra un interés manifiesto por ciertas danzas, y hasta cierto dominio y conocimiento de aspectos de este arte, que suelen pasar desapercibidos por aquellos que «no danzan». Ejemplos abundan, como el pasaje citado al comienzo, en el que Figari se refiere a la colocación postural, «con el centro de gravedad entre los pies», de los habitantes de la isla. Pero lo que resulta mas elocuente es el reiterado intento de registro coreográfico que se refleja en la obra, al punto de ensayar una especie de «coreología propia». Basta con ojear el libro para encontrar numerosas series de dibujos de kirios danzando y entrenando para el combate. Las viñetas de *Historia Kiria* presentan secuencias de movimientos de brazos, torsos y piernas, que se repiten, con leves variantes, a lo largo de toda la historia. En este punto, recordemos que en muchas culturas existe una verdadera fusión entre danza y combate, danza y ritual, que hace difícil desligarlos uno de otro y hablar de danza en los términos que entendemos hoy en occidente. En este sentido, algunos dibujos de Figari en *Historia Kiria,* recuerdan los movimientos precisos, casi geométricos, de ciertas danzas de Asia Central y otras de fuentes sufíes, retomadas por George Gurdjíeff[26] en sus danzas sagradas, durante las primeras décadas del siglo XX. De hecho Figari y Gurdjíeff fueron coetáneos y extranjeros residiendo en Paris durante los años locos y, casualmente o no, parecen compartir cosmovisiones e ideas acerca del trabajo del arte y el arte de "El Trabajo»; Ese interés por la danza y el arte en general como una vía de autoconocimiento, a la vez objetivo y punto de partida para la creación.

Más allá de los dibujos y representaciones gráficas, existen en la obra literaria de Figari, varios textos con descripciones, apuntes muy concretos y apreciaciones sobre distintos lenguajes de la danza.

Como ya fuera analizado por Lauro Ayestarán, *El Arquitecto* ofrece algunos ejemplos donde el artista discurre poéticamente acerca de los movimientos, los vestuarios y las músicas presentes en la escena de danza evocada, pero sin arriesgar demasiados datos sobre aspectos coreográficos y/o corporales específicos. Tal es el caso de La Media Caña y El Candombe:

---

25 *Historia Kiria* es una obra de ficción con un enfoque antropológico filosófico, en la que Figari relata la utópica historia de un pueblo desconocido, original por sus sabias costumbres, proveniente de la mas remota antigüedad.

26 George Ivanovich Gurdjíeff, filósofo, escritor, compositor armenio, que se autodenominó como «un simple maestro de danzas». Mostró que la evolución del hombre es el resultado del crecimiento y desarrollo interior individual; que tal apertura interior es la meta de todas las religiones, de todos los caminos, pero que requiere un conocimiento directo y preciso, a través de un prolongado estudio de sí y del «*trabajo sobre sí mismo*». Introducción de *Perspectivas desde el mundo real*, Pág. 8, Ed. Sirio, Málaga, 1986.

III.—CANDOMBE.

Sordas zumban las marimbas con florestal sugestión acre, sintética,
vago zumbar de los enjambres selváticos de tierras tórridas,
y aturde el tamboril, dominante, monótono, erectil ritmo usual africano;

A diferencia de los pasajes de *El Arquitecto*, en *Historia Kiria,* el tratamiento se vuelve más antropológico que poético. Allí Figari dedica un capítulo íntegro a «Las Fiestas y el Baile» donde por ejemplo, inventa una danza y la describe como la más antigua, la predilecta de los Kirios, llamada «El Fleje»:

> Era una especie de zapateo que realizaban los hombres a un lado y las mujeres al otro llevando bandejas cargadas de golosinas en la cabeza, unos y otras, castañeteando en ambos bandos, cantando los hombres el «Hue Hue», mientras las mujeres entonaban su «Hua Hua». Después de haber bailado un buen rato, se sentaban en rueda, colocando las bandejas en el centro. La costumbre era irse a dormir una vez que las bandejas quedaban vacías, lo cual no tardaba demasiado en producirse según se comprenderá.

Kirios bailando «El Fleje». Extraído de Historia Kiria, Pedro Figari 1930.

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

con amplitud para no dejar ningún rasgo humano fuera».[27]

Kirios bailando. Extraído de Historia Kiria, Pedro Figari 1930.

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

> Hubo un pequeño y breve receso, y pronto se renovaron lo que allá llamaban los ingenuos kirios actos de licenciosidad, algo que hoy nos es tan familiar, y el sucesor de Gamineo I, Ruvertio V, dispuso que no se bailasen ya mas en Sidania los bailes urbanos sino los campestres, puesto que eran mas elegantes y aun mas urbanos. Desde ese momento cambiaron de carácter las fiestas de Sidania, y era un placer el ver a kirias y kirios contoneándose dentro de la respectiva distancia, la que podríamos llamar «legal», no sin gustar los unos de los otros… Invadidos, lo que podríamos llamar los salones de Sidania, por estos bailes que procedían de los moradores del campo, o sea, lo que los americanos llamamos «gauchos», tomó un aspecto bien distinto y atildado la sociabilidad kiria… Poco a poco al seguir los urbanos el ejemplo de los ingenuos campesinos, rectificaron sus costumbres sociales, haciendo sentir que no era compatible el lujo de la urbe (bien que allá fuese tan mesurado) con los procedimientos de la selva y el corral…

En una primera lectura puede resultar cuando menos provocador el hecho de arriesgar este tipo de ideas que aparentemente poco tendrían que ver con los ideales humanistas y tolerantes de la utópica Kiria. A su vez, cabría preguntarse si es casual la similitud que se constata con las

27 Ramón Cuadra Cantera, *Tan sólo un A,B,C, de consideraciones, con colofón,* Prólogo de *Historia Kiria*, Pág.15, Serie Edición Homenaje, Vol. 23, Montevideo, 2010.

descripciones de los usos y costumbres de la sociedad uruguaya, previa al 900, durante el llamado «disciplinamiento». Pero hay algo mas: un detalle no menor que nace al invertir el orden lógico de esta idea. En general, en occidente los procesos de culturización y expansión cultural, suelen desarrollarse exactamente al revés que en Kiria. Normalmente, es la cultura dominante la que «contagia» o «invade» a todas las otras, sin que muchas veces los estados puedan hacer algo a tiempo, a través de sus políticas culturales. Generalmente suelen ser las minorías étnicas, raciales y culturales las depositarias de una verdadera conciencia de identidad, que los lleva a tomar caminos de preservación y resistencia, cuando no acaban en sincretismos. En Kiria, sin embargo, parece no haber necesidad de reclamos, ni reivindicaciones. Sin soslayos, ni motivos encubiertos, sin necesidad de eliminar el intercambio cultural, sino tan sólo advirtiendo el valor de la preservación de ciertos rasgos de identidad y el consabido riesgo que conlleva cualquier tipo de dominación, en la isla los «bailes autóctonos» son propiciados y fomentados en favor de cierto «equilibrio cultural».

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

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

28 Op.Cit.

Narrativas de identidad

Según Fernando Saavedra Faget,

> cuando Figari decía «nosotros», se refería a América del Sur. Su patria no terminaba en el Arroyo de la Invernada… Esto me retrotrae a las palabras que le dedicó Le Corbusier: «*sa patrie, l'Amérique Latine*», o las de Leo Eloesser: «el pintor más gaucho y más universal… de América del Sur…»

Muchos autores e investigadores han puesto el acento en las narrativas en torno a la identidad que despierta la obra de Figari. José Pedro Argul, por ejemplo, parece encontrar en él, al «gran visualizador» de los relatos cotidianos rioplatenses:

> El comentario de Figari, lejos de ser pirotecnia propagandista del folclore, era solera y prosapia rioplatense; una historia usada, sabia e íntima. En Buenos Aires, París y un último año, en 1934 en Montevideo, cuando cesa de pintar dejando amontonados a su muerte dos mil quinientos cartones, es que se realiza su largo relato. Cada cartón suyo es una palabra de ese enorme mundo experimentado por este, sin duda, insólitamente culto pintor. Ese hombre universitario y de letras, redactor de ensayos filosóficos, se convierte en el visualizador por excelencia. Visualizador es el acto sicológico de pensar en imágenes. Es el gran visualizador… El iniciador de la pintura uruguaya Juan Manuel Blanes, discípulo de la Academia Florentina, formula enteramente su arte; antes de transcurrir un siglo, Figari se presenta como la antítesis del viejo pintor, con la desformulación mas total.

La mirada de Argul nos sugiere asociar a Blanes con el proyecto historiográfico nacionalista, ocupado en los hechos históricos y sus protagonistas, mientras Figari aparece filosóficamente mas cerca de la historiografía de la Escuela de los Annales francesa. En este punto, que algunas ediciones de los textos de José Pedro Barrán (el historiador de las mentalidades y sensibilidades) lleven en sus portadas reproducciones de Pedro Figari, subraya la misma idea.

Alineado con las corrientes artísticas americanistas, Figari parecía estar preocupado por contribuir a una verdadera reflexión sobre la construcción de identidad, en un país joven, pequeño y expuesto, como nación aluvional, a un gran crisol de culturas. Desde mi perspectiva presente, la obra de Figari aumenta nuestra conciencia sobre el discurso *ex post facto y* con fines políticos de «un sentir nacional», sobre los cambios de narrativa de ese discurso a merced de los sectores que se alternan en el poder, sobre el revisionismo histórico, visto según Ernest Renan, como «un peligro para la nacionalidad»[29], y nos ayuda a aproximarnos a un verdadero sentido de «identidad cultural».

Coriún Aharonián, compositor y musicólogo uruguayo, actual Director (honorario) del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, sostiene que

29 Joseph Ernest Renán, escritor, filólogo, filósofo e historiador francés responsable del discurso «¿Qué es una Nación?» Conferencia dictada en la Sorbona, París, el 11 de marzo de 1882, publicado por Sequitur.

> … el país empieza y termina en su cultura… Esa cultura con minúscula, la cultura de los pueblos, la que define a los hombres agrupados en comunidades, se ríe de fronteras circunstanciales y —como señalaba Lauro Ayestarán— sobrevuela alegremente las fronteras de los mapas políticos… Ahí radica uno de sus problemas… Ella es la que define el país real y la que determina a la larga el proceso sociopolítico… El hombre es una continuidad histórica, y su cultura vieja no muere totalmente… Un rescate del pasado por si mismo puede ser el simple y temido anclaje del futuro que se teme. Pero un rescate dialéctico del pasado debe ser esencial… En el tercer mundo, el hombre menos consciente de esta complejidad suele ser el «hombre de la cultura». Porque en general, ese hombre aun alineado en una izquierda política, suele ser el principal agente de afirmación de la dependencia cultural…[30]

Por su parte, Luis Victor Anastasía, autor del libro *Figari: Americano Integral* aporta su visión acerca de este factor de dependencia:

> Queda firme y clara la preocupación social (de Figari) con sentido político y económico, y también con sentido nacional, integrador; sólo con desarrollo industrial se logrará la liberación de las políticas coloniales, pero no habrá desarrollo industrial mientras los modelos (económicos y culturales) nos sean dictados e impresos desde el exterior.[31]

El propio Figari lo expresa a su manera en numerosas reflexiones contenidas en la correspondencia que mantiene desde su autoexilio en Buenos Aires, y luego en París, con amigos y colegas. Esto decía en una carta enviada a Eduardo Salterain y Herrera desde París en 1932:

> Sigo pensando que aquellos pueblos de América, nuestros, tienen mucha obra a realizar, y que puede ser de gran provecho a condición de que se la realice con criterio autónomo y no a la sirga, según es costumbre. Hemos vivido encandilados con las maravillas del Viejo Mundo, y esta actitud no se aviene con el espíritu de señorío y libertad que demanda un esfuerzo hondo propio.[32]

Desde la perspectiva de Alexander Laluz,

> … lo sobresaliente —y distinto de otros proyectos artísticos de cuño «criollista»— es que Figari narra esta vitalidad sin sucumbir a ciertos facilismos de las épicas patrióticas, al poder monumental del bronce y la piedra — tan apreciados por los discursos oficiales sobre la identidad —… En su lugar el pintor vuelca su proyecto filosófico en un planteo que rescata el valor del ángulo de la mirada y la imaginación: la subjetividad.»

Aun sin recurrir a los críticos especializados, dice Assunçao:

---

30 Coriún Aharonián, *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Tacuabé, Montevideo, 2000.

31 Luis Victor Anastasía, *Pedro Figari: Americano Integral*, Ed. del Sesquicentenario, Montevideo, 1975.

32 Extraído de la carta que enviara Figari a Eduardo Salterain y Herrera desde Paris, en mayo de 1932, citada por Fernando Assunçao en *Pedro Figari.* Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Nº26, Pág. 57, Montevideo, 1989.

> quien haya contemplado con los ojos bien atentos y abiertos (los de la cara y los del alma), la obra pictórica de Figari, no podrá tener dudas en cuanto a sus intenciones… La pintura de Figari es una pintura «de memoria»… en el sentido que le dan los franceses al término, cuando con el sintético graficismo propio de su idioma, dicen *par coeur*.[33]

Las palabras de Assunçao refieren a *memoria* en tanto *recuerdo*; a ese recordar en el entendido de volver a pasar por el corazón, a eso que retorna y creíamos olvidado, eso que regresa decantado, comprendido, integrado a nosotros en el momento en que lo revivimos con todo el cuerpo, (incluido el corazón), también cuando bailamos. En este sentido, he podido constatar que no se siente lo mismo al bailar un Minué que un Gato. Desearía que mas personas pudieran, por ejemplo, darse la oportunidad de experimentar el vértigo del *roulé* en una Polca Canaria, de sentir la densidad del aire y el valor de la mirada amorosa en una Huella, de adivinar el potencial de seducción femenino contenido en un zarandeo de Chamarrita, o de vivir la sensación de convertirse uno mismo en música al ejecutar una serie de mudanzas de malambo. Honestamente creo que aquellos que nos dedicamos a la danza en el uruguay, no deberíamos ignorar estas cosas; Y que quienes hayan buscado genuinamente, trasmitir por ejemplo, valores de inclusión social por medio de técnicas asociadas a la danza contemporánea, no desconozcan que una de las principales características de nuestras danzas vernáculas es justamente su carácter inclusivo y popular. Me pregunto nuevamente qué grado de incidencia tendrá, todavía, la herencia de prejuicios culturales en torno a algunas de estas expresiones de nuestra danza, que impiden una verdadera apropiación y aplicación social de sus lenguajes y sus formas.

> Se me ofrecía, como rioplatino, un campo virgen, casi inexplorado para hacer mis incursiones, y es en dicho campo vislumbrado apenas de tiempo atrás que pude ir comprendiendo algo de su exquisita poesía, primaveral, de una frescura y una gracia que contrasta con las crudezas y rigideces que caracterizan las predisposiciones del hombre actual. Para esto hube de acudir a las evocaciones de una realidad ya lejana, a las lecturas y relatos, y esto mismo facilitó mi empresa, puesto que me permitía por medio de fáciles selecciones idealizar, poetizar, ennoblecer el contenido de mis recuerdos infantiles y de la adolescencia, y con todo esto pude fijar algunos aspectos de nuestra tradición y leyenda… No obstante, sabido es que habían pasado inadvertidos, y a si que se hablaba de ellos también desdeñados, por inestéticos e insignificantes…
>
> Mi pintura consiste no en describir sino en sugerir lo que nos es dado descubrir de poético en las observaciones, recuerdos, evocaciones e impresiones y demás estados psíquicos. De tal suerte no es el modelo objetivo ni objetivado lo que me interesa sino la reacción psíquica experimentada. Pinto derechamente lo de adentro, pues, no lo de afuera…

33 Fernando Assunçao, *Pedro Figari.* Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Nº26, Pág. 70-71, Montevideo, 1989.

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

A modo de brevísimo epílogo, comparto y agradezco las palabras que muy gentilmente me regaló Marco Tortarolo, músico y artista integral, restaurador de arte y amigo:

> Quien crea que Figari es simple se engaña de medio a medio… su opción por el pueblo, por los sin rostro, por el árbol y la tierra, es coherente y hasta podría decirse alegórica para con su visión del universo y el ser humano; la organicidad integral del ser, que es quebrada por el exceso de urbanidad, de Ego… Creo que Don Pedro se va desencantando de la modernidad, incluso de su versión Batllista, y al mismo tiempo trata de darle un pasado a esa comunidad de su tiempo, que se deslumbra y se encandila con «lo moderno»… ¿No pasa ahora algo así? Él responde a su modo a la pregunta ¿de dónde venimos?

ANEXO 1: Clasificación - Archivo de Fernando Saavedra Faget

PIEDRAS EXPRESIVAS: 13

INDIOS y TROGLODITAS: 22

BAILES en PATIOS: 26 (26 bailes)

CANDOMBES: 33 (33 bailes/celebraciones)

NEGROS en el CAMPO: 16 (8 bailes/celebraciones)

GAUCHOS y CHINAS: 15 (1 baile)

BAILES en el CAMPO: 19 (19 bailes/celebraciones)

CEREMONIAS FÚNEBRES: 23 (3 bailes ceremoniales)

ESCENAS ROSISTAS: 11 (4 bailes)

SALONES: 16 (8 bailes)

CABALLOS: 19

PERSONAJES: 9

SITUACIONES y ACTITUDES - (negros): 36

SITUACIONES y ACTITUDES - (blancos): 23

TOROS y CIRCOS: 20

ROMANCES y CASAMIENTOS: 23 (5 bailes/celebraciones)

CARRETAS y QUITANDERAS: 14 (2 bailes ceremoniales)

TANGO, CABARET: 13 (11 bailes)

CREENCIAS POPULARES: 9

LAVANDERAS: 7

COCHES y DILIGENCIAS: 18

ARQUITECTURA: 8 (1 baile)

BOCHADORES: 12

MISA DEL ENCUENTRO: 9

RETRATOS y AUTORRETRATOS: 11