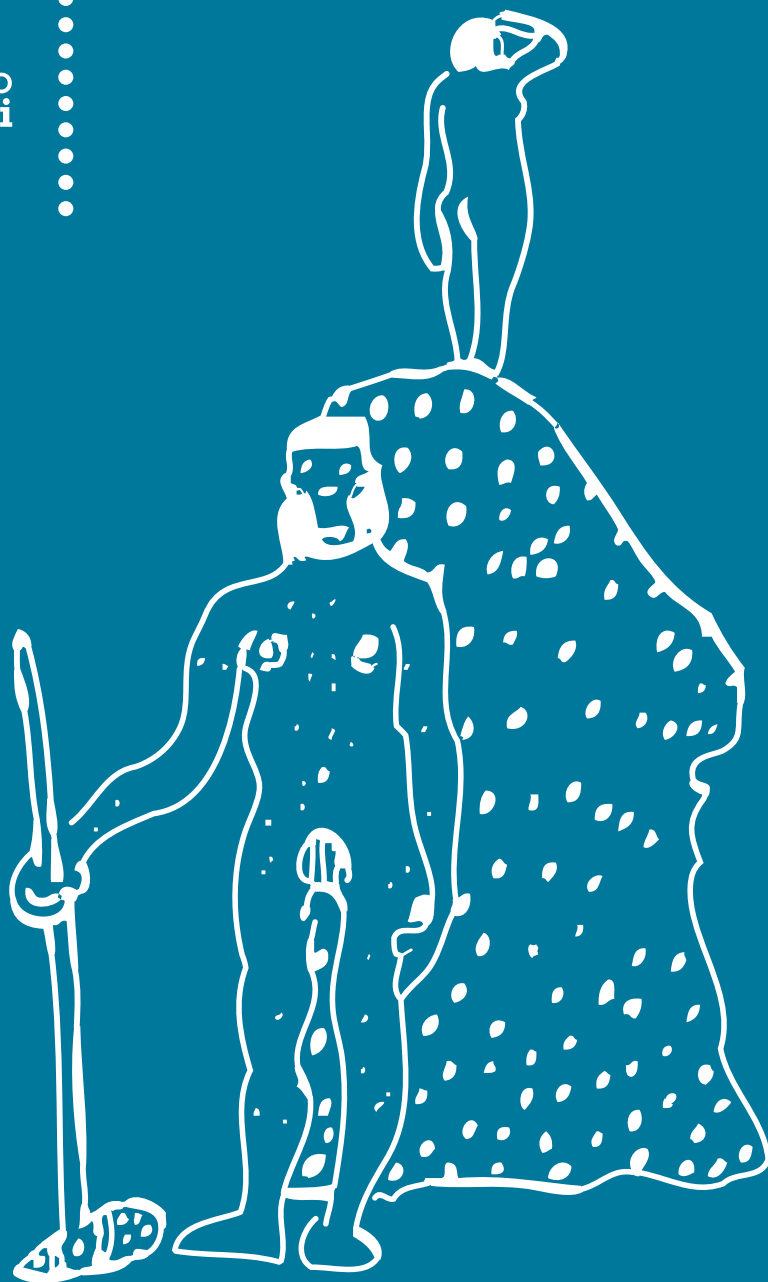




Museo
Figari
en formación



El Ser primario, el Hombre primordial:
La serie de los "Trogloditas" de Pedro Figari

El Ser primario, el Hombre primordial: La serie de los “Trogloditas” de Pedro Figari



Junio - Agosto 2010

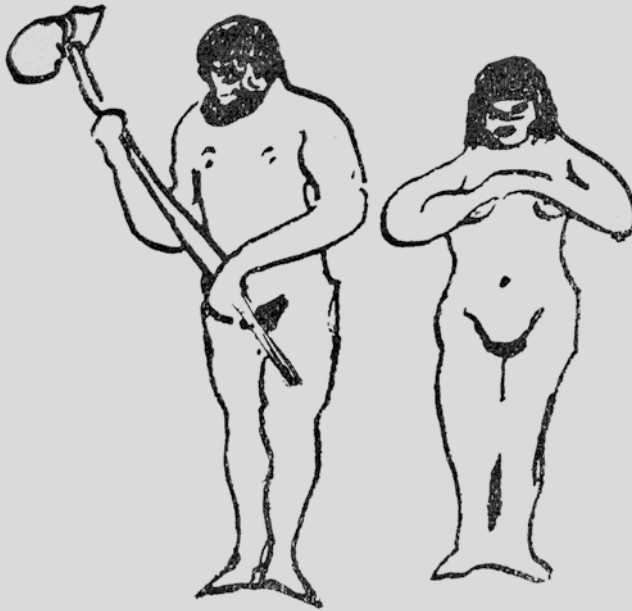
Agradecemos a las instituciones que con su préstamo de piezas de arte han hecho posible esta exposición: Museo Histórico Nacional, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Museo Nacional de Artes Visuales, Galería Prato y Galería Sur.



**Museo
Figari**
en formación

Juan Carlos Gómez 1427
(598) 2 915 7065 / 2 915 7256 / 2 916 7031
Montevideo, Uruguay
museofigari@mec.gub.uy

Horario:
Martes a viernes de 13:00 a 18:00 hs.
Sábados de 10:00 a 14:00 hs.



“

Un primate más apareció en la Tierra, y se hizo hombre, tosco, informe, nudoso y ágil, vigilante, anheloso. Librado a sí mismo, en las ásperas soledades rocosas, miró a su derredor en silencio, midió sus fuerzas y se dispuso a luchar, para ser más digno. De honda ambición, previsor y prudente, ocupó la caverna con su hembra, y ahí decidió la suerte del hombre.”

Pedro Figari, **El Arquitecto** (1928)

El Ser primario, el Hombre primordial: La serie de los “Trogloditas” de Pedro Figari

Pablo Thiago Rocca

Curiosa, tal vez absurda o humorística, pudiera resultar para algún observador desprevenido la incursión pictórica de Pedro Figari por el mundo de la prehistoria.

La serie de pinturas conocida como los “trogloditas”, que recrea el contexto y las acciones del hombre de las cavernas, se encuentra tan alejada del primitivismo de las vanguardias europeas como de los motivos figarianos más conocidos: los candombes, las fiestas tradicionales, los bailes de salón, en suma, el vasto repertorio de la crónica costumbrista y del apunte memorioso.

El artista fantasea -aunque siempre acotado a un cuadro sociológico afín a la filosofía evolucionista- con situaciones que suceden *in illo tempore*. Conforme a su modo desprejuiciado y austero, Figari no incurre en la magnificencia de la epopeya ni en la grandilocuencia del mito. Nada que nos haga recordar al “buen salvaje” de Rousseau y el pensamiento ilustrado. Los actos que llevan a cabo estos personajes primarios, casi siempre en pareja, pertenecen a una cotidianidad surcada por un hilo de asombro y de brutalidad, un hilo que parece a punto de romperse pero que no alcanza, sin embargo, a perturbar la tónica natural de sus jornadas. Es el día a día del hombre primero: sus logros, sus recompensas, sus triunfos en la supervivencia, sus fracasos necesarios.

Para ubicar a sus personajes en contexto, se podría afirmar que al artista le basta con ceñirse a la etimología: “Troglodita, que vive en una cueva, compuesto de trogle ‘agujero’ y dýno ‘me zambullo, me meto’.”¹ De allí que las hoscas figuras se encuentren siempre rondando el hueco de la caverna y mimetizadas en un paisaje de singular aridez pedregosa.

De hecho, Figari había expresado -si bien con las dudas de todo comienzo- la necesidad de iniciar con un basamento pétreo sus recursos como pintor: “Cuando decidí emprender mi pintura, seguro de que mis chapurreos de aficionado no bastaban para abordar la obra inédita que me seducía (...) 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. Proseguí el método abordando temas simples, inquieto siempre por la misma duda.”² El historiador

Gabriel Peluffo data la serie de las “piedras expresivas”, como las llamó el pintor, entre los años 1917 y 1921, mientras que los trogloditas los habría pintado en Buenos Aires entre 1923 y 1925. Jorge Castillo, para el texto del catálogo de la XXIII Bienal de San Pablo, sitúa a la serie de las rocas entre los años 1917 y 1920 y sostiene que “a esas formas líricas bañadas en luz lunar o piedras expresivas, le seguirá la temática primitiva de los Trogloditas que se constituye en una suerte de crónica americana fundacional”.³ Que Figari se aboque a la pintura de un modo más “profesional”, llevando a cabo primero la serie de las “piedras” y luego la de los “trogloditas”, para más tarde, aunque probablemente no de manera lineal, proseguir con las tradiciones regionales, posee una lógica connatural a su pensamiento y establece una relación de filogénesis y ontogénesis en sus procesos creativos. Para las preocupaciones filosóficas y estéticas Figari siempre avanza desde lo menos animado a lo vital complejo, en un proceso adaptativo que podríamos asimilar a una “filogenética”, donde las especies fueran los temas que analiza y los individuos, los sujetos que pinta. Este proceso, estaba ya inscripto en su tratado filosófico, **Arte, Estética, Ideal**, que inicia con un minucioso recuento de las “industrias animales”: “...El castor que construye diques para proteger su vivienda; el ave que arma su nido; la misma hormiga que escarba su cueva y almacena provisiones, denotan aptitudes artísticas.”⁴ Para Figari tales manifestaciones vitales son prueba de la evolución del arte como recurso universal de acción. Dedicó el primer capítulo del libro a este argumento: describe con minuciosidad el arte de nidificar del “junquero” así como de otras especies, hasta penetrar la “identidad fundamental” que subyace a las artes de todos los organismos vivos y se indigna ante la posibilidad de discriminar entre la capacidad artística de hombres de distintas épocas. Pone el ejemplo de las cuevas rupestres de Perigord y Altamira como logros técnicos superiores, para arribar a la conclusión que las grandes manifestaciones artísticas de su siglo, las inferiores de los animales y las del hombre prehistórico, “*son esencialmente idénticas*, vale decir, que son transformaciones y variedades del mismo recurso”.⁵ Una similar frecuencia de ideas repetirá, en lo sustancial, en **El Arquitecto**, pasados tres lustros del anterior ensayo. El poemario da comienzo con la vida elemental en el universo para seguir con los misterios del hombre y así pasar al capítulo “América”.

Resumiendo, podemos afirmar que esta manera de pensar se incorpora a su *modus operandi* como una auténtica “ontogénesis”, como un modo de resolver la cuestión de la creatividad individual a la par que el tema del hombre, en un verdadero “crecimiento” que avanza siempre desde lo más simple a lo más complejo, de lo inanimado a lo vital y lo humano. Naturalmente, en sus procesos creativos, que no son homogéneos, hay también saltos, rupturas, vaivenes. Superada la serie de las “Piedras expresivas”, la de los trogloditas supone un notable avance en sus medios plásticos. Son marcas distintivas de esta conquista, la predominancia de toques cortos y rápidos de pincel, la visibilidad del soporte cartón, la frontalidad del motivo, la ausencia de sombra y la paleta libre e intuitiva del colorista.

Los pinceles del filósofo

“Es célebre la raza de hombres llamados trogloditas y toman su nombre del género de vida. Las serpientes los temen, y con razón, porque se las comen.”

Claudio Eliano,

De Natura Animalium, Libro IX.

“Indios” y “Vida primaria” constituyen series pintadas en Buenos Aires. ¿La vastedad de las llanuras pampeanas hubieron de inspirarlo? Esta es una cuestión más que espinosa, dada la índole imaginativa de su labor: una creación que se sustenta en la fantasía, en el recuerdo de relatos oídos y en franca ausencia de modelos directos. “Camino de un recuerdo nostálgico -rememora Carlos Herrera MacLean- lo vemos a Figari en la opresión de una casa de departamentos de la calle Charcas (...). Allá fue en un pequeño taller de la casa alquilada. Hemos dicho taller porque nombre debíamos darle a su rincón de trabajo. Pero era un cuarto interior, pobre y trivial como todo cuarto, con una ventana como otras ventanas por donde no se alcanzaba, ni lejanía ni horizonte, ni aplacada línea de agua marina, ni cambiante y rumoroso llamado del árbol (...) Allí, recogidos y en silencio, estos nuestros ojos de hoy lo han visto horas y horas trabajar a pequeños toques mágicos. Sin apuntes, sin ensayos previos, sin bocetos, sin marcar una leve línea, sin nada, surgía del fondo de oro viejo de los cartones toda la suntuosa ‘kermesse’ de vida pasada.”⁶ Así pues, el conjunto de cuadros de indios y trogloditas surgen de su imaginación para confundirse en una parecida representación del entorno. Esa confusión implica, además, una similar técnica pictórica, y explica el hecho de que en la gran exposición retrospectiva llevada a cabo en el Teatro Solís en 1945, la primera reivindicativa de la figura del artista luego de su fallecimiento (con más de seiscientos cuadros expuestos), Herrera MacLean agrupara dentro de “Escenas de indios” a los dos motivos, ya fueran propiamente indios (identificados por las lanzas y la indumentaria), como hombres de las cavernas. Figari los había clasificado de manera diferenciada, colocando a los trogloditas en segundo lugar luego de las “piedras expresivas”, según una taxonomía donde se entrevé un orden cronológico.⁷ Si bien, como afirmamos, ambos motivos se mixturan con el paisaje, integrándose y compartiendo cierta actitud corporal -sobre todo en los “momentos de solaz”-, los indígenas son representados con sus prendas y en grupos: prevalece la idea de sociabilidad y de organización; mientras que los “hombres primarios” se muestran en un contexto íntimo, desnudos, en pareja o solitarios.

La concepción predominante en nuestro país en las primeras décadas del siglo XX, del indígena como salvaje indómito, o bien, como su contraparte de salvaje redimido, que tiene por emblema al

poema épico **Tabaré** de Juan Zorrilla de San Martín, brilla por su ausencia en la pintura de Figari.⁸ A contrapelo de las búsquedas oficiales u oficiosas de las raíces de la nacionalidad uruguaya, de claro entronque etnocéntrico, en los cuadros de indios el autor de **Arte, Estética, Ideal**, comienza a dar rienda suelta a una de sus preocupaciones sustantivas, aquella que marcará la tónica de series posteriores como los candombes, los entierros y los bailes coloniales: los ritos de la sociabilidad. “Es pintor de hombres -advertirá Ángel Rama en un brillante ensayo-, pero tampoco es un retratista. Le interesa el hombre vinculado, ligado a otros hombres y lo que su pintura recogerá con un placer intenso son las formas de la sociabilidad. Cuando Figari se pone a imaginar sus temas, preside su evocación la ley social, la vida en común y no la vida individual. Esta desaparece para dejar paso con exclusividad definitiva al gesto social y con ella desaparecen los individuos.”⁹

En cambio, el artista reserva para la serie de los trogloditas los aspectos más regresivos de la conducta humana, en un entorno tectónico acorde a la ruda caracterización psicológica de estos personajes. Pues estos seres bestiales son de temer -como las serpientes en la anécdota edificante de Eliano- y pueden trasvasar sus estados anímicos en forma radical. Es digno de señalar -y algo que también nuestro hipotético observador desprevenido agradece-, que el momento preciso de ese tránsito no se nos muestra. Está a punto de suceder o ya sucedió. El punto álgido de la acción es evitado para dejarnos a solas, reflexivamente diríamos, con las causas y las consecuencias de los actos humanos. No asistimos al torbellino del acto sangriento, ni al golpe fatal en la caza, no se intenta reanimar al hijo muerto. El pintor declina la truculencia o el melodrama pero nos proporciona las herramientas simbólicas y la información “escénica” necesaria para su recreación mental. Se detiene, pues, en un momento justo de la “significación moral” de la anécdota, eludiendo o trascendiendo la mera circunstancia descriptiva. La búsqueda del argumento moral lo empuja a terrenos simbolistas, y ésta será, en adelante, otra de las marcas de su operativa plástica. Ejemplos de este juego simbólico son el cielo salpicado de nubes rosas “antes” de los golpes de hacha que “caerán” sobre el ciervo en “La caza”, la nube con forma de ave de presa que sobrevuela “La idea del crimen” y el árbol seco en “Superstición”. Un recurso metafórico recurrente y especialmente revelador, lo constituye las calaveras y restos óseos que rodean al hombre de las cavernas: clara evidencia de un comportamiento humano agresivo, al que no perturba la muerte sino que más bien se sirve de ella. Es el aspecto menos “civilizado” -sugiere canibalismo- e involutivo dentro de un programa filosófico que ha sido definido como positivista. Figari, singular exponente de la Generación del 900, se incorpora a la corriente del positivismo biologicista sin incurrir en sentimentalismos y ni alentar los “modernos” triunfalismos de la ciencia.¹⁰

El recurso de las calaveras trae a mientes la noción de *Vanitas*, un subgénero de la naturaleza muerta que conoció un gran esplendor en los Países Bajos en el siglo VII y que incluía cráneos, clepsidras y admoniciones escritas en latín (*Vanitas Vanitatum, Mors omnia vincit, Memento mori*, etc.). Así como las naturalezas muertas ejemplificaban a la sazón todo aquello que un buen burgués podía costearse

en su mesa, la *Vanitas* recordaba las limitaciones de tal riqueza. Las calaveras son un símbolo de los límites de la codicia humana, la imposibilidad de acumulación material ante el paso del tiempo y la verdad igualadora y trascendente de la muerte. Figari ateo, Figari masón, posiblemente renunciara a tales símbolos también vinculados a la religión -o con otras connotaciones posibles-, pero el pensador podía darse el lujo de una guiñada a los entendidos, tomando el tema por un nuevo costado, pues las calaveras convenían a su idea evolutiva del hombre. Los huesos sobre la tierra asimismo recuerdan el momento en el que los restos del pasado se hacen presentes. No hay que olvidar que a fines del siglo XIX y principios del XX se viven épocas de significativos descubrimientos arqueológicos, cuando la antropología cobra un gran impulso como disciplina y se conforman museos para la contención y la comprensión de las colecciones habidas. Poco antes de comenzar esta serie en Buenos Aires, hacia 1916, el propio Figari había visitado junto con otros colegas (Milo Beretta, Vicente Puig, su hijo Juan Carlos y alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo, que Figari dirigía), las colecciones arqueológicas de La Plata y del Museo Etnográfico de Buenos Aires, y estaba al tanto de la importancia de los hallazgos de cerámicas precolombinas.¹¹

Por otra parte, como veremos más adelante, el tema de las calaveras había sido encarado por Figari en la serie ya mencionada de las “Piedras expresivas”.

Hasta ahora se ha visto que el pensamiento filosófico empuja a Figari en una dirección creativa, hacia una práctica. “La pintura por la pintura, yo no hubiera dado una sola pincelada: hay algo más en mi obra (...) si yo no hubiera escrito ese libro (**Arte, Estética, Ideal**) yo no hubiera podido dar ese salto.”¹² Si el arte es un recurso de la acción, tan importante como la investigación científica, deben nacer de un mismo impulso: “En los mismos confines de la satisfacción de la necesidad o del apetito animal, debe buscarse la génesis del fenómeno estético.”¹³ La fundamentación filosófica de su pintura cumple a rigor con sus preceptos estéticos: vectoriza su intuición, otorga un orden para sus sentidos. Pero es necesario aclarar que ello no implica una merma para los valores específicamente artísticos de su obra. El pintor no sacrifica su hacer en pos de un pretendido “mensaje” filosófico o moral. Si dichos “mensajes” existen, no distraen de la sustancia formal de que están compuestos, ni limitan la riqueza de sus singularidades expresivas. El crítico francés Georges Pillement aborda tempranamente el tema de los trogloditas de Figari desde esas dos “miradas” (filosófica y artística), que aun en la ambigüedad, no parecen contradictorias: “Limitémonos a señalar que sus investigaciones sobre los orígenes del arte, lo han conducido a intentar hacer revivir el hombre de la prehistoria. **El Arquitecto** está ilustrado de una infinidad de pequeños dibujos representando al hombre prehistórico y a animales que, a modo de viñetas, separan los unos de los otros, los poemas animados de un soplo bíblico, a la vez bárbaro y refinado, de este libro curioso. Pero ha pintado también escenas profundamente impresionantes de la vida prehistórica. En un escenario montañoso, sobre un suelo rojizo, trogloditas de formas macizas están reunidos a la entrada de sus cavernas, otro sentado en lo alto de una roca toca la flauta. Nacimiento de los primeros pensamientos que no son dictados por la exigencia de las

necesidades, el arte nace en estos cerebros groseros. Después de la pintura anecdótica, histórica, el arte de Figari costea la pintura filosófica, pero allí todavía él sabe ser, ante todo, un pintor. El cerebro no impone a la mano sus concepciones, sigue dócilmente la inspiración del artista.”¹⁴

La dignidad del ser

Desde el punto de vista artístico, la serie también se diferencia en otros aspectos del resto de la producción figariana. Ya hemos señalado el salto que supuso en su “estilo”, los toques de pincel veloces y la distinta manera de tratar el soporte (donde las zonas en que asoma el cartón funcionan como un color más, integrador del resto de la paleta), amén de la intimidad o quizás del “solitario abandono” en el que se encuentran los personajes referidos. Se constata también una manera diferente de tratar el espacio. Se ha señalado con razón que en la pintura de Figari el horizonte no posee el sentido “ilusionista” de generar “profundidad”, ilusión que supone uno de los mayores y más duraderos aportes de la pintura renacentista a las artes. En la obra de este creador el espacio cumple una función “ritual”, diferenciando el ‘arriba’ del ‘abajo’, asociado a lo cósmico y lo terrenal, respectivamente. “Funciona como una línea axial en un sistema bilateral de correspondencias -sostiene Gabriel Peluffo-; aspecto por el cual esa escenografía de Figari, generalmente dividida en un friso inferior (poblado de figuras y elementos anecdóticos) y otro superior que lo susbsume (omnipresencia protagonizada en muchos casos por la luna), se emparenta en el esquema de espacio mítico que se manifiesta en algunas formas del arte popular mestizo latinoamericano.”¹⁵ En la serie de los trogloditas tal sistema de frisos se rompe, desfazado en planos secundarios escalados o urdidos por las frondas de los árboles y el despliegue vegetal de los cactus. En todo caso los protagonistas se integran a un entorno árido, mientras que el cielo se presenta, en general, como una estrecha salida que compensa, plástica y simbólicamente, el hueco cavernoso. Los personajes jamás se representan al interior de la caverna pero sí, alguna vez, en lo alto, casi tocando el cielo (“Música primaria”, “La quena”). Siguiendo la línea de razonamiento de Peluffo, tienden a deslizarse del plano inferior (el inframundo de la cueva) hacia uno superior, externo, terrenal, al que se integran perfectamente.

Otro análisis interesante de esta cuestión la ofrece el pintor Joseph Vechtas: “El ordenamiento cosmoplástico de Figari parecería ilustrar la tesis de Arnheim, de que aquél se efectúa en base a dos sistemas espaciales; uno, cósmico, el otro, local. En el arriba y el abajo, la altura en que se halla un objeto, la distancia del espectador, determinan una escala jerárquica entre ellos. La horizontal, perpendicular a la vertical simétricamente ordenada en relación a la gravedad, ofrece mayor estabilidad y equilibrio. Sin embargo, no ocurre en Figari, por la sencilla razón de que su filosofía no es judaico-cristiana ni aún la greco-latina: la jerarquización está invertida, o mejor, todo tiene la misma dignidad de ser.”¹⁶

Esa dignidad esencial del ser, en tanto el lugar que ocupa el hombre en el cosmos, acompañará a los

diferentes personajes que pinta Figari en el transcurso de sus agitados años productivos. Con esta serie se abre una nueva instancia de creación, pero no es más que un pasaje, sin duda importante, en la elaboración de sus conceptos. El trabajo irá decantando hacia una reelaboración de las tradiciones regionales y sus figuras emblemáticas: el patriciado criollo, el gaucho, el indio y principalmente, el esclavo negro y sus descendientes. La recepción de su obra que se hará primero en Buenos Aires y luego en París constituye una historia tan compleja como fascinante, propia del intrincado derrotero que caracterizan esos "años locos" del siglo XX. (Véase el apartado Primitivismo y negritud) Con la serie de los trogloditas y al igual que estos personajes, Figari logra -parafraseando uno de sus poemas- "la suma ley" que conecta, sobre la base de una "ética sana, fuerte y lapidaria", "la auténtica ancestral troglodita" con las artes y las ciencias del hombre moderno.



Notas

1. Corominas, Joan. **Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana**, Ed. Gredos. Madrid, 1997.
2. **Mi Pintura**, (sin fecha) citado por Luis Víctor Anastasia en **Figari, Lucha continua**, Instituto Italiano di Cultura in Uruguay, Academia Uruguaya de Letras, p. 240, Montevideo, 1994.
3. **Pedro Figari, Conformación de un estilo**, en **Figari XXIII Bienal de San Pablo**, Banco de Montevideo, p. 5, Montevideo, 1996.
4. Figari, Pedro. **Arte, Estética, Ideal (AEI)**, Biblioteca Artigas de Clásicos Uruguayos, p. 15, Montevideo, 1960.
5. Este tema vinculado al concepto de Técnica de Figari, lo hemos abordado con mayor detenimiento en "Innovar desde la Tradición: el caso Figari", *CTS + I Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación*, N° 7, setiembre-diciembre de 2006.
6. **Pedro Figari**, 1ª Edición, Bs. As. Editorial Poseidón, 1943. Edición homenaje, Ministerio de Relaciones Exteriores - Consejo de Educación Técnico Profesional, pp. 28-30, Montevideo, 2007.
7. "Secciones que abarca mi pintura: I. Piedras expresivas. II. El hombre de las cavernas (vida primaria) III. Vida pre-colonial. IV. Vida colonial. V. Post colonial. VI. Vida de los negros esclavos, sus fiestas. VII. Costumbres urbanas, suburbanas y camperas. VIII. Corridos de toros. IX. Crímenes. X Evocaciones venecianas. XI. Conatos épicos, etc. etc." "Diversas notas de Figari sobre su pintura" citado en **Figari, Lucha continua** de Luis Víctor Anastasia, Instituto Italiano di Cultura in Uruguay, Academia Uruguaya de Letras, p. 238, Montevideo, 1994.
8. Juan Manuel Blanes llegará a plasmar en un lienzo el poema de Zorrilla "El Ángel de los charrúas". El motivo del salvaje caído será multiplicado en las tapas de los cuadernos infantiles y en varias generaciones de textos oficiales de lectura escolar y en ligeras variantes conceptuales que Carmelo de Arzadun se encarga de ilustrar. Para una profundización de este tema, léase "Apuntes para un guión curatorial acerca de imaginarios prehispánicos (y/o primitivos)" de Olga Larnaudie, en **Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970**, MAPI, Montevideo, pp. 77-100, Montevideo, 2006.
9. **La aventura intelectual de Figari**, Ed. Fábula, pp. 64-65, Montevideo, 1951.
10. En todo caso aúna arte, técnica y ciencia bajo una misma égida: "servir al organismo": "Cuando el salvaje prepara su flecha y cuando el bacteriólogo investiga, se valen igualmente del arte, y ni una ni otro cosa las hacen, por lo general, para servir a una modalidad estética -si bien ésta puede florecer por igual en ambos casos- sino en vista de la satisfacción de una necesidad vital o de un interés (...). El arte se aplica por el organismo *a servir al organismo*, en todos los planos posibles del pensamiento y la acción" (El subrayado es del autor. **AEI**, t. II, pp. 178-179). Arturo Ardao analiza con detenimiento esta cuestión en el prólogo a la edición de **AEI** realizada por la Biblioteca Artigas de Clásicos Uruguayos, 1960.
11. Luego de su visita, Figari iniciará una correspondencia con el director del Museo Etnográfico, el arqueólogo Juan Bautista Ambrosetti: "...crea Usted que me han interesado vivamente, así como me informe con satisfacción, 'continental' diría, acerca del esfuerzo que realizan Uds. para conservar, ampliar y ordenar las colecciones argentinas que han de permitir plasmar un día un arte regional". Este tema lo hemos abordado con mayor amplitud en "Puentes entre naturaleza y cultura: El imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari", **Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970**, MAPI, pp. 11- 31, Montevideo, 2006.
12. Figari de Herrera, Delia. **Tan fuerte como el sentimiento** (Buenos Aires, 1958) citado por Ardao en "Las dos estéticas de Figari", **Etapas de la Inteligencia Uruguaya**, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, p. 388, Montevideo, 1968.
13. **AEI**, Tomo II, p. 82, Montevideo, 1960.
14. Pillement, Georges. **Pedro Figari**, G. Grès et Cie. George Besson , ed., pp. 11-12, París, 1930.
15. Peluffo, Gabriel. **Historia de la Pintura Uruguaya, Tomo I El imaginario Nacional-Regional (1830-1930)**. Banda Oriental, p. 117, Montevideo, 1999.)
16. Vechtas, Joseph. **Figari: Estética, Arte, Pintura**. Inédito. Manuscrito gentileza del autor.

Primitivismo y negritud *

“En el siglo XX, dos hechos realizan en parte la conjunción del primitivismo historicista (Flaubert) y del geográfico (Gauguin). Estos hechos son: la intromisión del arte negro en París, con motivo de la exposición habida unos años antes, y la exploración por Frobenius de ese continente, con la popularización de la poesía, de los cuentos, de los cantos de esas tribus salvajes, absolutamente desconsideradas con anterioridad al estudio de los altísimos valores creacionales que son capaces de producir. Las máscaras, los ídolos, los ritmos, los timbales, los colores africanos, irrumpen en el arte europeo. En ese momento es cuando el concepto de lo primitivo empieza acaso a ser bien interpretado.”

(Juan Eduardo Cirlot, **Diccionario de los ismos**)

“El arte negro (es) más integral, más humano, por lo propio que está más cerca de lo salvaje.”

Pedro Figari

La operativa de rescate del pasado que realiza Figari es cómplice de los depreciados estamentos sociales que busca reposicionar bajo una nueva luz “evolucionista” de la modernidad: es un naturalista de los sentimientos más gregarios y esenciales del hombre. En ese sentido, el tema de los negros forma parte de un repertorio primitivista que Figari reconoce en todo grupo humano donde encuentra ocasión la pureza del sentimiento y el libre albedrío. Son los tipos humanos de América —sus series de “trogloditas”, indios, chinas, gauchos, negras y negros— admirados por su llaneza espiritual y por su autenticidad radical, los únicos protagonistas de la Historia, aquellos que desconocen o rehuyen las novedades que llegan de una civilización sofisticada y decadente como la europea. Estos tipos humanos, entre los cuales el negro ocupa el sitio de privilegio por la vivacidad de su expresión cultural, contienen aún 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. Con sus manifestaciones sinceras y espontáneas los negros motorizan la evolución de un carácter natural e integral del ser americano. La “negritud” es liberada de la mano de Figari y eso reconforta a las clases dominantes, pues se libera en el cartón aquello que en los hechos se sigue condenando. Los negros que a principios del siglo XIX constituían la tercera parte de la población bonaerense, fueron víctimas de una deliberada política de exterminio. Especialmente cruel durante la presidencia de Domingo F. Sarmiento (1866-72), quien se sirve para sus cometidos racistas de las guerras (enviando a grandes contingentes de libertos al frente de batalla de la Guerra de la Triple Alianza 1865-70) y de las epidemias como la de la fiebre amarilla de 1871 (con dispositivos represivos que permiten a los grupos de clase alta escapar

a las áreas afectadas mientras que obligan a los afroamericanos a permanecer en ellas empeorando las condiciones de salubridad y los contagios). Durante este mandato comienza también un sostenido proceso de “invisibilización” del negro, al modificarse las categorías censales (pasan a ser incluidos en la vasta tipificación de “trigueños”) para que no se guarden registros de su presencia. Por esta razón, muchos años antes que Figari pasara a formar parte del canon de la plástica uruguaya, su obra cumplía en Buenos Aires una función compensatoria, ofreciendo una imagen inofensiva y “benéfica” de los comportamientos de estos sufridos grupos humanos. Pero los usos sociales de la pintura no son responsabilidad tácita del pintor. La producción de sentidos de una obra de arte no se agota en la intención de quien la produce, que puede ser —y en este caso es— ajena a las muchas lecturas que ramifican y hasta a veces subvierten el sentido original, y que dependen de los contextos sociales e históricos por los que circula. Una vez instalado en la capital porteña Figari se integra por intermedio de su amigo Ricardo Güiraldes al grupo que constituye la primera vanguardia argentina: el círculo de escritores y artistas nucleado en torno a la revista *Martín Fierro*. Ellos serán uno de los primeros, sino el primer grupo, en cumplir con el rito de ruptura de las normas académicas. El poeta Oliverio Girondo redacta un manifiesto —típico instrumento vanguardista— contra “la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica cuanto toca” y a favor de “una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión (...) de nuevas formas y nuevos medios de expresión”. De este modo, los artistas argentinos que acaban de llegar de Europa de perfeccionar sus estudios, traen a un campo fértil las tempranas experiencias del cubismo (Gómez Cornet, Petorutti) y los experimentos de los simbolistas o más cercanos a la sensibilidad poética a la manera de Paul Klee (Xul Solar a partir de 1924). Figari se abre camino a la nueva pasión de la burguesía porteña y también encuentra un público “entendido”, competente, para sus evocaciones. En París, de la mano de los poetas Jules Supervielle y de Charles Lesca su obra se “entrevera” con las vanguardias —que a Figari no le entusiasman en lo más mínimo— obteniendo un buen recibimiento en el mercado, pues vienen a llenar una vacante expedida por “el desgaste de los motivos orientalistas y de la influencia del ‘arte negro’ africano”, introduciendo, según las palabras del historiador Gabriel Peluffo, “ciertas claves americanas en el ‘sistema digestivo’ europeo”. En Uruguay, en cambio, donde la presencia del descendiente afroamericano es mayor, su obra ofrece resistencias oficiales de todo orden y no consigue ser adquirida ni expuesta sino a fuerza de grandes empeños, tratativas y elogios, como los prodigados por sus amigos Laroche, Carlos Herrera Mac Lean, Gervasio Guillot Muñoz y Pedro Lenadro Ipuche. “La gente oficial aquí no es nada ni nada representa” -le escribe el último- “El país somos Lautrémont, yo y usted [no se río].” (Carta del 4 de diciembre de 1925).

* Fragmento reelaborado del artículo, “De candombes y negros: usos sociales y simbólicos de la pintura de Pedro Figari”, *Revista Dossier*, Año 1, N° 4 pp. 8-9. Montevideo, Setiembre de 2007.

Primeros Pasos

La escena está dominada por la presencia de un árbol frondoso: el ombú. La copa ofrece la visión de una textura sólida, como una tupida red que atrapa a la “clásica” luna figuriana, dando cobijo también a los dos personajes sedentes. Los primeros pasos refieren, seguramente, a los titubeos de la evolución humana y el artista parece sugerirnos que no estuvieron exentos de momentos de calma belleza. El nutrido follaje nos recuerda ciertos lienzos de Anglada Camarasa (Barcelona 1871 – Puerto Pollenza 1959) y las influencias que pudiera colegirse en Figari del modernismo, del cual aquel catalán fue un peculiar exponente. Las tibias y los cráneos, tradicional emblema del *memento mori* y la fugacidad de la vida, nos remiten aquí también a la bestialidad del hombre y su naturaleza agresiva. Por esta vez la caverna no es rocosa, sino que la provee un hueco en el tronco del ombú: Figari incorpora a la remota prehistoria elementos que singularizan el paisaje y marcan una referencia regional. La pareja -dualidad presente en toda la serie-, funciona en una lectura inversa, como espejo irónico del Edén. Estos *adanes* y estas *evas* no han sido ni serán expulsados del paraíso sino que dependen únicamente de su acción y raciocinio. La presencia del árbol como elemento central de algunas composiciones de esta serie, -“Primeros pasos”, “Paraíso”, “El vencido”-, nos convocan a una valoración “laica” del árbol del conocimiento, como símbolo de protección y de integración, dejando a un lado las connotaciones de índole religiosa.

Pedro Figari

Primeros pasos

Óleo s/cartón

50 x 70 cm

Firmado abajo a la izq. P. Figari

Colección Galería Prato

Reproducido en el libro **Figari** de Raquel Pereda, Fundación Banco de Boston, p. 111, Montevideo, 1995.



Concierto campestre

Escena bucólica que bien podría pertenecer a la serie de los indios (el corte del cabello y la quena son componentes distintivos) pero todo el “sistema rocoso” que rodea a las figuras y que las ensalza en sendos pedestales, junto con la paleta de ocre intensos, de verdeaguas y de blancos, son también señales características de la serie de los trogloditas. (Igualmente, las figuras zoomórficas en el margen inferior del cuadro, son más frecuentes en la serie que nos convoca). Figari experimenta con el tratamiento pictórico en una superficie nada homogénea: el cartón ostenta desde zonas casi acua-reladas –tal la transparencia de las anchas pinceladas sobre la amplia pared del “acantilado”- hasta otras densas y de empastes matéricos, con manchas volumétricas (con formas de saurios) que arrojan una sombra rasante sobre el soporte, cerca de donde despunta una breve “faja costera” o “borde de mar”. Esta presencia marina refuerza la atmósfera musical o sonora de esta pintura, y sumada a la vegetación xerófila, nos recuerdan al mismo tiempo una idealizada aridez de la que parece estar imbuída la vida primaria y ciertas referencias espaciales reconocibles que sitúa su hábitat dentro de lo regional o americano.

Pedro Figari

Concierto campestre

Óleo s/cartón

50 x 70 cm

Sin firma

Colección Galería Sur

En el reverso del cartón se lee otro título escrito a mano: “Música primaria”.



El vencido

El troglodita vencido ha quedado debajo de un árbol repleto de frutos. La pareja vencedora se aleja. La sombra que proyecta el árbol es, paradójicamente, la zona más iluminada del cuadro. Cipriano Vitureira sostenía que se trata de un naranjo *"precursor de los grandes óleos del maestro"* y que el halo del suelo está conformado por hojas y pétalos de azahar. El vencido ha quedado en un círculo de gracia. Figari asume la perspectiva del débil que ha sido derrotado y empujado a un papel secundario en el desarrollo evolutivo del hombre. Un rol que, sin embargo, el artista filósofo reivindica como necesario e "iluminado". Son claramente visibles las correcciones y desplazamientos de las figuras que el artista hizo en el cartón, acciones pictóricas cuyas huellas no se molesta demasiado en ocultar y que le dan un aire fantasmal a la escena: ha achicado la figura sedente, que en una configuración previa llegaba casi a la altura de una "rama", al mismo tiempo que distancia a la pareja, que previamente se encontraban a medio camino del árbol y el horizonte. Vitureira, crítico de arte y también poeta, aventuraba que este cartón bien podría titularse "Los azahares caídos".*

* En el revés del cuadro se puede leer la inscripción con letra manuscrita. "El vencido' (tríptico) Nº 2". No contamos con documentación acerca del cuadro inicial ni del remate del presumible tríptico, del que este cuadro sería, pues, el *intermedio*. La idea del triángulo amoroso y una disputa como consecuencia del mismo está también presente en "La idea del crimen". Los comentarios de Vitureira, inéditos, pertenecen a los agregados de un acta de creación del Museo Figari (1961), documento que fuera donado recientemente al Museo Figari (en formación).

Pedro Figari

El vencido

Óleo s/cartón

50 x 70 cm

Sin firma

Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Exposición *Figari*, Subte Municipal IMM. (Julio Herrera y Obes y 18 de julio). Octubre de 1977.

Exposición *Figari*, Palacio Municipal IMM Centro de Exposiciones. (Soriano 1375). Setiembre de 1979.



El hijo muerto

Una de las pinturas de temática más dura realizadas por Pedro Figari. La figura femenina sostiene al hijo arqueado y sin vida sobre sus desnudas rodillas. La cara del hijo está vuelta hacia los senos abultados de la madre. El rostro de la mujer es impasible. Muy próximo, a su derecha, se aprecia una masa rocosa de texturas y colores turbios, parduscos, "mentalmente indefinidos". La pareja masculina tiene, sospechosamente, una mano enrojecida, como manchada con gotas de sangre. La cara hosca, azul, el gesto ceñudo, encerrado, pétreo. El cielo es apenas un vislumbre en lo alto. La boca oscura de la gruta se encuentra entre ambos personajes: se puede afirmar que apenas han salido de ella y también que, indistintamente, los une o los separa. Los personajes dirigen su rostro al observador del cuadro en una muda interpelación de la historia (más precisamente de la prehistoria a la historia, una interpelación hacia el hombre que mira el cuadro, pero también hacia la acción humana y sus limitaciones, más allá del acontecer histórico mensurable). Una vegetación adusta (alguna especie de *Opuntia*), como sólo puede crecer entre las piedras, sirve como único decorado a la tragedia. La frontalidad impertérrita de los personajes, el sentimiento de ser partícipes de algo tremendo -como posando para la fotografía- da pábilo para pensar en verdaderas "escenas" cuya teatralidad no radica en la grandilocuencia de los actos, sino en los repetidos elementos de una escenografía que subraya la conciencia de los personajes como parte de un drama de la naturaleza.

Pedro Figari

El hijo muerto

Óleo s/cartón

50 x 70 cm

Firmado abajo a la izq. P. Figari

Colección Museo Nacional de Artes Visuales



Superstición

Obra perteneciente a la serie llamada por el propio artista "Piedras expresivas". La elección curatorial para integrar esta obra a la muestra, se debe a que es vínculo y antesala de la serie de los Trogloditas (que no dejan de estar rodeados de piedras y de ideas de muerte). Pero la técnica pictórica es muy distinta. Una superficie untuosa, de sensación táctil, con gruesas capas de óleo espatuladas y pinceladas, cubre todo el campo visible, sin que nos sea dado percibir la naturaleza del soporte-cartón. Las dos grandes rocas, como sendas calaveras que se han desprendido de su esqueleto y cuyos brillos maléficos despuntan a la altura de los "ojos" de una de éstas, parecen encendidas desde su interior: "Atesora la noche, aquí, su cráneo / poblado de fugaces resplandores" (Vicente Gerbasi) Un árbol sin hojas, de ramas artríticas, sugiere el temor a la muerte en un paisaje desolado y nocturno. Un similar tronco deshojado sirve de augurio melancólico en otro cartón de Figari: "No te vayas mi viejo". En esta obra el árbol enseña sus ramas retorcidas en sentido opuesto a la partida del gaucho y suponen una suerte de resistencia al alejamiento. Esos juegos simbolistas se presentan a menudo en las obras de Figari. Además de cumplir una función de desamparo similar, aquí el árbol sirve de referencia para la descomunal escala de las piedras. Estas aparecen bajo el horizonte de un cielo azulmarino, muy compacto y oscuro. La superstición del título, insinúa el artista, es una forma regresiva que sólo puede promover el miedo. La oscuridad del cielo, y la luna que, plagiada, se refleja en el charco, todo está "sumergido" en la noche de los tiempos.

Pedro Figari
Superstición

Óleo s/cartón
39 x 70 cm

Firmado abajo a la der. P. figari
Colección Galería Sur

Exposición Figari, *De luz de luna*, Galería Sur. Punta del Este, 1996.



La idea del crimen

Tres personajes en primer plano sugieren un triángulo amoroso. Es el triángulo que promueve “La idea del crimen” del título, ante el descuido de uno de los personajes masculinos, agachado, y la posesión del hacha por parte del otro. La figura femenina parece sostener un cuenco a la altura de su vientre, o tal vez flores o ramas que recoge la figura agachada. En “El vencido”, otro cartón de la serie Trogloditas, asistimos a la consecuencia de la acción instigada por un triángulo amoroso. Aquí la acción criminal no ha acontecido aún y tal vez no acontezca, y esta latencia es, por tanto, el principal asunto del cuadro, su cuestión moral*. Un cielo abierto, límpido, domina la tonalidad de la paleta (no faltan las típicas *opuntias*). El humor está presente en este cuadro como un genio sutil y errabundo, como esa nube blanca con forma de gran ave o pterodáctilo que parece sobrevolar las asperezas del paisaje.

* Bajo el título de “Crímenes” Figari había considerado agrupar algunos de sus cuadros, lo que da cuenta del talante sociológico de su pintura y de la incidencia de su pasado como penalista en la creación artística.

Pedro Figari

La idea del crimen

Óleo s/cartón

50 x 70 cm

Sin firma

Colección Museo Histórico Nacional

Exposición *Pedro Figari. Serie Intercambios*. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Junio - Agosto de 2009.

Exposición *Pedro Figari: Acción y Utopía*. Museo Figari (en formación), Montevideo, Febrero - Mayo de 2010.



Caza

Ante el aspecto victimado -auténtica gestualidad- del ciervo de grandes astas no vemos sangre, pero el cielo está salpicado por nubes rosas y los dos hombres (o un hombre y una mujer) están cada uno a punto de asestar un golpe al animal: la disposición de las nubes y su color puede interpretarse como una prolepsis narrativa, un anuncio de lo que vendrá. El personaje (¿figura femenina?) que ataca los cuartos traseros del ciervo parece dirigir su mirada al observador del cuadro. Figari repite en varios cartones de esta serie la actitud interpelante: el sujeto observado (pintado) devuelve la mirada al sujeto observador del cuadro. Como si la (pre)historia nos hiciera preguntas y no sólo nosotros a ella. Los ombúes muy jóvenes enmarcan la acción e imprimen cierto ritmo a la caza, generando las condiciones de espacialidad para una “emboscada”, que se presenta un tanto tosca pero que de otra forma, a “campo abierto”, resultaría inadmisibile desde el punto de vista plástico y narrativo.

Pedro Figari

Caza

Óleo s/cartón

50 x 70 cm

Sin firma

Colección Museo Nacional de Artes Visuales

Exposición Figari, Teatro Solís, Montevideo. Julio - Agosto de 1945.



Vigilancia

La vigilancia significa estar alerta: suprema conquista de la conciencia frente a la irracionalidad animal o la ensoñación inútil del hombre. El personaje femenino sobre una cúspide escruta a través de las frondas de los árboles. La luna en cuarto creciente, apenas visible, se pierde en el cielo de tonalidades lilas. La integración de los reinos mineral, vegetal y animal, y la situación privilegiada del hombre que domina el instrumento de caza y de tala, está subrayada por la verticalidad de la composición. La dialéctica de vectores ascendentes sugieren la escalera evolutiva. El tema, con variaciones, será retomado en el Arquitecto y en un dibujo que sirve de portada a la utopía novelada "Historia Kiria" (1930), en la cual dos personajes homínidos saludan sobre una plataforma pétrea, como pirámide trunca. Esta conquista de la atención sobre la distracción, de lo previsto sobre lo improvisado, está también sugerida por los bastantes pulidos cantos de las piedras, como si hubieran sido esculpidos por manos humanas y no fueran el resultado de la erosión natural. Simbólicamente, la piedra lisa aquí es lo contrario de lo disparate y turbio en el tratamiento de las masas rocosas de "El hijo muerto".

Pedro Figari

Vigilancia

Óleo s/cartón

70 x 50 cm

Sin firma

Colección Museo Nacional de Artes Visuales

Exposición *Pedro Figari 1861 - 1938*, Pabellón de las Artes de París, Febrero - Marzo de 1992.

Reproducido en **El Doctor Figari** de Julio María Sanguinetti, Aguilar - Fundación Bank Boston, p. 345, Montevideo, 2002.



Brutalidad

Es un motivo simple y bruto: el hombre levanta el brazo para golpear a la mujer, que se protege. Las dos figuras se hallan al borde de una caverna cuya boca se abre como acompasando el movimiento en arco del brazo masculino. Muy próximo al hueco cavernoso se encuentra una calavera, tal vez otra forma de anticipo narrativo o prolepsis. Los personajes se muestran bastante estáticos, tratándose de un cuadro donde se busca resaltar la “brutalidad” del título. Se diría que Figari suaviza la índole feroz de su asunto, intentado restarle dramatismo o truculencia al motivo. Este cuadro, junto con “El hijo muerto”, “Venganza”, “Reposo”, “Descanso” e “Industria textil”, por las condiciones del hábitat sugeridas y por el tratamiento cromático, podría ser interpretado como parte de una secuencia o políptico, incluso como un modelo para armar, en el cual, trastocando el orden de los cuadros se obtienen diferentes “desenlaces”. En todo caso, la pareja, de fisonomía y complexión física similar, pasan por una suerte de Adán y Eva autóctonos y autónomos, que derivan sin demasiadas resistencias racionales por los avatares de la vida primaria.

Pedro Figari

Brutalidad

Óleo s/cartón

50 x 70 cm

Sin firma

Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Exposición *Figari*, Subte Municipal IMM (Julio Herrera y Obes y 18 de julio). Octubre de 1977.

Exposición *Figari*, Palacio Municipal IMM Centro de Exposiciones (Soriano 1375). Setiembre de 1979.

Exposición *Pedro Figari 1861 - 1938*, Pabellón de las Artes de París, Febrero - Marzo de 1992.

Reproducido en **Figari XXIII Bienal de San Pablo**, Banco de Montevideo, p. 41, Montevideo, 1996.

Reproducido en **Historia de la Pintura Uruguaya** de Gabriel Peluffo, Tomo I, Banda Oriental, p. 86, Montevideo, 1999.



Venganza

Otra escena de lo que hoy daríamos en llamar violencia doméstica. En este caso el artista se ha tomado el cuidado de cubrir con una capa de óleo beige la hoja del hacha -aún advertible si se observa de cerca el cartón-, para dejar sólo un garrote o palo basto y así minimizar la atrocidad del acto representado. Los cuervos negros -pájaros de mal agüero- testigos de la persecución, junto con las notas purpúreas de flores y frutos de los cactus, son como un aviso del posible final. Al igual que en “Brutalidad” los cuerpos se ven demasiado rígidos para la idea que motoriza la acción. Figari todavía no ha encontrado la forma de “decir” el movimiento de los cuerpos, conquista que alcanzará de forma magistral con el “contorneo” de los negros en el candombe y los delicuescentes gatos y perros mezclados entre el gentío. Desde el punto de vista de la pincelada y la fresca inmanencia del color, en éste y otros cuadros de la serie (“La idea del crimen”, “Reposo”, “Brutalidad”) se podrían deducir resonancias del francés Pierre Bonnard, cuyas obras Figari habría frecuentado -junto con las de Vuillard y Van Gogh- en el taller del pintor uruguayo Milo Beretta. El mismo Figari, desmiente en una ocasión tales conocimientos e influencias, pero se muestra complacido ante el posible “parentesco”. *

“...en el vernissage (de su segunda exposición en París, en 1925) había un grupo de pintores ases. Vuillard me dijo: ‘Desde que vimos su anterior exposición nos interesamos en su espíritu. Vuillard, Bonnard y Roussel entendían que yo debía haber conocido su obra, pues encontraban algún parentesco con ella. Declaro que no la conocía, y que me halagó, no obstante, el hallarme tan bien emparentado.’” “Mi pintura” citado por Anastasia Víctor, **Figari, Lucha continua, p. 241, Montevideo, 1994.*

Pedro Figari

Venganza

Óleo s/cartón

50 x 70 cm

Sin firma

Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Exposición *Figari*, Subte Municipal IMM. (Julio Herrera y Obes y 18 de julio). Octubre de 1977.

Exposición *Figari*, Palacio Municipal IMM Centro de Exposiciones. (Soriano 1375). Setiembre de 1979.



Reposo

La presencia de la luna, bordeada con un anillo azul cobalto, y de la hierba verde, domina el ambiente donde la pareja reposa. El hacha de piedra, limpia, "amigdalóide", se halla a un lado del hombre, también en posición de descanso. Cae el día y pareciera que la pareja se encuentra en estado extático. Es posible que la mujer esté amamantando o tal vez sostenga una flor a la altura del pecho: en ambos casos esa nota de color simboliza una tregua a la dureza de la jornada. La vegetación escalada de los cactus trepa por las grandes formas pétreas para generar un contraste cromático que transmite sensación de serenidad, o al menos de cierta compensación plástica. Las asperezas han quedado atrás, las erizadas *opuntias* ceden su lugar frente a la sofisticación del verde calmo de la hierba: la composición es sólida como la roca en que se apoyan las dos figuras humanas y en la que hace eje todo el cuadro. Figari lo expresará con inspiradas palabras en **El Arquitecto**: *"Antiquísima, nuestra cultura básica es de piedra, de piedra ciclópea y simbólica, / y toda edificación debió ofrecerse en la secuela de los tiempos, / de previsión serena y proba, de trabajo útil, de aportes solidarios y de paz, / para ser digna de nuestra cuna."*

Pedro Figari

Reposo

Óleo s/cartón

50 x 70 cm

Firmado abajo a la izq. P. Figari

Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Exposición *Figari*, Subte Municipal IMM. (Julio Herrera y Obes y 18 de julio). Octubre de 1977. N° 32.

Exposición Figari, Palacio Municipal IMM Centro de Exposiciones, (Soriano 1375). Setiembre de 1979. N° 32.



Industria textil

El personaje masculino, sentado en un segundo plano y en actitud más bien pasiva, ayuda a hilar a su pareja. La mujer se encuentra de pie, vertical, concentrada en el desarrollo de su labor. Un niño que gatea, explorando el terreno rocoso cerca de las cactáceas, extiende un brazo hacia éstas. Los cuervos, la calavera a la vera de la gruta, y esta exploración del niño, otorgan una cuota de leve “nerviosismo” a esta escena que, por lo demás, se nos presenta como un apacible momento de familia. El motivo vuelve a ser tratado en un par de viñetas para **El Arquitecto** (páginas 20, 30, 43), con ligeras variaciones: el hombre ayudando, cruzado de brazos, haciendo sonar una quena. La mujer en todos los motivos repite ese rol central e “industrioso”, como no se ve en otros cuadros de la serie de los Trogloditas. Figari reforzará el papel de la mujer, asociado casi siempre a la maternidad (también pondrá un bebé en los brazos de un hombre, **El Arquitecto**, p. 31), sin poder evitar cierto aire ampuloso, declamatorio: *“Valerosa y firme la hembra lo secundó, nuestra madre pretérita, protectora, vigilante, sumisa, tierna, con devoción que aureola su nombre y es gloria”*.

Pedro Figari
Industria textil

Óleo s/cartón
50 x 70 cm
Sin firma

Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Reproducido en **Historia de la Pintura Uruguaya** de Gabriel Peluffo, Tomo I, Banda Oriental, p. 116, Montevideo, 1999.

Exposición *Figari*, Subte Municipal IMM. (Julio Herrera y Obes y 18 de julio). Octubre de 1977.

Exposición *Figari*, Palacio Municipal IMM Centro de Exposiciones. (Soriano 1375). Setiembre de 1979.

Exposición *Figari*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Diciembre de 1996.



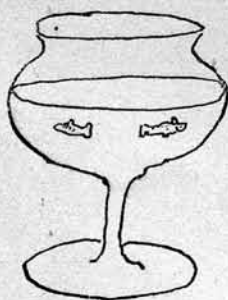
Dibujante de la prehistoria

La prehistoria, desde una perspectiva filosófica biologicista, marca el derrotero de los primeros capítulos del tratado de Pedro Figari **Arte, Estética, Ideal** de 1912, así como jalona los primeros poemas de **El Arquitecto**, publicado dieciséis años más tarde en homenaje al hijo y colaborador Juan Carlos, tras su dolorosa pérdida.

Pero si la reflexión filosófica y los largos versos resienten cierta densidad y parsimonia -“poemas animados de un soplo bíblico” comentará entonces Georges Pillement-, en los dibujos que ilustran estos mismos poemas, en cambio, despunta una inquietud vivificante. Con ellos Figari retoma varios de los motivos que pintara en sus cartones al menos una década antes, en un proceso inverso al habitual, donde el dibujo suele ser la fase preparatoria del cuadro (boceto).

La fantasía de su rico mundo interior encuentra una línea intrépida capaz de seguir con soltura los vericuetos de la imaginación y del humor, marcando un contrapunto con la gravedad y la hondura de sus escritos.

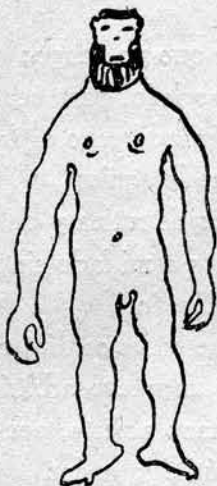
Los poemas que se reproducen a continuación en versión facsimilar, “Cosmos”, “Prehistoria” y “Evolución humana” pertenecen a la primera edición del poemario **El Arquitecto**.



COSMOS

A mis ascendientes.

En mis meditaciones, alguna vez, inquieto, ansioso de conocer
aguzo mi magín y tiendo mis antenas cuanto puedo
para hacer vuelos de entendimiento por la vastedad inmensa del Misterio,
en procura de lo que hay de cierto en el prodigio.
Por más que vuelo y revuelo, afanoso, como ave aprisionada,
enmedio de una indiferencia lógica, glacial,
no llego a comprender; pero vislumbro e intuyo,
ante todo, la excelsa infinitud del mundo,
y aquilato mi dignidad de vertebrado vertical.

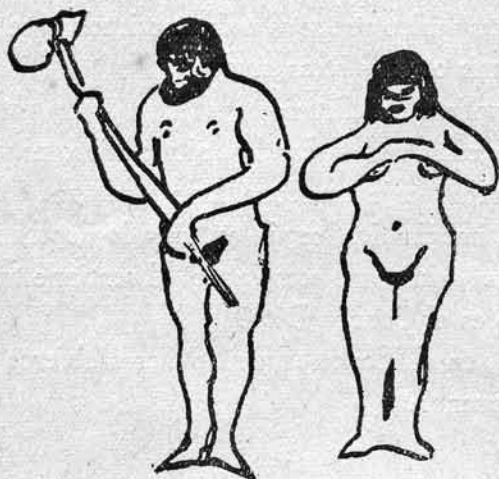


Cuajado el espacio de núcleos astrales y atómicos,
donde todo, todo el infinito palpitante late y gira sin cesar,
por elipses majestuosas o diminutas, en silencio,
en silencio alocroario y multicolor, o musical quizá,
con músicas inasequibles a nuestro sensorio;
saturado el Cosmos de substancia y de energía proteiformes
que vibran con ansia vital, doquiera caen bajo el dominio de nuestros sentidos,
y también del pensamiento, si no más;
informado por agentes varios que se van descubriendo y se pluralizan,
dejando ver o presumir otros y otros, nuevos,
insospechados, sin explicar el Misterio,
al regreso de estas excursiones afebradas, ni victorioso ni vencido,
advierto que mi estrecha caja craneana todo lo altera.
Intuitiva, deductiva, imaginativa, según es, todo lo deprime o magnifica;
y al replegarme en mí mismo me complazco, al sentirme también factor,
y me pregunto: ¿no es el Cosmos Dios?
¿Somos acaso todos, en el Todo, pequeños dioses obreros ;
y los hay malos y buenos?

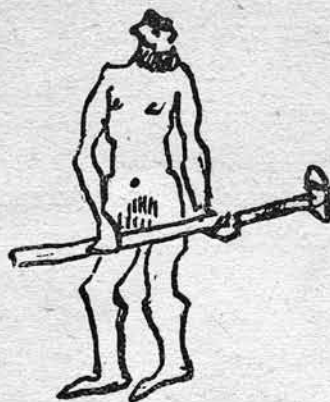


Miembro constitutivo, esencial y autónomo,
aunque mínimo, órgano consciente del Ser Integral;
vástago de una estirpe autóctona que también aloja el Misterio a título propio;
estirpe que se alojó en los tiempos pretéritos para luchar,
me siento condueño y señor.

Otrora mi raza diligente, combativa, anhelosa y pujante,
cada vez más consciente y cada vez más serena,
luchó rudamente para ennoblecer mi linaje, linaje eximio;
y me dió su estructura y su abolengo.
Aun lucha por elevar su rango; yo la resumo, y ser digno quiero.



Todo es afirmación-vida; todo es continuidad.
Engaño, puro engaño la quietud, la muerte anuladora, la nada;
ya lo presintieron los intuitivos abuelos en su ciencia inicial, sin explicarlo,
al poblar anímicamente el Cosmos, desde la caverna, y quizá antes,
con tan candoroso ingenio que nos asombra, nos cautiva y entenece.
Como ellos, después de haber hurgado, si bien no tanto cuanto pudo hacerse,
convenimos, en que el alma que organiza late por doquiera y aletea.
Es nuestra ascendencia la que asumió en la base la tarea de conocer y
[dominar,
ardua y fecunda tarea de titanes y optimates, que preciso es continuar.



Entidad natural mirífica, amplia y única proteica y substancial,
maravillosa, desconcertante, aturdidora, generosa,
que todo lo depuras en el tiempo. Eras Todo; eres Todo y quedas Todo;
y siempre con nosotros.

Somos en el Todo. ¡Soberbia, suprema hazaña el ser!

Magnífica, según eres, donde cuanto existe se acoge y se escalona,
mientras en tus sabios crisoles, infatigable artífice,
sometido a un severo contralor en la refriega todo se ordena;
quiero ser también yo comprensivo y grato; y factor de selección;
y me digo: ¿no es esta la justicia y la perfección de Dios?



Fragua mansa y muda, o crepitante, de rugir estentóreo,
que al instante trasmuta los cadáveres en nuevas formas vitales;
fragua y yunque perennes que fabrican en la víscera duros metales;
y rubíes, esmeraldas, diamantes, zafiros, topacios;

en la atmósfera meteoros y auroras boreales; o ciclones, arco iris, centellas y
[rayos;
peces abismales en las cavernas marinas, perlas y corales;
astros en el éter, estrellas, cometas,
supino creador que ofreces además el hecho ignorado,
y llenas la mente humana de problemas, y de ensueños al soñador;
somos contigo.



En este reino fantástico y real; mirífico y macabro; global;
en los despojos de las viejas hecatombes nos afirmamos y vivimos.
Son los muertos que nos dieron su vida, y nos dan sus huesos y cenizas,
para que hagamos lo propio con nuestra descendencia.
En ese lento masticar paciente y tenaz, y fecundo,
que asoma en todos los rincones del máximo palacio: el mundo,
donde parecen diseminarse en la nada seres ávidos de vida y libertad, caídos;
el tiempo a su paso leve habrá anotado las opciones y derechos.



Por mi afán de comprender y ver entre los primeros el alborear de cada día,
 presumo que muchos de ellos quisieron ser dignos y modestos, árboles quizá,
 mas no puede haber aporte ancestral mío en ese rugoso, corpulento, secular
 ombú de nuestro jardín, que nos es aún así tan familiar;
 quise escuchar muchas veces sus confidencias, confusas como la brisa,
 y nada pude precisar por entre sus leves, arrulladores balbuceos.



Tantos, tantos según son mis abuelos, como asidos de la mano,
 comenzando por la raíz, y en esfuerzo pertinaz
 hubieron de vivir y de morir, ansiosos de asomarse, y ver.
 Como ellos, en el copo verde de una copa arbórea, alta y fuerte, quiero tro-
 [carne poco a poco;
 en un copo de una copa del ombú nativo, ubicado bien a lo alto en la cuchilla,
 mirando a oriente, enhiesto, para guiarme sin alterar mi costumbre matinal,
 y ser más eficaz.



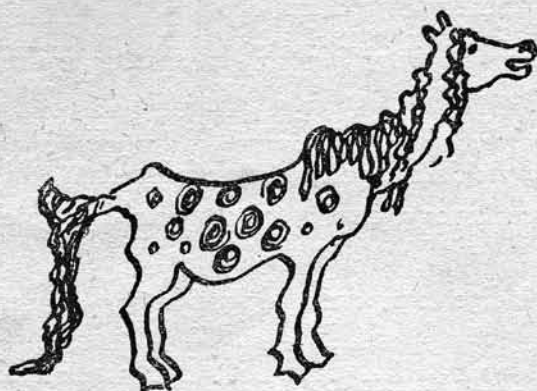
Esplendente Cosmos nuestro que subyugas hermético al contemplativo,
 ineficaz soñador, sumiso, pasivo;
 caos endemoniado que haces doblar las rodillas al extático,
 acongojado, vencido, aterrado;
 selva opulenta, rica en primicias para el que la intima
 e, identificado, animoso, la cultiva,
 quiero amarte como hijo, aliado y camarada, colaborador y amigo;
 y te bendigo.



Entraña cósmica hospitalaria donde todo se acoge y encuentra asilo;
 lo bueno, lo malo, lo bello, lo inundo, lo flojo y lo fuerte,
 y queda librado a su esfuerzo de eficiencia, de dominio y perduración,
 por selección, y responsable;
 pista soberana donde todo, todo lucha y brega para sí mismo, asimilado a su
 lucha o reposo; canto o lamento; desierto u oasis: todo a la vez, [forma:
 mientras el día tiende a su ocaso, para amanecer,
 y pasas de largo indiferente a tanta y tanta cuita individual,
 entidad suma, yo te observo y te acato temeroso por mi pequeñez, y también
 no sin erguirme por la enjundia de mi anhelo; [te venero,
 y me digo: es Dios.

París, agosto de 1927.





PREHISTORIA

A la memoria de mi adorada hija María Mercedes.

Lejana región retrospectiva de brumas feraces, hoy opaca,
tanto más cuanto más nos internamos en su seno fecundo;
brumas que ocultan a nuestra mirada la soberbia sucesión de hazañas
que acumuló el Cosmos, pletórico de solicitud por construir nuestro mundo,
paulatina, asidua y orgánicamente,
cuanto vemos y poseemos, que es poco y es mucho, porque es todo a la vez,
eres conspicua matriz del Todo en el Todo.

Al remontar los tiempos pretéritos, con ser los de nuestro propio linaje,
por más que nos empinemos para descubrir la cuna humana originaria,
un fog impenetrable, tenso, nos detiene sin contestación.

Frente a esa incógnita compleja, enorme y honda, que nos abruma,
sólo podemos inducir lo que hubo de cierto de tenacidad paterna,
en ese reino originario autóctono, maravilloso, de anhelo pertinaz, global.

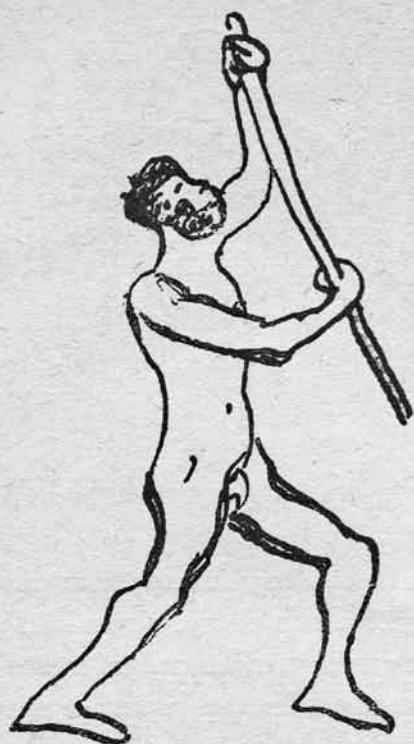


El Arquitecto 21

Inclito embrión inicial y enjundioso, que fué nuestro ascendiente,
para alcanzar a la dignidad de primate ya hubo de bregar, de luchar y de
[sufrir,
cuando se irguió afanoso, como los demás, por afirmarse; se arma hombre
en vasto campo de vicisitudes premiosas, infinitamente varias; y llega aquí.
Al pensar que no seríamos si en nuestra progenie un solo eslabón se hubiese
[roto;
al meditar sobre la indigente precariedad vencida por la indefectible aspiración
[vital,
donde fueron sometidos tantos obstáculos por la eficiencia del músculo,
[movido por la idea,
nos confunde una sensación extraña de intangible y vaga vacuidad.



Ese oculto y paciente laboratorio de formas genuinamente reales,
que plasmó el mammoth y la mariposa, el pez abismal y el cóndor,
y que se agita incesantemente para crear nuevas formas, el Cosmos,
en cada serie de series de edades pretéritas, cada vez más pretéritas,
a producirse en el tiempo, en infancia y senectud perennes,
en busca de eficiencia y mejoramiento por selección,
ese es nuestro abolengo y nuestro destino en acción.



El gigante afán de nuestra suerte propia—afán individual y perdurable—
nos impide ver que también somos agentes en ese laborar eterno,
en el que lleva cada ser su hilo vital, vigilante, en el tejido inmenso,
con una conciencia profundamente identificada a la estructura, y atenta,
bien atenta para seguir el destino propio en la complexiva lid integral,
ahora y siempre, siempre, según lo hacemos en el trayecto humano, señorial.

Somos dueños y responsables, pues, de nuestro destino en las batallas cósmicas,
sin saber lo que fuimos y seremos;
eso lo dirán o no los tiempos, y en qué formas,
pero que así como antes fuimos, después y siempre hemos de ser: eso sabemos.



Retrospectiva sucesión de edades y edades prolongadas fantásticamente; parpadeos de siglos y siglos dentro de una perennidad rotunda; suma de detalles ínfimos que sorprenden nuestra mente y la confunden, porque son ínfimos y ultratrascendentes a la vez: es nuestra historia. A la manera del infinitesimal sistema atómico, detalle cósmico, es nuestro sistema planetario—rincón insuperable y delicioso—, adorable pequeño rincón soberbio, enorme, que me es dado disfrutar como hombre.

París, octubre 12 de 1927.





EVOLUCION HUMANA

A la memoria de los grandes próceres.

Un primate más apareció en la Tierra, y se hizo hombre,
tosco, informe, nudoso y ágil, vigilante, anheloso. Librado a sí mismo,
en las ásperas soledades rocosas, miró a su alrededor en silencio,
midió sus fuerzas y se dispuso a luchar, para ser más digno.
De cerebro exiguo y eficaz arbitrio, y listo,
de brazo hercúleo, ejecutivo y largo, buscó un arma, y la palabra
—inarticulado lenguaje que balbuceó sobre gruñidos—,
y opuso el pulgar, para afirmar su garra;
luego se irguió vertical, por dignidad también.
De honda ambición, previsor y prudente, ocupó la caverna con su hembra,
y ahí decidió la suerte del hombre.

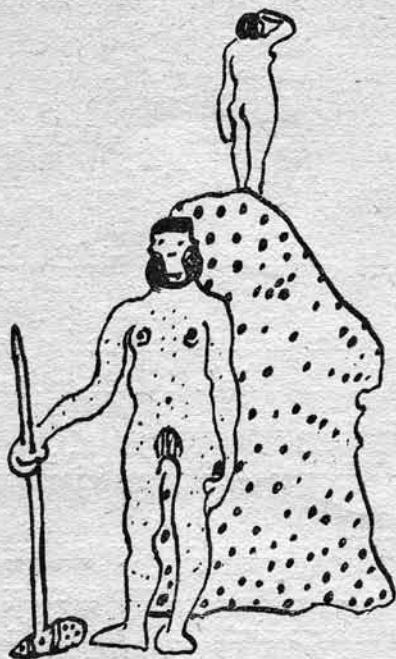


Hubo de arbitrar alerta nuestro irreverenciado precursor lejano,
cuya silueta hispida, en el olvido irisada, se pierde en los tiempos,
para decidir su destino de electo, en días tan inciertos.
Saturado de instinto prolífero, egocéntrico, sagaz intuitivo,
seguro de perennidad, la de su estirpe, que es la nuestra,
en horas de atisbo paciente, agresivo y tenaz,
ceñido a su genio incipiente, pugnaz, incisivo, de ahinco creador,
efectivo, y de ajuste preciso,
confiado a su mente, a su brazo y a un amuleto: su fe optimista
frente a lo desconocido intangible, y se irguió, altivo.
Así asumió, valeroso, los arduos destinos de su raza en la base angular,
la del vertebrado másculo nobiliario, íntegro, cabal y humano,
y se irguió más y más a medida que abrió su criterio, y lo ajustó a la verdad.



Valerosa y firme la hembra lo secundó, nuestra madre pretérita, protectora,
vigilante, sumisa, tierna, con devoción que aureola su nombre y es gloria.
Todos sabemos de la santidad materna, de su amparo dulce y fuerte,
y si alguien, por una gran desventura, no alcanzó a saberlo,
ignora lo que es la poesía honda: fidelidad, abnegación, cariño,

todo lo que engendra los encantos de la vida en la niñez y siempre;
¡y guay de una existencia que carece de tales sugerencias; es la aridez!



Aquel sano tronco étnico, fuerte, animoso,
sobre su trífica base primaria: acción, combatividad, optimismo,
modeló la idea de la prole en múltiples formas; con ello la acción,
y en las tres ramas virtuales abollonadas, frondosas, cargadas de auspicio y
nació el opresivo, el bruto, por defección; [de fruto,
amoral, voraz, inhumano, insensible, que perturba y ensombrece el bien de la
Junto con él la fauna insociable iracunda, tiránica, de trágica amenaza, [vida.
y el necio, el vano, el avaro, el rapaz; el truhán—pez listo de superficie
y el sombrío, temible, nefasto, abismal. [destinado a la red—,
Entre estos brotes abominables, o a despreciar, creció el hermano: el obrero
[fecundo,
el hurgador laborioso, hombre genuino, ejemplar ínclito de caucho y de acero,
fruto directo de la caverna ancestral,
el que por su ciencia, inerte, domina triunfal.

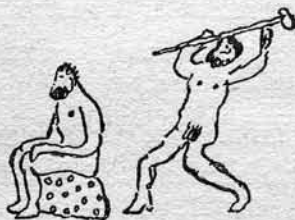


Antiquísima, nuestra cultura básica es de piedra, de piedra ciclópea y sim-
[bólica.

y toda edilicia debió ofrecerse en la secuela de los tiempos,
de previsión serena y proba, de trabajo útil, de aportes solidarios y de paz,
para ser digna de nuestra cuna.

Vino el sombrío, morboso maldito, y, al abrirse el ingenio al recurso, se incubó
[opresor,

y se insinuó en la especie de tantas maneras y tan encubierto,
que el hermano, aturdido, no atinó en tiempo a extirpar;
y así es que aun hoy en el auge científico, de eclosión industrial,
doquiera emerge funesto, y hace indigno el humano linaje,
y mentido el dominio racial.



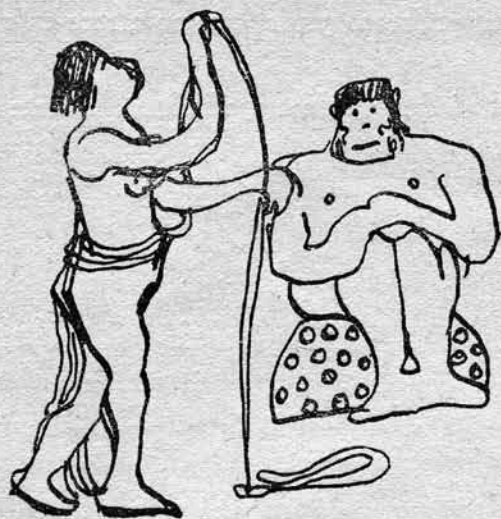
Aquel hombre remoto hubo de ignorar el prodigio de la semilla opima,
cuando esclavizó a algunos animales, por domesticación brutal y torpe, acaso;
y el déspota, a título de primaz, aleve y feroz, subyugó al hermano.

Para dominar al consanguíneo hubo de emplear brazo férreo y mueca sinies-
[tra, repulsiva,

capaz de ruborizar al pudoroso gorila, que no ofrece en sus fastos monstruo-
[sidad igual:
así se articuló el ritmo infame de la tragedia humana, ante la excelsa majestad
[del Cosmos.



Hoy nos conmueve el pensar en la ósea sencillez de la vida primaria,
simple, sobria, ruda, recta y eficiente.
La primer hacha—hacha amigdaloides—basta, zurda y recia,
reliquia de familia que consideramos enternecidos en nuestro recogimiento;
el primer rodillo—rudimental precursor de la rueda enjundiosa—;
la chispa y el fuego—fragmentos quizá del rayo y del astro;
el primer tejido y el primer leño. ¡Oh, cuánto habrán exaltado a nuestros abue-
[los!
De espíritu auroral, según eran nuestros remotos antepasados, de pensar ace-
[rado,
hubo de ser admirable para ellos cada conquista, bien que embrionaria, y lo
[era;
cada instrumento, en la brega inicial, significaba afirmación y avance,
a celebrarse con una sonrisa en su hirsuta faz, anhelosa,
sonrisa esbozada en silencio solemne: pues cada hallazgo definía un rumbo a
[la especie.



Atiborrados de dudas angulares nuestros buenos abuelos:
 dudas que debieron afrontar en pie, y de frente, para acreditar la alcurnia de
 [primates superiores
 que les deparó su complexión, ya hubieron de excogitar, para resolver con
 [dignidad racial.

Este hábil designio de sabia y amplia envergadura, elevado y valiente,
 gesto doblemente heroico en aquellos días de tensa refriega,
 resulta ser nuestro máximo abolengo esencial, de nobiliaria eminencia,
 y la idea-madre es nuestro amanecer glorioso, y modesto: es dignidad;
 hazaña suma, que engendró la cueva desnuda, a enternecer y a celebrar.



Lúcido, macizo, estricto, ejecutivo y eficiente,
según fué el cerebro cavernario medular, de macho fuerte,
grave debió ser el desvío humano, y pertinaz,
para que haya podido derivar el liberaloide abofellado y flojo,
el bajo logrero, el adulón gomoso, faldéro histrión
que espera alcanzarlo todo por sumisión: engaño.



A tal desvío accede nuestra abigarrada civilización multicéfala,
incongruente, grotesca, bamboleanante y sin vuelo,
que desconecta la vida humana de la realidad substancial,
en ludibrio insensato de autobefa idiota, en vez de extirpar.
Civilización que hasta ayer no más hizo escarnio de su propia ciencia,
y cohonesta su conciencia codificando el fratricidio mismo.
Entidad caótica y gazmoña, que, junto al Derecho, la Cruz Roja y el Pro-
[tocolo,
el nimio espadín y el oropel grave, hace alarde de su propia rapacidad gue-
[rrera,
con fausto y despilfarro, ante la grey hambrienta.

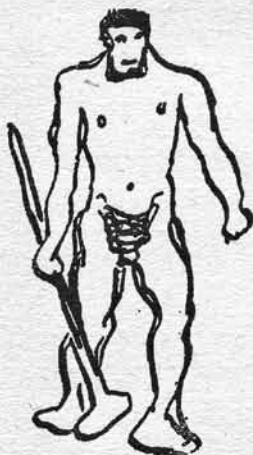


De honesta cepa congénita nuestros abuelos, y sensatos,
no hubieron de pensar que la prole iría hacia atrás en cordura,
así que avanza ruidosa su cultura y aparato,
ni que el primer cuidado, un día, ante un invento,
había de ser el de aquilatar su capacidad mortífera.
para exterminar por proterva codicia, o someter, al propio hermano.
Y si hubiese cruzado por su estrecha frente oblicua
la vislumbre de tamaño absurdo y vilipendio,
quizá detuviera su brazo el primate, por dignidad.
Pujante el ascendiente cavernario, magno y preclaro,
de optimismos àcres, lozanos y jugosos, como un fruto silvestre,
presintió acaso el triunfo del electo; y esto aguijó su empeño.
Nuestro abuelo espera.



Timoneada hoy la víscera social a doble rumbo—rumbo contrario,
todavía aspira al gobierno y lo asume, infecunda, nociva,
la fósil lírica pasional romántica, belicosa y agresiva,
ante el despampanante progreso de la ciencia experimental,
de comprobada y comprobable eficacia emancipadora.
Por entre las culturas constructivas de asistencia a la especie,
tan penosa y gloriosamente alcanzadas, en el entrevero de las demoliciones
[humanas,
zigzaguea aún el visionario torvo, encubierto y pérfido,
o se yergue audaz ante la turba necia, afirmado en aportes ajenos, para des-
[potizar o medrar.

Entretanto el desertor racial, comensal sin deberes solidarios,
hace dura la vida en la colmena, y la propia vida de la abeja útil.
Maldita estirpe a corregir o a exterminar,
cuando no haya alma de parias en la turba humana,
ésa, estulta, que al agresivo y cruel depara honores,
en vez de vapulearlo sin piedad en la picota.
Todos los que llevan acíbar, y hacen amargo el panal,
todos son a eliminar.



El guía corrupto y corruptor que al pueblo adula, para oprimir,
 en vez de elevarlo a su eficiencia sabia, progresiva, organizada,
 y bastardea y perturba el pulular de aspiraciones solidarias por el engaño,
 es indigno de convivir; es la sarna del rebaño.
 Y hoy, ya, el pueblo contaminado se apresta a terciar, engreído, y a oprimir a
 [su vez,
 en esta paz ficta, onerosa, y precaria, que nos hace andar como beodos,
 por entre primores de ciencia y de ingenio, dando traspiés.



También la vida humana, por la ciencia, ha de mostrarse venturosa un día,
 con la serena dignidad del primate superior, eficaz y altivo,
 que adoptó la vertical como sello de su raza.
 La escuela, por las artes y la ciencia y las industrias, afirmada en esa base
 y sobre una ética sana, fuerte y lapidaria, [pétrea,
 que la conecte a la primitiva auténtica ancestral trogloditaria,
 ha de disponer al hombre a su vez al cumplimiento de la suma ley.
 El que edificó en la zahurda la ciencia humana—conquista suprema—,
 hombre auténtico, honesto y asiduo, que, con su ingenio nos emancipa,
 es el gran obrero racial, obrero eximio de la eficiencia y la dicha humanas.
 Lo dirá la evolución en su fallo postrero, que es selección,
 mientras los manes de la caverna esperan...
 ¡Loado sea el Cosmos que nos permite una visión mejor!

París, setiembre 15 de 1927.



PEDRO FIGARI SOLARI

El 29 de junio de 1861 nace en Montevideo, Pedro Figari Solari. Hijo de Juan Figari de Lazaro y Paula Solari, ambos genoveses.

De joven manifiesta inclinaciones artísticas que son parcialmente postergadas por los estudios universitarios. En 1885 se recibe de Doctor en Jurisprudencia en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de la República.

Un año después se casa con María de Castro Caravia, con quien tendrá nueve hijos. La relación con su familia política lo vincula a un ambiente abierto a los estímulos del arte, donde conoce al maestro Godofredo Sommariva, pintor italiano de formación académica con el que estudiará un tiempo.

En 1889 es designado abogado Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal, cargo que lo pone en contacto con un medio social que alimentará más tarde su obra pictórica.

Los siguientes años están marcados por una intensa actividad jurídica que se inscribe dentro de las nuevas vertientes de pensamiento en la materia, con la memorable defensa del Alférez Enrique Almeida, quien es injustamente acusado. Luego de un juicio de cuatro años, obtiene la absolución de Almeida por falta de pruebas, y en ese mismo año, publica **Un error judicial** en el cual expone sus argumentos sobre el caso. En 1896 edita **Causa célebre. El crimen de la calle Chaná, vindicación del Alférez Enrique Almeida**.

En 1897 es electo diputado por el Departamento de Rocha, representando al Partido Colorado y renuncia al cargo de Abogado Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal. De 1898 a 1899 se desempeña como

Consejero de Estado por el Partido Colorado. Entre los proyectos que impulsa se destaca la creación de la Escuela de Bellas Artes. El hogar de la familia Figari-Castro es lugar de encuentro de intelectuales y artistas nacionales entre los que sobresalen: Pedro Blanes Viale, Milo Beretta, Eduardo Fabini y Carlos Federico Sáez. También lo visitan extranjeros como Anatole France, Arturo Rubinstein, Arturo Rusiñol, entre otros.

En 1901 comienza su actividad en el Ateneo de Montevideo, desde donde promueve certámenes artísticos y en más de una oportunidad, es elegido Presidente. En 1909 ingresa al directorio de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, de la que en 1915 es Director, encargándose de su reforma de acuerdo al plan que eleva sobre enseñanza industrial, con rasgos marcadamente innovadores.

En 1912 publica su ensayo filosófico **Arte, Estética, Ideal**. En 1918 escribe junto a su hijo, el Arq. Juan Carlos Figari, **Educación Integral**. Abandona su casa y se aloja en el Hotel Oriental, en la Ciudad Vieja de Montevideo. Se dedica exclusivamente a pintar.

En 1921 es designado Asesor Letrado de la Legación del Uruguay en la República Argentina. Se muda a Buenos Aires con cinco de sus nueve hijos, su estancia de cuatro años marcará su plena dedicación a la pintura. En este período recibe un amplio reconocimiento a su labor pictórica hasta entonces mantenida en un ámbito casi privado y familiar.

En 1925 se traslada a París, donde permanecerá nueve años y obtendrá su definitiva consagración como artista plástico. Regresa a Uruguay en 1933 y es nombrado Asesor Artístico del Ministerio de Instrucción Pública. Fallece en Montevideo, el 24 de julio de 1938.

Museo Figari (en formación)

Coordinación
Pablo Thiago Rocca

Producción
Clotilde Maisuls
Martín Barea
Marcos Medina

Archivo
Jimena Hernández

Administración
Judith Crosignani

Intendencia
Ramón Rivero

Comunicación
Juan Carlos Ivanovich

Comunicación y Diseño
Equipos de Comunicación y Producción - DNC

Colaboraron en
“El Ser primario, el Hombre primordial”:

Conservación
Raquel Pontet

Diseño de catálogo
Eloísa Ibarra

Registro y edición en DVD
Enrique Aguerre

Impreso en
Mastergraf S.R.L.
Depósito Legal 353.571

ISBN 978-9974-36-168-3

Ministerio de Educación y Cultura

Ministro
Dr. Ricardo Ehrlich

Subsecretaria
Ing. María Simon

Director General
Sr. Alejandro Zavala

Director Nacional de Cultura
Dr. Hugo Achugar

Director General de Proyectos Culturales
Lic. Alejandro Gortazar



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA



Uruguay **Cultural**
Dirección Nacional de Cultura_MEC

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA