

deslinde

12

MONTEVIDEO

literatura artes

literatura artes

literatura artes

En este número

LAURO AYESTARAN

EL FOLKLORE MUSICAL EN LA OBRA DE PEDRO FIGARI

Hacia el año 1926 don Pedro Figari dió a las prensas en París un extraño libro que tituló "El arquitecto", donde alternaban breves poemas de larguísimos versos con veloces acotaciones gráficas en dibujo lineal. El libro es un largo monólogo interior previo a la creación

definitiva de sus últimos cartones. La palabra, lejos de aclarar sus conceptos plásticos, entrevera el ordenado y transparente mundo de su creación, y hallándose fuera de la categoría de lo que llamaríamos oficialmente "literatura", tiene en cambio un extraño poder de sugestión. Y no se crea que Figari batalla con una dificultad de léxico. Aparentemente, la palabra es directa y hasta redundante, pero no se sabe a ciencia cierta adónde conduce. Cuando el pensamiento va a llegar a su cristalización definitiva, Figari abandona el lenguaje literario por el lenguaje plástico y entonces, los más deliciosos y fantásticos "monigotes", se entremeten sorpresivamente por entre el texto y dan en la flor de pensamiento que se venía gestando trabajosamente líneas arriba.

Increíbles aves zancudas, monos pensativos, cavernícolas adustos, distraídos pingüinos, rientes fósiles, gauchos y negros de jarana, pájaros sombríos, asoman por entre las largas líneas de sus versos.

Dos de ellos ruedan sobre danzas criollas: uno dedicado a la Media Caña, otro al Candombe. Estas danzas, son en verdad dos curiosos "leit-motives" a la manera wagneriana que alimentan temáticamente casi toda su obra pictórica: el baile criollo rural y el contenido pero estallante ritmo de los negros.

No se ha desentrañado todavía de entre la obra de Figari, la trascendencia dentro del orden de la ciencia del Folklore de sus apuntaciones coreográficas. En primer término extraña un poco la inclusión de formas de danzas como "El Palito", por ejemplo, que no se conocen de reciente data por lo menos, en el ambiente campesino uruguayo. La explicación está en este hecho: en la década 1920-1930, Pedro Figari fue impresionado fuertemente por el conjunto coreográfico argentino de Andrés Chazarreta que había llegado hasta los teatros montevideanos. De él tomó nu-

(Pasa a la pág. 4)



EL FOLKLORE...



merosos apuntes que le sirvieron luego para sus obras definitivas.

Pero a este respecto, en la mayor parte de sus cuadros hay algo más: con una observación trascendida de la realidad circundante, ensaya, sin proponérselo, una hipótesis que condice perfectamente con las últimas investigaciones al respecto. En realidad extiende las fronteras del folklore uruguayo hasta las provincias de Buenos Aires y Entre Ríos e inaugura un nuevo país folklórico que abarca estas dos regiones y la antigua Banda Oriental. Porque la verdad es esta: el folklore se ríe de las fronteras políticas. El tan zarandeado problema de la localización de origen —sea cual fuere su antecedente remoto— de las formas vernáculas, se halla anticipadamente resuelto en sus cuadros. Tan argentinas del este como uruguayas son.

Este lógico fenómeno es común en todas las fronteras de los países de América: como el Bambuco que participa de Colombia y Venezuela, como la Zamacueca de Chile y la Argentina, como todo el cancionero pentatónico del noroeste argentino, Bolivia, Perú y Ecuador.

En la más sagaz y sólida estructuración del folklore de la mitad de Sudamérica presentada en el libro de Carlos Vega de 1944 "Panorama de la música popular argentina", podrá comprobar el lector que los títulos de las danzas y su "oficial" fijación en determinado territorio, no puede servir de base para la estructuración de un mapa folklórico del continente. Grandes grisados que abarcan fragmentos de dos o más países, establecen los cancioneros vernáculos y forman una geografía sonora que no coincide con la geografía política.

Desde luego que existen danzas que, dentro de ese mismo cancionero, se dan en mayor difusión en un país actual que en otro. Danzas que alcanzan una expresión colectiva más generalizada en determinados ambientes. Tal el Pericón en el caso nuestro. La gran contradanza rural, por accidente, si se quiere extrafolklórico, alcanza mayor dispersión en el Uruguay que en la Argentina. Y esto es lo que interesa a los efectos de ser verdadero hecho folklórico. Por eso también, Figari se detiene con amorosa complacencia en esta danza y le dedica mayor cantidad de obras pictóricas.

Se pregunta siempre si el Pericón nació en el Uruguay o en la Argentina. Creo que esta pregunta es ociosa. Nace

en un país folklórico anterior al 1810 que hoy no existe como país político.

En primer término es lógica la hipótesis del precitado musicólogo argentino en el sentido de que *coreográficamente* —entiéndase bien esto último— no es más que el descenso de la antigua Contradanza europea al ambiente rural rioplatense. Por extraño que parezca ello no le quita autenticidad nacional, en el mismo sentido de que al "cante jondo" no le quita autenticidad andaluza [el hecho de ser de origen arábigo y de que a su vez el canto arábigo posea prefiguraciones muy remotas en la música hebrea.

Como hecho cultural, ningún folklore nace por generación espontánea y por ello no deja de ser folklore. Más aún: el folklore es supervivencia de algo anterior que ha sufrido la huella de una nueva remodelación por tradicionalidad en un nuevo medio.

En segundo término, el Pericón, antes de que le diera nuevo prestigio el circo trashumante de 1890, fue llamado en el Uruguay "El Nacional", cosa que no ocurrió en la Argentina. Es decir, que ya se le tenía a mediados del siglo XIX como algo privativo dentro de nuestras fronteras aún cuando también se diera en la mesopotamia argentina y en la provincia de Buenos Aires.

Figari anticipa todas estas últimas ideas en sus cuadros más relevantes, con un argumento irrefutable: con la transcripción del documento humano, fiel en todas sus actitudes, en todos los pasos de danza. Pero un documento trascendido en el lenguaje ecuménico del arte.

El problema de la danza negra conocida con el nombre de Candombe, se halla planteado aquí en términos más claros todavía. Los esclavos africanos llegados en ingente número al Río de la Plata en el siglo XVIII, trajeron los rituales de sus respectivas tribus o "naciones" que luego se perdieron u ocultaron. A principios del siglo XIX surge el Candombe que es evidentemente otra cosa. Tienen a título de honra nuestros dos países, haber sido de los primeros en América que abolieron el infamante comercio e intentaron devolver al hombre negro su perdida condición humana. Sin necesidad, pues, de agruparse secretamente para defender sus menoscabados derechos, el negro se diluyó lentamente en el conglomerado social ciudadano. La expresión que hoy conocemos bajo el nombre de Candombe, marca la línea divisoria cronológica entre la esclavitud y la libertad.

El antiguo ritual africano, secreto, hermético, se perdió a fines del siglo XVIII. Surgió luego el Candombe que a su vez desaparece a mediados del siglo XIX. De sus cenizas surge en los tiempos que corren un instrumento: el



tamboril con su riquísima rítmica, y los admirables personajes aislados —el "gramillero", el "escobero" y la "negra"— con su paso de danza que tan vividamente capta el inquieto pincel de Figari.

Y así, entre blancos y negros —con alguna escapada al salón donde se baila el Minué Montonero de los buenos tiempos viejos— Pedro Figari desarrolla la más exacta y animada teoría de nuestras danzas y de las argentinas.