

PEDRO FIGARI:  
LO UTÓPICO EN LA PINTURA\*

*Laura Vargas Mendoza*

Figari

Barbado amigo ya en la gloria pura,  
Donde los bosques son laurel y mirto  
Y han de cebarte tu criollo amargo  
Arcángeles retintos.

(¡Oh, qué sonrisa!)

Barbado amigo que te fuiste un día,  
Ya bien seguro de quedarte siempre,  
Entre los hombres que te dieron him-  
nos,  
Finos puñales y terribles mieles:

(Ah... ¡qué sonrisa!)

\* Las imágenes presentadas en este artículo provienen de [www.pedrofigari.com](http://www.pedrofigari.com).



Aquí tenemos tu pasión y sueños  
En los colores y la intensa vida,  
Que trasplantaste de tus propias venas,  
Al mundo inmóvil que por ti respira.

La muchedumbre que creaste anda,  
Entre nosotros, con el mismo fuego,  
¡Con que latiera por tu pulso joven  
Y tras el pecho de encrespados duelos.  
Tus criaturas nos donaste hechas.  
Ya para un mundo que no tiene muerte,  
Y las forjaste como tú, sin hieles,  
De frentes claras y de puños fuertes.

Aparta un poco los ramajes sacros,  
En esos bosques de laurel y mirto  
E inclina el rostro de agrisadas barbas,  
Hacia tu oscura multitud de hijos.

Verás, poeta que pintando hablaste,  
El resplandor que de tu sangre queda.  
Eres de aquellos que al marcharse dejan,  
Para siempre encendida su lucerna.

JUANA DE IBARBOURO<sup>\*\*</sup>

**I**nciemos tensando por una parte lo específico: Pedro Figari Solari nace en Montevideo, Uruguay, el 29 de junio de 1861, abogado de profesión, comienza a pintar alrededor de 1912 y en 1921 se muda a Buenos Aires, Argentina. En 1925 cambia de residencia a París, Francia. Muere el 24 de julio de 1938 en Montevideo, Uruguay. Pedro Figari no es sólo un filósofo sino al mismo tiempo e intensidad un pintor.

<sup>\*\*</sup> *Revista Nacional*, año VIII, núm. 91, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, julio de 1945.

[Su] pintura [es] gestual, de mancha, movimiento y color. Pintura espontánea e integradora, que no recurre al boceto previo a lápiz ni a la imprimación (fondo blanco) y que se desata directamente del pincel con una velocidad de trazo y con una intuición colorista sorprendentes.

Su técnica es recreadora de las conquistas estilísticas del post-impresionismo pero en ningún sentido deudora a ultranza de sus recursos: “Figari pinta la memoria de memoria”, comenta con acierto el pintor Joseph Vechtas.

O como el mismo Figari afirmó: “Mi pintura no es ‘una manera de hacer pintura’ sino un modo de ver, de pensar, de sentir y sugerir”.

Sus temas recrean las situaciones ontológicas del hombre como ser gregario: las fiestas y los bailes (candombes, bailes tradicionales de gauchos y chinas, bailes del patriciado criollo), los signos de una ritualidad incesante (el hombre de las cavernas, las corridas taurinas, el circo, crímenes pasionales, gestas bíblicas e históricas) y las escenas del campo abierto, no como paisaje sino como circunstancia humana trascendente [...] Figari reivindica el humor y esboza una utopía humanista fundada en el conocimiento profundo del hombre y la naturaleza.<sup>1</sup>

Su filosofía escrita y su pintura son un mismo modo de expresar su pensamiento, de ahí que un estudio de sus ideas filosóficas no pueda negarse a presentar parte de su obra pictórica, pues se correlaciona y complementa con lo escrito. El lenguaje lingüístico, escrito como expresión, no es de ninguna forma una oposición al lenguaje pictórico en Figari, sino una complementación. El presente trabajo trata de analizar la utopía en un autor americano, quien habita en Uruguay, conoce las tendencias pictóricas francesas y tiene un fuerte lazo con Argentina. El estudio del mismo tiene importancia porque como a muchos artistas y

<sup>1</sup> Cfr: <http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/7871/20/mecweb/pintura?3colid=6227>.

filósofos de nuestra América se les intentó borrar de la historia, pero en este momento hay un fuerte rescate de su obra desde diversas latitudes. La época de su pintura es entre el impresionismo y el expresionismo, además se debe remarcar que no realizaba bocetos y muchas de sus obras están hechas en cartón.

El otro lado de la tensión es por parte de la filosofía, disciplina desde la cual parto, específicamente desde la estética entendida como *aisthesis*.<sup>2</sup> A modo de justificación de todo aquello que falta del pequeño análisis quiero expresar: escribir sobre imágenes no creadas a través de las letras es un ejercicio arduo para quien se dedica a la filosofía, pues descoloca nuestro lugar común, cómodo y seguro. Muchas veces nos autoconvencemos de que es mejor escribir sólo de las artes más cercanas, por ello el estudio entre filósofos de la estética está hondamente enlazada con la literatura (poesía, cuentos, ensayos, novelas, entre otros). Sin embargo, buscar en lugares distintos, con preguntas distintas, nos invita a revisar nuestra disciplina y a pensar cómo abordar lo diferente.

Ahora bien, si entendemos la estética como el estudio de la sensibilidad, la filosofía del conocimiento puede brindar herramientas interesantes para el ejercicio de la mirada. General y automáticamente miramos al mundo de una determinada forma, pero al ser un acto cotidiano, no caemos en la conciencia de cómo y qué exactamente percibimos. Las artes, igual que la filosofía, nos brindan la posibilidad de colocar en el centro nuestras actividades diarias, incluidas las de la percepción. Sin duda, todo el tiempo estamos rodeados de sonidos y silencios, pero cuando nos encontramos frente a una pieza musical, ese oír se convierte

<sup>2</sup> Derivada del griego, cuyo significado es conocimiento adquirido por los sentidos, sensibilidad. Cuestión que implica una discusión no desarrollada en el presente artículo, la cual gira en torno a la relación entre *aisthesis* y *episteme*, es decir, en torno a los procesos cognitivos humanos y el lugar que las sensaciones ocupan en el mismo.

en escuchar, el ver en mirar; en nuestro caso, la pintura, el ejercicio de mirar o enfocar más acciones frecuentes.

Generalmente pretendemos que nuestra percepción, expresión y vivencia del mundo sea imparcial, o creemos que es ingenua, lo cual se funda en lo complejo que resulta determinar una relación tan cotidiana y constante. Se da por sentada una idea pues nos es necesaria para la vida diaria. Durante nuestro caminar no nos preguntamos si vemos o más bien es una interpretación ese coche acercándose, sino que llevamos a cabo las acciones necesarias para no terminar embestidos. En la vida diaria y para la práctica damos por sentada una enorme cantidad de situaciones, ideas y prejuicios. Ahora bien, arte y filosofía tienen en común poner en el centro de atención las acciones cotidianas para brindar nuevas posibilidades y hacernos comprender, de ahí que estas dos ciencias puedan hacer un buen maridaje en el estudio de la pintura.

Vayamos al tema, desde que estamos en el vientre materno percibimos el mundo, los sonidos y nuestros ojos se abren a los pocos días de haber nacido. Cada vez que percibimos un objeto, lo hacemos a través de todos nuestros sentidos. Al comer una tuna nos percatamos de su aroma mientras la masticamos, así como de su textura. Nuestros sentidos no se encuentran solos frente a las cosas, existen al mismo tiempo otras facultades cognitivas que nos permiten conocer los objetos. De tal forma que si vemos una superficie espinosa, la memoria busca entre los recuerdos las sensaciones de cosas similares y nos da una proyección del posible efecto frente al tacto. Para saber que es comible hemos pasado una serie de formaciones culturales que nos permiten o prohíben acercarnos a la tuna de determinada forma y creándonos expectativas de la misma. Algunos estudiosos han definido el ver como una forma ingenua e imparcial de conocer a través de los ojos, mientras la mirada se caracteriza por dar una configuración. Dadas las afirmaciones que hemos

hecho hasta ahora, la mirada ingenua no es posible, pues incluso para ver algo como comible o existente necesitamos de una configuración, de la cual resulta que nuestro percibir por medio de los ojos no puede ser un ver y es más bien una mirada, de forma consciente e inconsciente. Los seres humanos somos parte de la naturaleza, lo cual nos obliga a relacionarnos.

Todo organismo vive a expensas de lo que llamamos el mundo “exterior”. Ni se concibe que un ser cualquiera pueda prescindir de los elementos y concursos de su ambiente; al contrario, cada uno trata fundamentalmente de obtenerlos y aprovecharlos cuanto le es posible, según sus necesidades, y para ello se esfuerza tanto más cuanto estas más vivas sean. De ahí el surgimiento de innumerables formas de acción, entre las cuales se caracteriza la artística, como la del ingenio aplicado a la consecución de lo que demanda cada organización vital.<sup>3</sup>

De la práctica hemos creado culturas para dar sentido, orden a todo aquello que nos rodea; el mundo no se nos presenta como un todo desordenado. El orden en parte es herencia, memoria histórica de nuestra cultura y pieza personal e individual lleno de nuestras vivencias, cuestión que permite la pintura, entre otras.

La pulsión icónica revela la tendencia natural del hombre a imponer orden y sentido a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias, si bien tales orden y sentido aparecen ampliamente diversificados según el grupo cultural al que pertenezcan el sujeto preceptor y según la historia personal que se halla tras cada mirada [...] La pulsión icónica surge de la necesidad de otorgar sentido a lo informe, de dotar de orden al desorden y de semantizar

<sup>3</sup> Pedro Figari, *Arte, estética e ideal*, t. I, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1960, p. 43.

los campos perceptivos aleatorios, imponiéndoles un sentido figurativo.<sup>4</sup>

Ahí viene el primer trastocamiento a la interpretación de la pintura, pues el pintor no pinta lo que ve, sino lo que mira. Mirar ya implica un horizonte. Nuestra mirada es una configuración de cuanto vemos, tocamos, gustamos, sentimos, olemos, percibimos. De ahí que una primera distinción desde la filosofía sea la diferencia entre ver y mirar, donde se deben criticar las posturas que buscan ese ver ingenuo y quienes lo convierten en paradigma para muchos dedicados a la filosofía y a las ciencias en un ideal de imparcialidad.<sup>5</sup> Debemos admitir de una vez que ese ver resulta una imposibilidad, tendríamos que hacer una abstracción total de nuestro *situs*.

Por ahora, no desarrollaré el *situs* de forma tan definida y concienzuda, pero implica una antropología filosófica que ofrece al humano como un ser espacial y creado de relaciones en constante devenir. Baste ahora afirmar que siempre estamos en un *situs*, lo hayamos o no construido, seamos o no conscientes de él. Con ello no quiero afirmar que necesitemos un *situs* como condición de posibilidad y no es algo externo, sino es lo que somos, nos es intrínseco. Ser *situs* es en sentido dialéctico. De un lado se encuentra el del nacimiento y, de otro, el que creamos en nuestro devenir. Se trata de un juego entre lo que nos es brindado por herencia, la cultura, la familia y la sociedad frente a lo que hacemos con ello. Dicho de otra forma, nacemos en un lugar determinado, en el cual se entrecruzan factores como la región, el país, la provincia o estado y, más específico, el campo,

<sup>4</sup> Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 11 y 12.

<sup>5</sup> Cfr. Richar Gregory, *Ojo y cerebro: psicología de la visión*, Madrid, Guadarrama, 1993; Gubern, *op. cit.*; Ernst Gombrich *et al.*, *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 1983.

en la casa o en el hospital (privado o público). Nacemos para habitar con determinadas personas, no es lo mismo tener una progenitora de 15, 20, 30, 40 o 50 años, sus ritmos, condiciones y complicaciones, mismas que harán clara referencia a ese tiempo biológico y tiempo social, ubicados por supuesto dentro de su *situs*, de su trato con los otros. No puede compararse nacer en pleno siglo XXI que en el XV, con el calendario romano que con el chino, etcétera; siempre recordando que el ser humano se constituye en relación con los otros, de donde el *situs* nos brinda configuraciones a nuestros sentidos y las formas en que percibimos la realidad y los entes que nos rodean.

Figari va más allá de la distinción entre ver y mirar, esa imparcialidad absoluta, ese ver las cosas tal cual son le parece una ingenuidad, por ello afirma que

nosotros no percibimos las cosas del mundo exterior como ellas son en realidad: sólo percibimos en nosotros los efectos del relacionamiento para con lo demás que observamos y comparamos, y para nosotros mismos, y de esto es que inducimos y deducimos sus cualidades, con arreglo a nuestras necesidades y aspiraciones, con arreglo a nuestros juicios y nuestros antecedentes psíquicos, y se las atribuimos a las cosas mismas que han promovido tales estados psíquicos. Objetivamos, así, lo que es puramente un resultado psíquico de aquel relacionamiento.<sup>6</sup>

De donde el sujeto y su *situs* llevan mucho a la relación cognoscitiva con el mundo. Dicha configuración no se encuentra exenta de valoraciones de diversos tipos y el artista se ve involucrado en órdenes de valoración, ya sea de manera consciente o inconsciente. Por ello, podemos humanizar al hablar de emociones en entidades distintas.

<sup>6</sup> *Loc. cit.*



La envidia es un sentimiento humano, a quién envidia y quién envidia, cuestionamientos que nos llevan a preguntas existenciales humanas.

El artista, en nuestro caso el pintor, configura el mundo, trastocando valoraciones o haciéndolas evidentes. El artista no se encuentra fuera de la realidad cuando realiza su obra, ni fuera de su *situs*, crono-topos, contexto socio-político-cultural, o como



Envidia

quieran llamarle, de ahí que su formulación (dar consistencia y criticar el qué de la obra artística) y su formalización (el cómo) se relacionen con el mismo:

Nos guste o no, la responsabilidad del intelectual resulta algo más complejo que el “decir la verdad”, y también la responsabilidad del artista es menos simple que la de “crear belleza”. Formalizar o conformar es un arma de tantos filos como formulas: es, por un lado confirmar o camuflar las situaciones de hecho a la que se les da forma, pero también puede ser desenmascaramiento de estas situaciones, invención de situaciones posibles, proposición de modelos alternativos.<sup>7</sup>

Debemos comprender que no están contrapuestas estas dos formas de hacer arte, sino que muchas veces se relacionan. No olvidemos el qué y el cómo en el arte, que están estrechamente unidos. Ahora, cuando hablamos de modelos alternativos de lo que no es, pero podrían ser, nos encontramos ya bajo la noción de utopía.

La utopía está compuesta por dos partes unidas e interrelacionadas, el diagnóstico de la realidad y la propuesta terapéutica, entre el ser y el deber ser, tensión que opera en varios niveles,<sup>8</sup> lo cual la lleva a trastocar y modificar los órdenes de valoración establecidos para configurar otros, considerados mejores. Pero lo que más me interesa remarcar es el sentido de esperanza hacia el futuro, que en nuestro pintor estará expresado por la idea de evolución, ideal, mejoría, retomado de la biología con ciertos

<sup>7</sup> Xavier Rubert de Ventós, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1974, p. 45.

<sup>8</sup> Por ahora no puedo desarrollar de forma más acaba la noción de utopía y todas las tensiones que configura. Si el lector se encuentra interesado puede consultar los siguientes libros: Horacio Cerutti, *La utopía en América*, México, CCYDEL-UNAM, 1991; María del Rayo Ramírez, *Utopología desde nuestra América*, Bogotá, Desde abajo, 2012.

matices. Partiendo de una antropología filosófica abierta, Horacio Cerutti afirma:

Vivir en función de un lugar y un tiempo imaginarios ha sido condición de posibilidad del existir humano. No hay historia sin esta dimensión trascendental. Este proyecto anuncia lo todavía no sido, mientras denuncia lo intolerable. Optimismo del deber ser a partir del pesimismo ante un ser que resulta insoportable. El ente humano no puede —literalmente— existir a partir sólo de realidades. Es un devorador de futuro y también —como bien lo viera en su momento Oswald Andrade— de productos culturales otros, ajenos. Vivir es también en lo imaginario, en lo que todavía no es pero debería ser, en lo que estaría bien, en lo que ojalá fuese, en el mundo ético de la solidaridad, el amor, el hedonismo, el erotismo, la abundancia de lo suficiente para todos, la posibilidad de desarrollar capacidades propias y ajenas.<sup>9</sup>

Se trata pues desde la realidad mirada buscar nuevas realidades con un fin de mejoría, por lo menos, en las obras de Figari como *Historia Kiria*. ¿Cómo trastoca Figari los valores de su época por medio de sus pinturas? A finales del siglo XIX y principios del XX, la idea de un progreso estaba enlazada con la imagen de Europa desde Uruguay, los uruguayos se veían a sí mismos como la Francia de América, la presencia de negros e indígenas<sup>10</sup> en dicho país se consideraba nula.

El texto más importante sobre geografía del Uruguay informaba a sus lectores que los habitantes del país eran todos de raza blanca [...] Hay también que hacer resaltar que en nuestro país no hay indios y muy pocos negros. Nuestro millón y medio de habitantes vale más que cuatro o cinco millones de indios semicivilizados que

<sup>9</sup> Cerutti, *op. cit.*, p. 25.

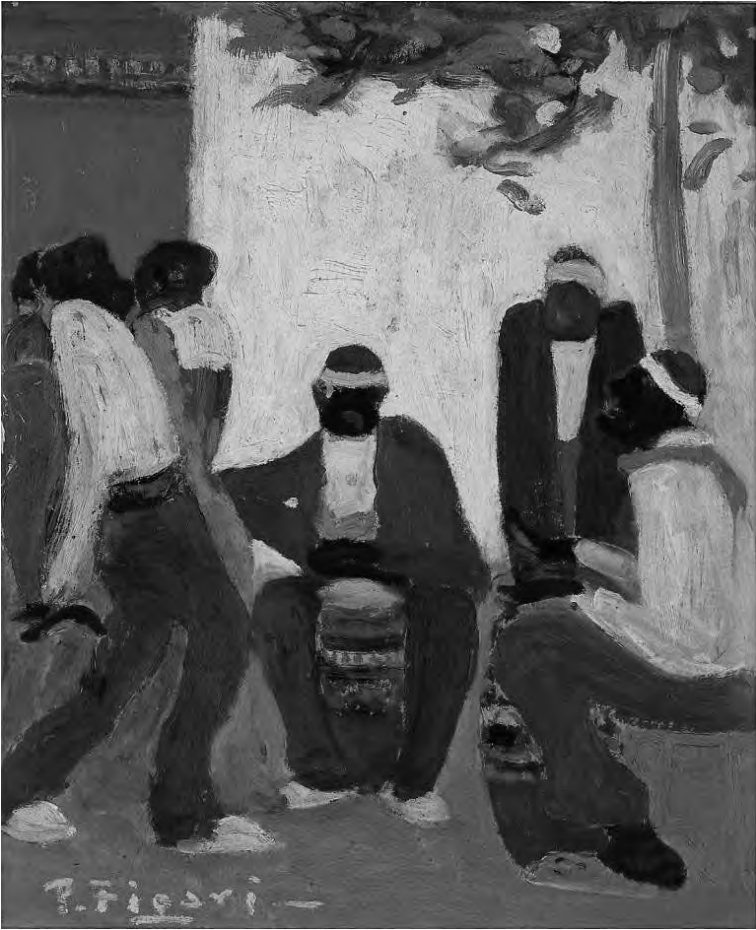
<sup>10</sup> Sería mejor decir pueblos originarios, pero para no perder el hilo de la argumentación les dejaré la forma como eran llamados en la época.

pueda haber en la población de otros países americanos. Solamente la Argentina tiene una raza tan selecta como la nuestra. Ningún país de América puede ostentar una población como la nuestra, donde predomina de muy marcada manera la raza caucásica, proclamaba Horacio Araújo Villagrán en 1929. El tipo nacional es activo, noble, franco, hospitalario, inteligente, fuerte y valiente y es de raza blanca en su casi totalidad, lo que implica la gran superioridad de nuestro país sobre otros de América en que la mayoría de la población está compuesta por indios, mestizos, negros y mulatos.<sup>11</sup>

El futuro debía ir hacia la raza blanca, como muestra el texto. Sin embargo, Figari se contrapone a dicha postura y retrata negros e indios, configurándolos como el modelo a seguir, pues son quienes están más apegados a la naturaleza y, por tanto,



<sup>11</sup> George Reid Andrews, *Negritud en la nación blanca: una historia de Afro-Uruguay, 1830-2010*, Montevideo, Linardi y Risso, 2011, p. 18.



siguen de forma más apropiada su ley de evolución que lleva al progreso. Cabe mencionar que para Figari el progreso no era crear más productos, ni el consumismo, sino una vida con mucha sociabilidad y alegría. Por ello sus obras pictóricas están enlazadas a la fiesta.

Dichas leyes son para Figari las que nos llevarán a lo mejor. Lo que el artista hace es colocar de cabeza los valores nacionales uruguayos, mostrar a negros e indios en una nación blanca cuando quería que estuvieran ausentes y darles un papel fundamental para el progreso de la nación uruguaya. Considerando la idea de evolución como un mandato a seguir, pero no de Uruguay a Europa, sino de Uruguay a las naciones más apegadas a la naturaleza, negros e indios, convierte en su axiología a estos salvajes e ignorantes en los más sabios.

La dignidad humana, para Figari, se enlaza con la naturaleza, el lugar otorgado por ella al ser humano entre las especies es constante esfuerzo, trabajar en sí mismo desde el ámbito práctico, desde una filosofía que parte de la experiencia vital hacia las nociones más universales. Un sistema filosófico contra los idealismos construidos desde afuera de la experiencia vital y superpuestos como simulación a la realidad. Acción y teoría







están consolidadas, la cuestión social no se trata de palabras sino de actos, por eso más allá de desear el bien, se tenía que llevar a cabo.

Para Figari es maravilloso el descubrimiento del fuego y de las primeras formas de cubrirse, alimentarse y autoproducir como lo es la actual cocina, los últimos inventos tecnológicos y las grandes obras artísticas.

Debemos comprender que para Figari el Ser, no es un sustantivo sino un verbo en tanto queda enlazado con la naturaleza y la vida. Los conceptos que tejen la noción de realidad en Figari son vida, naturaleza, verdad y hecho. Cuestión de una complejidad e integralidad difícil de explicitar en un par de líneas.

La metafísica, por tanto, debe partir de la sustancia o materia y la energía como elementos inseparables, se trata pues de comprender que el Ser de la metafísica en el fondo Es y por ello queda enlazado a la vida. Se trata de un concepto de vida cósmica en donde se encuentra entrelazado el ser humano, los animales y la naturaleza, cuestión que aprovecha Figari para anular las falsas dicotomías naturaleza-ser humano, vida-muerte, otro clásico tema de los mitos.

La vida entonces es constancia en la búsqueda de lo integral, del mejoramiento, negación de la hiperespecialización que aleja de la realidad, al igual que de la hiperteorización sin práctica,





en la que dolor y placer coexisten pero impera el placer y la constante alegría por la vida misma.

Una sociedad entre la cual el lujo es necesidad, el estatus lo da el hacer y se ve reflejado con tranquilidad. El rescate que hace de las relaciones entre pasado, presente y futuro van contra el proceso democrático llevado en la época, contra el borrado de la

memoria. Cómo sentirse plácido ante el dolor de pérdidas después de los diversos enfrentamientos y las luchas constantes entre blancos y colorados (bipartidismo uruguayo), cómo hacer resaltar lo ridículo del consumismo en un país que entraba de lleno a la globalización, un país que se convertiría en un modelo de economía capitalista. Sin duda, los valores propuestos por Figari, al ser no sólo estéticos sino al estar integrados a un sistema entero, golpean con naturalidad desmedida el sistema capitalista uruguayo, la democracia en ciernes y el resultado final de los mismos.

Ahora bien, entre lo expresado en la obra teórica y escrita de Figari y su pintura hay una estrecha relación en la cual con ambas manifestaciones hace evidente sus convicciones y utopías.

Podemos ver claramente los valores que se le dan a la naturaleza, la difícil distinción entre negros, blancos e indios. Y más allá de la diferencia entre el ser humano y los primates, remarca la unión de este con la naturaleza y los animales, del hombre moderno con el prehistórico. Además del ser humano siempre como relacional, en sus obras resalta la presencia del otro, de ser más de un sujeto el que se encuentra enmarcado. La naturaleza se hace presente en todo momento. La fiesta y música como momentos cotidianos de relación social son bellamente presentados por Figari, así como la alegría y tranquilidad que busca en una sociedad utópica.

Lo utópico se encuentra imbricado con el nivel simbólico y, por lo mismo, no debería desapegarse de la imagen, no sólo de la escrita, inscrita, sino tampoco de bocetos, pinturas y más, para lo cual se deben reconocer los vestigios del pasado, las formas en las cuales configuramos las posibilidades de desbordamientos de límites de una forma dialéctica. Concluamos enlazando su obra pictórica con su utopía escrita, *Historia Kiria*.

La vida plena, espontánea; la vida natural nobiliaria, digna; la conciencia específica; la verdad complexiva, comprobable, son bienes

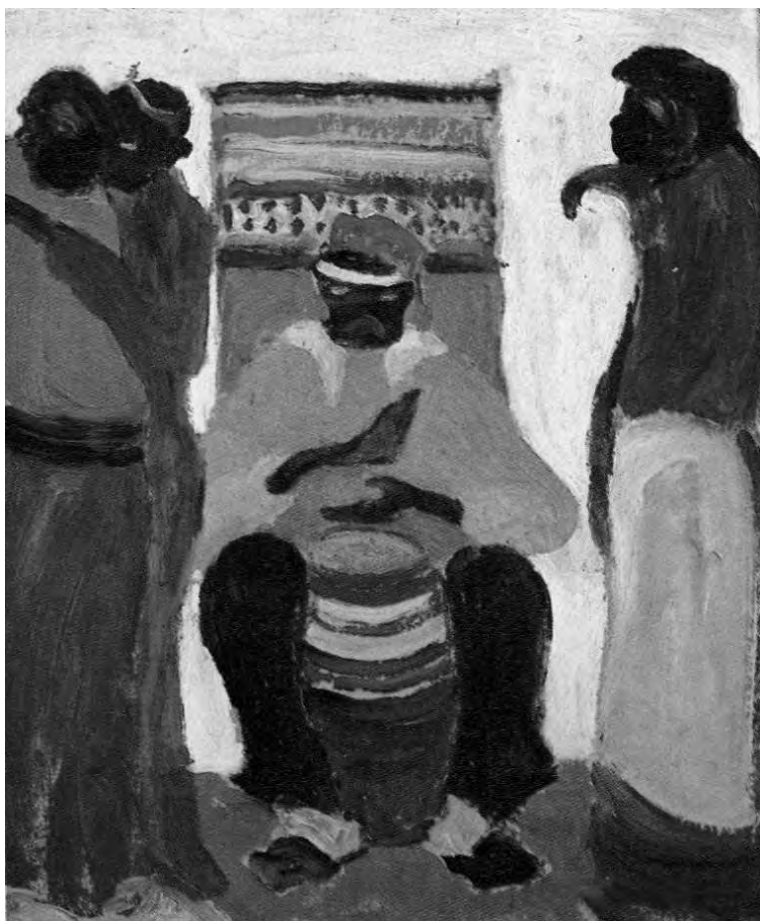




de que deseamos disfrutar los de América, para no tener que consolarnos con el paraíso artificial. ¡Dónde están el peliandro y las guitarras kirias, con su genuino y sano sonar pastoril, y las pipas perfumadas!...

[...]

—Tiene razón, mi amigo: pero vea: Le aconsejo no se haga ilusiones, pues las verdades más sencillas son las que cuesta más trabajo admitir. ¿No ve usted que en estos tiempos ni hay noticias ya de lo que es buen sentido? No es cordura lo que hoy se busca y se quiere, sino el que se halaguen las vanidades corrientes, aunque sean funestas y espejismos. Note usted que no hay fortalezas ni



castillos más resistentes que los que ha construido el ingenio humano en su propia mente. Eso, diríase que es lo indestructible: ¿no ve que nosotros, si acaso razonamos alguna vez por casualidad, lo hacemos empotrados en esa arquitectura plateresca preconstituida, llena de arabescos?<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Pedro Figari, *Historia Kiria*, Montevideo, Amesur, 1930, p. 201

## BIBLIOGRAFÍA

- Cerutti, Horacio, *La utopía en América*, México, CCYDEL-UNAM, 1991.
- Del Rayo Ramírez, María, *Utopología desde nuestra América*, Bogotá, Desde abajo, 2012.
- Figari, Pedro, *Arte, estética e ideal*, t. I, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1960.
- \_\_\_\_\_, *Historia Kiria*, Montevideo, Amesur, 1930.
- Gombrich, Ernst *et al.*, *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 1983.
- Gregory, Richar, *Ojo y cerebro: psicología de la visión*, Madrid, Guadarrama, 1993.
- Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Reid Andrews, George, *Negritud en la nación blanca: una historia de Afro-Uruguay, 1830-2010*, Montevideo, Linardi y Risso, 2011.
- Revista Nacional*, año VIII, núm. 91, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, julio de 1945.
- Rubert de Ventós, Xavier, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1974.