

UNIVERSALISMO Y AMERICANISMO EN EL SILABARIO DE LA DECORACIÓN AMERICANA DE RICARDO ROJAS

María Alba Bovisio
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Fue en el marco de nuestras indagaciones sobre historiografía del arte prehispánico en la Argentina, que llegamos a Rojas y en particular al *Silabario*¹..., texto en el que el autor retoma la propuesta de *Eurindia* (1924): promover una estética nacional y americana reivindicando el mestizaje hispano-indígena. En el *Silabario*..., escrito seis años después, la atención se concentra específicamente en las artes plásticas con objetivos tales como: “conciliar la emoción indígena con la técnica europea” y extender “nuestra nacionalidad artística a todo lo americano”. Propuesta estética cargada de contradicciones y tensiones propias del pensamiento de la generación del Centenario: urgido de modernidad y nacionalismo.

Como bien señala Botana, la generación del '80 pudo resolver la cuestión de la integridad territorial (campanas a Chaco y Patagonia) y de la organización de un régimen político que garantizara la cohesión del estado; pero a principios de siglo aún quedaba pendiente un asunto crucial en el proceso de consolidación ideológica del estado: la definición de la identidad nacional².

¿Cuándo se inicia la historia de la nación argentina? ¿Quiénes fueron sus “fundadores”? Rojas ocupa un lugar clave en el ámbito de los intelectuales nacionalistas que dieron respuesta a estas preguntas asignando el rol de artífices de nuestra patria a indígenas y españoles. Posición que responde a una tendencia dominante en la redefinición del mapa político latinoamericano a principios de siglo, generada por la pérdida por parte de España de sus últimas colonias. La “Madre Patria” aparecerá como posible aliada frente a quien, de ahora en más, será visto como el enemigo potencial realmente poderoso: los E.E.U.U. En este contexto la idea de nación se funda no sólo en la aceptación sino en la exaltación de las bondades del mestizaje hispano-indígena. En *La restauración nacionalista*, informe sobre la enseñanza de la historia realizado en 1909 por encargo del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública³, destaca la necesidad de una “educación estética americana”, entendiendo lo americano como resultado de ese mestizaje.

Ahora bien, la herencia hispana era la aprendida y aprehendida por todos (idioma, religión, costumbres), por ende, era necesario rescatar la herencia olvidada: el pasado indígena. Al respecto, en *Eurindia*, Rojas proclama:

El exotismo es necesario a nuestro crecimiento político; el indianismo lo es a nuestra cultura estética. No queremos ni la barbarie gaucha, ni la barbarie cosmopolita. Queremos una cultura nacional, como fuente de una civilización nacional, un arte que sea la expresión de ambos fenómenos. *Eurindia* es el nombre de esta ambición⁴.

En este sentido será necesario impulsar tanto el conocimiento “estético” de las culturas indígenas como el histórico. El primero a través del análisis de su arte (técnicas, diseño, composición, simbología) y el segundo mediante la investigación arqueológica. Fue justamente Rojas, quien siendo rector de la Universidad de Buenos Aires, promovió la publicación, en

¹ **Rojas, Ricardo** *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires, Losada, 1953. 1º edición, 1930. Obra dedicada a Angel Guido “arquitecto de *Eurindia*”.

² **Botana, Natalio** *El orden conservador*. Buenos Aires, Hyspamerica, 1986.

³ **Rojas, Ricardo** *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1909.

⁴ **Rojas, Ricardo** *Eurindia*, ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas. Buenos Aires, Librería La Facultad, 1924, p. 20.

1929, de la obra póstuma de Adán Quiroga *Folklore Calchaquí*⁵: obra en la se analizan piezas arqueológicas del NO. argentino a la luz de mitos, ritos y creencias vigentes a fines del siglo pasado. Poco después, entusiasmó al rector de la Universidad de Tucumán, Juan Terán para que publicase otra obra inédita de Quiroga: *Petrografías y Petroglifos*, donde se describían e ilustraban ejemplares del NOA desconocidos hasta ese momento⁶.

Profundo conocedor de la arqueología y el folklore local y americano, Rojas reivindicó la importancia de los investigadores, no solo en el ámbito específico de esas disciplinas, sino en el de la cultura en general. En su *Historia de la literatura argentina. Ensayos filosóficos sobre la evolución de la cultura en el Plata* (1922)⁷ incluye en el volumen dedicado a “Los modernos” a Juan Ambrosetti, Adán Quiroga y Samuel Lafone Quevedo, investigadores de arqueología y folklore calchaquí que analizaron la iconografía del arte indígena en relación con sus sentidos mítico-rituales trascendiendo el contexto exclusivamente local e insertando al NOA en la tradición cultural andina.

A propósito, Rojas, en el prólogo de *Folklore Calchaquí* destaca la originalidad de la metodología de Quiroga:

[por su] ocurrencia de confrontar los íconos andinos con el folklore local. La arqueología, la crónica y el demótico préstanse aquí recíproco auxilio y algunos problemas etnográficos e históricos resultan ingeniosamente iluminados si no definitivamente resueltos⁸.

Coincidimos con Amigo⁹ acerca de que la imagen para Rojas está en función de la formación del sentido histórico en la medida que contribuye a formar una conciencia nacional a partir de los elementos de la tradición. La orientación “iconológica” de los trabajos de Quiroga, Ambrosetti y Lafone Quevedo, preocupados por desentrañar significados profundos en las imágenes, venían a proveer esa contribución: imágenes cargadas del “espíritu indígena”.

Por otra parte, el análisis estético del arte indígena y la educación artística estarán en función de desarrollar una sensibilidad estética americana que sustente la formación de una conciencia nacional que conjugue tradición y modernidad. De ahí que, hacia 1914, Rojas proyecte la fundación de una Escuela de Artes Indígenas para la Universidad de Tucumán, donde los alumnos se entrenarían en el estilización de los modelos regionales y de las imágenes de la arqueología indígena, adaptándolos a las necesidades de la industria y la vida moderna¹⁰.

Las reflexiones desarrolladas en el *Silabario* dan cuenta del sustento teórico de esos proyectos educativos en los que se apuntaba a una integración de la estética indígena a la vida moderna. Nacionalismo y modernidad se dan la mano en los objetivos enunciados en el prólogo de ese texto:

Folklore y arqueología, he ahí mis puntos de partida; educación e industria, he aquí mis medios; nacionalidad y belleza, he ahí mis fines [...] el objeto principal de este libro [es] mostrar el contenido del arte indígena y lo que de él puede ser aprovechado por las modernas artes industriales¹¹.

Ahora bien, desde el comienzo del libro en el nacionalismo de Rojas se manifiestan dos tensiones básicas interactuantes: tradición/ modernidad; americanismo/ universalismo. Por una parte, exalta la necesidad de una estética propia basada en el arte indígena, por otra,

⁵ **Quiroga, Adán** “Folklore calchaquí”. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, sec. VI, tomo V, Buenos Aires, 1929.

⁶ El rector de Tucumán encomendó a Ernesto Padilla la preparación de la edición y la impresión se realizó en la Imprenta de la UBA en 1931.

⁷ **Rojas, Ricardo** *Historia de la literatura argentina. Ensayos filosóficos sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Vol. VII/VIII: “Los modernos”, Buenos Aires, 1922.

⁸ **Quiroga** *op.cit.* p. 4.

⁹ **Amigo, Roberto** *La pintura de Historia: imágenes de la República Conservadora*. Informe Final de Investigación, UBACYT, Buenos Aires, Mimeo. 1966.

¹⁰ Acerca de este proyecto (que no llegó a concretarse) véase: **Rojas, Ricardo** *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*. Buenos Aires, Librería Argentina de Enrique García, 1915.

¹¹ **Rojas, Ricardo** *Silabario...*pp. 20-21.

reivindica la aplicación de categorías estéticas europeas para su análisis. Insiste en la necesidad de encarar el estudio de todo arte desde la perspectiva de un “ojo moderno” y a la vez postula la universalidad de la dimensión estética. Se interesa por destacar el sentido específico de la simbología americana pero simultáneamente sostiene que sus diseños deben adaptarse a soportes industriales. Propone consolidar una identidad nacional a partir de una conciencia americana, pero culmina disolviendo la historia americana en la historia de la Humanidad¹². Veamos cómo se manifiestan estas tensiones en la propuesta estética del *Silabario*...

Rojas señala que su estudio aún varias intenciones: “una estética, meramente descriptiva, y otras dos convergentes: la de penetrar en el carácter secreto de los símbolos y la de incorporar este arte resucitado a la vida actual”¹³. La primera intención se manifiesta en una detallada descripción de temas, materiales y esquemas compositivos¹⁴ de las expresiones artísticas de la América Prehispánica desde Mesoamérica hasta el N.O. argentino, con el objeto de darlos a conocer. Con el mismo sentido descriptivo e informativo y con un pertinente sentido histórico dedica la quinta parte del libro a caracterizar los estilos correspondientes a culturas desarrolladas en distintos tiempos y lugares (Tawantisuyu, Tiahuanaco, Costa Peruana, Calchaquí, México y regiones vecinas).

Ahora bien, en los dos aspectos convergentes de su propuesta -penetrar los símbolos del arte indígena e incorporar éste a la vida moderna- es donde se instala una tensión: ¿qué ocurre con el contenido de los símbolos al estilizarlos y adaptarlos al diseño industrial?

A la hora de interpretar el sentido simbólico de los signos del arte indígena, Rojas acude a sus lecturas especializadas invocando a prestigiosos americanistas, historiadores y arqueólogos¹⁵, para después proponer que esos signos se adapten a la vida industrial sin perder su sentido originario. Éste debe mantenerse en aras de que el arte indígena cumpla su función: “[ser] el resorte estético en el vigoramiento de nuestra conciencia racial”, entendiéndolo por raza “un tipo espiritual, no un etnos físico”¹⁶. Es en este “tipo espiritual” expresado en el arte indígena que radica lo nacional inmerso en lo americano. Rojas resuelve la dicotomía evidente entre los sentidos originarios propios de culturas no occidentales y las connotaciones latentes en diseños industrializados a través de un universalismo de carácter esotérico¹⁷, que postula que todas las imágenes de todos los tiempos y lugares son imágenes arquetípicas: “por el nacionalismo iríamos al americanismo y por éste a la universalidad de la prehistoria humana. Símbolos de la patria y del mundo es lo que aquí doy”¹⁸. Analizar estéticamente el arte prehispánico implica evidenciar todo lo que hay de “bello y esencial” más allá de su coyuntura histórica.

¿Pero dónde queda “lo americano” si se disuelve en el alma universal? Los aspectos esotéricos del pensamiento de Rojas dejan sin sentido (respuesta) a esta pregunta: a través de lo indígena americano nos conectamos con la dimensión humana eterna y universal, puesto que es por su pasado indígena que América pertenece a las “grandes civilizaciones de la Antigüedad”. En su intención de “rehabilitar al indio como progenitor de nuestra historia y sal de nuestra civilización”, Rojas se propone demostrar:

[...] que los indios no fueron todos salvajes y que por ellos América nos ata al más viejo linaje de la especie, a la prehistoria del mundo, a la edad de los

¹² El “indianismo” de Rojas si bien, por una parte, implica el rescate de una tradición local, por otra, se corresponde con el exotismo de la Europa moderna, ansiosa de hallar nuevas formas artísticas para una nueva sociedad en permanente transformación y progreso.

¹³ Rojas *op. cit.* p. 20.

¹⁴ Correspondiendo a cada una una parte del libro: los Signos, los Temas, la Composición

¹⁵ Cfr. Rojas *op. cit.* p. 22.

¹⁶ “[...] empleo aquí la palabra raza, no con el significado que a esta voz le atribuye la antropología materialista, sino con el viejo significado romántico de personalidad colectiva, de agrupación histórica, de conciencia cultural” (*Ibidem* p. 151).

¹⁷ Respecto a los componentes esotéricos en el nacionalismo de Rojas véase: Muñoz, Miguel: “Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas”, *Las Artes en el Debate del Vº Centenario*, Buenos Aires, CAIA/ Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1992.

¹⁸ Rojas *op. cit.* p. 20.

semidioses y de los diluvios, como Israel, Asiria, Egipto y todos los antiguos legendarios¹⁹.

Esta última cita evidencia otro aspecto contradictorio con el universalismo proclamado: una adhesión al evolucionismo expresada en la idea de que *no todos los indios fueron salvajes*, vale decir que algunos sí. ¿Pero cómo conciliar este planteo con la idea de una esencia humana única universal y eterna? ¿Participan igualmente de esta esencia los salvajes y los civilizados? En este punto, a diferencia de las anteriores tensiones señaladas, Rojas ni siquiera advierte la necesidad de dar algún tipo de respuesta. En varios pasajes del libro nos topamos con expresiones tales como: “tribus rudimentarias” con un “arte esquemático” acorde con su “grado de evolución”. En esta misma línea de pensamiento identifica al “hombre primitivo” con el niño, equiparando los procesos intelectuales y creativos de los indígenas con los correspondientes a un estadio temprano del desarrollo humano²⁰. En un sentido análogo interpreta como una deficiencia la ausencia de respeto por la realidad anatómica en el tratamiento que los artistas indígenas daban a la figura humana: “a diferencia de los europeos no llegaron a lo que podríamos llamar la plena autonomía estética del modelo humano”²¹.

Volviendo a la respuesta esotérica ante la cuestión de la disolución de lo americano en lo universal, nos interesa señalar que en la 4ª parte del libro dedicada a los Símbolos²², el autor enumera aquellas imágenes arquetípicas, mundo, divinidad, hombre, raza y belleza, que considera la expresión de “una índole esencial del espíritu humano” en la que la “sensibilidad mística” se hace una sola con la “sensibilidad estética”. Es en esta parte, centro y eje de su estética, que se encuentra la clave de sus fundamentos: la creencia en la existencia de la Atlántida. En el séptimo capítulo declara:

Si las analogías internas de varias culturas continentales sorprenden al estudioso en el Nuevo Mundo, imponiéndole la necesaria hipótesis de contactos prehistóricos o la referencia a una común fuente iniciática, no sorprende menos la abundancia de analogías entre dichos restos arqueológicos de América y los de Caldea, Egipto, Micenas, Etruria, Persia, India, China, Irlanda y hasta la misma España primitiva, imponiéndose así la hipótesis geológica de un continente anterior -la fabulosa Atlántida- cada vez más indispensable para explicar la semejanza de aquellas vetustas civilizaciones²³.

En el epílogo, “De Atlántida a Eurindia”, despliega esta tesis insistiendo en las analogías intercontinentales manifestadas en el arte: escenas del Diluvio, Prometeos devorados por buitres, águilas y serpientes bicéfalas, cruces y grecas. Apela, también, a sus fuentes científicas, filosóficas y esotéricas: destaca referencias en el *Timeo* de Platón al continente perdido²⁴; para acudir luego a los “ocultistas modernos” como Scott Elliot, quien en su *Historia de los Atlantes* estudia la desaparición de la Atlántida por sucesivos diluvios²⁵. En los vaticinios de Mme. Blavatzky, encuentra un lugar privilegiado para América, ya que en su libro *Doctrina Secreta*, la teósofa sostiene:

La humanidad del Nuevo Mundo, más viejo en mucho que el antiguo [...] es la que tiene la misión y el karma de sembrar la simiente de una raza futura, más gloriosa que todas las que hasta ahora hemos conocido²⁶.

Sabiendo que el esoterismo es tildado de no científico, Rojas acude a la voz de “un hombre de ciencia”: Florentino Ameghino, quien en su obra *Antigüedad del hombre en el Plata*,

¹⁹ *Ibidem* p. 23.

²⁰ *Ibidem* p. 59.

²¹ *Ibidem* p. 48.

²² Rojas destaca en el prólogo la estructura septenaria del *Silabario...* organizado en 7 partes con 7 capítulos cada una. Éste es un número mágico resultado de la suma del 3: símbolo del espíritu invisible y del 4: símbolo de la materia visible (*op.cit.*:19). Al iniciar la cuarta parte alude a la ubicación central del capítulo de los símbolos: al ocupar el centro del septenario es como la piedra que suele llamarse clave en el centro de la ojiva” (*Ibidem* p. 129).

²³ *Ibidem* p. 162.

²⁴ *Ibidem* pp. 298-302.

²⁵ *Ibidem* pp. 303-3044.

²⁶ Citado en: **Rojas** *op. cit.* p. 304.

plantea la existencia prediluviana de continentes sumergidos en el Atlántico²⁷. Legitimado, entonces, por la ciencia positiva y la filosofía platónica lanza su más audaz hipótesis: “...si el hombre, según Ameghino, pudo nacer en América, la civilización puede haber tenido aquí su cuna”²⁸.

Su universalismo esotérico es la vía por la cual resuelve en su concepción de “la cultura nacional” los conflictos latentes desde la conquista entre Europa y América, reactualizados en la dicotomía pasado premoderno/presente moderno. El enfrentamiento cultural, el mestizaje conflictivo, la necesidad de reafirmación de una identidad que inevitablemente se enfrenta a la diferencia y la otredad, son cuestiones que se anulan ante la existencia de ese momento originario donde todos pertenecían a un único continente, a una única “civilización”. Más aún, reserva para América el rol de lugar de origen de esa civilización, reforzando “el orgullo nacional” construido en la conciencia americana y ofreciéndole al continente (siguiendo los vaticinios de Blavastzky) un lugar clave en la historia futura de la Humanidad.

Rojas reconoce la existencia de “...incomprensión recíproca y de antipatías seculares [entre indígenas y europeos] que necesitamos suprimir”²⁹ y otorga al “arte autóctono” un rol clave en esta misión porque serviría para rehacer la unidad de nuestra América, afirmando su participación en el “concierto de la civilización humana”. Con la intención de dar a conocer en profundidad ese arte se ocupa, como señalamos más arriba, de describir minuciosamente sus formas, técnicas y materiales, destacar las diferencias estilísticas y analizar los diversos contextos y funciones de la producción plástica (políticos, económicos, didácticos, religiosos etcétera.)³⁰.

Sin embargo al esforzarse por subsumir su estética en su concepción universalista-nacionalista obtura la posibilidad de acceder a los sentidos específicos y particulares de las diversas manifestaciones del arte prehispánico.

Decíamos que al entender de Rojas el arte autóctono sería la vía para suprimir, a través de la configuración de una sensibilidad estética americana, el enfrentamiento entre indígenas y europeos. Lo notable es que no se interesa en absoluto por el arte producido por los indígenas y mestizos vivos, ni considera que éste pueda contribuir en la construcción de la “sensibilidad estética americana”. Es que en realidad el valor nacional no habita en la cultura aborígen contemporánea sino en la de un pasado remoto. Rojas adscribe a la reconstrucción histórica propuesta por Quiroga, Lafone Quevedo y Ambrosetti, quienes sostienen que los indígenas que conocieron los españoles (antepasados de los actuales) eran “tribus bárbaras” que asolaron a las grandes civilizaciones del N.O. argentino:

Es cuestión resuelta que naciones bárbaras hicieron una gran irrupción, no hará muchos siglos, las que, a semejanza de los bárbaros que asolaron Europa, dieron en tierra con la primitiva civilización de los valles [...] los restos de pueblos que hoy comienzan a exhumarse, los objetos de arte diariamente encontrados, son los restos preciosos de una civilización desaparecida destruida por los bárbaros, que probablemente fueron los calchaquinos³¹.

²⁷ *Ibíd*em p. 308.

²⁸ *Ibíd*em p. 312.

²⁹ *Ibíd*em p. 204.

³⁰ Vale rescatar que la lectura de Rojas, más allá de su nacionalismo esotérico, es una rica fuente de sugerencias para el análisis de los diseños prehispánicos por la atención puesta a aspectos que creemos de absoluta vigencia: 1) la interacción entre soportes y técnicas en la construcción de los signos; 2) la función mítico-religioso del arte premoderno; 3) la concepción de los signos plásticos como un modo particular de lenguaje; 4) el valor de los esquemas compositivos como expresión de normas y lógicas imperantes en una cultura; 5) la vinculación entre los referentes naturales y los modos de representación de lo sobrenatural.

³¹ **Quiroga, Adán** “Calchaqui y la epopeya de las Cumbres”. *Revista del Museo Nacional de La Plata*, vol. 5, La Plata, 1893, p. 191.

Se recurrirá entonces, al arte prehispánico “precalchaquino” para elaborar diseños “a la medida” de los tiempos modernos, que contribuyan a desarrollar la tan mentada “sensibilidad estética americana”. Rojas dedica la séptima parte de su libro a demostrar que es posible adaptar la ornamentación indígena, capaz de satisfacer las “exigencias estéticas de nuestra alma moderna”, a las necesidades de “nuestra vida cosmopolita”.

También el universalismo esotérico sirve en este caso para “resolver” la dicotomía modernidad/premodernidad. Nuestro pasado americano nos provee de una sensibilidad eterna y universal que concilia los contenidos místicos y sobrenaturales con las necesidades estético-funcionales de la industria moderna:

Se objetará que integrado el *Silabario* y renovada su adaptación industrial, nada quedaría de lo arqueológico. Si: quedaría su geometrización, su ritmo, su espíritu y hasta sus temas íntegros [...] pues la integración moderna coincidiría más de lo que se cree con la simbología antigua³².

El hombre moderno recibe del hombre de las Antiguas Civilizaciones el conocimiento supremo existente en la naturaleza (desdoblamiento de lo Divino) expresado en los signos de su arte. Rojas propugna una modernidad americana construida a partir de esta sabiduría heredada que permitirá “rehacer la unidad rota entre los dos continentes”³³.

³² Rojas *op.cit.* p. 240.

³³ Quiroga, Adán “Calchaqui y la epopeya de las Cumbres”. *Revista del Museo Nacional de La Plata*, vol. 5, La Plata, 1893, p. 191.