

De la iconografía precolombina al diseño moderno: el *Silabario de la Decoración Americana* de Ricardo Rojas*



María Alba Boivisio

UBA / UNSAM, Argentina

Marta Penhos

UBA / UNSAM, Argentina

Resumen

El Silabario de la Decoración Americana es la obra de Ricardo Rojas dedicada especialmente a “analizar” el arte prehispánico con la intención de vehicular la propuesta de *Eurindia*: incorporar la herencia artística amerindia al arte actual para sumarla a la herencia colonial europea. En el presente texto nos proponemos indagar la relación entre el contenido escrito del *Silabario* y la iconografía que se presenta. Fundamentalmente, la disociación entre texto e imágenes -el libro está profusamente ilustrado pero lo que se lee no da cuenta de lo que se ve- y la negación de la dimensión material de las mismas -en ningún caso hay referencias a sus soportes, piedra, cerámica, metal, textil- implican un proceso de apropiación y transformación particular de la “herencia indígena”. En este proceso las obras del arte prehispánico devienen en “ilustraciones” de las teorías de Rojas, diseños factibles de ser “utilizados” para construir una estética moderna americana.

Palabras clave

arte prehispánico
Ricardo Rojas
Silabario de la Decoración Americana
americanismo
indigenismo

Abstract

Silabario de la Decoración Americana is the Ricardo Rojas' work specially dedicated to “analyzing” the pre-Hispanic art with the intention to convey the proposal of *Eurinda*: to incorporate the artistic Amerindian inheritance into contemporary art to add it to the Colonial European inheritance. The purpose of this paper is to investigate the relation between *Silabario*'s text and *Silabario*'s iconography. Fundamentally the dissociation between text and image -the book is profusely illustrated but which is read does not refer to which is seen- and the denial of the material dimension of image - in any

Keywords

pre-Hispanic art
Ricardo Rojas
Silabario de la Decoración Americana
americanism
indigenism

* Una versión más breve de este trabajo se presentó en Mesa: Congreso de LASA 2016, realizado en Nueva York entre el 27 y 30 de mayo de 2016.

case there are references to the material supports, stone, ceramic, metal, textile- imply a special process of appropriation and transformation of the “indigenous heritage”. In this process the pre-Hispanic art works turn into “illustrations” of Rojas’s theories, designs which can be used to construct an American modern aesthetic.

El objetivo de este trabajo es examinar el papel que juegan las imágenes prehispánicas que ilustran el *Silabario de la decoración americana* de Rojas en relación al texto escrito en el que se despliegan las ideas e interpretaciones del autor en torno al arte amerindio. Nuestra hipótesis es que el autor realiza en la obra un proceso de re-significación de las imágenes, que no son enfocadas en su dimensión histórica y cultural, sino que se constituyen en “ilustraciones” de sus teorías, al disponerlas como diseños factibles de ser apropiados para construir una estética moderna americana.

La figura de Ricardo Rojas (1882-1957) permite comprender aspectos centrales del pensamiento argentino del siglo XX, en particular aquellos vinculados con la amplia y compleja corriente del americanismo que, a partir de 1900, sostuvieron a escritores, artistas y dirigentes políticos de distintos países latinoamericanos. Las líneas que desarrollaron en sus obras crecieron sobre un horizonte de lecturas en común signadas por la búsqueda de fuentes filosóficas y epistemológicas para delinear proyectos nacionales que integrasen las tradiciones locales. Se trata de un repertorio de figuras cuyos nombres evocan por sí solos el amplio espectro de ideas y propuestas que encarnaron, desde José de Vasconcelos hasta José Carlos Mariátegui, pasando por los argentinos que mencionaremos enseguida. El pensamiento teosófico en boga en Europa y la filosofía de Oswald Spengler son algunas de las fuentes en las que abrevaron muchos intelectuales, para los cuales fue gran estímulo la aparición de *Ariel* del uruguayo José Enrique Rodó (1900), con su afirmación de un espiritualismo de origen latino (más precisamente hispánico) enfrentado al materialismo anglosajón. La clave común fue el rescate de las tradiciones consideradas constitutivas de una identidad americana: lo español y lo indígena. Las expresiones artísticas y literarias inscriptas en los movimientos indigenistas de México y Perú, y también el llamado *nacionalismo cultural* en la Argentina responden a un malestar de las elites intelectuales frente al problema de la identidad (Penhos, 1999). No podemos aquí ahondar en este marco, pero vale la pena señalar que, pese a estos rasgos generales, son muchas las diferencias en los planos estético, ideológico y político que presentan quienes participaron de esta corriente. De hecho, el nacionalismo cultural argentino incluye un elenco tan heterogéneo como Rojas, los escritores Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez, los arquitectos e historiadores Martín Noel y Ángel Guido (Penhos, en prensa). Sin embargo, varios de ellos y otros que no podemos enumerar aquí ensayaron diferentes operaciones de rescate del arte indígena, tanto en el plano de lo discursivo como en el de la praxis artística y arquitectónica (Bovisio y Penhos, 2010).

Rojas, ensayista, poeta, dramaturgo, historiador, docente y político, estuvo fuertemente comprometido con distintos proyectos educativos y culturales que tuvieron como hilo conductor la valorización de las tradiciones vernáculas como elemento conformador de la identidad nacional y la búsqueda de una modernidad alternativa al cosmopolitismo desde una perspectiva filosófica signada por una fuerte impronta esotérica; el mismo Rojas señala que en el *Silabario*: “La parte esotérica y la parte política se complementan” (Rojas, 1953: 20).

Esta obra fue publicada por primera vez en Madrid en 1930, casi todos los ejemplares se guardaron en un depósito desde donde el editor, Juan Roldán, los distribuía a América y Europa. Al estallar la guerra civil, el depósito junto con otras casas sufrió terribles destrozos por un bombardeo durante el sitio de Madrid. Los ejemplares que llegaron a América del *Silabario* fueron muy pocos. A partir de uno de estos y de los originales que Rojas había conservado, se publicó 23 años después, en Buenos Aires, una nueva

edición idéntica a la primera. El libro está dedicado al análisis de las expresiones del arte americano prehispánico y retoma los objetivos que Rojas venía planteando desde inicios de siglo XX respecto de la necesidad de desarrollar, a través de la educación, “una estética americana”, entendiendo lo americano como resultado del mestizaje hispano-indígena. La configuración de una sensibilidad estética americana sería la vía para suprimir el enfrentamiento entre indígenas y europeos. En este sentido, solo un programa educativo sistemático, orientado a la formación de una conciencia nacional que conjugase tradición (herencia hispano-indígena) y modernidad, permitiría el desarrollo de una “sensibilidad estética americana”.

Tempranamente, en 1909, ya había expresado esta idea en *La restauración nacionalista* (Rojas, 1909), informe sobre la enseñanza de la historia realizado por encargo del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública del gobierno de Figueroa Alcorta. Pocos años más tarde, en 1914, elaboró el *Proyecto para la fundación de una Escuela de Artes Indígenas para la Universidad de Tucumán* (Rojas, 1914), centrado en brindar a los estudiantes un entrenamiento en la estilización de los modelos regionales y de las imágenes de la arqueología indígena para adaptarlos a las necesidades de la industria y la vida moderna. En *Eurindia*, ensayo donde despliega su teoría estética, publicado en 1924, explicita y profundiza su propuesta americanista:

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 ambición (Rojas, 1951: 20).

Ahora bien, si el arte nacional/americano era el que se configuraba en la conjunción de las herencias hispana e indígena, dado que la primera era la aprendida y aprehendida por todos (idioma, religión, costumbres), urgía rescatar la herencia olvidada: el pasado indígena. En este sentido propone 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.

Rojas reivindica la importancia de los estudiosos del folklore y la arqueología argentinos y americanos. En su *Historia de la literatura argentina. Ensayos filosóficos sobre la evolución de la cultura en el Plata* (1922) incluye en el volumen dedicado a “Los modernos” a Juan Ambrosetti, Adán Quiroga y Samuel Lafone Quevedo, pioneros desde el último tercio del siglo XIX en los estudios sobre arqueología y folklore calchaquí. Ellos entendieron las imágenes precolombinas como ideogramas portadores de mensajes a descifrar, tarea que asumieron trascendiendo el contexto exclusivamente local e insertando al NOA en la tradición cultural andina y americana en general (Bovisio, 2014). La orientación “iconológica” de los trabajos de Quiroga, Ambrosetti y Lafone Quevedo, preocupados por desentrañar significados profundos en las imágenes, sintonizaba con la demanda de Rojas en la medida en que daba a conocer imágenes cargadas del “espíritu indígena”. En su proyecto, estas imágenes, integradas a la vida moderna a través del diseño, serían parte del desarrollo de una sensibilidad estética americana.

Texto e imagen en el *Silabario*

En el prólogo del *Silabario*... Rojas señala que su estudio aún varias intenciones:

una estética, meramente descriptiva de las imágenes, y otras dos, convergentes: la de penetrar en el carácter secreto de los símbolos y la de incorporar ese arte resucitado

a la vida actual [...] 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 industriales (Rojas, 1953: 20-21).

Ahora bien, en los dos aspectos convergentes de su propuesta -penetrar los símbolos del arte indígena e incorporar este a la vida moderna- es donde se instala una tensión, ya que el contenido de los símbolos sufre evidentes cambios cuando son sometidos a una estilización y adaptación al diseño industrial. Por una parte, 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 arqueólogos de la época¹. Pero por otra, pretende que esos signos se adapten a la vida industrial sin perder su sentido originario. Este debe mantenerse en aras de que el arte indígena cumpla su función: "... [ser] el resorte estético en el vigorizamiento de nuestra conciencia racial", entendiendo por raza² "un tipo espiritual, no un ethos físico" (Rojas, 1953: 23). 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 esotérico (Bovisio, 2000; Muñoz, 1992). Así, postula que todas las imágenes de todos los tiempos y lugares son imágenes arquetípicas: "por el nacionalismo iríamos al americanismo y por este a la universalidad de la prehistoria humana. Símbolos de la patria y del mundo es lo que aquí doy" (Rojas, 1953: 20). 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 semidioses y de los diluvios, como Israel, Asiria, Egipto y todos los antiguos legendarios" (Rojas, 1953: 23).

El *Silabario* consta de un prólogo, un epílogo, y el meollo del análisis, que se estructura en 7 partes que contienen 7 capítulos cada uno³. La primera parte refiere a *Los Signos*: unidades morfológicas (geomorfos, fitomorfos, zoomorfos, antropomorfos y mitomorfos, etc.); la segunda a la *Técnica*: arcilla, textiles, piedra, metales; la tercera a *La Composición* incluyendo variables como repetición, direccionalidad, proporción, ritmos; la cuarta a *Los Símbolos* divididos en 5 tipos (mundo, divinidad, hombre, raza, belleza); la quinta a *Los Estilos*, donde identifica la producción artística con las culturas y regiones estudiadas hasta ese momento (Tawantinsuyu, Tiahuanaco, Costa peruana, Calchaquí, México y regiones vecinas); la sexta a *La Vida*, "caracterizando" en términos generales las condiciones sociales, didácticas, técnicas, económicas, políticas y artísticas de las poblaciones americanas; la séptima a *El Ideal*, donde plantea cómo los símbolos "indígenas" se pueden integrar en los "ornamentos" de la cultura moderna en la ciudad, la persona, la casa, el teatro, los libros, etc. Rojas cierra este último capítulo proponiendo que estos símbolos se pueden descifrar porque funcionarían como escritura pictográfica. Fundamenta esta interpretación (ya propuesta por Ameghino) en comparaciones entre los glifos mayas, la escritura egipcia y "signos de Tiahuanaco y el Calchaquí" que se caracterizan por la estilización de formas figurativas:

No poseemos claves para descifrar los glifos del calchaquí; pero al comprobar en ellos una evolucionada forma estilística y una intención sistemática persistente, no cabe suponer que se trata de tanteos empíricos, ni de caprichos individuales. Se trata, sin duda alguna, de verdaderos símbolos colectivos... (Rojas, 1953: 290)

En la figura 1 podemos ver como "sistematiza" los diseños de batracios de la cerámica "calchaquí" y los equipara tanto a glifos mayas como a jeroglíficos egipcios.

1. Tales como Wiener, Posnansky, D'Harcourt, Lehmann, Uhle, Ambrosetti. Quiroga, Outes, Greslebin, Aparicio, Seler, Brinton, entre otros (Rojas, 1953: 22).

2. "...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" (Rojas, op. cit.: 151).

3. La estructura septenaria del libro tiene una clara connotación esotérica, Rojas destaca en el prólogo que el 7 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" (op.cit.: 129).

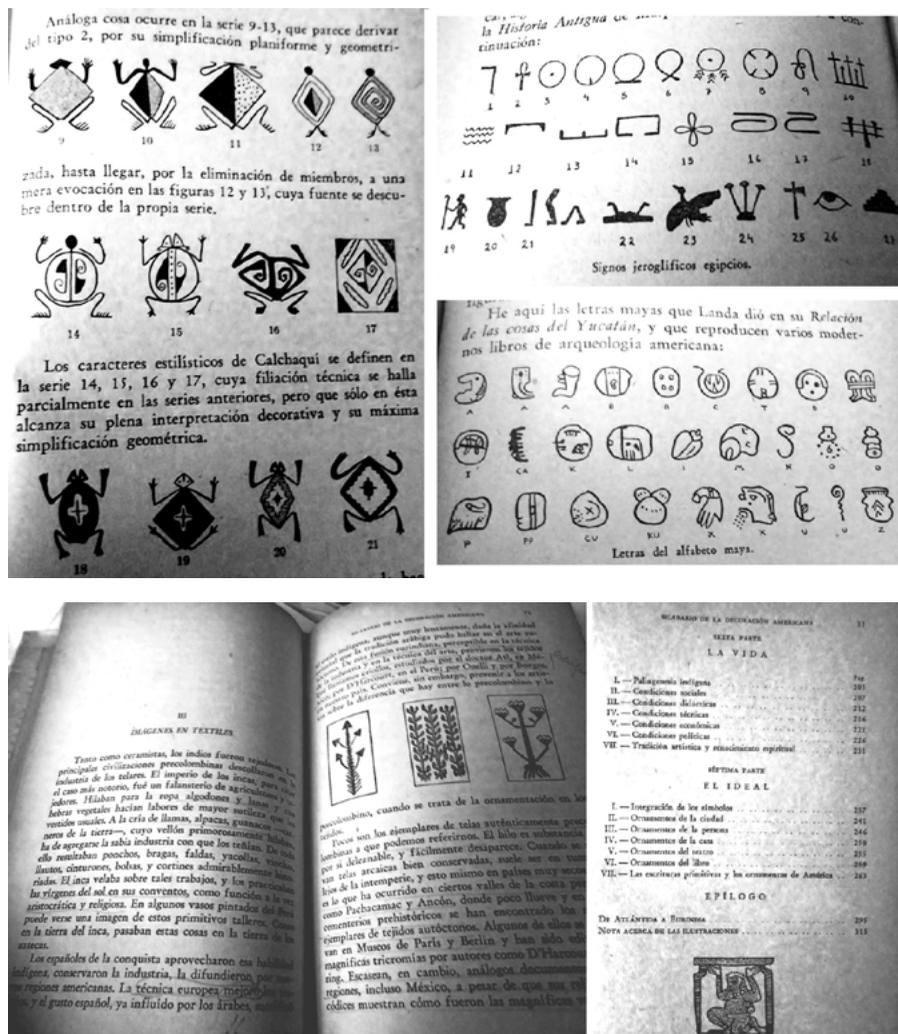


Figura 1. Ilustraciones en *Silabario* (Rojas, 1953: 287, 268, 273).

Ahora bien, pese a que el libro está profusamente ilustrado, presenta una disociación entre texto e imagen puesto que, salvo en el capítulo dedicado a demostrar la existencia de escritura en el arte amerindio, lo que se lee no corresponde al análisis específico de las imágenes que *ornamentan* márgenes y portadas, o que se intercalan en el cuerpo del texto (salvo en casos excepcionales en los que son solo aludidas más que analizadas), sino a las teorías del autor. En efecto, las imágenes aparecen despojadas de sus soportes materiales y en algunos casos de todo tipo de referencia acerca de su procedencia cultural (figura 2). Pese a que todas las iconografías reproducidas fueron grabadas, pintadas, tejidas, bordadas o modeladas en diversos objetos de piedra, cerámica, metal, textil, etc., no se incluyen dibujos de las piezas produciéndose una negación de su materialidad original.

En aras de indagar los efectos de esta operación en la significación de las imágenes prehispánicas seleccionamos algunas ilustraciones cuyo contenido podemos vincular con los objetos a los cuales corresponden, vale decir, devolverles su materialidad original, que en el texto de Rojas queda invisibilizada. De este modo podremos develar qué es lo que se visibiliza.

La presencia de imágenes mayas es destacada, ya que ocupan toda la página y tienen referencias. De hecho, el libro se abre con un dibujo a plena página tomado de un relieve maya (figura 3a). Cabe aclarar que no se trata de la imagen completa sino de la abstracción de una de las figuras humanas del relieve de Tablero del Templo de la

Figura 2. Ilustraciones en *Silabario* (Rojas, 1953: 11, 74, 75).

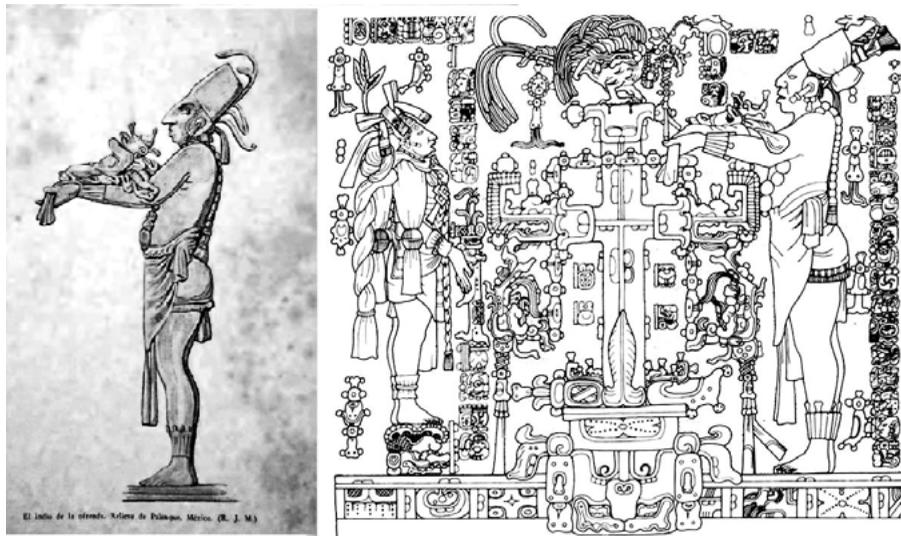


Figura 3. 3a (izquierda) Ilustración en *Silabario* (Rojas, 1953: 3); 3b (derecha) Relieve de Tablero del Templo de la Cruz Foliada, piedra. Mayas, 692 d.C. Palenque, Chiapas, México. La figura que Rojas incluye en el *Silabario* corresponde al personaje de la derecha.

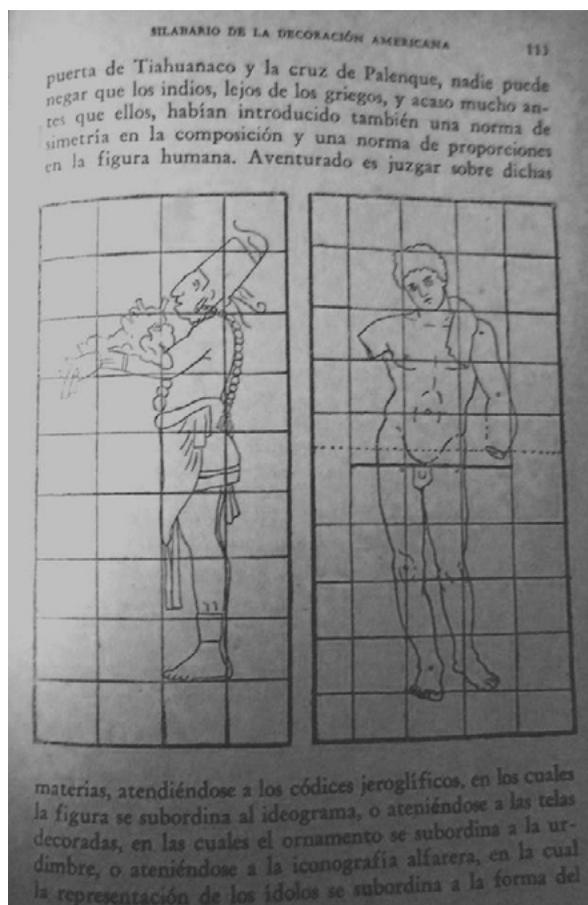


Figura 4. Ilustración en *Silabario* (Rojas, 1953: 113).

Cruz Foliada de Palenque, cuya ilustración circuló desde el siglo XIX en numerosas publicaciones (figura 3b). Este procedimiento transforma una figuración compleja que integra dos sistemas, icónico y pictográfico, en una imagen “clásica” en su armonía compositiva y claridad de lectura.

Cabe señalar que el lugar preponderante de los mayas en la apreciación del arte pre-hispánicos, evidenciado en la historiografía desde el último tercio del siglo XIX, se debe al prestigio que tenían en tanto eran considerados “los griegos de América” por poseer sistemas de escritura y un tipo de figuración que se equiparaba al del



Figura 5. 5a (izquierda) Ilustraciones en *Silabario* (Rojas, 1953: 17); 5b (derecha) Pucos negro grabado y bruñido; alto: 9,5 cm., diámetro mayor: 15 cm. y diámetro menor: 11cm. Museo de Arqueología Adán Quiroga N° 1257, San Fernando del Valle de Catamarca. Período Medio 450-900. Foto: Bovisio.

Tejido preincásico, de Pachacamac. (U. P.)

INDICE

NOTICIA SOBRE ESTA EDICIÓN	Pág.	13
DEDICATORIA		15
PRÓLOGO		17
PRIMERA PARTE		
LOS SIGNOS		
I. — Unidades morfológicas		27
II. — Temas geomorfos		32
III. — Temas fitomorfos		37
IV. — Temas zoomorfos		42
V. — Temas antropomorfos		48
VI. — Temas mitomorfos		53
VII. — Estilización simple y estilización geometrizada		58
SEGUNDA PARTE		
LA TÉCNICA		
I. — Variedades iconográficas		61
II. — Imágenes en arcilla		69
III. — Imágenes en textiles		74
IV. — Imágenes en piedra		78
V. — Imágenes en metales		82

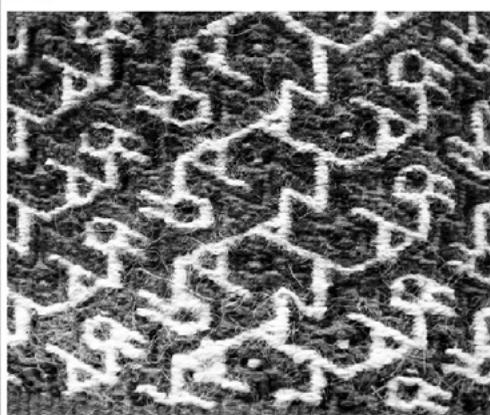


Figura 6. 6a (izquierda) Ilustración en *Silabario* (Rojas, 1953: 9); 6b (derecha) Detalle de manto funerario. Lana de camélido, Pachacamac, costa central del Perú, s. IX-XIII. Foto: Bovisio.

Occidente clásico: trabajo de observación de modelo, búsqueda de ilusionismo, carácter descriptivo, etc. En el capítulo V: “Normas de proporción” (correspondiente a la tercera parte: *La Composición*), el dibujo de una escultura griega aparece junto al dibujo del mismo relieve de la ciudad maya de Palenque que abre el libro (figura 4) y sobre ambos está trazada una cuadrícula que pretende demostrar que “los indios, lejos de los griegos y acaso mucho antes que ellos, habían introducido una norma de simetría en la composición y una norma de proporciones en la figura humana” (Rojas, op. cit.: 113).⁴ La bidimensionalidad y linealidad del dibujo permiten homologar objetos diferentes, puesto que las estelas mayas están pensadas en la bidimensionalidad a diferencia de la estatuaria griega, que posee un volumen posible de ser rodeado. Como ya señalamos, la comparación es forzada en la medida en que esta figura humana maya ha sido planteada en el contexto de un conjunto y no como unidad aislada como en el caso de la figura humana de la escultura clásica. Pareciera animar al autor la necesidad de hallar en América una estética clasicista que hablase de una “Edad dorada”, parangonable a la de la Antigüedad occidental, que también debía ser objeto de un renacimiento.

Las imágenes asociadas con la abstracción o síntesis figurativa se ubican en los extremos de las páginas a modo de guardas, sola a veces presentan referencias que indican su procedencia. La imagen “de un vaso calchaqui”⁵ (figura 5a) ha sido extraída de vasos de cerámica-

4. Tengamos en cuenta que aún no se habían establecidos periodizaciones científicas para las diversas culturas americanas, lo que permitía sostener tesis como la del origen autóctono del hombre americano de Ameghino.

5. Hoy sabemos que este vaso se puede ubicar en el período medio (450-900), identificado con la cultura de la Aguada y que muy posiblemente procede de la zona de Andalgalá, Catamarca.

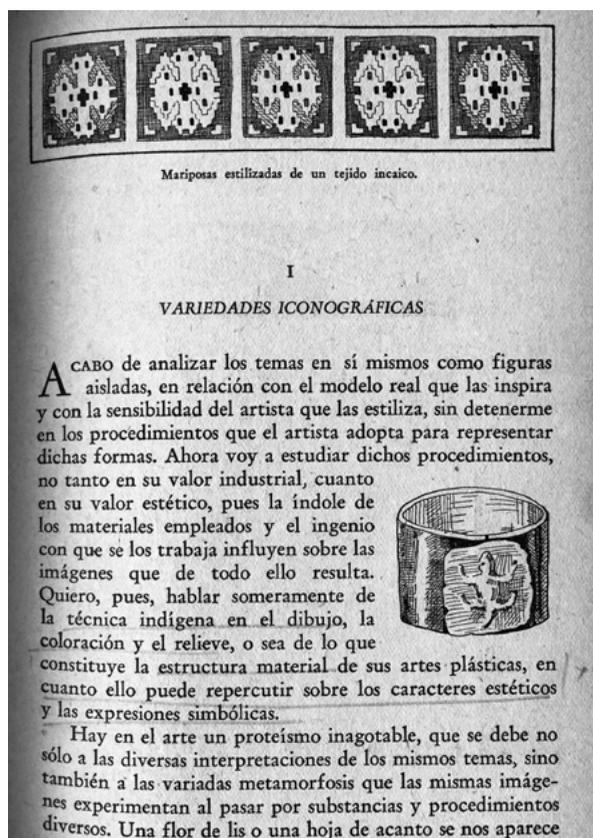


Figura 7. Ilustración en *Silabario* (Rojas, 1953: 65).

ca negra bruñida y grabada (figura 5b) destinados en su mayoría a ofrendas funerarias. El textil de Pachacamac (figura 6a) es muy probable que corresponda a un fragmento de manto de un fardo funerario (figura 6b); lo mismo puede plantearse respecto de los “diseños” de mariposas identificados como provenientes de “un tejido incaico” (figura 7).

Evidentemente, Rojas no contaba con la información actual sobre culturas prehispánicas. Sin embargo, si revisamos los textos de los arqueólogos que él mismo invoca hallamos gran cantidad de información sobre la materialidad y funcionalidad de los objetos portadores de las imágenes que él utiliza, dimensión absolutamente ausente en el texto del *Silabario*⁶.

Esta operación descontextualizante se da con todos los ejemplos referidos, incluso en el capítulo dedicado a la escritura, porque si bien en ese caso, como se dijo, el texto refiere a las imágenes que lo acompañan, los “símbolos” aparecen “suelos”, sin ninguna consideración de la morfología y funcionalidad de los soportes en los cuales están plasmados. Pero además, esta operación se complementa con otra que está destinada al objetivo de introducir estos símbolos en el diseño moderno, una de cuyas aplicaciones sería la ornamentación e ilustración de libros: claramente se destina la página completa a aquellas obras que se consideran de mayor envergadura estética, tal como es el caso del relieve maya ya referido, al que podemos sumar el del disco Lafone Quevedo (figura 8a). Este es un disco de bronce de 16 cm de alto, realizado con la técnica de la cera perdida que el investigador que le da nombre obtuvo en Andalgalá a fines del siglo XIX, y que hasta el presente se considera una de las obras más exquisitas de la metalurgia prehispánica del noroeste argentino (figura 8b).

Otro ejemplo elocuente es el de la imagen central de la Puerta del Sol de Tiwanaku (figura 9a), que al igual que en el caso del personaje del relieve maya, aparece aislada de su contexto iconográfico y material (figura 9b). Los tiwanacotas, poseedores de

6. En los trabajos de Quiroga, Ambrosetti y Lafone se evidencia un claro afán por combinar la información folklórica e histórica con la arqueológica, por ejemplo, cuando discuten el significado de la iconografía de las urnas del valle de Santa María, Catamarca, atienden a la función de las mismas, entierro de párvulos y posiblemente de niños sacrificados y/o de cabezas trofeo por el hallazgo de cráneos suelos en su interior. Para Quiroga la presencia del suri en estas piezas se debe a que este sería el animal, “que sirve a los hombres y no vuela”, asociado con la deidad que está encarnada en la urna y que demanda sacrificios. Ambrosetti, por su parte, interpreta que la imagen de las urnas representa al muerto en su interior y hace hincapié en la presencia de serpientes que tendrían el rol de “guardianas del sepulcro: “[...] aún hoy día la serpiente es considerada guardiana de tesoros escondidos, debiendo interpretarse esto como guardiana de sepulcros o huesos de muertos o enterratorios o en una palabra huaca” (véase Bovisio, 2014).

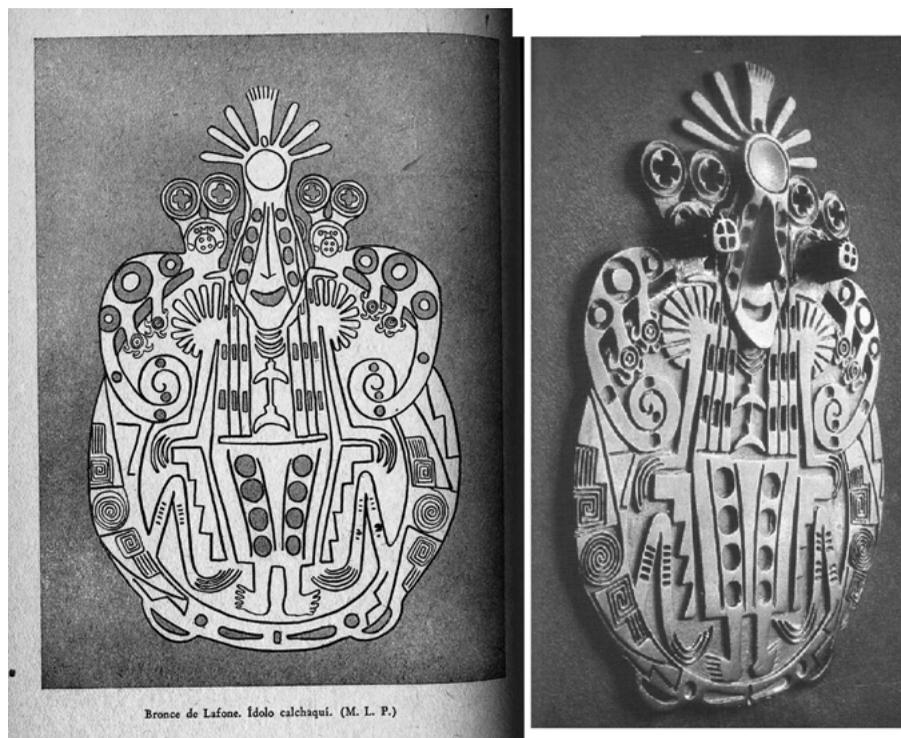


Figura 8. 8a (izquierda) Ilustración en *Silabario* (Rojas, 1953: 63); 8b (derecha) Disco Lafone Quevedo, bronce, cera perdida, 16 cm. alto, 10 cm diam. Andalgalá, Catamarca. Col. MLP N° 4555. Período Medio 450-900. Foto: Bovisio.

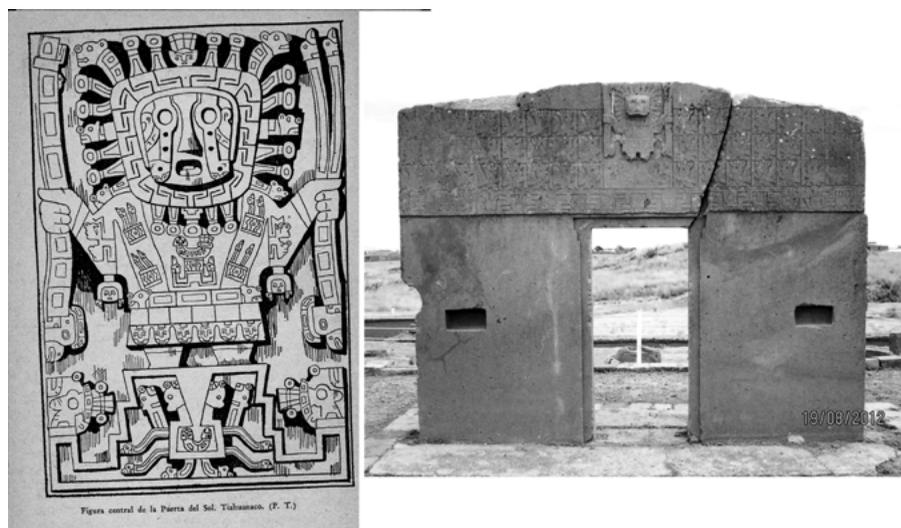


Figura 9. 9a (izquierda) Ilustración en *Silabario* (Rojas, 1953: 26); 9b (derecha) Puerta del Sol, Tiwanaku, altiplano boliviano. Piedra, alto: 3 mts, ancho: 6 mts. S.V-X. Foto: Bovisio.

una lítica monumental, también ocuparon desde fines del siglo XIX, junto a los incas, un lugar destacado en el concierto de los pueblos poseedores de una cultura material propia de las “grandes civilizaciones”.

En otros casos, si bien Rojas refiere a los objetos donde aparecen las imágenes, en función de reforzar el carácter de “diseños” los aísla como motivos sueltos. Por ejemplo, en el capítulo III: “Temas fitomorfos” (correspondiente a la Primera parte: *Los Signos*) aparecen dibujos de la flor de la cantuta propia de los keros incaicos (figura 10b) que, por un lado, se mencionan en el texto: “...podrían servir de ejemplo los vasos estudiados en la revista *Inca*...” (Rojas, op. cit.: 39), y por otro, se obvian en la imagen, donde aparecen los diseños sin ninguna indicación de cómo se disponen en los vasos de los que proceden (figura 10a). Lo más frecuente a lo largo de todo el texto es la disociación entre lo que se analiza en el mismo y las imágenes que lo acompañan. En esa misma parte, pero en el capítulo sobre los “Temas zoomorfos”, vemos, por ejemplo, una serpiente bicéfala “flotando” en medio

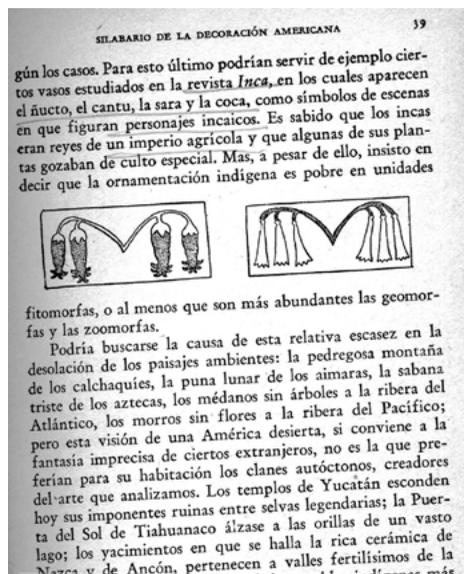


Figura 10. 10a (izquierda) Ilustración en *Silabario* (Rojas, 1953: 39); 10b (derecha) Kero de madera policromada. Alto: 20 m. Inca. S. XV-XVI. Museo Inka, Cuzco. Foto: Bovisio.



Figura 11. 11a (izquierda) Ilustración en *Silabario* (Rojas, 1953: 45); 11b (derecha) Disco de bronce fundido; diámetro: 31 cm, espesor: 0,7 cm. Cultura Santa María, Catamarca. Período Tardío 900-1470. Colección Cancillería, N°189. Foto: Bovisio.

de un texto que alude a la iconografía de Tiahuanaco (figura 11a). Se trata de un motivo propio de la metalurgia y la cerámica santamariana (período Tardío 900-1400), que aparece en pucos que funcionaban como tapas de urnas funerarias y en discos de bronce que pueden haber tenido algún uso en contextos guerreros (figura 11b). En el capítulo VI: "Temas mitomorfos", hay un pasaje en que esto está exacerbado, puesto que se enumeran varias culturas de Andes y Mesoamérica (Nazca, Chavín, Tiahuanaco, Calchaquí, Chiapas, Palenque, etc.) y la imagen que se destaca en un rectángulo corresponde a una pintura de cerámica mochica de ofrenda (figura 12b), complementado con tres figuras serpentinales procedentes, como ya mencionamos, de piezas santamarianas (figura 12a).

Ni la cultura Moche (costa norte de Perú 0-800), ni la sanamariana (NOA 900-1400) aparecen mencionadas en ese capítulo.

Cabe destacar que en la mayoría de los casos las imágenes que Rojas seleccionó para el libro no provienen de objetos que él hubiese visto directamente, en museos, colecciones privadas o sitios arqueológicos, sino de ilustraciones de obras de diversos autores,

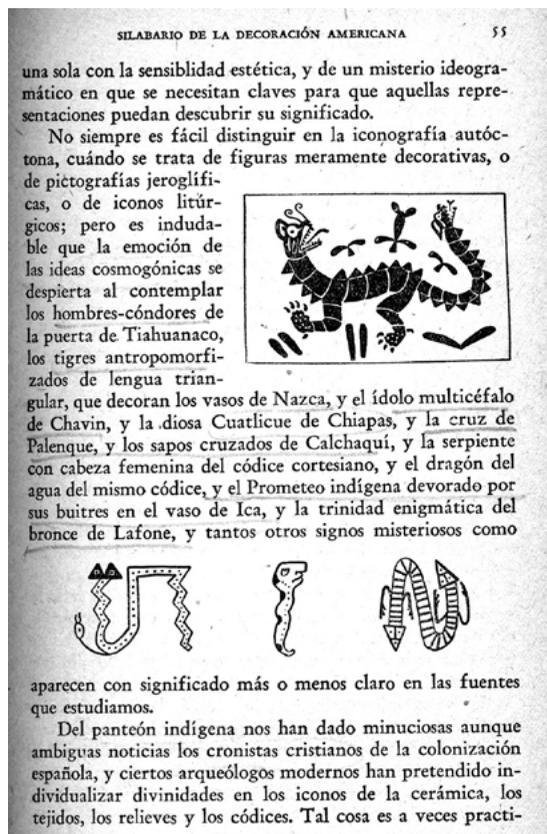


Figura 12. 12a (izquierda) Ilustración en *Silabario* (Rojas, 1953: 55); 12b (derecha) Ceramio escultórico. Felino sacrificador. Cultura Moche, costa norte del Perú. S.III-X.

cuestión que hace explícita al final del libro donde enumera sus fuentes: “*Tiahuanaco* de Posnansky, Museo de La Plata, D’Harcourt, *Antigüedades mexicanas*, *Jeroglíficos mexicanos* de Rosny” (Rojas, 1953: 315) y aclara “Acerca de las ilustraciones” que “han sido puestas como un estimulante para la emoción estética y la curiosidad intelectual del lector” y que “pueden verse en el Museo de La Plata y en el Museo Etnográfico de la UBA ya en sus originales o ya en sus calcos y reproducciones bibliográficas” (Rojas, *Ibid*: 315).

El lugar atribuido a la imagen queda más que evidente: “estimular la emoción estética” fuera de toda referencia funcional. Tal vez haya que ligar esto con la idea de una antigüedad prestigiosa a la cual Rojas propone visitar, igual que los renacentistas habían hecho en Europa, buscando en ella fuentes de inspiración artística. Es en este sentido que asume las categorías de la estética occidental para abordar las imágenes americanas, ya que contendrían valores “universales”, es decir asimilables a ella.

Consideraciones finales

Volvamos a los objetivos enunciados por el propio autor que evidentemente entran en tensión con el tratamiento que da a las imágenes de arte indígena:

1. Describir el arte americano en términos “estéticos”, intención que caracteriza como “meramente descriptiva”.
2. Penetrar en el carácter secreto de los símbolos.
3. Incorporar este arte resucitado a la vida actual, vale decir, habilitar estas formas como diseños modernos aplicables a objetos industriales.

Desde el comienzo del libro es claro el planteo nacionalista de Rojas, en el que se manifiestan dos tensiones básicas: tradición/ modernidad; americanismo/ universalismo. Por una parte, exalta la necesidad de una estética propia basada en el arte indígena, por otra, 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 subsumiendo la historia americana en la historia de la Humanidad. El “indianismo” de Rojas si bien implica el rescate de una tradición local, se corresponde con el exotismo de la Europa moderna, ansiosa de hallar nuevas formas artísticas para una sociedad en permanente transformación y progreso.

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 civilizaciones (Rojas, 1953: 162)

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 perdido (Rojas, 1953: 298-302) 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 diluvios (Rojas, 1953: 303-304). En los vaticinios de Mme. Blavatsky, encuentra un lugar privilegiado para América, ya que en su libro *Doctrina Secreta* (1888), 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 conocido (Citado en: Rojas, op. cit.: 304).

Sabiendo que el esoterismo era tildado de no científico, Rojas acude a la voz de “un hombre de ciencia”, Florentino Ameghino, quien plantea en *Antigüedad del hombre en el Plata* (1918), la existencia prediluviana de continentes sumergidos en el Atlántico (Rojas, op. cit.: 308). 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” (Ibid: 312).

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. La confrontación 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. Recordemos que *La Raza Cósmica* del mexicano José Vasconcelos, publicado en 1925, comienza con una frase reveladora: “Opinan geólogos autorizados que el continente americano contiene algunas de las más antiguas zonas del mundo”. Y prosigue poco después:

Las ruinas arquitectónicas de mayas, quechuas y toltecas legendarios, son testimonio de vida civilizada anterior a las más viejas fundaciones de los pueblos del Oriente y de Europa. A medida que las investigaciones progresan se afirma la hipótesis de la Atlántida, como cuna de una civilización que hace millares de años floreció en el continente desaparecido y en parte de lo que es hoy América (Vasconcelos, 1925)

Es posible que las referencias al esoterismo y la intención universalista que supone la contracara del americanismo de Rojas nos ayuden a comprender las razones que lo llevaron a tomar, en el *Silabario...*, un partido tan peculiar respecto de las imágenes. Dar cuenta de la especificidad de los símbolos en su materialidad y en sus contextos de producción y circulación hubiese supuesto, probablemente, la evidencia más radical de la otredad, de la distancia entre dos órdenes ontológicos completamente diferentes donde las claves estarían en modos de concebir las relaciones entre los hombres, la naturaleza y lo divino, la vida y la muerte, en muchos sentidos diametralmente opuestos a los de la modernidad en la que Rojas proponía insertarlos. Más allá de sus “buenos deseos”, el único modo de “incorporar los símbolos indígenas” a la vida moderna era transformarlos en diseños ornamentales, fácilmente aplicables a la decoración arquitectónica, a la ilustración de libros, a la orfebrería, el mobiliario, etc. Quizás su sincera creencia en la universalidad de la humanidad le haya obturado la posibilidad de advertir que el objetivo de rescate y puesta en valor de la herencia indígena quedaba desactivado merced a la operación universalista y desmaterializante ejecutada con los objetos de arte indígena, que quedaban reducidos a un repertorio de formas decorativas, a-funcionales, ubicadas en un tiempo-lugar indefinidos, la América de las Antiguas Civilizaciones.

Bibliografía

- » Bovisio, M. A. (2000). “Universalismo y americanismo en el *Silabario de la Decoración Americana* de Ricardo Rojas”, *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, CD rom.
- » Bovisio, M. A. (2014). “Estudios sobre el arte prehispánico del NO. argentino: supuestos, preceptos y conceptos en los albores de la arqueología”, *Revista de Estudios Sociales del NOA*, Instituto Interdisciplinario de Tilcara, Jujuy. Nº 14, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/> núm. 14.
- » Bovisio, M. A. y Penhos, M. (2010). “La ‘invención’ del arte indígena en la Argentina”, en Bovisio, M. A. y Penhos, M. (coords.), *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*, Córdoba, Encuentro Grupo editor/ Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Colección Con-textos Humanos 3.
- » Muñoz, M. (1992). “Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas”, *Las Artes en el Debate del Quinto Centenario*, Buenos Aires, CAIA/Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- » Penhos, M. (1999). “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en Penhos, M. y Wechsler, D. (coords.), *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Serie Archivos del CAIA 2. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- » Penhos, M. (en prensa). “Martín Noel”, en Szir, S. y García, A. A. (eds.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina siglo XX*. Buenos Aires: Eduntref.
- » Rojas, R. (1909). *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- » Rojas, R. (1914). *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*, Buenos Aires, Librería Argentina de Enrique García.
- » Rojas, R. (1922). *Historia de la literatura argentina. Ensayos filosóficos sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Vol. VII/VIII: Los modernos, Buenos Aires.
- » Rojas, R. (1951 [1924]). *Eurindia*. Buenos Aires: Losada.
- » Rojas, R. (1953 [1930]). *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: Losada.
- » Vasconcelos, J. (1925). *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería, <<http://www.filosofia.org/aut/oo1/razacos.htm>>.