

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Ricardo Rojas en contexto. Miradas sobre el mundo indígena".
En: Gutiérrez, Ramón (coord.). *El pensamiento americanista en tiempos de la Reforma
Universitaria. Ricardo Rojas-Ángel Guido*. Buenos Aires, CEDODAL, 2018, pp. 197-200.
ISBN: 978-987-42-9897-3

RICARDO ROJAS EN CONTEXTO. MIRADAS SOBRE EL MUNDO INDÍGENA

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

*"Nosotros, que hemos vivido siempre inspirando nuestro espíritu en la historia y la vida del Viejo Mundo, jamás habíamos advertido que poseíamos un tesoro riquísimo en nuestra propia tierra, en la prehistoria americana, en la religión de los aborígenes, en la organización social y política de los imperios destruidos por el conquistador, en las leyendas populares, en la danza y el canto" ("Advenimiento del arte americano". *El Argentino*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1923).*

A lo largo de la trayectoria intelectual de Ricardo Rojas, aparece jugando un papel primordial, en diferentes situaciones y momentos, el mundo indígena. Como hombre de su tiempo y comprometido con su lugar, Rojas protagonizará diferentes escenarios, desde el pensamiento, la investigación, la creación literaria o teatral, en estrecha vinculación al mundo precolombino, a las culturas aborígenes americanas, a su sensibilidad pasada y presente, y a sus proyecciones. En este contexto, tendrá una serie de actuaciones que iremos desglosando, de manera selecta, en este ensayo, poniéndolas en relación con algunos antecedentes o creaciones contemporáneas a las mismas, que permitan entender su trascendencia.

Podríamos iniciar este trayecto, paradójicamente, haciendo referencia a los contenidos con los que cerraremos este apartado, es decir con la puesta en escena de la obra de teatro *Ollantay*, en versión justamente de Ricardo Rojas, llevada a cabo en Buenos Aires en 1939. Hurgando en las raíces de la obra, y en la temprana concepción de su versión por parte de Rojas, podemos entender en su itinerario vital una línea discontinua pero permanente de indigenismo.

Remontémonos pues a finales del siglo XVIII y principios del XIX, época en la que Antonio Valdez, cura de Sicuani (Perú), escribió *Ollantay*, que se convertiría en obra emblemática del teatro de raíz indígena. Casi una centuria después, en 1906, la obra se escenificaría en Cuzco en tres ocasiones, repitiéndose experiencia en 1910. Había sido precedida por la teatralización de *Sumaqt'ika* de Nicanor Jara, en 1892, dato demostrativo del interés del que gozaba, si bien de manera esporádica, este tipo de representaciones. En 1911 se produce un hecho de enorme relevancia como fue la divulgación masiva del Machu Picchu, a partir del viaje del explorador estadounidense Hiram Bingham, enviado por *National Geographic*, suceso que devendría en un amplio proceso de recuperación y circulación, legal o ilegal, de piezas arqueológicas, un *boom* que habría de potenciar aun más el interés por todo lo prehispánico.

En este marco, alcanzarán cada vez mayor dimensión el "teatro incaico" y la "música incaica", tal como se los denominaba, cargados ambos de ideología nacionalista e incanista al punto de considerar esas manifestaciones contemporáneas como legítimas continuidades de aquel pasado. Es entre 1913 y 1922 cuando el teatro quechua alcanzará su mayor esplendor, y en buena medida este está vinculado a las reformas universitarias que se venían dando a nivel continental y que, en el caso del Cuzco, encontró firme apoyo en otro personaje norteamericano, Albert Giesecke, rector

entonces de la Universidad Nacional de San Antonio Abad. En Cuzco se convertirían en frecuentes las veladas literario-musicales organizadas y presentadas por los estudiantes, que dictaban conferencias sobre temas locales y regionales, y ejecutaban a continuación piezas musicales andinas. En 1918 el teatro incaico se erigiría en el principal referente de las fiestas patrias celebradas en las ruinas de Sacsayhuamán, en la parte alta de la ciudad.

A partir de esas fechas, el éxito local del teatro quechua trascendería sus propias fronteras, dando inicio a una verdadera proyección internacional a través de diferentes rutas, entre ellas una a la que referiremos especialmente, la que unía Cuzco con Puno-La Paz-Buenos Aires, y otra la que, de sur a norte, comprendía norte de Chile-Arequipa-Lima-Ecuador. Las representaciones de *Ollantay* como así también de otras obras de corte incaísta serían abundantes en esos años.

Para el momento en que la Misión Peruana de Arte Incaico arriba a Buenos Aires, en 1923, en el ámbito del teatro ya desde finales del siglo XIX se habían venido proyectando y concretando diferentes representaciones de temática indígena; en algunas de ellas un papel destacado le cupo a Ricardo Rojas.

En la capital argentina, puede citarse como lejano antecedente la presentación, a finales de 1862 y en el Teatro de La Victoria, de la obra *La indígena*, de Wenceslao Fumi. Otros hitos los supondrían las puestas en escena de *Yupanki* de Arturo Beruti, primera ópera de un compositor argentino basada en tema indígena, que fue estrenada en italiano por Enrico Caruso en el Teatro de la Ópera en 1899, y *Atahualpa*, obra del italiano Ferruccio Cattelani que fue escenificada en marzo del año siguiente en el Teatro San Martín.

Es aquí cuando entra en juego Ricardo Rojas, con una serie de realizaciones que tendrán su punto culminante varias décadas después, en 1939, cuando presente su *Ollantay* en el Teatro Nacional de Comedia. En efecto, lo primero que debe destacarse es la infancia de Rojas en Santiago del Estero, ciudad en la que a finales del XIX existía un teatro llamado "Ollantay", y en la que aun vivían quechua-parlantes, entre ellos su padre, Absalón Rojas, quien, además, propiciaría la edición de la *Gramática Quichua* obra del padre Miguel Ángel Mossi, cura de Atamisqui y filólogo erudito. Ricardo Rojas incorporaría referencias a la leyenda ollantina en el capítulo "El trovador" de su libro *El país de la Selva* (1907). Dos años después, al publicar *La Restauración Nacionalista* (1909) anuncia allí la preparación de su propia versión de *Ollantay*, la que, como indicamos, tardaría varios años en concretarse.

El último de los libros citados sería de vital importancia para las convicciones americanistas del músico Pascual de Rogatis, quien iniciaría para entonces una extensa trayectoria en creaciones de corte indigenista. El 25 de mayo de 1910, día del Centenario, estrenó en el Colón su poema sinfónico *Zupay*, inspirado en el capítulo homónimo incluido por Rojas en *El país de la Selva*. Mientras, en la considerada principal usina del arte contemporáneo, en París, se producía un hecho de gran relevancia: la irrupción, en 1909, de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev los que, al decir de Rubén Darío, cambiarían "los modos de pensar y apreciar en literatura, pintura, escultura, música, y hasta arquitectura". Rogatis y Rojas quedarían permeados por estas novedosas maneras, y, en el caso del primero, tendría ocasión de manifestarlo al escenificar bajo su dirección, en 1916, la obra *Huemac*, con libretos de Edmundo Montagne y diseños de Jorge Bermúdez. Basada en una leyenda tolteca, la obra fue estrenada en el Teatro Colón, con intérpretes italianos que, como era lo habitual, se negaron a cantar en castellano, por lo que se hizo necesaria traducirla.

El papel prominente de Buenos Aires como sede internacional para el teatro quedó confirmado con las diferentes presentaciones que los Ballets Rusos de Diaghilev

harían allí entre 1913 y 1917. Durante el primero de esos viajes, el bailarín principal del elenco, Vaslav Nijinsky, contraería matrimonio en la iglesia de San Miguel Arcángel con Rómola Pulszky. En esa temporada se presentó el ballet *L'Après-midi d'un faunne* de Debussy, con coreografía e interpretación de Nijinsky y con decorados de León Bakst, concebido como "obra de arte total".

En 1915, el escritor Ricardo Güiraldes junto al pintor Alfredo González Garaño proyectaron el ballet indígena *Caaporá*, inspirado en leyendas guaraníes y que suponían una especie de aplicación de las maneras de los Ballets Rusos a los idearios nacionalistas y americanistas. Al principio se encargó la música al ya citado Rogatis, sin concretarse ello de una manera definitiva. El propio Nijinsky mostró interés en la obra, planteándose inclusive que fuera Igor Stravinsky quien le pusiera la música, plan que se frustró, principalmente debido a los problemas mentales que para entonces ya aquejaban seriamente a Nijinsky. Lo único cierto es que González Garaño habría de exhibir en abril de 1920, en Madrid, los diseños de modelos, las tres decoraciones de los tres actos de *Caaporá* y accesorios, además de una cerámica, vestimentas y paisajes guaraníes, muestra que sería vívamente elogiada por el reputado crítico de arte español José Francés.

En las líneas que venimos desarrollando, resulta trascendente el éxito que alcanzarían en Buenos Aires, La Plata y Montevideo las distintas presentaciones de la Compañía de Arte Incaico, sucedidas en 1923. Las repercusiones de las mismas resultarían un verdadero acicate para varios artistas y literatos argentinos, los que se consustanciaron y abrazaron los idearios indianistas ya sobradamente circulados por el sur del continente, y que, en muchos casos, derivará en la adopción de lenguajes prehispanistas e indigenistas para ser aplicados a sus propias obras. Esta predilección por "lo americano" se veía así reforzada por la escenificación de un arte representativo de la incanidad y la peruanidad, la cual quedaba a cargo de un conjunto de artistas que ponían de relieve las tradiciones populares rurales cuzqueñas.

Al mando del elenco estaba Luis Eduardo Valcárcel, que para entonces tenía una sólida carrera como revalorizador del pasado indígena del Cuzco, y desarrollando la labor de concientización sobre sus monumentos precolombinos, intentando equipararlos en conocimiento a los coloniales, que estaban entonces más difundidos. Numerosos libros y folletos publicados por Valcárcel constituyen un repertorio ineludible para abordar la arqueología y la antropología peruana. Entre ellos queremos mencionar a *Mirador indio* (1937), publicado con cubierta tipográfica ilustrada por José Sabogal, ya que en el mismo se recogieron numerosas notas publicadas previamente en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, demostración del interés argentino por los temas peruanos en general y cuzqueños en particular.

La Misión Peruana de Arte Incaico, previo y exitoso paso por La Paz, arribaría a Buenos Aires a finales de octubre de 1923. En la concreción de esta gira había sido decisivo el papel desempeñado por el historiador Roberto Levillier, a la sazón embajador argentino en el Perú, quien había visto actuaciones en Cuzco poco antes y solicitó a Valcárcel la organización de una misión artística para presentar el "arte incaico" en Buenos Aires, la que conformaría un conjunto de 47 actores, músicos, escritores, pintores y bailarines cuzqueños, que partieron desde Cuzco hacia Puno y La Paz, con el agregado de un voluminoso equipaje y una vicuña, vital para la puesta en escena. Dichos viajeros, mayoritariamente, fueron de clases medias y alta de Cuzco, no de extracción popular como pudiera creerse a priori; de hecho prevalecían los apellidos españoles, y sólo hallamos un miembro con apellido indígena, Ramón Sullkapuma.

Llegados a Buenos Aires, fueron recibidos por Martín Noel, el conocido arquitecto neocolonial que por entonces era presidente de la Comisión Nacional de

Bellas Artes, y por su hermano Carlos, Intendente de la ciudad. Pondrían a disposición de la Misión Peruana el prestigioso Teatro Colón, y el servicio de artistas de primera línea como Pío Collivadino, Jorge Bermúdez y Oscar Ferrarotti, quienes pintaron los decorados a partir de diseños de Juan Manuel Figueroa Aznar, como asimismo Alfredo Guido y Rodolfo Franco, autor este último del tan notable como raro cartel de presentación de la Compañía de Arte Incaico. Colaboraron en la instrumentación de las páginas sinfónicas Carlos López Buchardo y Calusio. El citado Figueroa Aznar, integrante de la Misión, se encargaría de dejar registros fotográficos de la gira, aprovechando la estancia en Buenos Aires para llevar a cabo una exposición de pinturas costumbristas, con escenas de la vida indígena y paisajes del Cuzco. Valcárcel se encargaría, en varias ocasiones, de impartir conferencias sobre historia y arte incaicos, las que se acompañarían de la proyección de vistas de monumentos prehispánicos y coloniales de Cuzco y región.

Una de estas conferencias se llevó a cabo el 6 de noviembre en el vestíbulo del Teatro Colón, y a la misma asistió, en su carácter de decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Ricardo Rojas. La *première* de la obra en el Teatro tendría lugar tres días después. Rojas vincularía entonces la actuación de la Compañía Incaica de Teatro a su ideario *euríndico*, recordando que: “*Yo me precio de haber sido precursor en este género de aventuras, pues hace años presenté ante el público de Buenos Aires a una danzarina boliviana que se llamaba KANTUTA, y antes había presentado a una compañía criolla que también cantaba huainos y recitaba coplas de nuestro quichua de nuestros gauchos santiagueños. Veo hoy, con regocijo, que a los iniciales ensayos siguen empresas más vastas y que la ciudad Cosmopolita del Plata –crisol de “Eurindia”- va tornándose cada vez más trascendentalmente americana*”.

En sendas similares, de reivindicación de lo indígena bajo pautas modernas, se leía en *La Prensa*: “*La Compañía peruana que se presentó en el Teatro Colón viene a probar a los incrédulos –los hay, y en gran número- que esa materia prima, susceptible de desarrollarse y estilizarse, existe en nuestra América hispánica, ya bajo la forma de admirables motivos musicales, ya bajo la forma decorativa en tejidos de dibujo y colorido nuevos, ya en las leyendas y tradiciones indígenas, ya en la coreografía; todo ello en nada inferior a lo que ha dado nacimiento al arte ruso, que tanto asombro causó a las naciones de larga tradición artística, como Alemania o Francia*”.

Tras las actuaciones en el Colón, las actuaciones de la Compañía de Arte Incaico siguieron en el Teatro Argentino y en el Teatro San Martín; se hicieron funciones en La Plata y en el Teatro 18 de Julio de Montevideo (Uruguay), y cerrarían la gira con una representación extraordinaria, de nuevo en el Colón, acordada por decreto presidencial de Marcelo T. de Alvear.

En los años subsiguientes a la presentación de la Misión Peruana, se darían nuevas representaciones de “teatro quechua”, con particular presencia de *Ollantay*. Una versión de la misma, a cargo del compositor argentino Constantino Gaito, se escenificaría en el Colón en 1926, con escenografías y decorados de Rodolfo Franco, colaborando asimismo Raúl M. Rosarivo, Rogelio González Roberts y Eduardo Tartaglione. De *Ollantay* se haría una edición parisina en 1932, bilingüe en español y francés, utilizándose las traducciones de Miguel Ángel Mossi y Gavino Pacheco Zegarra. En la misma destacan los grabados al boj ejecutados por el escultor Pablo Curatella Manes, siguiendo lenguajes sintéticos muy cercanos a Fernand Léger, concretando así el testimonio plástico más avanzado que conocemos vinculado a *Ollantay*.

Para entonces, en Buenos Aires, un lustro antes, había dado comienzo la construcción de la casa de Ricardo Rojas en la calle Charcas, a cargo del arquitecto

Ángel Guido. En 1930, Rojas publicó el *Silabario de la decoración americana*, libro dedicado “A Ángel Guido, arquitecto de Eurindia”. En ese año finalizaría su etapa como Rector de la Universidad de Buenos Aires, la que había iniciado en 1926. En 1937 publicó *Himnos quichuas*, y en mayo de ese año, en *La Nación*, aparecían sus “Estudios sobre Ollantay” que, con agregados, publicaría Losada en 1939 bajo el título de *Un titán de los Andes*. Este coincidiría con la publicación de *Ollantay* y su representación teatral, con decorados de Ángel Guido concretados en escena por Gregorio López Naguil. De potentes lineamientos cercanos al déco y al racionalismo, los diseños de Guido trasuntaban sus concepciones arquitectónicas de entonces. En 1943 sería también autor de escenografías y figurines para otra obra dramática de Rojas, *La Salamanca*.

Presentada en el Teatro Nacional de Comedias el día 28 de julio de 1939 (coincidiendo con la celebración de un nuevo aniversario de la independencia peruana), dirigida por Antonio Cunill Cabanellas, y vista por 100.000 espectadores, la obra sería caracterizada entonces por el propio Ricardo Rojas, quien caratularía su tarea como una “restauración” de la leyenda andina convertida en tragedia. “*Mi Ollantay funda su verosimilitud en documentos arqueológicos; no mezcla personajes indígenas con españoles; sus indios, suntuosamente ornados, son actores de una leyenda prehistórica en el ambiente de un mito trágico. De ahí provienen las dificultades y las novedades de esta pieza, que es por todo ello diferente de cuanto antes se haya hecho con el indio en el teatro. El tema es clásico por su esencia, aunque la inspiración de que nace es romántica; pero es moderna su técnica, al utilizar todas las experiencias del teatro contemporáneo*”.

Diría asimismo que “*me he apartado del Texto Quíchua en la concepción de mi obra, porque aquél falsea la leyenda primitiva, y he preferido, como germen inspirador, la olvidada versión folklórica del Cuzco, confirmada por otra que el arqueólogo Wiener recogió en Ollantaytambo, aunque las he completado en diversas fuentes arqueológicas, desarrollándola dramáticamente en sus consecuencias más genuinas. Así restaurado el mito autóctono, he creado sobre él una fábula nueva y un poema original*”.

Poco después de finalizadas las representaciones, y movido por las positivas repercusiones de *Ollantay*, las que llegaron al Cuzco, Ricardo Rojas decidió emprender un viaje a la capital incaica. Allí se le investiría como Doctor Honoris Causa por la Universidad; en el Museo Casa de Ricardo Rojas se conservan una serie de fotografías donde se le ve con Pardo, José Gabriel Cosío y Gregorio Marañón en Tambomachay, una de las escalas de su recorrido, por el Valle Sagrado, hacia Ollantaytambo. Como en una suerte de viaje nostálgico, Rojas reconocería los sitios emblemáticos donde habían ocurrido los hechos referidos en *Ollantay*.

ILUSTRACIONES



1. Alfredo González Garaño. Diseño para el Ballet *Caaporá* (1915-1920). En: *Augusta*, Buenos Aires, año I, vol. I, 1918, pp. 71-79.



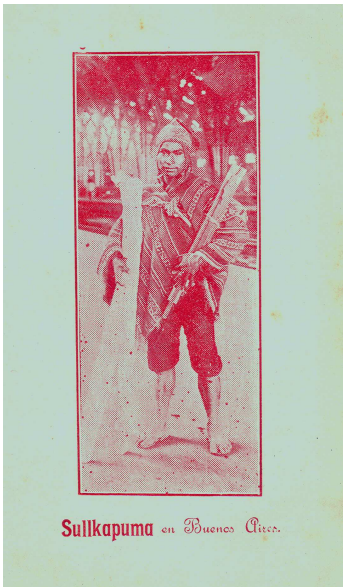
2. Volante publicitario para la presentación de la Compañía de Arte Incaico, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1923.



3. Víctor Morey. "Art incaique". En: *Pays Libre*, Buenos Aires, 18 de noviembre de 1923.



4. Juan Manuel Figueroa Aznar. Luis Ochoa en *Ollantay*. Archivo Familia Figueroa.



5. Juan Manuel Figueroa Aznar. “(Ramón) Sullkapuma en Buenos Aires”. En: *Inkánida. Publicaciones nacionalistas*. Cuzco, 1924.



6. Pablo Curatella Manes. Grabado al boj para la edición de *Ollantay. Drama Kjechua*. Madrid-París-Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931.



7. Pablo Curatella Manes. Grabado al boj para la edición de *Ollantay. Drama Kjechua*. Madrid-París-Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931.



8. La actriz Iris Marga en la interpretación de Anahuarqui, de *Ollantay*. Teatro Nacional de Comedia, Buenos Aires, 1939. (*La Prensa*, Buenos Aires, 3 de agosto de 1939).