

“Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas”. *Sedes Sapientae*, Revista del Vicerrectorado de Formación de la Universidad Católica de Santa Fe, Santa Fe (Argentina), N° 6, agosto de 2003, pp. 53-61.

DIÁLOGOS ENTRE ARTE Y LITERATURA, A PROPÓSITO DE LOS ESCRITORES ENRIQUE LARRETA Y RICARDO ROJAS

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

Introducción

La celebración del XIV Congreso del Comité Español de Historia del Arte (CEHA), llevado a cabo en septiembre de 2002 en Málaga (España) y centrado en el tema “Correspondencia e integración de las artes”, evidenció, una vez más, la necesidad de profundizar en las relaciones entre las disciplinas artísticas para alcanzar un conocimiento mayor sobre los procesos culturales de todas las épocas y geografías. La historia del arte va marcando nuevos derroteros en los que la amplitud de conocimientos perfila una nueva manera de acceder al análisis de las particularidades, alcanzando éstas una significación mayor en relación a sus circunstancias, y permitiendo de esta manera un diálogo que las visiones estrechamente específicas no permiten. En definitiva, estamos ante aquella idea de “saber ver el árbol sin perder de vista el bosque”.

En dicho encuentro tuvimos la ocasión de presentar una visión casi general, determinada por la escasa extensión del texto que se exigía, sobre *El indigenismo y la integración de las artes en la Argentina (1910-1930)*, centrandó la atención en las manifestaciones pictóricas, arquitectónicas y de artes decorativas, pero dejando claras las posibilidades de ampliar las temáticas a la literatura y a la música, que por las señaladas limitaciones de espacio no era posible incluir allí. Por supuesto, el incrementar el espectro al resto de los países americanos se tornaba imposible, debida cuenta de la expansión del tema, que solamente sería posible abordar con rigurosidad en un libro.

En el presente estudio es nuestro hacer una incursión en el marco que supone el diálogo entre literatura y arte, centrándonos en esta ocasión en la obra literaria de dos escritores argentinos, ambos con respectivas casas-museo en la Argentina, Enrique Larreta (1873-1961) y Ricardo Rojas (1882-1957), y vinculando su labor y pensamiento a las manifestaciones artísticas de las primeras décadas de siglo. Si bien habíamos abordado con anterioridad el tema¹, la ocasión es propicia para ahondar más aun en la significación de tres ideas rectoras del arte argentino y americano del momento: el hispanismo, el indigenismo y la fusión de ambas líneas en la definición de un arte nuevo en el país y el continente. A la vez insistir en la idea de la posibilidad de alcanzar una mejor interpretación de las casas-museo de escritores a través de la utilización no solamente de los textos que produjeron sino también de los testimonios artísticos de su tiempo.

El propósito pues de este escrito es rescatar, no de forma exhaustiva, sí selectivamente, una serie de pasajes esenciales de los literatos citados y ponerlos en vinculación con las producciones artísticas del período 1900-1930 en la Argentina. Aspiramos a partir de estas premisas a trazar una visión abarcadora del panorama

¹ . GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial". *Revista de Museología*, Madrid, N° 14, junio de 1998, pp. 74-87.

cultural argentino de esos años, propendiendo a ese diálogo vital entre los testimonios artísticos de una época singular.

El hispanismo y la pintura en la Argentina

El año 1898 marcó la pérdida, por parte de España, de sus últimas posesiones de ultramar, Cuba, Puerto Rico y Filipinas. A la debacle política acompañó una crisis en la faz cultural, planteándose, entre otras “salidas”, una mirada introspectiva a la historia y a las tradiciones españolas. El “rescate” de las formas y los paisajes ancestrales, permitiría llegar a las raíces de la intrahistoria, a partir de las cuales podría lograrse un “renacimiento” hispano. En esta recuperación, América, al entender de pensadores como Angel Ganivet (que muere precisamente en el 98) o Miguel de Unamuno, debía jugar un papel esencial. Obras de Vicente Blasco Ibáñez, Ramiro de Maeztu, José María Salaverría o Rafael Altamira, entre muchos otros, ejercieron en la práctica esa suerte de “reconquista espiritual” de un continente de raíz hispánica.

En el caso particular de la Argentina, esta penetración cultural se hacía más factible que en otras naciones por distintas causas. Si bien no había sido en el pasado uno de los territorios principales del imperio hispánico, en donde los virreinos de Nueva España o del Perú, antiguos centros prehispánicos de mayor poder, marcaban un predominio claro, en el cambio de siglo XIX al XX la nación del sur alcanzó una fortaleza económica y cultural de excepción, en donde la inmigración europea, y en especial la italiana y la española, jugaron un papel decisivo. La inserción pues de lo español en aquél momento se tornó más sencillo con la presencia de esos “pedazos vivos” de España que eran los habitantes que, llegados al puerto de Buenos Aires, eran trasplantados a todas las latitudes del territorio argentino.

A ello hay que sumar el gusto creciente por lo español en el ámbito de la cultura y específicamente en el terreno de las artes plásticas. La arquitectura italianizante en ciudades como Buenos Aires, que experimentó a la vez un claro afrancesamiento siendo en tal sentido un hito urbano la apertura de la Avenida de Mayo, casi un espejo del París del Barón Hausmann, mostraba un camino definido en lo que a las obras públicas respecta. En cuanto al coleccionismo de arte, sin olvidar el interés de mecenas como José Prudencio Guerrico, retratado por Federico de Madrazo y poseedor de un amplio conjunto de obras de Jenaro Pérez de Villaamil adquiridas en torno a mediados del XIX, comenzó a haber, a finales de la centuria, un marcado interés por el arte español dentro del mercado de arte. En 1897 el marchante de arte español José Artal, y poco después un compatriota suyo, José Pinelo, comenzaron a llevar a Buenos Aires y exhibir allí lotes de pinturas de artistas españoles del momento, viendo con sorpresa que muchas de esas obras lucían el cartel de “vendido” casi al momento de inaugurar dichas muestras².

Esta inesperada muestra de interés por parte de los coleccionistas argentinos, reacios aun a adquirir sistemáticamente obras de autores locales, abrió para el arte español un mercado que fue decisivo para que muchos artistas, inclusive de segunda y tercera línea (a veces dicho esto con generosidad), pudieran vivir de sus producciones. Pintores como Salvador Sánchez Barbudo, de discutida valía en su propio país, gozaron de una fama inédita en tierras americanas. A la vez, artistas de reconocido prestigio, como el propio Joaquín Sorolla, vendían sus obras menores y a veces hasta sus bocetos,

² . El mercado de arte español en la Argentina fue estudiado por Ana María Fernández García en *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Oviedo, Universidad, 1997, y referido asimismo por Ramón García-Rama en "Historia de una emigración artística", en *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Caja de Madrid, Sala de las Alhajas, noviembre de 1994-febrero de 1995, pp. 17-45.

como si se tratase de obras maestras. Otros, como su seguidor Julio Vila y Prades, quien acompañó personalmente su muestra en Buenos Aires en 1905, visto el éxito conseguido en la capital argentina y los encargos de que fueron objeto, decidieron radicarse en el país temporal o en forma definitiva; éste fue el caso de Gustavo Bacarissas, José de Larrocha, Anselmo Miguel Nieto o Antonio Ortiz Echagüe.

En el año 1910 se celebró en Buenos Aires la recordada Exposición Internacional del Centenario, en la cual la participación española fue amplia y contundente, en el sentido de que se enviaron desde la península conjuntos de pintura y escultura de primer nivel, dotados de una excelencia como hasta ese momento no se había visto en la Argentina. Fue el momento en el que los coleccionistas advirtieron que buena parte de sus adquisiciones hasta el momento no reunían las calidades de la producción real del arte español. A partir de entonces los marchantes se vieron obligados a llevar obras de verdadero mérito, so riesgo de ser vilipendiados por la crítica y de ser rechazados por los coleccionistas.

Las diversas temáticas pictóricas españolas que circularon en aquellos años en la Argentina, en especial los paisajes y la figura costumbrista, de clara vinculación al regionalismo pictórico que alcanzaba en España su momento de esplendor, fueron dejando paulatinamente su huella en la producción de los artistas argentinos, siendo una referencia no sólo en cuanto a los asuntos sino también en las posibilidades estéticas para un arte nacional que intentaba definir una identidad sin raíces claras, y que no quería partir de las normas académicas que se habían impuesto desde el XIX. Autores como Ignacio Zuloaga, que con 36 obras fue el artista más representado en la muestra del Centenario, Eduardo Chicharro o Fernando Alvarez de Sotomayor (a la sazón rigiendo los destinos artísticos en Chile), por citar sólo algunos, fueron los preferidos de los noveles pintores argentinos. Hermen Anglada Camarasa, triunfante en la misma exposición, abrió un camino tan diferente como decisivo para otros artistas en ciernes que le siguieron primero a París y luego a Mallorca³.

Dentro de las categorías temáticas propiciadas por el regionalismo español queremos destacar algunas de las que se impusieron con fuerza en la producción de los autores argentinos. Indudablemente hay que señalar que la religiosidad y los cultos populares, que dejaron amplios testimonios en el arte español de entresiglos, tuvo su reflejo en artistas como Emilio Centurión o Jorge Bermúdez, iconógrafos de santeros de pueblos bajo estética hispana, a la manera de artistas peninsulares como Eduardo Chicharro. El gallego radicado en la Argentina, Juan Carlos Alonso⁴, director y dibujante en afamadas revistas porteñas como *Caras y Caretas* o *Plus Ultra*, dejó goauches como *A la salida del tedéum*, recreación de los ritos de la sociedad criolla de antaño, línea en la que también produjeron buena parte de su obra la francesa Léonie Matthis o el uruguayo Pedro Figari. Es importante señalar este rescate del pasado colonial por su connivencia con las producciones arquitectónicas y literarias a las que haremos referencia más adelante; eran maneras de buscar y rescatar las raíces y la historia americanas.

Otra línea singular fue la representación y reinterpretación de una tradición figurativa europea como era la de las “Venus”, o, en el caso particular español, de las “majas”. Pueden servirnos de referencia obras como la *Musa gitana* que Julio Romero

³ . Ver nuestro trabajo "Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano". *X Jornadas de Historia del Arte "El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio"*, Madrid, Instituto de Investigaciones "Diego Velázquez", CSIC, 2001, pp. 189-203.

⁴ . Al respecto, hemos dedicado el ensayo "Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina". *XIII Congreso Nacional del CEHA (Comité Español de Historia del Arte)*, Granada, 2000, vol II, pp. 759-771.

de Torres pinta hacia 1906-1908, en la que se ve recostada a una dama desnuda, teniendo como fondo un paisaje de Córdoba, mientras a la derecha del espectador un guitarrista flamenco hace sonar las notas jondas de su instrumento. Trasladado el tema a la Argentina, José Antonio Terry sigue el mismo esquema varios años después al realizar su *Venus criolla* (1933), hoy en el museo que lleva su nombre en la norteña localidad de Tilcara. La blanca señora, también desnuda y portando en su mano derecha el tradicional mate, reposa mientras suenan de fondo las cuerdas de la guitarra de un gaucho, quizá templando una vidala; completa la escena el infinito paisaje de la Pampa.

El análisis de este tema, que merecería un estudio más detallado y conceptual del cual sólo recogemos menciones puntuales, dejó otros testimonios de interés en el arte argentino, como la *Venus porteña* (1924) de Jorge Larco, en la que se repiten esquemas como el de *La cortesana del Papagayo* (1913) de Zuloaga: mujer desnuda, recostada sobre mantones de Manila, con paisaje urbano al fondo (en el caso de Larco, de Buenos Aires). Podemos mencionar también las más conocidas *Laca china* (1918) de Gregorio López Naguil, discípulo de Anglada en París y Mallorca, en la que el ámbito es orientalizante, o la *Chola desnuda* con que Alfredo Guido obtuvo en 1924 el primer premio en el Salón Nacional de Artes Plásticas de Buenos Aires, en la que la tradición de la venus europea hunde sus raíces en la cultura ancestral americana, concretamente en la cuzqueña. Ejemplos en esta línea, a nivel continental, lo suponen obras como la de Cecilio Guzmán de Rojas titulada *Europa y América* (1928) en la que la desnuda dama blanca y rubia (Europa) aparece recostada sobre una barca de totora, en el Lago Titicaca, acompañada de un cholo del altiplano peruano-boliviano (América) quien se atreve a colocar su mano en la pierna de la mujer.

La penetración cultural de lo hispano y esa paulatina confrontación y convivencia con lo propiamente americano, tal como se entendía a lo indígena, fue marcando nuevas pautas estéticas que veremos luego como se traducen en las obras literarias, sobre todo de Ricardo Rojas. Este mestizaje se reflejó también en otras temáticas como el retrato. Los ejemplos son muchos y variopintos, pero podríamos ejemplificar con una obra del ya citado Larco en la que retrata a su prima Julia, ataviada a la manera de una dama española, con peineta, mantón de Manila y portando coquetamente un decorativo abanico; su figura resalta sobre un paisaje seguramente de la provincia de Córdoba, en la Argentina, que hacia 1920 se había convertido, al igual que Castilla en España, en uno de los paradigmas de la nacionalidad, uno de los reservorios esenciales de eso que se daba por llamar el “alma nacional”. Este gusto asimilado y consolidado de “lo hispano” que llevaba a las señoras argentinas a hacerse retratar como españolas, llevó inclusive a que los propios estudios fotográficos se vieran obligados a conseguir indumentaria apropiada para cumplir con los requisitos de la clientela. Así, debieron encargarse el envío de mantones de Manila, peinetas, abanicos e inclusive encargarse escenografías para ambientar mejor los retratos.

Enrique Larreta. Un americano de la llamada Generación del 98.

Cuando en 1912, en París, siendo Ministro Plenipotenciario argentino en esa ciudad, Enrique Larreta fue retratado por el vasco Ignacio Zuloaga, el escritor argentino llevaba consigo el reconocimiento internacional alcanzado con la edición de su novela histórica *La Gloria de Don Ramiro* (la primera en Madrid, en 1908) subtitulada “Una vida en tiempos de Felipe II” y que en España fue aclamada por Unamuno⁵, Pérez de Ayala y Azorín entre otros. En ella Larreta, quien había ejercido las cátedras de Historia

⁵. Dos artículos de Unamuno fueron entonces decisivos: “La Gloria de Don Ramiro”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de abril de 1909; y “Ávila de los Caballeros”, *La Nación*, Buenos Aires, 20 de abril de 1909.

Antigua y Medieval en el Colegio Nacional de Buenos Aires, interesándose a la vez por el estudio del castellano antiguo, dio pautas concretas de esa vinculación España-América que sus compañeros de generación españoles estaban intentando potenciar a través de su acción y sus obras.

La novela, situada primordialmente en Ávila, narraba los avatares del mestizo Don Ramiro, hijo de morisco y de una dama cuya familia era de cristianos viejos, y en cuyo carácter primó la fogosa sangre paterna que le causó diversos líos amorosos. Arruinado y perseguido, el personaje marchó al Perú, continuando con su licenciosa vida en Huancavelica, hasta que, radicado en Lima, las conversaciones con una terciaria dominica le permitieron recapacitar, llevándole al arrepentimiento y la penitencia. Terminó sus días en 1605, en el Convento del Rosario, y la futura Santa Rosa de Lima depositó una rosa sobre su cadáver: esta fue la “gloria” de Don Ramiro⁶. Esta narración cobró en aquellos momentos una significación especial, que algunos autores actuales supieron advertir: “*Sería muy arriesgado afirmar que Larreta propone al Nuevo Mundo como solución o medio regenerador de la decadencia española, pero podemos afirmar que en la novela, al mismo tiempo que presenta la sociedad hispana del XVII, está indicando un hecho real: la salvación que supone América, frente a la situación de postración en la que se comienza a ver envuelta España*”⁷. En definitiva, aquella idea de que en el continente americano había resguardada y conservada una buena porción del “alma nacional” española, que con tanta obsesión se encargaron de teorizar escritores de aquel momento.

Larreta había arrancado con la idea de escenificar su obra en la capital peruana, pero el interés de su esposa por Santa Teresa y por Ávila le llevaron en 1902 a visitar por unos días la ciudad, decidiendo más adelante cambiar su plan original y vincular a ambas; el plan lo trazó, curiosamente, estando en la Selva Negra. El resultado fue una historia en la que ambos continentes formaban parte de una misma historia, concretando en la práctica la idea de vinculación que nos interesa recalcar en este ensayo. Los párrafos del libro se erigen en un muestrario permanente del gusto y cultivo del idioma por parte de Larreta, además de su admiración por el paisaje de Castilla. Valgan como muestra estas líneas: “*Vivo resplandor revelaba a trechos, entre fresnos y bardagueras, el curso del Adaja, esparcido sobre la arena como galón de plata que se deshila. En el fondo la sierra de Ávila levantaba sus picos más altos chapados de nieve. De ordinario, un bulto de nubes asomaba por detrás de la Serrota o del Zapatero, como vapor de una olla, sombreando los picachos y suspendiendo sobre la falda largos vellones horizontales*”⁸.

Esa misma Ávila sería el fondo elegido por Zuloaga para servir de marco al retrato de Larreta que hoy supone la pieza más importante del Museo de Arte Español “Enrique Larreta” en la avenida Juramento de Buenos Aires, residencia que fue de Larreta hasta su muerte en 1961⁹ y se convirtió al año siguiente en museo. El literato

⁶ . A quien interese tener una idea general de la obra cumbre de Larreta puede obtener una interesante síntesis en: GÓMEZ DE CASO, Mariano. “Falla, Larreta y Zuloaga ante ‘La Gloria de Don Ramiro’”. *Revista Cultural de Ávila, Segovia y Salamanca*, junio de 2002, pp. 17-20.

⁷ . OVIEDO Y PÉREZ DE TUDELA, María del Rocío. “Encrucijadas del 98: Larreta y Rodó o el nacionalismo en el Río de La Plata”. *Caravelle*, Toulouse, N° 70, 1998, p. 241.

⁸ . LARRETA, Enrique. *La Gloria de Don Ramiro (Una vida en tiempos de Felipe II)*. (1908). Buenos Aires, Anaconda, c. 1933, p. 29.

⁹ . Un risueño testimonio dejó Larreta poco antes de morir: “*Tengo ochenta y ocho años: si éste ha de ser el último que me dispense el calendario, puedo morirme sin desgraciada tristeza; en materia de años, la Providencia me ha permitido alcanzar el número de las torres de la muralla de Ávila*”. (Repr. en: BATTISTESSA, Ángel J. “Goce y desengaño del mundo en los textos del autor de ‘La Gloria de Don Ramiro’”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, t. XXXVIII, N° 149-150, 1973, p. 277.

aparece pensativo, quizá meditando ante ese paisaje abulense, acerca de las escenas de su novela o imaginando al personaje en su entorno. Zuloaga, admirador reconocido de El Greco, muestra cierta filiación respecto de éste en las maneras de componer el paisaje como puede vislumbrarse en la Ávila del retrato de Larreta o en la vista toledana incluida en el retrato del francés Maurice Barrès. La amistad entre Larreta y Zuloaga tendría con posterioridad otras derivaciones siendo una de las más importantes un fallido proyecto en torno a 1920 y 1921 de escenificar en París *La Gloria de Don Ramiro* en versión operística, con libreto de Larreta, escenografías y vestuario de Zuloaga¹⁰ y música de Manuel de Falla, que finalmente quedó inconclusa por “culpa” de Larreta; fue entonces cuando Zuloaga y Falla decidieron acometer otro proyecto, ya histórico: el Concurso de Cante Jondo en Granada, en 1922.

En cuanto a Larreta, quien visitó España en aquel año de 1921, lo hizo para adquirir distintas obras y objetos artísticos como rejas, mosaicos o mobiliario para ornar sus residencias, la señalada de Buenos Aires, que había sido reacondicionada en 1917 por el arquitecto suizo Carlos Schindler, siguiendo el estilo neocolonial, pero sobre todo la que se estaba construyendo en Tandil, la estancia *El Acelain*, obra realizada por otro arquitecto, el argentino Martín Noel, formado en la parisina École des Beaux Arts donde se potenció su interés por los regionalismos. Figura principal del neocolonial en el país, Noel combinó allí detalles potosinos con balcones limeños y hasta diseñó un jardín andaluz, reflejo del Generalife granadino. La propia residencia de Noel en la porteña calle Suipacha y el Pabellón Argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) que aun se yergue en la ciudad hispalense, fueron otras obras que marcaron los senderos del historicismo colonial, línea arquitectónica que gozó de notable fortuna en varios países del continente americano¹¹. Justamente Larreta fue el encargado de disertar en la inauguración de aquel pabellón, dejando testimonio una vez más de su filiación hispánica, la misma que fue definiendo sus propios gustos y determinando la conformación de las colecciones que hoy se exhiben en su museo en Buenos Aires. Andalucía sería tardío objeto de su inspiración, al publicar *Gerardo o La Torre de las Damas*, cuya primera edición de 1953 fue ilustrada por el propio Larreta con escenas granadinas.

La estancia de *El Acelain* fue tildada por el propio Martín Noel como un “alcázar en plena pampa argentina”, frase que vuelve a encerrar la idea de la fusión en este caso entre lo español histórico y lo argentino. La pampa, sin obviar cierto parentesco con la planicie castellana, había comenzado a ser para entonces uno de los intereses intelectuales y literarios de Larreta, pasión que habría de desembocar en 1926 en la edición de la novela *Zogoibi*, nombre del gaucho erigido en personaje central. En esta novela jugaron un papel determinante los recuerdos de la infancia de Larreta, que le servían de basamento entre otros aspectos para conseguir uno de sus objetivos, el expresar el eterno conflicto entre las dos Argentinas, la tradicional y la moderna, dejando a la vez testimonio de la grandeza espiritual de la pampa. En definitiva, hacer advertir que la Argentina no la conformaban solamente los inmigrantes que le habían dado un carácter distinto en las últimas décadas sino también los descendientes de los criollos que habían fundado la nación. *Zogoibi* tuvo la desgracia de coincidir su edición con la aparición de *Don Segundo Sombra*, obra de Ricardo Güiraldes, también de tema gauchesco, que pasaría a la posteridad como una de las cumbres de la literatura

¹⁰ . Zuloaga se encargaría de imaginar y pintar un retrato del personaje central de la novela; en tal sentido debemos destacar la existencia de un antecedente, el “Don Ramiro” que había pintado, hacia 1915, otro conocido pintor vasco, Elías Salaverría.

¹¹ . Ver: AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994.

argentina, y que en aquel instante opacó a la novela de Larreta y a otras de la misma línea temática.

Tres vertientes en Ricardo Rojas: hispanismo, indigenismo y la fusión “euríndica”.

Así como vimos que fue una obra de juventud la que catapultó a la fama a Larreta -cuando publicó “La Gloria” tenía 35 años- fue también una controvertida publicación de Ricardo Rojas la que lo colocó en el escenario de los elogios y las diatribas: *La Restauración Nacionalista*, en 1909, cuando sólo contaba con 27 años de edad. Esta obra, subtitulada “*Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas*”, surgió de una encomienda dada por el Estado argentino a Rojas para que recorriera distintos países de Europa e indagara acerca de los métodos de la enseñanza de la historia que se estaban impartiendo. Si el libro alcanzó una distribución masiva y una cierta comprensión al momento de su publicación, buena parte de la responsabilidad le cupo a un artículo publicado en *La Nación* por Miguel de Unamuno; al igual que había ocurrido con Larreta, el escritor vasco salió en defensa de Rojas, con una firmeza que a la postre habría de ser decisiva. Unamuno aplaudía el nacionalismo de Rojas y su anhelo patriótico, idealista y castizo.

Para el momento en que Rojas redacta y, por su propia cuenta, publica su obra, en vísperas de los fastos celebrativos del Centenario, tenía una clara vinculación con lo español, consolidada gracias a hechos como la fructífera amistad iniciada con Unamuno en 1903, que se propagaría por más de treinta años¹². Del vasco había recibido Rojas la admiración por la obra de Ganivet y el conocimiento de otros literatos españoles, algunos de los cuales quedarían incluidos en el libro *Alma española*, comentarios críticos a la literatura española del momento que Rojas publicó en Valencia en 1905. Durante su estancia europea, entre 1907 y 1908, el argentino habría de redactar y publicar, en este caso en París, las nostalgias provincianas de su infancia recogidas en *El País de la Selva*, de 1907, en el que daba conocimiento de las leyendas, ritos y costumbres de la norteña provincia de Santiago del Estero.

De esta manera quedaban señaladas dos líneas de acción dentro del pensamiento de Ricardo Rojas, su interés por lo español y, complementario a éste, su fascinación y re-descubrimiento de lo autóctono americano, que para advertirlo fue quizá necesario esa toma de distancia y ese pensarlo y cristalizarlo en la lejanía. La línea hispanista dejaría en Rojas honda huella, como se verá en obras posteriores como *Blasón de Plata* (1910) y *Retablo Español* (1938), publicado éste último en plena época de la guerra civil española, y que reúne sus recuerdos y apuntes de su derrotero por la península en 1908. En él reflejaba sus certezas pero también sus dudas respecto de ese país al que tan unido se sintió durante toda su existencia: “*No es fácil entender a España. No la entendió Napoleón, y pagó caro su extravío. Los americanos necesitamos entenderla, porque su historia es parte de la nuestra...*”¹³. Y proponía más adelante, para evitar confusiones: “*Mi primera indicación es que no se ha de entrar en la Península por sus puertos... el hombre de América, al llegar desde el otro lado del Atlántico, creería que ha desembarcado en Europa, lo cual sería un error, fuente de otro más grave: el de querer interpretar a España como a una nación europea... Mi segunda indicación es*

¹² . La misma está sobradamente reflejada en el capítulo que le dedicó Manuel García Blanco en su libro *América y Unamuno*, Madrid, Editorial Gredos, 1964, pp. 247-340. Asimismo remitimos a otro libro publicado en ese mismo año -en que se cumplía el centenario del nacimiento de Unamuno-, y que versó sobre la relación del vasco con personalidades del continente americano: CHAVES, Julio César. *Unamuno y América*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964. Dedicada a la amistad Rojas-Unamuno un capítulo comprendido entre las páginas 353-365.

¹³ . ROJAS, Ricardo. *Retablo Español*. Buenos Aires, Losada, 1938, p. 9.

que el americano debe entrar en España por la frontera francesa. La vecindad geográfica de Francia torna más brusco el contraste de lo francés, racionalmente europeo, frente a lo español, cuya historia es menos racional y ordenada”¹⁴.

Uno de los aspectos unitarios en la obra literaria de Rojas es el énfasis puesto en contraponer el carácter histórico y cultural de Europa (sobre todo de España) con el de América (en especial el de Argentina); tradición en aquella, modernidad en ésta. El momento culminante de sus ideas en tal sentido sería, a nuestro juicio, la publicación de *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas* (1924), obra en la que propone la consolidación de una cultura nacional basada en una armónica fusión de la “técnica europea” con la “emoción americana”, surgiendo así formas originales para el espíritu presente y futuro de la nación. Sobre esta obra haremos referencias más adelante, al referirnos a las producciones plásticas que pueden entenderse en torno a sus postulados, y en especial la propia residencia de Rojas, hoy casa-museo, que fue entendida por el literato y por el arquitecto que la construyó, Ángel Guido, como la expresión más acabada de las teorías “euríndicas” de su propietario.

Queremos antes citar algunos párrafos en los que Rojas plantea esa dicotomía Europa-América (o España-Argentina), que nos permiten entender lo “euríndico” como dos partes plausibles de complementarse y fusionarse, pero tangencialmente distintas entre sí. La primera cita proviene del libro que venimos comentando, *Retablo Español: “El corto pasado de Buenos Aires, con sus pocas reliquias, no permite a un argentino adquirir una conciencia histórica densa y profunda. La tradición es para nosotros una abstracción pobre en formas, que se confunde con el paisaje virgen. La pampa es un ámbito subjetivo y musical: carece de piedras... Trabajamos para lo actual y no para lo eterno...”*¹⁵. Conceptos similares había vertido años antes en *La Guerra de las Naciones*, publicación basada fundamentalmente en la recopilación de artículos sueltos y discursos, en su mayor parte de los años 1917 y 1918: “*En Europa -decía Rojas- la cultura crea el progreso; entre nosotros el progreso se transporta por medios mecánicos, para ir creando una sociedad propicia a la cultura. Allí se vive del pasado, aquí del porvenir. Aquellos son pueblos ya formados y ricos en tierras pobres, como decía Alberdi, éstos son pueblos pobres y en formación sobre tierras vírgenes y ricas.... ellos tienen una ciencia y un arte seculares; nosotros una ciencia y un arte por crear...”*¹⁶.

Justamente uno de los proyectos artísticos en el que Rojas había puesto sus mayores afanes, por cierto pionero en el ámbito de la cultura argentina, fue la propuesta en 1914 de crear una escuela de artes indígenas en la Universidad de Tucumán destinada a integrar en las artes decorativas modernas las tradiciones y diseños autóctonos¹⁷. Si bien las iniciativas de Rojas no llegaron a concretarse por las vías pretendidas, sí encontraron eco poco después en la instalación de escuelas de tejidos criollos en la propia Tucumán, como así también en Córdoba y Buenos Aires, y sobre todo en la creación del Salón Nacional de Artes Decorativas, en 1918, espacio que habría de erigirse en el testimonio más evidente del interés por rescatar los diseños indígenas y aplicarlos en las artes decorativas e industriales¹⁸. En el mismo el primer

¹⁴ . *Ibidem.*, pp. 11-12.

¹⁵ . ROJAS, Ricardo. *Retablo Español*, ob. cit., p. 42.

¹⁶ . ROJAS, Ricardo. *La Guerra de las Naciones*. Buenos Aires, La Facultad, 1924, p. 96.

¹⁷ . Al respecto puede consultarse nuestro estudio "Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América". *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 49-67. (En colaboración con Ramón Gutiérrez).

¹⁸ . A ello no referiremos con profusión al haberlo hecho en el trabajo ya citado, “El indigenismo y la integración de las artes en la Argentina (1900-1930)”, presentado al XIV Congreso del C.E.H.A. (Málaga) y que está a la fecha pendiente de publicación.

premio fue otorgado a los jóvenes Alfredo Guido y José Gerbino por su *Cofre incaico*, uno de los tantísimos ejemplos dejados por estos dos cultores de la línea indigenista que no se limitó al mobiliario como en este caso, y que se amplió a las cerámicas “de arte americano” -así la llamaron sus autores-, ilustraciones, viñetas y, en el caso de Guido, aguafuertes de temas altoperuanos.

Alfredo Guido colaboraría en los años veinte con su hermano, el mencionado arquitecto Ángel Guido, en especial en las páginas de la *Revista de “El Círculo”*, en la ciudad de Rosario en la que residían, pero esencialmente en la decoración de la casa de Ricardo Rojas a partir de 1927. Así como Ángel habría de llevar a la práctica con ésta la doctrina “euríndica” del escritor, Alfredo lo haría con la pintura en la que es su obra más recordada, la *Chola desnuda*, lienzo con el que obtuvo el primer premio del Salón Nacional en 1924, y que se erigía en un claro ejemplo de “fusión” entre lo europeo (una Venus) y lo americano (una chola cuzqueña). Las lecturas que podríamos hacer de ambas obras o los comentarios alusivos a las mismas, podrían ocupar varios párrafos; baste pues con recordar, en el caso de la *Chola*, que la misma fue realizada por Alfredo Guido en el mismo año en el que Rojas publicó *Eurindia*, y al año siguiente de que se había producido la presentación en Buenos Aires de la Compañía Incaica de Teatro¹⁹, llegada desde el Cuzco de la mano de Luis E. Valcárcel, puesta en escena que había marcado un punto culminante en cuanto a la presencia de lo cuzqueño, en tanto paradigma de lo incaico, en la Argentina.

Respecto de la residencia de Ricardo Rojas, la misma fue como se ha dicho, un genuino producto de las ideas expresadas por su propietario en *Eurindia*. Una de las teorías más interesantes que desarrolla Rojas en ese libro es la “Ley de continuidad de la tradición”. Afirma el escritor que “Una de las leyes a que parece estar sometida la existencia de las Naciones es la continuidad de la tradición. Si la tradición se interrumpe, la memoria colectiva se pierde y la personalidad nacional se desvanece”²⁰. Su postura respecto de la Argentina, en tal sentido, es de que las dos tradiciones culturales más fuertes en la historia del país, la indígena y la española, habían sufrido sendas interrupciones en su devenir pero, como se estaba demostrando, estaban latentes y eran perfectamente recuperables para crear una nueva esencia nacional. “El río de la tradición autóctona -escribe Rojas- ha caído en un abismo hacia el siglo XVI, pero seguirá su curso subterráneo, para reaparecer más tarde... (...). Como la tradición indígena, la tradición peninsular se interrumpió en la historia externa, pero continuó corriendo por los escondidos cauces de la intrahistoria social”. Y concluye: “Así lo indígena, lo español y lo gauchesco -lo que creíamos muerto en la realidad histórica- sobrevive en las almas, creando la verdadera historia de nuestro país o sea la conciencia de su cultura...”²¹.

Así, la construcción de su residencia en 1927 perseguía como fin recuperar ambos “ríos” de la tradición nacional y americana y plasmarlos a través de una recreación contemporánea de las viejas formas y lenguajes artísticos heredados. En ella se recrean los tres estratos que consideraba fundamentales, lo indígena, lo colonial y finalmente la fusión de ambas vertientes. Lo autóctono queda expresado con claridad en el diseño de la biblioteca de Rojas y en especial en las decoraciones draconianas y tiahuanacotas realizadas allí por Alfredo Guido; lo colonial en la fachada, que reproduce

¹⁹ . Las obras teatrales significaron otro de los caminos de difusión moderna de las tradiciones indígenas; siguiendo algunos conceptos en boga en Europa, en especial provenientes del éxito de los Ballets Rusos, se crearon y representaron en América varias obras teatrales basadas en aquellas, que permitieron a los artistas diseñar escenografías, vestuarios y objetos dentro de dichas líneas decorativas.

²⁰ . ROJAS, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas* (1924). Buenos Aires, Losada, 1951, p. 132.

²¹ . *Ibidem.*, pp. 133-134.

la conocida portada de la Casa Histórica de Tucumán, donde se juró la Independencia argentina en 1816.

En lo que respecta a la fusión, punto neurálgico de la confluencia de ambas estirpes, el patio claustal, con sus decorativas columnas inspiradas en las de la Compañía de Arequipa (Perú), va a erigirse en centro de atención. Es clara aquí la directa vinculación con la obra teórica de su constructor, Ángel Guido, quien había fijado su posición poco antes, en 1925, al publicar su libro *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* en la que destacaba como punto más alto del mestizaje la arquitectura de ciudades como la propia Arequipa o Potosí (Bolivia). Gobierna el patio de la casa de Rojas el monumental frontispicio que se inspira en su mayor parte en el de la iglesia potosina de San Lorenzo, incluyendo dentro de una estructura de herencia europea un abigarrado conjunto de decoraciones simbólicas provenientes de la mitología incaica.

La construcción de la casa de Rojas culminaría hacia 1928. En 1930 éste publica el interesante *Silabario de la decoración americana*, en el que, a la par de rescatar, clasificar y analizar numerosas muestras del arte ornamental prehispánico, brinda pautas para su utilización contemporánea en las artes aplicadas. A esta obra, cuya dedicatoria fue para “Ángel Guido, arquitecto de Eurindia”, puede caracterizársela como una continuación de su interés por lo puramente indígena que, como ya comentamos, había manifestado con fuerza en su proyecto de fundación de una escuela de artes indígenas en 1914. Años después del *Silabario*, el interés de Rojas por lo autóctono se acentuaría, siendo en tal sentido un clarividente ejemplo la edición, en 1939, de su obra de teatro *Ollantay*²², en la que presentó su particular interpretación del drama quechua. El libreto fue llevado a los escenarios, con escenografías y vestuarios de Guido. Esta obra narra la epopeya de Ollantay, hijo de la Tierra, que se enamora de Coyllur, hija del Inca y por lo tanto hija del Sol, a quien rapta, engendrando luego en ella. Ollantay, héroe de los Andes, será castigado por su audacia y condenado a la hoguera, pero sobrevive en el hijo de Coyllur, “anunciador de una nueva raza y de una nueva liberación” al decir de Rojas. En definitiva transmite el escritor, una vez más, su obsesión por la fusión de culturas y por el nacimiento, a partir de la misma, de una nueva cultura, en este caso producido ese mestizaje en el antiguo imperio incaico.

Palabras finales

A manera de breve conclusión, queremos reincidir en ciertas ideas fuerza planteadas a lo largo de este ensayo, sobre todo las tendientes a mostrar situaciones paralelas en la obra y el pensamiento de Enrique Larreta y Ricardo Rojas. Si bien son claras las diferencias entre ellos, y distintos sus intereses, como se demuestra en una mayor filiación hispana en el caso del primero, y un acercamiento muchísimo más estrecho a las corrientes indigenistas en el segundo, subyacen evidentes similitudes entre sí. En especial nos hemos centrado en la idea permanente de la fusión, del mestizaje, del estrechamiento de relaciones entre culturas dispares. Larreta lo combina a la perfección en *La Gloria de Don Ramiro*, donde une en la narración de una biografía, la España peninsular y la virreinal del siglo XVI y principios del XVII. Hablamos también de *Zogoibi* como manera de pensar el choque entre la Argentina tradicional y la moderna, y las posibilidades de convivencia armónica.

Apuntamos que esa última novela fue originada en buena medida por los “recuerdos de la infancia” de su autor, quien recoge desde ellos su particular manera de ver al gaucho. Algo similar dijimos de Rojas, quien había hecho un ejercicio análogo,

²² . ROJAS, Ricardo. *Ollantay. Tragedia de los Andes*. Buenos Aires, Losada, 1939.

aunque en este caso rescatando mitos y leyendas indígenas de Santiago del Estero en *El País de la Selva*. Fueron dos maneras de transmitir sus propios sentimientos autóctonos, sus formas de sentir el propio terruño.

Otro detalle que nos interesa remarcar en este epílogo es el hecho de que las obras más emblemáticas de ambos escritores, *La Gloria de Don Ramiro* y *La Restauración Nacionalista*, son obras de juventud, y que en ambos casos deben en gran medida su éxito a los comentarios vertidos por Miguel de Unamuno en las páginas del diario *La Nación*, de Buenos Aires. La amistad de Larreta y Rojas (mayor en este caso) con el literato vasco, sentará una pauta más del acercamiento intelectual entre España y América en aquellas primeras tres décadas del siglo XX, que, como también se analizó, tuvo una importancia crucial en el ámbito de las artes plásticas.

Como último apunte dentro de esta secuencia de paralelismos, señalar que las residencias tanto de Larreta como de Rojas fueron, en su diseño constructivo y en su decoración, el vivo ejemplo de sus propias obras literarias. La del primero, en estilo neocolonial, es decir basada en el rescate de las formas arquitectónicas del pasado virreinal, en las que la huella hispana es el paradigma. En el caso de la de Rojas, la expresión de su teoría “euríndica” en las tres vertientes, hispana, indígena y la fusión de ambas. Las dos viviendas parecieron -aunque no fuera así- pensadas como futuros museos, lo que se cristalizó en ambos casos justo al año siguiente de las respectivas muertes. La casa-museo de Rojas se convirtió en tal en 1958 y la de Larreta en 1962. Hoy siguen transmitiendo con la misma fuerza los ideales de sus antiguos propietarios, y mostrando a través de sus acervos la compleja pluralidad literaria, artística y cultural de los tiempos que les tocó vivir.