

La unidad de la belleza: Parsifal y la estética wagneriana en Ricardo Rojas

JOSEFINA IRURZUN

La afición por el arte de Richard Wagner (1813-1883) ha sido un aspecto distintivo de la vida y obra de Ricardo Rojas, un atributo que carece hasta el momento de un estudio sistemático. Además de reconocer su efímera participación en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, hemos podido observar en varios pasajes de su obra usos y manifestaciones de esta estética cuando las interpretaciones del arte wagneriano no estaban asociadas – primordialmente– al anti-judaísmo, ni se hallaban teñidas por la apropiación simbólica que el nazismo realizaría durante la década de 1930.

Un fugaz repaso por los hechos más importantes de la biografía de Ricardo Rojas permite acentuar los años fundamentales de su escritura bajo el impacto del misticismo wagneriano (1914-1924). Aunque había nacido en Tucumán (1882-1957), su educación transcurrió en Santiago del Estero. Tras la muerte de su padre, Absalón, quien fuera gobernador y senador nacional por la misma provincia, se trasladó en 1899 a Buenos Aires donde inició estudios de Derecho, que quedaron inconclusos. Autodidacta, combinó el periodismo con la docencia y la actividad literaria, áreas en las que produjo una extensa labor, además de ejercer funciones públicas. En 1907 viajó a Europa comisionado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública para conocer las modalidades de enseñanza de la historia en los países europeos y su utilización como herramienta de formación cívica y patriótica. Esta travesía por el “viejo mundo” –que constituía una especie de rito iniciático para los jóvenes intelectuales argentinos–, le aportó elementos para escribir *La restauración nacionalista*, publicada en 1909. Este libro marcó el inicio de la intervención pública de Rojas como hacedor de un proyecto de nacionalización, que si bien contuvo elementos tradicionales, planteó una originalidad inédita en el campo intelectual de entonces,¹

¹ Sobre la singularidad de Rojas, ver entre otros: María Rosa Lojo, “La raíz aborígen como imaginario alternativo”, en Hugo Biagini & Arturo Roig, comps., *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 311-28, y Graciela Ferras, “Ricardo Rojas: el discurso de una etnogonía entre América y Europa”, *Anuario Americanista Europeo*, 9 (2011), pp. 25-47.

inspirada fundamentalmente en el modelo político, pedagógico, laico y democrático de la Tercera República Francesa. En su trayectoria obtuvo el reconocimiento de todo el ámbito de habla hispana, y en Argentina ocupó distinguidas posiciones académicas. Entre otras, fundó en 1913 la primera cátedra de Literatura Argentina, y luego el Instituto de Literatura Argentina, ambos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, también fue su rector entre 1926 y 1930, y en 1938 fue designado Académico de Número de la Academia Nacional de la Historia, Junta de Historia y Numismática. Como consecuencia de su actividad partidaria en la Unión Cívica Radical, sufrió la persecución del régimen cívico-militar instituido de facto luego del golpe al presidente Hipólito Yrigoyen en 1930. Posteriormente, liberado de su confinamiento en Ushuaia, volvió a la enseñanza universitaria, pero a partir del primer gobierno de Juan Domingo Perón renunció a sus cátedras y a la dirección del Instituto de Literatura Argentina.²

La personalidad multifacética de Rojas emergió en el campo cultural argentino como una voz original dentro del debate contemporáneo sobre el significado y la necesidad de generar ciudadanos para una nación que, en su formación hacia fines del siglo XIX, había sido profundamente impactada por una fuerte oleada inmigratoria. En este contexto produjo lo que se conoce como “ensayo de interpretación nacional”, que tuvo uno de sus puntos culminantes en torno a la celebración en 1910 del Centenario de la Independencia.³ Esta coyuntura, iniciada desde finales de 1870 y marcada por la presencia de un aluvión inmigratorio cuyo impacto demográfico, social y cultural en la sociedad receptora se revelaba enorme, favoreció la preocupación por la elaboración de programas homogeneizadores que afrontaran la creación de una comunidad de pertenencia nacional.⁴

Al identificar en forma preliminar los elementos centrales de la estética wagneriana que Rojas seleccionó para componer su propia estética creemos que estos fueron utilizados (especialmente el concepto de “obra de arte total” y del templo artístico) para fundamentar

² María Rosa Lojo, “La condición humana en la obra de Ricardo Rojas”, en AAVV, *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*, (2004), URL: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm> (Fecha de consulta: 12/03/2016).

³ María Teresa Gramuglio, “Momentos del ensayo de interpretación nacional. 1910-1930”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica*, 10 (2002), p. 44.

⁴ Cf., entre otros, Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001.

una idea de nación basada en el mestizaje armónico a partir de la fusión posible de universos contrarios: exotismo/indianismo, norte/sur; tradición/modernidad, etc.⁵ La figura de Parsifal, por ejemplo, le permitió personificar la noción del artista-héroe y rescatar el legado místico-religioso y universal de la cultura europea.

Recursos wagnerianos para una nueva estética

Como ya lo han señalado varios autores,⁶ la singularidad del pensamiento de Ricardo Rojas ha sido sostener lo aborígen como raíz formativa y fundadora de la cultura latinoamericana y argentina ante la hegemonía del positivismo que postulaba –con sus matices– un biologismo racial fundado en la creencia de que las naciones ‘viables’ o superiores eran las dotadas de una “raza blanca”.⁷ En esta lógica, las otras razas eran sinónimo de lo impuro, subalterno y salvaje: indígenas, africanos, gauchos, sus mestizajes, así como también las mujeres y los niños.

Una de las primeras nociones que Rojas introdujo a partir de *El país de la selva* (1907), es la idea de lo ‘telúrico’ como matriz espiritual que configura a quienes habitan un territorio. Ya en *Eurindia* (1922-1924), propuso la unidad orgánica entre territorio, raza (no como etnos material sino como conciencia colectiva), tradición y cultura como fundamento de la nación.⁸ Concepción próxima al pensamiento indígena,⁹ la tierra aparece como “numen” que engendra una identificación o apego espiritual en el ‘alma’ de sus habitantes, pero también como fundamento de la emancipación (la inconclusa de las comunidades indígenas ante la conquista española, la de 1810 y sobre todo la de 1910).¹⁰

⁵ Agradezco a la Dra. Alejandra Mailhe sus comentarios y sugerencias a una escritura previa y parcial de este texto.

⁶ Véase por ejemplo, Graciela Ferras, “El ‘indianismo’, un término polémico a propósito de *Blasón de Plata* (1912) de Ricardo Rojas”, *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, 15 (2012), pp. 1-9, y María Rosa Lojo, “La raíz aborígen como imaginario alternativo”, en Biagini & Roig, comps., p. 312.

⁷ Oscar Terán, *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

⁸ Ricardo Rojas, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, Losada, 1951, pp. 248-50. Todas las citas corresponden a esta edición y serán indicadas en el texto.

⁹ Lojo, *ibid.*, p. 317.

¹⁰ Miguel Dalmaroni, “Los indios descienden de los barcos”, *Orbis Tertius*, 7, (2000), p. 3.

En *Blasón de plata* (1910), Rojas acuñó el concepto de ‘indianización’ no sólo para afirmar la nacionalidad argentina en el linaje nativo, sino para enfatizar la peculiaridad de América frente a Europa. En su relato de la conquista de América, que justifica la acción fatalmente dominadora del español en base a un designio divino, la cosmovisión aborígen sobrevive por una suerte de transculturación: “De cómo, cumplidos los presagios, el aborígen indianizará el alma del Conquistador y éste hispanizará su gobierno social”.¹¹ Esa supervivencia, que formó parte de su concepto de ‘intrahistoria’,¹² emergió hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX con las revoluciones americanas de independencia. América, tierra hospitalaria por excelencia para las migraciones, reunió lo propio, lo ‘indiano’ con lo europeo (el español también lleva en su estirpe el elemento moro, judío, etc.) y con lo ‘exótico’. La antinomia civilización/barbarie, propia del proyecto liberal-conservador que organizó la nación argentina especialmente desde la década de 1860, es reemplazada por la recuperación de lo ‘bárbaro’ como lo propio, idea que desarrolló con más vigor en *Eurindia*. Esta conciliación de opuestos (indianismo/exotismo), no cambiaba los términos de la vieja antinomia sino que sustituía “una fórmula de esencialidades irreductibles, por un relativismo ideal”.¹³ La fusión de los contrarios también puede trasladarse a la reivindicación –soslayada por la historiografía mitrista– del interior (en ese momento, el norte, frente a Buenos Aires, sur) como bastión de la resistencia realista en el proceso de la causa independentista.¹⁴

¹¹ *Blasón de Plata. Meditaciones y evocaciones de Ricardo Rojas sobre el abolengo de los argentinos*, Buenos Aires, Martín García Editor, 1912, pp. 117-26.

¹² Rojas toma la noción de “intrahistoria” de Miguel de Unamuno, con quien mantuvo una fructífera amistad. Carlos Payá & Eduardo Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1978. Las influencias intelectuales de Rojas fueron diversas, entre otras podemos mencionar a José E. Rodó, a los escritores españoles del '98 (Ganivet, por ejemplo), a Unamuno, a la teosofía y al ocultismo, a pensadores franceses contemporáneos y a la cultura alemana (Fichte, Herder o Wagner).

¹³ Ferras, *ibid.*, 2011, p. 45.

¹⁴ Véase *La Argentinidad. Ensayo histórico sobre nuestra conciencia nacional en la gesta de la emancipación 1810-1816*, Buenos Aires, Librería La Facultad de Juan Roldán, 1916. En esta obra, Rojas propone –entre otras novedades– un punto de vista diferente para interpretar el “lustro gestáneo de la personalidad colectiva” argentina: “Teníamos la historia de la independencia argentina vista desde Buenos Aires con el localismo porteño, por la obra de López y su escuela; y frente a ella las crónicas, también localistas, de cada nación o de cada provincia (...). Una nueva perspectiva quedaba por contemplarse: la que ofrece esta emancipación del Río de la Plata, vista desde una “intendencia virreinal” (...), la intendencia del Norte, porque es el núcleo histórico más antiguo de nuestra nacionalidad.” *Ibid.*, pp. 5-6.

Eurindia es posiblemente la obra que mejor sintetiza el pensamiento de Rojas. Su estética completa el proceso de emancipación iniciado con las revoluciones de independencia, al cual debe añadirse la ‘restauración’ de un ser nacional propio. Para ello, según Rojas, el arte es la mejor forma de autoconocimiento de un pueblo: “Los misterios de la conciencia nacional aparecen así revelados por el arte... El alma de la patria habla en ese lenguaje” (p. 263). De lo cual se deduce el lugar del artista en la sociedad: “El artista es un pequeño dios, señor del espacio y del tiempo, con todo el universo abierto a su contemplación” (p. 271). *Eurindia* compendia las cuatro tendencias o tradiciones – manifiestas en su contemporaneidad– que, según Rojas, forman parte del arte hispanoamericano: lo indígena o primitivo, lo colonial o español, lo europeo o cosmopolita y lo nacional o argentino. El punto de partida lo hallaba en fenómenos literarios como reveladores de causas sociales: “Del fenómeno literario he pasado a las otras formas del arte, descubriendo en ellas las mismas normas que en la poesía” (p. 258). En el idioma, la literatura, la geografía, la historia, la naturaleza, la cultura, la danza, la arquitectura, la escultura, la poesía y la música, entre otros, encontraba la sucesión histórica y superposición ‘numérica’ de estas tendencias. Para el caso de la música, por ejemplo, Rojas señala que luego de la organización nacional, se había priorizado la educación académica al modo europeo “sin fuentes de inspiración popular, sin documentación folklórica, sin orientación estética propia, ni estímulos para la creación personal” (p. 192). La nueva – para su época– tendencia nacionalista, encarnada en personalidades como Alberto Williams, Julián Aguirre y Beruti, había comenzado a revertir ese “cosmopolitismo sin raza ni inspiración personal” (p. 193). Pero Rojas rescata sobre todo a quienes han logrado aunar las tendencias primitiva, colonial y cosmopolita, es decir a quienes se habían inspirado en el canto de los ‘indios’ y en los temas indígenas, comenzando por Pascual de Rogatis, Carlos López Buchardo (quien será luego presidente de la Wagneriana por varios años), Floro Ugarte, etc.

Si bien las influencias de la cultura alemana en el intelectual ‘euríndico’ aún no han sido exploradas con exhaustividad (e incluso han sido minimizadas), creemos que fueron muy importantes. Las más reconocidas entre ellas, han sido los *Discursos a la nación alemana* (1806) de Johann Gottlieb Fichte y su *Fundamento de la doctrina de la ciencia*

(1794) donde “proponía investigar en los opuestos la nota por la que son idénticos”,¹⁵ y su filiación con la idea herderiana y romántica de nación.¹⁶

Como se ha indicado al comienzo, un aspecto poco estudiado ha sido el gran influjo que la estética wagneriana ejerció sobre Rojas. Además de haber participado en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y analizado las bases de dicha estética durante la década de 1910, encontramos referencias específicas a la obra del compositor alemán, sobre todo a partir de *Eurindia*. De hecho, el proyecto de arte total de Wagner (*La obra de arte del futuro*, 1849) atravesó profundamente la propuesta estética manifiesta en dicho libro. En el capítulo “Ley de correlación de los símbolos”, Rojas señala cómo el arte se convierte en la manifestación suprema de la personalidad de una nación al mostrar la unidad de su cultura: “Esto es lo que podríamos llamar la unidad de la belleza, cuya luz mística se descompone al atravesar el prisma de nuestra sensibilidad. Ricardo Wagner con su drama musical, intentó refundir todas las artes en una sola creación estética, lograda por la impresión simultánea de las seis artes [pintura, escultura, arquitectura, danza, poesía y música] subordinadas a una séptima, que sería el drama musical” (p. 138).

En 1870, Wagner edificó un teatro para presentar exclusivamente sus obras. Concretado en Bayreuth, se convirtió en un “templo” –lugar de “peregrinaje” para sus aficionados–, y su arte adquirió cierto halo religioso, místico y espiritual. Inspirado en esa estética, Rojas eligió la figura arquitectónica del Templo como símbolo del arte y síntesis de su propuesta: “el Templo de mi símbolo es la fábrica espiritual de la patria” (p. 266). Para narrar el rito de iniciación, la entrada al templo –propio de las tradiciones masónicas o pitagóricas, pero también de la cosmovisión indígena— como proceso de conocimiento del espíritu nacional, eligió la figura de Parsifal:¹⁷ “[contando ya con la facultad intelectual, el

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo, tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 56. Para Johann Gottfried von Herder, nación era sinónimo de una comunidad que portaba una manera de ser singular, es decir, que fundaba su razón de ser en una identidad étnica, y que por ello mismo debía aspirar a ser soberana. La cultura era la que moldeaba las características humanas fundamentales. De allí surgió la idea de Volkgeist o “espíritu del pueblo”. En el contexto convulsionado de la Europa de la primera mitad del XIX, esto justificó la lucha por la liberación o separación de la dominación imperial.

¹⁷ Drama musical wagneriano (1882) basado en el poema medieval de Wolfram von Eschenbach sobre la vida de este caballero de la corte del Rey Arturo y su búsqueda del Santo Grial.

don de la emoción] podrá ser despertado por la experiencia, como le ocurrió a Parsifal, cuya primera entrada en el Templo tan solo le produjo un estupor tranquilo, en tanto que, al volver iniciado por su maestro y por su dolor, ofició extático, él mismo, la misa del Grial, sin que ninguna de aquellas alegorías musicales o plásticas tuviera ya secretos para él” (p. 265).

La idea del héroe-artista –que es también el literato intelectual, el propio Rojas– significaba que sólo ciertos sujetos (los euríndicos, o iniciados) estaban habilitados para conducir al resto.¹⁸ De este modo, en el inventario de ‘santos’ de la patria, el Gral. José de San Martín se convertía en Parsifal: “San Martín es un asceta con misión de caridad, y pertenece a la progenie de los Santos armados, prototipos de los que en la gesta medieval fueron Lohengrin y Parsifal, caballeros a lo divino, verdaderos “protectores”, cuyo misticismo épico no se había realizado plenamente en la historia antes del caso sanmartiniano (...) ‘Un alma sencilla y pura –hecha vidente por la piedad– os traerá la liberación’: así dice el personaje del poema wagneriano.¹⁹ Se observa una diferencia entre este ideal de héroe –asociado a la misión de reconstruir una historia de vida concebida como ejemplar– y el plasmado en su obra inicial –por ejemplo en *Cosmópolis*, 1908– donde el individuo-genio luchaba aislado contra la incompreensión de las masas, caracterizadas por su espontaneidad instintiva y falta de inteligencia.²⁰

Durante la década de 1910 (previamente a la escritura de *Eurindia*), fueron frecuentes las relaciones de Rojas con la Asociación Wagneriana de Buenos Aires –creada entre 1912 y 1913–, al menos antes de la sombra que ejerció la Gran Guerra sobre la cultura alemana en general. En septiembre de 1913, su presidente, Josep Lleonart i Nart envió a Rojas una felicitación por la conferencia “Cosmogonía del arte musical de Ricardo Wagner”, a la cual Rojas respondió con elogios hacia la Asociación.²¹ A pedido de esta entidad, en mayo de 1914, inauguró su ciclo anual de conferencias públicas en el Teatro Colón con

¹⁸ María Beatriz Schiffino, “Ricardo Rojas y la invención de la Argentina mestiza”, *Pilquen*, 14, (2011), p. 10.

¹⁹ Ricardo Rojas, *El santo de la espada*, Buenos Aires, Losada, 1950 [1933], p. 10.

²⁰ Ricardo Rojas, *Cosmópolis*, París, Garnier Hermanos, 1908, pp. 131-36.

²¹ *Actas de la Asociación Wagneriana*, 22 de septiembre 1913, material inédito.

“Cosmogonía de Ricardo Wagner”.²² Diez años más tarde, en 1924, Rojas la incluyó en *Discursos* bajo el título “Lecciones sobre Parsifal”.²³ En ella se dedica mayormente a destacar la labor de la entidad que auspicia el evento, en cuanto dicha Asociación –según su apreciación personal– había logrado popularizar el arte wagneriano. Sin embargo, los párrafos dedicados a Parsifal resultan significativos, ya que en ellos caracteriza los elementos simbólicos utilizados por Wagner como legendarios y universales, recuperando así para los pueblos occidentales su “fondo religioso”, aunque no necesariamente católico.²⁴

A modo de conclusión

En el contexto finisecular, el ascendente positivismo se convirtió en el enemigo ideológico de los “modernismos”. Estos últimos, tuvieron cierta continuidad con la crítica del romanticismo europeo al movimiento ilustrado al recuperar sus tópicos religiosos y metafísicos y su crítica a la razón ilustrada.²⁵ El pensamiento de Rojas debe ubicarse en esta coyuntura y dentro de posturas reactivas al positivismo, como el culturalismo,²⁶ al otorgarle primacía a la forma de conocimiento emocional, espiritual e intuitiva –que se manifestaba en la base de las disciplinas artísticas– frente a la racional y científica –preconizada por los positivistas. Así, para la estética euríndica, un pueblo sólo puede acceder al conocimiento de su espíritu a través del arte. A través de *Eurindia*, Rojas utilizó la conciliación de

²² A raíz de lo cual, la Asociación acordó por unanimidad el nombramiento de Rojas como primer socio honorario. *Actas de la Asociación Wagneriana*, 27 de mayo de 1914, material inédito.

²³ En el Museo Casa de Ricardo Rojas se encuentran los manuscritos originales del discurso, con el título “Lecciones populares sobre Parsifal” agregado a posteriori en lápiz. Agradezco la amable atención del personal del Archivo Documental, que me cedió este documento para su examen.

²⁴ En *Ópera y Drama* (1851), Wagner había escrito que el arte se había desarrollado históricamente a partir de la religión, pero la auténtica religión no podría surgir hasta que desapareciera el egoísmo. Como la religión se ha vuelto artificial, el arte preservará su esencia, sirviéndose de sus mismos símbolos, de sus mismos mitos. De esta forma, solo el artista podrá llevar a cabo la regeneración de la sociedad. Véase Fátima Gutiérrez, “Esencia y función de la obra de arte total en Richard Wagner”, *Revista Wagneriana Castellana*, Barcelona, 78, (2011), pp. 1-9. *Parsifal* sintetiza estas ideas.

²⁵ José Ricardo Chaves, *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*, México, Bonilla Artigas, 2013.

²⁶ Alejandra Mailhe, “La hermenéutica del descenso. El ‘viaje arqueológico’ hacia el pasado, el inconsciente y la alteridad social en las obras de Bernardo Canal Feijóo y Arthur Ramos”, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, 42, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, y de la misma autora, “Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente”, *Revista Anclajes* (en prensa, 2015).

opuestos expuesta en la idea de mestizaje armónico, para fundamentar su proyecto de nación. En dicha propuesta, el concepto wagneriano de “obra arte total” quedó fundamentalmente asociado al símbolo del Templo.²⁷ Al mismo tiempo, utilizó a Parsifal como místico caballero protector y portador de un legado cultural europeo y espiritual, que resultaba necesario salvaguardar.

Tandil, Argentina, 1984. Es profesora y licenciada en Historia por la Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires (UNICEN), y candidata al doctorado en Historia por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Becaria Doctoral del CONICET, con sede en el Centro de Estudios Sociales de América Latina (CESAL/UNICEN). Ejerce la docencia en la cátedra “Historia de la Cultura” (UFASTA) y se dedica a investigar las prácticas artísticas y las estéticas musicales que han intervenido en la formación de significados, representaciones e idearios nacionalistas. Ha publicado *Colectividades y Asociaciones. Espacios de Encuentro* (2014), y en colaboración con Julián Arroyo, *Archivos y Museos. Memoria de los Pueblos* (2014). Ha participado en la revista de literatura “Preferiría no hacerlo”, como editora y escritora de poemas (2005-2010). Este ensayo obtuvo el primer “Premio Ensayo Ricardo Rojas 2016” otorgado por el Museo Casa de Ricardo Rojas - Instituto de Investigaciones (Ministerio de Cultura, Argentina).

²⁷ En un artículo de pronta aparición, Alejandra Mailhe señala que la propia lectura de *Eurindia*, sobre todo al final, parece haber sido pensada como “una iniciación ritual al credo del mestizaje, de modo que el libro mismo se transmuta en una suerte de templo sagrado”. Señala también, coincidiendo con la tesis propuesta en este ensayo, que “el templo implica el diseño onírico de una ‘obra de arte total’ (en el mismo sentido en que la define Richard Wagner, admirado por Rojas)”, Mailhe, 2015.