

LA ESTÉTICA EURÍNDICA DE RICARDO ROJAS

LOS AVATARES DE LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA

MARIANO OROPEZA

Introducción

El continente americano registra movimientos nacionalistas a finales del siglo XVIII, antes que las experiencias europeas, sin continuidad política pero de fuerte pregnancia histórica. A la manera de oblicuos intelectuales orgánicos, con el componente diferencial de no emerger de clases sino en su mayoría de aristocracias decadentes dispersas, diversas figuras de la cultura latinoamericana comenzaron a plantear la cuestión de la identidad hacia 1890. Bajo las influencias de Renan y Nietzsche, el uruguayo José Rodó puso en boca del público la figura del Ariel como aquel depositario genuino de la raza americana portadora de los valores humanistas occidentales, en especial del IDEAL místico-romántico[1]. Por aquellos años la bestia amenazante era el materialismo –pero en verdad la incisiva política intervencionista hacia “el patio trasero”- de una pujante sociedad norteamericana.

En la Argentina esas líneas tendrán continuidad en la denominada generación del Centenario, que renueva el papel principal de los intelectuales en cuanto difusores del nacionalismo en Latinoamérica. Entre sus principales figuras se destaca un hombre que había llegado a Buenos Aires con los últimos estertores del 800 y que rápidamente formó parte de la bohemia porteña. Hijo de un conocido gobernador de la provincia de Santiago del Estero, su padre era un personaje que acompañó el hecho fundacional del Estado argentino. El escritor y ensayista Ricardo Rojas (1882-1957) constituye un enlace entresiglos, un punto de fuga que conecta las certezas de una época de profecías autocumplidas, tal el estigma del positivismo en conjunto con la expansión mercantilista, con las incertidumbres de años violentos de pasiones políticas impulsadas por el ascenso de las masas y la adopción de ciertos mecanismos democráticos dentro de un capitalismo periférico.

Los escritos de Rojas, que se dividen en ensayos, novelas, cuentos, poemas y obras de teatros, abarcan más de cincuenta años de la cultura local.

Un rasgo distintivo de aquella comunidad de intelectuales del 900 surge en que sus obras respondían a un proyecto, en todas sus podía recortar tras el cúmulo de esteticismo, espiritualismo y nacionalismo literario un diagnóstico a menudo pesimista de la realidad y las correspondientes soluciones viables. En su argumentación esta realidad relevada origina el problema de la nacionalidad y propone una serie de medidas dentro de un plan pedagógico. A pesar de cierto signo anti-moderno Rojas nunca abandona el ideal de progreso asociada a la educación laica, la concepción de un perpetuo y lineal movimiento hacia delante de la civilización impulsado por la tecnología[2]. Los valores democráticos-liberales están presentes en la reacción nacionalista del autor y una síntesis superadora, una original armonía, se presenta como oportunidad escondida en la crisis espiritual del presente.

Uno de los puntos de diálogo entre los participantes de esa generación era la supuesta crisis de valores que es paralela a la sensación de pánico por la aluvión inmigratorio y el agotamiento del modelo agroexportador. La búsqueda de estos nacionalistas culturales[3], que retoman la tradición no en una función nostálgica sino identificatoria, es la institución de un "elemento independiente", una etnia criolla basada en un pasado mítico. Esta corriente tradicionalista podía mezclar componentes hispánicos y católicos, al igual que indígenas y telúricos.

Si se tuviera que definir la clave de acceso al proyecto ideológico de Rojas sin duda la estética representa una adecuada puerta de acceso. A lo largo de su vida la preocupación estética estuvo presente en el ensayista: "queremos que la escuela, el gobierno y el pueblo realicen los mismos ideales americanos que el arte revela a la conciencia de una sociedad"[4]. La propuesta política de restauración nacionalista es inseparable de la conformación de una estética original del continente[5].

1.La estética euríndica: ¿un nacionalismo cultural?

1.1.Marcos y primeras tentativas de la definición estética en Rojas

Reseñemos que la reconstrucción histórica-mítica y el análisis del presente que propone el autor descansa en dos corrientes de pensamiento plenamente decimonónicas: el positivismo (que confiere a su trabajo un acusado acento historicista, y una metodología

basada en la ordenación cronológica de los distintos períodos abarcados) y el romanticismo (patente en su apasionada búsqueda de las señas de identidad nacional; en la valoración ética y estética de ciertos modelos de cuño romántico -como el gaucho-).

El primer eje se sustenta fundamentalmente en las doctrinas historicistas que pueden ser asumidas en la obra de Hippolyte Taine. El análisis determinista del ambiente y la búsqueda de signos manifiestos en las obras de arte que pudieran remitir a unidades discretas y abstractas de la sociedad aparecen en sus trabajos como puntos de partida[6]. "La creación personal, aún la del genio -N. de R.: veáse que a pesar de una apreciación positivista rescata la figura del genio a la sombra de un romanticismo latente-, no pudo redimirse de la trinidad misteriosa y tiránica del momento, de la herencia y del medio que Taine teorizaba", escribe en 1909 en *La restauración nacionalista*. Quince años después el escritor no obstante, de que marca diferencias con el método taineano, en especial un énfasis en el "desconcertante" caso americano debido a la presencia de las categorías románticas de indianismo, continúa rescatando sus unidades de análisis como la lengua, las características naturales del territorio y las influencias epocales[7].

Desde obra temprana Rojas adoptó la mirada historicista mezclada en ella elementos característicos del saber científicista. Así, la «herencia» o el «medio», junto con el «momento histórico», aparecen en su perspectiva positivista como las grandes determinaciones que permiten no sólo comprender sino fundamentalmente interpretar a las manifestaciones artísticas.

Sin embargo la inclusión en Rojas de una esfera simbólica, presente en las costumbres, alude a que la conciencia nacional no puede reducirse a las determinaciones puramente ambientales. El suelo, la raza y el idioma podrá explicarnos algunos aspectos subconcientes de la obra como expresión de la nacionalidad, pero sólo "el genio individual, la cultura de una época, el gusto orientador de las escuelas" nos explicarán los aspectos concientes de la obra como expresión de belleza. Por ello la utopía nacionalista es también el registro de esos factores y elementos, ya que yuxtapone a las determinaciones más elementales estas otras de orden cultural, para explicar las formas y el sentido del devenir histórico.

Las nociones de portador de la esencia de un pueblo o las influencias de las fuerzas telúricas remiten al otro gran eje que influye en el pensamiento de Rojas que es el romanticismo, un común denominador del nacionalismo de la generación del Centenario.

Digamos que la ambivalencia puede ser explicada en el grupo por la pertenencia ideológica dentro del positivismo utilitarista de la hegemonía que los obligaba a una exploración causal de la realidad. Pero esto aparecía mezclado con la desorientación espiritual que correspondía a un cierto malestar producto de la acelerada modernización. En este sentido de fusión entre dos tendencias a priori contrapuestas denotan niveles para desarmar el artefacto cultural del nacionalismo. Anderson (1993) apunta a ubicar las raíces culturales cercanas al espíritu romántico de los nacionalismos en la estabilización de las modernas ciencias como la antropología o la sociología. Estas habían puesto de nuevo en circulación en los discursos formas de comunidades pretecnológicas que pujaban sobre el universo instrumental de la segunda revolución industrial. Hablamos del refugio espiritual que hallaban estos hombres centenaristas en las primitivas comunidades religiosas, y su unidad de sentidos y lenguas, la fantasía de homogéneos reinos dinásticos integrado bajo un solo signo político y cultural, y una temporalidad lógica, no cronológica y vacía a la manera moderna, ese tiempo mesiánico de las viejas culturas que es la simultaneidad del pasado y el futuro en un presente instantáneo.

En el pensamiento de Rojas en ciernes, y que va a conformar su "filosofía de la nacionalidad", se recupera la preocupación romántica por las fuerzas ocultas de la naturaleza que animan las culturas. La reivindicación decimonónica europea de la tradición se trasladó a las raíces del hispanismo y el indianismo como una fuente perdurable en los escritos de Rojas. Aquel genio del pueblo al que cantaba el poskantiano Fichte para una inexistente Alemania antes de la unificación prusiana, su entrada metafísica y pedagógica[8], el ideal de una educación nacionalista, resuena en los primeros escritos de Rojas. "La crisis moral de la sociedad argentina –resultado de la ausencia de un alma nacional- sólo podrá redimirse por medio de la educación" era una afirmación sin cortapisas en 1909. Solo la educación podrá hacer "una transmutación de valores que llevará a la conciencia argentina a un nuevo estadio... –y lo conseguirá...en colaboración con el arte" dice en 1911 a un teatro lleno. Allí esboza la presuposición de la existencia de un numen estético de las pampas que debe ser impulsado en la educación de las bellas artes. Tres años más tarde en su proyecto para la Universidad de Tucumán impulsa la creación de una escuela destinada al arte ornamental argentino que conjugue elementos de la tradición y de la flora autóctona[9].

1.2 La mirada euríndica

El derrotero del pensamiento estético iba a tener un punto cumbre en dos obras: Eurindia (1924) y el Silabario de la decoración americana (1930). Como ya había anticipado en obras anteriores las necesidades de formación nacionalista del ciudadano implicaban una pedagogía de imágenes y esculturas asentadas en los valores de la raza. "Hay pues...una didáctica –la estética de- Eurindia, que da normas a la educación para el desarrollo del hombre americano, preparándolo para realizar su propio destino"**[10]**, explica Rojas y propugna una nueva estética que homologa y condensa la tradición occidental con las fuerzas culturales americanas y la conciencia nacional en un fenómeno de correlación de símbolos.

En la siguiente reproducción se bosquejan los nodos de la estética euríndica que "no rechaza lo europeo; lo asimila; no reverencia lo americano; lo supera. Persigue un alto propósito de autonomía y civilización. Persiguiéndolo, ha descendido por el análisis a lo profundo de nuestro ser nacional; pero lo argentino sólo es una parte de lo americano: de ahí que este nacionalismo no sea localista dentro del continente. ..he podido hallar las leyes que rigen estos fenómenos de la cultura americana, mostrando en toda su latitud continental y estética, -eso es- la doctrina de Eurindia"**[11]**.

Este fragmento sintetiza las temas que ya se venían anunciando en el aparato conceptual que se vislumbraba en el pensamiento de Rojas. En América arremete una fuerza creadora que supera los territorios políticos y penetra en la raza, arrojándola luego a un devenir de civilización. Una potencia que se refleja en el estudio "profundo" del ser nacional, que el autor había anticipado como metodología de análisis alegórica-mística a lo largo de los cuatro volúmenes de La historia de la literatura argentina (1917-1922), y que se proyecta en la constitución de la identidad: la indianidad de los primeros habitantes del continente, la era del predominio español, la independencia o patriado, y el cosmopolitismo. Estos signos se suceden, y a la manera de la pesquisa taineana, pueden ser diferenciados en diversas expresiones como la música, la plástica, la escultura o la poesía. Y aunque se podría reducir la doctrina a un cierto matiz localista, Rojas se empeña en decir, al referirse a una "zona espiritual" común, que el objetivo es el arte americano y el deseo es infundir el espíritu regional. De manera que surge una perspectiva ligada al sintetismo de la estética simbolista americana a la vez que hunde sus lazos en los fundamentos neopitagóricos de la armonía**[12]**.

En su definición la estética euríndica se sostiene en cuatro factores en relación[13] de cuño determinista: el territorio, "crisol de fuerzas cósmicas que obran en la raza, dándole un carácter regional y trascendiendo por el hombre a la historia"; la raza, "conciencia colectiva homologada por la emoción territorial y la atmósfera común de la convivencia histórica"; la tradición, que resguarda los valores de un pueblo; y la cultura, que son aquellos símbolos que otorgan a una nacionalidad una conciencia de sí misma.

En el capítulo de Eurindia sobre el nacionalismo en pintura Rojas se encarga de revisar la historia de la plástica nativa con un hilo conductor centrado en el paulatino ascenso del temperamento de la raza. La progresión del alma nacional comienza en los precursores, demasiado influidos por las escuelas extranjeras, pasa por Martín Malharro, quien comienza la liberación de las presiones exóticas al encontrar la inspiración en el paisaje rioplatense, y concluye con el "glorioso núcleo de la "actual" escuela euríndica" representado en el paisajismo cromático de Fader, los cuadros costumbristas de Quirós y las escenas a pleno aire de Bermúdez. Esta descripción de la conciliación de la técnica europea y la emoción americana es la comprobación de un determinado efecto que percibe el autor en la recepción de la obra y que relaciona un campo de representación permeado por los conceptos del nacionalismo cultural, este un horizonte de expectativas que dinamiza sobre todo la crítica de arte[14].

La obra siguiente de 1930 implica el refuerzo de la posición indigenista de Rojas y también un acendrado esoterismo que algunos biógrafos achacan a un "exceso de teorización mística". En verdad responde más bien a un movimiento que se ajusta al proyecto de Rojas en torno la filosofía de la nacionalidad en el que había una necesidad de explicitar los elementos estéticos primordiales. Por ello acude a la herencia indígena, y en énfasis al arte decorativo, con una atención mayor que en otros trabajos y se sirve de los modernos estudios arqueológicos y etnográficos para introducir una detallada introspección a la iconografía ritual indígena.

Además del notorio apego a los sentidos esotéricos y la filosofía neopitagórica[15] se advierte el giro que va desde la intención sintética euríndica a la nueva tesis central sobre que las fuentes iniciales de la creación artística provienen de las formas americanas presentes en la historia espiritual de la raza. Aunque de todos modos declara en el prólogo que la metodología continúa con los criterios euríndicos o sea que se "ha

aplicado al material indígena los métodos europeos de clasificación y valoración”: la arqueología, la etnología y la antropología.

A la evaluación de las tesis del Silabario de decoración americana sumemos la propuesta de Rojas que responde a la integración entre al arte decorativo[16] y la industria aplicada. Dentro del mito de progreso que sostiene el ensayista la apelación a las artes decorativas como la alfarería o la arquitectura orientan hacia el objetivo de preparar ideológicamente a un pueblo en otro modelo, el industrial, que supere el perimido modelo agroexportador luego de la primera guerra mundial. Por ello en este texto además de las cuestiones políticas, estéticas y esotéricas, que se presentan en el prólogo, se debe aunar la faz económica de la plataforma[17]. Digamos pues que el conocimiento estético en Rojas siempre estará centrado alrededor del usufructo social más que de la contemplación o el consumo y de allí su preocupación por los medios de producción.

1.3 Hacia una fenomenología de las experiencias estéticas nacionalistas

El desarrollo del texto pretende demostrar que las fuentes del pensamiento estético de Rojas exceden los contenidos doctrinarios que habitualmente se asocian al nacionalismo. Tzvetan Todorov (1991)[18] y Anderson (1993) distinguen con firmeza las raíces culturales y sociales de los movimientos nacionalistas. El primer autor va a relacionar las doctrinas racialistas[19], centradas en las distinciones étnicas encontradas en Rojas, como base de aparición de los nacionalismos mientras que Anderson describe los fundamentos emocionales que buscan el establecimiento del *gemeinschaft* en la Europa decimonónica: se pretende la instauración de una comunidad que surge espontáneamente por los fuertes lazos recíprocos de sentimientos y afinidad dentro de un código común de tradición. La valoración del grupo sostenido en la *gemeinschaft* es étnica, se busca el bien colectivo y su legitimidad emana de fuentes irracionales y afectivas.

Este componente emocionalista está implícito en la misma definición latente del nacionalismo que propone Rojas ante la pregunta sobre el ser nacional: “el alma de una raza no se define, se siente”[20]. Comparte con la cohorte centenarista la intención de ver al nacionalismo bajo la idea de una “emoción patriótica y concreta del territorio que ocupamos”. Y se agregan en la propuesta estética de Rojas los conceptos del nacionalismo cultural de Barbero y Devoto (1983): un nacionalismo democrático y laico, no tradicionalista ni xenófobo, impulsor del rescate de la perspectiva ruralista.

Sin embargo asumir esta comprensión política para la estética euríndica impone algunas dificultades. La primera más notoria tiene que ver con la incorporación sin mediaciones de aproximaciones de las ciencias políticas en la reflexión estética. Pero el obstáculo en el que queremos hacer hincapié es que la asunción del nacionalismo estético como un cuerpo doctrinario rígido y estereotipado dentro de los movimientos nacionalistas relega los aportes culturales y antropológicos reseñados en Todorov y Anderson pero además no comprende el nivel fundacional fenomenológico del razonamiento estético nacionalista.

Con el fin en nuestra opinión de incluir una mirada que explique de manera más ajustada la estética nacionalista de Rojas establecemos que la misma se entiende mejor con la noción de etnocentrismo instrumentalista. La propuesta de un término antropológico se apoya en los trabajos que apuntalan el nivel experiencial de la aproximación estética sin dejar de lado la entrada estructural. Baxandall (1985) coloca a la experiencia en la contemplación estética como una de los primeros estratos de análisis.

La ventaja de trabajar sobre el concepto de etnia y no el de nacionalismo es que incluye los componentes de la estructura de sentimiento en el cual se forja estas posturas. Permite además integrar datos que una indagación clásica sociológica descartaría de plano como el material esotérico de la armonía y los valores infrangibles que indica Muñoz (1992) en la estética euríndica. Este rasgo se explica en Todorov (1991) por el concepto antropológico etnocentrismo que se define en pretendidos valores absolutos coligados a una etnia particular que se recorta del universal pero que a la vez lo aspira.

La sensibilidad etnocéntrica tiene una faceta particularista, que anula las posibilidades de otras culturas, y reafirma una conexión inmemorial con la tradición. Esta operación cultural de continuidad en sentido religioso, en la mirada de Anderson(1993), tiene en la experiencia su piedra angular ya que en una primera instancia fenomenológica se corresponde con la negación del otro ya tanto en un variante primordialista, basada en la ascendencia particular, o instrumentalista, orientada en la necesidad de regenerar fronteras[21].

Las prédicas euríndicas de reconstituir el espíritu en un "culto nuevo americano" o alentar la labor de los artistas centrados en un ideal de una raza[22] enmarcada en un "determinado territorio" exceden las definiciones doctrinarias de un nacionalismo cultural

por arrastrar valoraciones existenciales referidas a la noción de etnia o sea la elevación práctica a la categoría de universales de los valores de la sociedad a la que se pertenece.

La elección del término instrumentalista tiene un doble asidero. Por un lado dimensiona que la estética en Rojas en ningún momento propugna un retorno "a las imágenes de tolderías y gauchos" sino que tiene una finalidad política de impulsar un proyecto independiente en lo nacional a través de una pedagogía de las imágenes.

La segunda razón es que la estética euríndica se plantea una misión de usos sociales que proyecten las especificidades de un pueblo americano. No es casual que entonces la arquitectura sea puesta en primer lugar antes que la pintura y la escultura. A los diseños del arquitecto Ángel Guido [23] Rojas los expone de manera pública como medios de "que las formas, emociones y ritmos del arte indígena, puedan resucitar en el alma moderna".

A modo de conclusión

A modo de cierre queremos poner en foco que el deslinde del etnocentrismo instrumentalista permite incluir al proyecto de Rojas en un marco fenomenológico pero a la vez político. La Eurindia es a veces vista únicamente como una recolección de alegorías vacías y mitos inflamados pero resulta en una segunda lectura un sólido aporte iniciático a la cuestión latinoamericana que incluye pioneramente la aún no resuelta en muchos países problemática de los aborígenes desde una mirada modernizante.

El menosprecio a Rojas provino históricamente de varios sectores. Desde los grupos vanguardistas por su simbolismo estereotipado, ligado a los gérmenes de una envejecida generación del Centenario, pero también desde grupos nacionalistas autoritarios debido a sus posturas favorables a los sistemas integradores. Ernesto Palacios, un notorio derechista afín al nacionalismo filofascista, despotrica a Rojas porque defiende "un indianismo literario y artificial" que puede ser la puerta de entrada de la contaminación del ser nacional efecto del nacionalismo al estilo mexicano y soviético. Además sostiene que "el democrata –la postura política de Rojas- que se declara nacionalista o miente a sabiendas o ignora en absoluto el valor de los conceptos" [24]. Tal es el apego a los ideales liberales por las instituciones que Rojas decide afiliarse el partido derrocado en el golpe militar de 1930, la Unión Cívica Radical, y por ello sufre la cárcel en el presidio más austral del mundo, en los confines de la Patagonia.

De las determinaciones a las autodeterminaciones puede ser un subtítulo para este trabajo. Las lecturas de Rojas sobre el problema de lo latinoamericano de algún modo colaboran a poner nuevos paradigmas particulares de interpretación de las producciones artísticas regionales. El rescate mitopoiético de la especificidad del alma nacional, una vez superadas las limitaciones deterministas y esencialistas, presenta un extenso repertorio existencial de sentidos singulares y propios. Con ello procura la consideración desde adentro y desde afuera de la pluralidad y heterogeneidad estética del continente. Y la asunción de la existencia de varias y autónomas latinoamericanas.

[1] En estas visiones el IDEAL bajo todas sus formas responde a una anticipación, una visión profética de una existencia superior a la suya que reside en la faceta espiritual y arquetípica de la humanidad. Por lo demás un rasgo del simbolismo fin de siglo que se analiza en textos como el de Dorra, H., *Symbolist Art Theories: A critical anthology*, University of California Press Berkeley, London, 1994.

[2] “-Domingo- Sarmiento y sus seguidores combatieron y contribuyeron a renovarlas –las tradiciones hispanoamericanas-, buscaban sustituir el poncho por el frac, el mate por el té, el caballo por el ferrocarril, trayendo formas de civilización más altas, pero a una civilización argentina”. Rojas, R., *La restauración nacionalista*, Peña Lillo Editor, Buenos Aires, 1971, pág. 235.

[3] Nacionalismo cultural -o nacionalismo literario- son términos que aparecen en Payá, C., y Cárdenas, E., *El primer nacionalismo argentino* en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, Peña Lillo Editor, Buenos Aires, 1978 y Barbero, M. y Devoto, F., *Los nacionalistas*, CEAL, Buenos Aires, 1983. De los últimos autores se retoma la percepción de que este nacionalismo recibe el mote por poseer coordenadas de un movimiento intelectual antipositivista y revisionista que reacciona a una supuesta disgregación cultural producto de la ola inmigratoria. Por lo tanto un nacionalismo distanciado de otros que tienen raíces en oposiciones políticas o sociales como en los casos africanos o europeos (Anderson, B., *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993) Dicho sea de paso no existía homogeneidad dentro del grupo y por ejemplo el nacionalismo de matriz católica-popular de Gálvez no tiene nada que ver con el nacionalismo laico-democrático de Rojas.

[4] Rojas, R., *Eurindia*, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1924, pág. 198.

[5] “Más de una vez he dicho que del nacionalismo iríamos al americanismo” en *Silabario de la decoración americana*, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1930, pág. 15.

[6] Una suerte de “cientificismo” que se hacía común en los análisis culturales de fin de siglo. La obra del filósofo José Ingenieros, otro hombre notorio de la generación del centenario, apoyaba ensayos sociológicos con cuantificaciones, comparaciones y generalizaciones a la manera de las ciencias naturales. Ver Viñas, D., *Literatura argentina y realidad política*, volumen II, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1994. Un ejemplo de esta tendencia en la crítica de arte decimonónica aparece en Emile Hennequin según se refiere en Gamboni, D., *Critics on criticism: a critical approach*, en Gee, M. (ed.), *Art criticism since 1900*, Manchester University Press, Manchester, 1993, pág. 38 a 46.

[7] Rojas, R., *Eurindia*, op. cit.

[8] Castillo, H., *Ricardo Rojas*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1999.

[9] Rojas, R., *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*, Librería Argentina de Enrique García, Buenos Aires, 1915.

[10] Rojas, R., *Eurindia*, op. cit., pág. 169.

[11] Rojas, R., *idem*, pág. 170 a 171.

[12] Muñoz, M., *Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas*, en *IV Jornadas de Teoría e Historia del arte*, FFyL, Buenos Aires, 1992.

[13] Rojas, R., *Eurindia*, op. cit. Especialmente capítulo LXXXVIII. Otro abordaje a la doctrina euríndica en Moya, I., *Ricardo Rojas*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.

[14] Dos de los niveles que Baxandall encuentra en las interpretaciones usuales de las pinturas. El otro factor faltante sería el encuentro directo con las producciones. En Baxandall, M., *Patterns of Intention. On the historical explanation of pictures*, Yale University Press, London, 1985, pág. 2 a 11.

[15] Por ejemplo el libro está dividido con un ritmo septenario que se relaciona con el número mágico que los pitagóricos asumían a la materia visible y al espíritu invisible a la par.

[16] Coincide con los postulados de las "Arts and Crafts" y del Art Nouveau europeos que reafirman en el 900 a la ornamentación en su faceta de sumum de las artes visuales. Esta reacción esteticista afín al modernismo postula el retorno a la artesanía y a un cierto espiritualismo en la vida cotidiana en contra del mercantilismo pero como en el caso de William Morris no desdeña la industrialización a escala humana. Cirici, A., *Modernismo*, en *Historia del Arte*, vol. 4, Salvat, Barcelona, 1995.

[17] "Folklore y arqueología, he ahí mis puntos de partida; educación e industria, he ahí mis medios, nacionalidad y belleza, ha ahí mis fines". En Rojas, R., *Silabario de la decoración americana*, op. cit., pág. 16.

[18] Todorov, T, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, Siglo XXI Editores, México, 1991.

[19] Los cuatro rasgos que definen al racismo son: la existencia de razas, la continuidad entre lo físico y lo moral, la acción del grupo sobre el individuo y la jerarquía única de los valores. En Todorov, T., op. cit., pág. 115 a 121.

[20] Aunque también entiende al nacionalismo como una doctrina racional, democrática y progresiva. En revista *Nosotros*, Año IV tomo V, 1910.

[21] Cfr. Douglas, W, *Crítica de las últimas tendencias del análisis del nacionalismo*, en Pérez-Agote, A. (ed.), *Sociología del nacionalismo*, Servicio Editorial del País Vasco, Bilbao, 1987.

[22] Vale aclarar que las apelaciones de Rojas a una raza tienen que ver con una noción de la "raza en sentido histórico, un fenómeno espiritual de significación colectiva". Rojas, R., *Eurindia*, op. cit. pág. 192.

[23] Este arquitecto adaptó para sus obras el nombre de euríndicas, al igual que el músico folklorista Vicente Jorte, y escribió varios libros explicando la doctrina estética de Rojas: *Orientación de la arquitectura colonial en América* (1927), *Eurindia en la arquitectura de América* (1930) y *Redescubrimiento de América en el arte* (1941). Además es el responsable de la casa de Ricardo Rojas en Buenos Aires, una aplicación de los conceptos de síntesis en una vivienda que conjuga el simbolismo indígena en la decoración y la simpleza del estilo colonial en la estructura.

[24] En revista *La Nueva República*, 5 de mayo de 1928, Buenos Aires.