

SUPPLEMENTI

Patrimonio culturale  
e cittadinanza  
*Patrimonio cultural y  
ciudadanía*

ITALIA/ARGENTINA

202

IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

eum



## Il Capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
Supplementi 02, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore*

Massimo Montella

### *Coordinatore editoriale*

Mara Cerquetti

### *Coordinatore tecnico*

Pierluigi Feliciati

### *Comitato editoriale*

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Federico Valacchi

### *Comitato scientifico - Sezione di beni culturali*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

### *Comitato scientifico*

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciuillo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

### *e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata  
tel (39) 733 258 6081  
fax (39) 733 258 6086  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

### *Layout editors*

Mara Cerquetti  
Cinzia De Santis

### *Progetto grafico*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Patrimonio culturale e cittadinanza  
*Patrimonio cultural y ciudadanía*  
ITALIA/ARGENTINA



---

Patrimonio culturale e cittadinanza  
*Patrimonio cultural y ciudadanía*  
ITALIA/ARGENTINA

a cura di  
Mara Cerquetti, Alejandro Patat, Amanda Salvioni

# De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas

Amanda Salvioni\*

## *Abstract*

La Casa-Museo de Ricardo Rojas, construida en 1927 por el arquitecto Angel Guido, constituye el punto de partida ideal para una reflexión acerca de los usos sociales del patrimonio cultural material e inmaterial en la Argentina del siglo XX, así como del rol que tuvo la literatura en la codificación de los bienes culturales. El proyecto arquitectónico respondía a un programa estético de reinención de la tradición nacional, entendida como fusión entre elementos indígenas e hispánicos. Por supuesto, dicha tradición era el resultado de una selección arbitraria de elementos heterogéneos que necesitaba de una precisa codificación discursiva, la misma que Rojas llevaría a cabo en sus obras literarias. El ensayo

\* Amanda Salvioni, Professore associato di Lingua e letterature ispanoamericane, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo, p.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: [amanda.salvioni@unimc.it](mailto:amanda.salvioni@unimc.it).

Deseo agradecer especialmente al dr. Nicolas Di Yorio por haberme facilitado el acceso a los documentos conservados en el archivo del Museo Casa Ricardo Rojas.

analiza, a través de un corpus textual publicado e inédito, las contradicciones que implica la monumentalización del patrimonio intangible en una sociedad multicultural.

The House Museum of Ricardo Rojas, built in 1927 by the architect Angel Guido in Buenos Aires, is an ideal starting point for a reflection on the social uses of cultural heritage in Twentieth Century Argentina. The House reflects an aesthetic program that intended to reinvent the national tradition as a fusion between indigenous and Hispanic elements. Nonetheless, the national tradition codified by Rojas and Guido was the result of an arbitrary selection of heterogeneous elements that excluded immigrants and did not guarantee access to cultural heritage of all sectors of society. The project of the House was directly related to the emergence of cultural and politic nationalism that took place in Argentina from the Centenary of Independence in 1910 to the beginning of Second World War. This essay focuses on the contradictions of monumentalization of intangible cultural heritage in a multicultural society.

## 1. *Introducción*

Entre 1927 y 1929, el escritor argentino Ricardo Rojas<sup>1</sup> hizo construir una casa destinada a ser su residencia privada en Buenos Aires. A tales efectos, se valió del arquitecto Angel Guido, historiador de la arquitectura hispanoamericana y teórico del estilo neocolonial, para realizar un proyecto respondiente a los ideales estéticos que el propio Rojas había teorizado en sus obras, entre las cuales la *Historia de la literatura argentina*, publicada entre 1917 y 1922, y *Eurindia*, de 1924. Tanto el escritor como el arquitecto concibieron ese espacio doméstico como un programa estético de reinvención de la tradición nacional, entendida como resultado de la fusión entre elementos indígenas e hispánicos. Por voluntad de su dueño, el edificio se convertiría luego en museo póstumo, en

<sup>1</sup> Poeta, ensayista, dramaturgo y primer historiador de la literatura nacional, Ricardo Rojas había nacido en 1882 en la provincia de Tucumán, en el seno de una familia influyente, para trasladarse luego a Buenos Aires. Cumplió su formación humanística como autodidacta. Ejerció el periodismo y la docencia, hasta llegar a ocupar cargos relevantes en las Universidades de La Plata y de Buenos Aires, promoviendo, en esta última institución, la apertura de la cátedra de Literatura Argentina y desempeñándose como rector, desde 1926 hasta 1930. En ese mismo año, después del golpe de estado contra el presidente Hipólito Irigoyen, se sumó a la Unión Cívica Radical, sufriendo la persecución política y la cárcel. Una vez liberado, se reintegró en sus cargos universitarios, pero en 1946, en polémica contra el primer gobierno de Juan Domingo Perón, se retiró definitivamente. Murió en Buenos Aires en 1957. Para una biografía completa véase Castillo 1999. Su casa, con todo el patrimonio material e intelectual, fue transferida al Estado por su viuda, Julieta Quinteros, que dio así cumplimiento al deseo de su esposo de legarla para museo y biblioteca. La Casa Museo de Ricardo Rojas se integró a los museos nacionales argentinos el 28 de abril de 1958 y fue declarada Monumento Histórico Nacional el 29 de mayo de ese mismo año. Después de décadas de abandono y clausura, y tras un largo periodo de restauración, a finales de 2013 la casa fue reabierto, habilitando el museo y un centro de investigación.

el cual la vida privada y el destino nacional debían converger en la forma visible de un paradigma arquitectónico<sup>2</sup>.

Pero la casa-museo estaba concebida, sobre todo, como la auténtica materialización de un patrimonio intangible, hecho de tradiciones, saberes y legados culturales, que era necesario valorizar y proyectar hacia el futuro, brindándole el carácter preceptivo de un manifiesto. Por supuesto, dicho patrimonio intangible, a su vez correspondiente a una determinada idea de identidad nacional, era el resultado de una selección arbitraria de elementos heterogéneos que necesitaba de una precisa codificación discursiva, la misma que Rojas llevaría a cabo en sus obras literarias y ensayísticas<sup>3</sup>.

Ahora bien, en todos los debates y en los textos que preceden y acompañan la realización de la casa-museo, las nociones de patrimonio cultural y de nacionalidad resultaban perfectamente coincidentes, y estaban relacionadas con el proceso de negociación de la identidad nacional llevado a cabo en los años que van desde el Centenario de la Independencia, en 1910, hasta la afirmación del nacionalismo, en la década del '30. Dicho proceso estaba profundamente influido por las transformaciones sociales causadas por la inmigración aluvional, que cuestionaban el modelo identitario de tipo esencialista, inalterable y atemporal y, en consecuencia, planteaban nuevos interrogantes acerca de la noción misma de patrimonio, de su reconocimiento, su valor y su uso.

Por todos esos motivos, y por los que se enunciarán a continuación, la Casa-Museo de Ricardo Rojas puede constituir el punto de partida ideal para una reflexión acerca de los usos sociales del patrimonio cultural material e inmaterial en la Argentina del siglo XX, así como del rol que tuvo la literatura en la codificación de los bienes culturales. En el marco de una investigación que implica la reconstrucción de las relaciones culturales entre Argentina e Italia desde el ámbito específico de los estudios sobre el patrimonio, el museo Rojas constituye un caso de exclusión intencional del aporte italiano al patrimonio nacional. Sin embargo, como se verá, la obra de Rojas también testimonia la afirmación de un modelo de gestión de los bienes culturales que se inspira explícitamente en la tradición italiana de conservación y patrimonialización de dichos bienes.

En fin de cuentas, el caso de Rojas pone en evidencia todas las contradicciones y los enormes desafíos planteados por una sociedad multicultural a la hora de

<sup>2</sup> En ocasión de la reapertura del museo, su director, el escritor Mario Goloboff definió la casa de Ricardo Rojas como el «más literario de los museos nacionales», agregando que «el gobierno nacional recupera este museo comprendiendo no sólo la importancia del patrimonio físico, sino también su enorme acervo intelectual» (Yaccar 2013).

<sup>3</sup> Toda su obra poética y teatral se estructura alrededor del concepto de síntesis de dos universos creativos, el indígena y el español, fusionados en un único discurso. Del mismo modo, su *Historia de la literatura argentina* es el tentativo de identificar analíticamente los dos núcleos originarios que dieron lugar a la forma de expresión, original y sincrética, de la literatura nacional. Véase especialmente Rojas 1917-1922, y Rojas 1922<sup>3</sup>. Para una bibliografía completa de Ricardo Rojas, véase Becco 1958.

definir nociones suficientemente inclusivas de patrimonio cultural, por un lado, y de ciudadanía, por el otro. A diferencia de otras naciones latinoamericanas, donde el patrimonio material del pasado prehispánico y colonial alcanza dimensiones tan importantes como centrales en las estrategias integradoras de la nacionalidad, como ocurre por ejemplo en el México postrevolucionario<sup>4</sup>, en la Argentina la noción misma de patrimonio se vio afectada por la percepción de la insuficiencia de los vestigios del pasado frente al desafío de la moderna sociedad inmigratoria que se perfilaba en las primeras décadas del siglo. En ese sentido, la codificación del patrimonio desde el campo literario se volvió, en Argentina, aún más crucial, y requirió alianzas discursivas con otros campos de la cultura.

Rojas era sostenedor de un nacionalismo cultural de ascendencia herderiana, con una clara derivación espiritualista que atribuía a la “argentinidad” valores tanto intangibles como ideales<sup>5</sup>. Su teoría “euríndica”, en el marco del americanismo de principios de siglo, colocaba la identidad argentina al lado de las nuevas y originales entidades espirituales surgidas en América tras la conquista española. Según esa lógica, el alma nacional estaba profundamente arraigada en el territorio, siendo el *genius loci* un factor determinante de los valores identitarios. La materialización de dichos valores, que desde el lenguaje poético se concretizaban en la forma arquitectónica de la casa-museo, tenía un fin claramente pedagógico que apuntaba a educar viejos y nuevos ciudadanos a la identidad nacional, como instancia unificadora.

Por más de que Rojas perteneciera a la vertiente liberal y democrática del nacionalismo argentino de principios de siglo y tomara las distancias de sus manifestaciones más reaccionarias y racistas, su codificación del capital cultural nacional dejaba abierto el problema de la participación de los distintos sectores sociales en la apropiación de los bienes culturales. Al postular una tradición estrictamente hispano-indígena, la narración de Rojas presuponía la exclusión de los ciudadanos de origen inmigratorio, ajenos a las dos cepas originarias, a menos que no se hubiesen conformado a ese modelo inalterable de identidad, según un programa de integración que más se parecía a una aculturación forzada.

El proyecto arquitectónico de Angel Guido no terminaba de resolver la cuestión del acceso al capital cultural de parte de las masas urbanas, sino que acentuaba las posturas anti-modernas del programa estético de Rojas con un edificio que, por sus características, se oponía orgullosamente al espacio público de la ciudad multifacética y cosmopolita, negándose al diálogo con la realidad urbana circundante, y por ende, con la vida verdadera de sus habitantes<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> García Canclini 1999.

<sup>5</sup> Véase al respecto: Devoto 2002; Lojo 2004; Gramuglio 1993; Gorelik 2010, y también Clementi 2001.

<sup>6</sup> Para el análisis arquitectónico del edificio véase Gutman 1986 y Bonicatto 2011. Si es verdad que el estilo euríndico de Guido está en estricta relación con el revival neocolonial, aunque tanto



Sin embargo, como se verá, la exaltación de las tradiciones estéticas indígenas, más allá de los cánones artísticos codificados por la museología tradicional y de las lógicas museales etnográficas, así como la valorización de elementos de la cultura material del periodo hispánico, de contramano a los prejuicios anti-españoles, atestiguaba la voluntad de patrimonializar bienes hasta ese entonces ajenos a toda atribución de valor. Al igual que en su *Historia de la literatura argentina*, en la cual Rojas había reformulado el concepto de “obra” oponiéndole el de “formación” discursiva, incluyendo textos no reconocidos anteriormente como literarios, en *Eurindia*, manifiesto estético que había influido profundamente en el proyecto arquitectónico de Guido, la noción de patrimonio resultaba formulada con criterios más inclusivos, abarcando manifestaciones no monumentales, ni reconocidamente artísticas, ni necesariamente tangibles del pasado<sup>7</sup>.

Por último, la casa-museo también implicaba la idea de un cruce entre autobiografía y destino de la nación, ya experimentado por Sarmiento en *Recuerdos de provincia*, aunque con opuestas premisas ideológicas: en el caso de Rojas, la propia morada, como la auténtica materialización de una narración autobiográfica, sintetizaba el recorrido de un hombre ejemplar, desde el interior del país hasta la capital federal, cuya misión había sido la de restituir los valores originarios al corazón de la gran ciudad, desmemoriada y cosmopolita. Si, para la generación precedente, la historia de la Nación había consistido en una galería de biografías ejemplares, como proponía el modelo historiográfico de Bartolomé Mitre, Rojas actualizaba ese modelo de manera autorreferencial, incorporando elementos espiritualistas, desde el campo literario. Para eso, se valía de una larga tradición, de ascendencia romántica, de consagración y patrimonialización de figuras de escritores, vinculadas con los imaginarios colectivos. Un temprano viaje a Europa fue la ocasión para tocar con mano los vestigios de esa tradición.

## 2. La casa museo de Victor Hugo: el escritor como patrimonio

En 1907, el joven Ricardo Rojas se encontraba en París, enviado por el Ministerio de Instrucción pública para realizar una investigación acerca de la

Rojas como Guido se oponían a esa definición, entonces valen las consideraciones acerca de la supuesta antimodernidad del revival, y en general, de la compleja relación entre las corrientes arquitectónicas de la modernidad con la historiografía, a las que se refieren, entre muchos otros, Zevi 1974, y Watkin 1982.

<sup>7</sup> «La protección arqueológica de la que hablo – afirmaba en *La restauración nacionalista* – no ha de reducirse a los restos tangibles». Ejemplo de patrimonio intangible era la toponimia tradicional, capaz de indentificarse con los lugares «hasta comunicar a los paisajes una emoción musical, algo así como un eco de cosas misteriosas y muy lejanas» (Rojas 1909, p. 463).

enseñanza de la historia en las escuelas europeas. Resultado del viaje sería el ensayo titulado provocativamente *La Restauración nacionalista*, publicado en 1909, en el que Rojas formulaba una propuesta de reforma educativa a partir de la enseñanza de la historia nacional en las escuelas primarias y secundarias, como instrumento integrador de las masas inmigradas<sup>8</sup>.

No bien llegado a la capital francesa, Rojas quiso realizar una visita a la Casa Museo de Victor Hugo, con la urgencia de un deseo compulsivo: «detuve el primer fiacre que pasaba por la Rue Rivoli, y dije al cochero: – Vamos a la casa de Víctor Hugo. – El hombre se torció sobre el pescante para mirarme con cierta extrañeza, y me pidió que le repitiera la dirección»<sup>9</sup>. No sin un cierto aire de reproche y superioridad, el joven argentino comprobaba la ignorancia de cuanto parisino interrogara sobre la existencia y la dirección exacta del museo, hasta dar con la meta ambicionada, en Place de Vosges, y entrar a la casa de Hugo, a pesar de que fuera día de cierre, gracias a la complicidad de una *concierge*.

Todas las anécdotas del relato de Rojas sobre la Casa Museo de Victor Hugo, que ocupa una de las cartas de viaje publicadas por el escritor en el diario «La Nación» de Buenos Aires, tienden a describir su visita como la experiencia exclusiva de un observador privilegiado, capaz, con un solo gesto acertado e inaugural, de penetrar al corazón auténtico de la ciudad. De hecho, la casa museo del escritor francés consagrado por el canon literario occidental, encierra, para Rojas, un significado especial, que ilumina la ciudad entera. La morada de ese hombre genial, sustraída a la erosión del tiempo y al transcurso normal de la existencia humana, vuelve tangible la íntima relación de París no solo con su propia historia, sino también con las representaciones fantásticas de la ciudad, propias de la creación literaria. De esa forma se realiza, según Rojas, la fusión entre la historia y la literatura, la crónica y el mito, el tiempo y el ensueño, que alimenta el «encanto secreto» de las ciudades europeas, ya que «solo el tiempo esparce sobre el mundo la sugestión del verdadero ensueño»<sup>10</sup>.

«La más íntima emoción» del viaje iniciático del escritor argentino no es una experiencia puramente intelectual, sino concretamente sensorial: la pátina del tiempo depositada en las viejas piedras le proporciona un verdadero «halago sensual»<sup>11</sup>. En efecto, compulsión y deseo caracterizan en general la relación de Rojas con el tiempo y la historia, valores preeminentes por sobre todos los que conforman su noción de identidad y cultura. Precisamente la historia como dimensión defectuosa de la realidad americana, y por lo tanto objeto del deseo, se encuentra en la base del modelo interpretativo con el que Rojas aborda el estudio de la cultura y de la identidad nacional. Dicho modelo interpretativo,

<sup>8</sup> Del viaje a Europa quedan también las cartas enviadas al diario *La Nación* de Buenos Aires, reunidas en volumen al año siguiente. Véase Rojas 1908.

<sup>9</sup> Rojas 1908, p. 56.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

de matriz hegeliana e idealista, estaba destinado a chocar con la expresión más problemática y concreta de la realidad argentina: la ciudad de Buenos Aires. Es en la capital argentina, como en todas las ciudades del país y de América, donde se hace patente la supuesta falta de historia del Nuevo Mundo y, por consiguiente, el anhelo de sus vestigios:

La falta de eso es lo que torna tan árida para el ideal, la vida de las ciudades argentinas; y es uno de nuestros más graves problemas espirituales renovar nuestra historia, cultivar la leyenda, vivificar la tradición, no únicamente como estímulo de inspiraciones artísticas sino como eficaz fuerza política, pues de esa conciencia de su pasado sacan los pueblos una ansia más efectiva de perpetuidad<sup>12</sup>.

Rojas estaría enunciando un programa de recuperación, salvaguardia y valorización de un pasado concebido como patrimonio. Su discurso se centra, de hecho, en la patrimonialización de la historia por medio de la literatura, y linda con las demás prácticas propias de la elaboración de los nacionalismos culturales en todas las latitudes, desde la invención de tradiciones a la imaginación de comunidades, adhiriendo a esa «utopía reactiva»<sup>13</sup> que caracterizó la cultura argentina de los años '20 y '30 del siglo XX. Es decir que el programa estético y cultural basado en la nostalgia por un origen y un destino míticos, que Rojas realizaría tanto en su producción literaria e historiográfica como en su actuación pública, ya estaba dado en 1907, y encontraba en la casa-museo del escritor francés una renovada prueba de su viabilidad. A sus ojos, la institución francesa, al igual que sus antecedentes más notorios como la casa de Goethe en Frankfurt y la de Shakespeare en Stratford-on-Avon, realizaba el milagro de convertir los valores intangibles del pensamiento y de la belleza poética en la forma concreta de un espacio doméstico, a la vez íntimo y monumental, logrando al mismo tiempo la inmortalidad del hombre y la perpetuidad de la comunidad que en él se identificaba. Porque no hay dudas de que el escritor francés actúa, en ese contexto, como un prócer: «lo que Francia ha hecho para Victor Hugo, al fundar este museo, no lo habría podido hacer otra nación con el más representativo de sus héroes»<sup>14</sup>. El legado espiritual de Hugo se volvía tangible ya no por efecto de una obra pública y patente, como una estatua, una inscripción o un sepulcro, con todo su poder de abstracción simbólica, sino en la concreta materialidad de los objetos cotidianos, insignificantes fuera del contexto museal, pero allí poderosos productores de presencia<sup>15</sup>. Gracias a ellos, «los grandes muertos no mueren del todo», y el espíritu del escritor «antes esparcido en su pensamiento y ahora casi concreto en forma, se cierne sobre la casa y la ciudad»:

<sup>12</sup> Ivi, p. 55.

<sup>13</sup> Gorelik, Silvestri 1992, p. 22.

<sup>14</sup> Ivi, p. 62.

<sup>15</sup> Véase Gumbrecht 2003.

Allí está la mesa en la cual trabajó, la pluma con que escribiera, el lecho donde reposaba. Consérvanse sus ropas, sus gestos, su efigie, sus muebles; y es tan profusa en cosas materiales la huella de su espíritu, que, a ratos, creéis advertirle, palpable, como una presencia<sup>16</sup>.

La mirada de Rojas, sin embargo, no se limita a constatar el efecto de presencia que ese espacio íntimo provoca en el observador, sino que intuye que uno de sus mecanismos reside en la voluntad, que fuera del propio Victor Hugo, de plasmar el ambiente circundante, a futura memoria. Su presencia física y palpable, tal como se proyecta en los objetos de la casa, es fruto de la intencionalidad del antiguo habitante, que «se pasó su existencia cultivando su personalidad», y que «en todo puso su huella. Hasta se fabricaba él mismo los muebles [...] como si su ser se prolongara, más allá de su cuerpo fisiológico, hasta en las cosas que le rodeaban»<sup>17</sup>.

La visita de Rojas a la casa de Hugo parece sugerir un modo de uso del patrimonio literario distinto de las convencionales formas de lectura y de canonización de las obras. La relación que el visitante establece con el legado del escritor no pertenece, para usar las palabras de Gumbrecht, al campo de la interpretación, sino a un campo no-hermenéutico, más físico que mental, más emotivo que racional, cuya dimensión no es más el tiempo, sino el espacio, y cuyo objetivo no reside en la comprensión del significado, sino en la experiencia de la forma.

Por otra parte, Victor Hugo, como demuestra el culto tributado a su persona, encarna por excelencia la idea de la literatura como patrimonio de la comunidad, conjunto intangible de representaciones fantásticas y de imaginarios en el que la sociedad se identifica, incluyendo a los sectores más populares. «Ha leído Usted *Los Miserables*?» – le pregunta Rojas al cochero y, tras la previsible respuesta afirmativa de éste, agrega: «Luego debería saber, como francés y como cochero, donde es en París la casa del hombre que ha escrito ese libro»<sup>18</sup>. Con respecto a la obra literaria, la casa-museo funciona como una suerte de deixis: *eso* es el autor de *Los Miserables* y su mundo, la dimensión visible, tangible y presente de ese capital literario compartido, que cada ciudadano debe conocer.

### 3. (Re)construir la nacionalidad: desde la literatura a la arquitectura

Pero el museo literario no responde solamente a ese mecanismo de deixis. En la visión de Rojas, literatura y arquitectura están íntimamente ligadas, en tanto manifestaciones complementarias del espíritu nacional, siendo la segunda más específicamente destinada a manifestar valores colectivos con intentos

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 56.

pedagógicos. Como expondrá en *La Restauración nacionalista*, para retomar luego el asunto más claramente en *Eurindia*, «la arquitectura [...] traduce, más que concepciones personales, una emoción colectiva: sintetiza el espíritu de una civilización»<sup>19</sup>.

En ese sentido, la pérdida del patrimonio arquitectónico, causada por la incuria y hasta por la furia demoledora del progreso, que había arrasado con edificios simbólicos como el Cabildo de Buenos Aires o la Casa de la Independencia en Tucumán, eran percibidos como los más graves síntomas «de la vida no histórica y de la falta de trascendentalismo que caracteriza la civilización argentina»<sup>20</sup>. La indignación del escritor ante las demoliciones culminaba con la denuncia del hecho «realmente bochornoso», de que fuera un extranjero, señaladamente un italiano, el que había llamado la atención de la opinión pública sobre el estado de abandono de la casa de Domingo F. Sarmiento en San Juan. Había sido, de hecho, el socialista Enrico Ferri, «extranjero y campeón del internacionalismo», de visita en la Argentina en 1908, quien había protestado, en su conferencia de despedida, contra tamaña negligencia, pues la casa de Sarmiento «habíale causado, como arquitectura y como reliquia histórica, una impresión estética y cívica más grande que la Avenida de Mayo»<sup>21</sup>.

Si el viaje a Francia le había brindado a Rojas, además de las peculiares sugerencias de la visita a la casa de Victor Hugo, los instrumentos teóricos para una pedagogía cívica laica, democrática y progresista, su sucesivo viaje a Italia pareció ofrecerle el paradigma ideal para la gestión política del patrimonio cultural. Deslumbrado por la consistencia del patrimonio histórico-artístico conservado en las ciudades italianas, Rojas se detuvo en especial en los instrumentos técnicos y legislativos de los que el Estado italiano se había dotado para la relevación y catalogación de las obras de arte, fundamentales para poder declararlas bienes patrimoniales públicos. En la visión de Rojas, Italia demostraba una cultura técnica muy desarrollada, dirigida a la atribución del valor económico y político de los bienes culturales, y por ende, a su conservación: «Este es el país que ha dado más importancia política a la conservación del ambiente histórico»<sup>22</sup>. Cabe subrayar que el escritor argentino había llegado a Italia precisamente en el momento del debate que precedió la aprobación de la conocida ley denominada *Delle antichità e le belle arti*, promulgada en 1909, que dictaba por primera vez un código orgánico de tutela y salvaguardia de los bienes artísticos y arqueológicos. El especial significado político que asumió el debate parlamentario sobre dicha ley, en esa encrucijada de la historia de la Italia liberal, debió de impactar profundamente en Rojas, quien propuso

<sup>19</sup> Rojas 1909, p. 53.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 249.

reiteradamente que Argentina se dotase de una ley semejante, cuya “urgente necesidad” se comprometía a demostrar.

Porque, más allá de la mirada hacia el patrimonio arquitectónico perdido o abandonado, en el discurso de Rojas, la arquitectura funciona claramente como metáfora de la construcción de la nacionalidad, concebida como conjunto de monumentos inalterables. Por otra parte, las metáforas arquitectónicas aparecen frecuentemente en sus ensayos literarios, como si literatura y arquitectura compartieran un mismo horizonte retórico. Rojas llega a imaginar su misma *Historia de la literatura argentina* como una catedral, con la precisión figurativa de una alegoría:

Cuando he concluido mi *Historia de la literatura argentina* vi que ella podía asimilarse a la imagen de una catedral. Tiene ese monumento una «Introducción», a manera de pórtico o de atrio, y el ámbito interior se divide en tres naves: «Los gauchescos», «Los coloniales», «Los proscriptos», atravesados por «Los modernos». «Los coloniales», «Los gauchescos» son naves laterales, mientras la central, «Los proscriptos», cruza a «Los modernos», marcando el sitio del cimborio, donde se alza luminosa la cúpula, que es la doctrina estética americana<sup>23</sup>.

Pero a diferencia de los textos literarios, los objetos arquitectónicos, con su presencia física en el espacio público de la ciudad, constituyen el recurso fundamental de un método pedagógico ostensivo, que consiste en mostrar objetos tangibles como reflejos de entidades menos concretas, inasequibles para la experiencia sensible. «El sentido histórico [...] se forma en el espectáculo de la vida diaria, en la nomenclatura tradicional de los lugares, en los sitios que se asocian a recuerdos heroicos, en los restos de los museos, y hasta en los monumentos conmemorativos, cuya influencia sobre la imaginación he denominado pedagogía de las estatuas»<sup>24</sup>. Los monumentos – de tipo convencional, como las estatuas, o de carácter menos tangible, como la nomenclatura de las calles – funcionan, entonces, como señales diseminados por la ciudad, como una trama de símbolos que otorgan sentido a los lugares, dibujan redes y recorridos ajenos al trazado urbano y se superponen al uso normal y cotidiano del espacio público<sup>25</sup>.

Lejos de ser innovativa, la reflexión de Rojas se inscribe plenamente en los debates que precedieron y siguieron las celebraciones del primer Centenario de la Independencia. El campo intelectual argentino empezaba a estar dominado, entonces, por la urgencia de redefinir su propio capital simbólico, como respuesta a la amenaza de disolución de los valores tradicionales, y hasta inclusive de limitación de la soberanía nacional, representada por el aluvión inmigratorio. Dichos debates se centran en los mismos dos polos de atención identificados

<sup>23</sup> Rojas 1924, p. 118.

<sup>24</sup> Rojas 1909, p. 361.

<sup>25</sup> Véase Gorelik 2010, p. 210 y siguientes.

por Rojas: la escuela y la ciudad<sup>26</sup>. Sin embargo, la pedagogía de las estatuas no tardó en generar encendidos debates acerca de la selección de los íconos que deberían encarnar el espíritu nacional, como demuestra la polémica que Rojas sostuvo con intelectuales de origen italiano, como Roberto Giusti, Coriolano Alberini y José Ingenieros, que cuestionaron la identidad hispano-indígena como excluyente respecto de los nuevos ciudadanos inmigrados, especialmente de la colectividad más numerosa: la de los italianos.

A pesar de que Rojas enunciara una concepción de la “raza argentina” no étnica, ni mucho menos biológica, sino geográfica, determinada por un *genius loci* territorial capaz de plasmar a su imagen y semejanza quienquiera que lo pisara<sup>27</sup>, su propuesta coincidía con un mensaje ambiguo dirigido a los nuevos ciudadanos. A los inmigrados se les otorgaba la ciudadanía, hecha de derechos y deberes reglamentados por la ley, pero no estaba claro hasta qué punto se les concediera la argentinidad, patrimonio espiritual anterior a su llegada, cuyos orígenes se perdían en el pasado prehispánico y colonial. Por más que los inmigrantes italianos resultaran de su especial agrado<sup>28</sup>, en *La Restauración nacionalista* Rojas se había opuesto al levantamiento, en la capital, de las estatuas de Garibaldi y Mazzini, cuya presencia entendía como políticamente incorrecta y desacertada, y que era menester remplazar por las efigies de héroes nacionales como Mariano Moreno o Juan de Garay. Al mismo tiempo, se declaraba a favor de una estatua de Dante, que «sin herir nuestras susceptibilidades políticas, habría sido en nuestra Plaza Italia figura diez veces más ejemplar»<sup>29</sup>. Evidentemente, la patrimonialización de Dante, poeta y hombre ejemplar, no generaba conflictos en tanto era considerado genio del espíritu universal, o a lo sumo, símbolo de una italianidad abstracta e inocua: «como poeta del amor [...], como genio latino, como pensador cristiano, como filósofo universal, como ciudadano austero de su República, como adicto invariable de su partido, como justiciero de su tiempo, como soñador de una nacionalidad realizada, como encarnación prodigiosa de la italianidad»<sup>30</sup>.

Desde las páginas de la revista *Nosotros*, Roberto Giusti le respondía a Rojas oponiendo criterios selectivos no vinculados a la nacionalidad, sino a los ideales

<sup>26</sup> Como ha observado Gorelik, el Centenario marcó «una ritualización de las prácticas de la memoria, apuntando a la capacidad reproductiva de la escuela y encontrando en la ciudad el espacio por excelencia para materializarla» (Ivi, p. 207).

<sup>27</sup> Es evidente la deuda intelectual o la coincidencia de Rojas con los pensadores españoles de la *hispanidad*, con una neta preferencia por las concepciones unamunianas. Rojas era, por otra parte, amigo y corresponsal de Unamuno, frecuentaba Ramiro de Maeztu, y admiraba a Ganivet, cuyo «espíritu territorial» también resuena en la teoría euríndica.

<sup>28</sup> «De las inmigraciones que puedan venirnos es la mejor de todas la italiana», afirmaba en *La restauración nacionalista*, advirtiéndole, luego que a pesar de sus «excelencias [...] se ha convertido en un peligro por su cantidad, en enorme desproporción con el escaso núcleo nativo» (Rojas 1909, p. 469).

<sup>29</sup> Ivi, p. 455.

<sup>30</sup> *Ibidem*.



progresistas y, provocativamente, proponía erigir estatuas «no sólo a Moreno, a Rivadavia, a San Martín, adalides respetables de un ideal ya antiguo, no sólo al simbólico Dante que Rojas admite, no sólo a Garibaldi y a Mazzini que él propone arrojar al desván, sino también, ¿y por qué no?, a Carlos Marx, a Emilio Zola, o a León Tolstoi, campeones de los nuevos ideales»<sup>31</sup>. Más incisivamente, el siciliano José Ingenieros, en respuesta a la publicación de *Blasón de plata*<sup>32</sup>, en 1910, texto en el cual Rojas sistematizaba su concepción telúrica de la nacionalidad, reivindicaba la «modificación étnica»<sup>33</sup> causada por la inmigración como factor de modernidad, colocando el debate sobre la integración de las masas inmigradas fuera de los límites del nacionalismo esencialista y dentro de un marco socio-político progresista.

Sin embargo, como bien apunta Gorelik, a diferencia del nacionalismo conservador de escritores como Manuel Gálvez, quien toma posiciones reaccionarias frente a los inmigrantes dirigiéndoles una violenta denuncia de tipo espiritualista, Rojas enuncia más bien una concreta política de gestión cultural de la inmigración<sup>34</sup>. El escritor se sitúa, en ese sentido, en la línea que ya fuera de intelectuales de la generación precedente, como Joaquín V. González y José María Ramos Mejía, quienes habían afrontado la cuestión de la integración desde el campo educativo, como única forma de contener las contradicciones desatadas por el mito de una Argentina grande y acogedora de multitudes, vidrioso y conflictivo legado de Sarmiento y Alberdi. Pero Rojas focaliza su atención también en las políticas del patrimonio, que había emergido con mayor evidencia durante las celebraciones del Centenario.

La pedagogía de las estatuas apelaba a una noción de patrimonio vinculada no solo con la abstracción simbólica del monumento, sino con cualquier otro tipo de expresión arquitectónica y urbanística, como edificios públicos, viviendas particulares, plazas, etc. Ya sea de manera intencional ya sea involuntariamente, todas ellas formaban parte de un círculo virtuoso de la identidad, en el que el genio territorial ejercía su poder de plasmación en la cultura que, a su vez, dictaba un estilo. En *Eurindia*, el círculo virtuoso entre territorio, cultura y estilo estaba sintetizado de esa forma: «el territorio, la raza, la tradición y la cultura nacionales, imprimen sus complejas influencias en la arquitectura, y tanto más es definido el estilo, más homogénea la estructura, más orgánica la ciudad, cuanto más orgánica es la cultura, más homogénea la tradición, más definida la raza»<sup>35</sup>.

Ahora bien, las posturas antimodernas de la teoría euríndica derivan justamente de la adhesión al mito de la homogeneidad originaria, que se habría fragmentado por obra de la modernidad cosmopolita, con la consecuente

<sup>31</sup> La nota a apareció en *Nosotros*, V, 26, p. 151, cit. Gorelik 2010, p. 211.

<sup>32</sup> Rojas 1922<sup>3</sup>.

<sup>33</sup> Ingenieros 1913, p.185.

<sup>34</sup> Gorelik 2010, p. 214.

<sup>35</sup> Rojas 1924, p. 265.



eclosión del eclecticismo. Percibido éste como falta de estilo, se le aborrecía por ser expresión de la falta de identidad propia de la capital argentina:

La población cosmopolita y la burguesía extranjerizante rompieron la unidad moral de la patria. La honda crisis espiritual anarquizó la estética de las ciudades. La villa humilde, pero homogénea, se convirtió en urbe inmensa, pero desarmónica. La democracia progresista demolió a su antojo. El individualismo vanidoso construyó a su capricho<sup>36</sup>.

Lo que aquí interesa destacar es el interés de Rojas en definir el estilo nacional no tanto en relación con el patrimonio monumental y estatuario – en definitiva la pedagogía de las estatuas no requería de un gran refinamiento estilístico – sino a la arquitectura de viviendas que, en tanto expresión de la cultura material, se conectaba más directamente con el espíritu de la tierra. También en ese caso, la variedad de formas del habitar urbano era percibida como la pérdida de una organicidad propia de los tiempos inaugurales, cuando la casa reflejaba necesidades, valores y saberes auténticamente “argentinos”:

La casa hidalga, de zaguán propio, que era la puerta del honor doméstico, fue remplazada por la puerta común de los departamentos. El sórdido conventillo sustituyó la soleada ranchería. El rasgacielos se levantó orgulloso sobre los tejados. [...] Tornóse visible un hiato espiritual entre el paisaje y la arquitectura, porque lo había entre la naturaleza y el hombre. Morábamos en edificios dislocados porque estaban rotos los eslabones del alma. Era necesario remacharlos de nuevo, pero era difícil, porque estábamos padeciendo no tanto una inmigración de individuos, cuanto una emigración de ideas<sup>37</sup>.

Es notable como la comparación entre las distintas formas de viviendas mencionadas no se refiere solo a un eje temporal evolutivo, sino que parece contraponer el mundo rural – la casa hidalga, la ranchería – con el mundo urbano – el condominio, el rasgacielos –. En ese sentido, la estética euríndica se iba pareciendo cada vez más a una ideología anti-urbana, siendo la ciudad el espacio donde se hacía más evidente tanto la heterogénea aglomeración humana de los inmigrantes, como el ciego empuje materialista de la modernidad. De cualquier manera, la inmigración había generado, en la visión de Rojas, la disipación de un capital cultural inicial, que era preciso recobrar.

Esta postura coincide perfectamente con los presupuestos del estilo arquitectónico neocolonial, que se iba afirmando entre las décadas del '10 y del '20<sup>38</sup>. Su emergencia generó un intenso debate entre los sostenedores del movimiento, de matriz historicista y nacionalista, y los adalides de la incipiente vanguardia arquitectónica, intérpretes del estilo internacional y del movimiento

<sup>36</sup> Ivi, p. 272.

<sup>37</sup> Ivi, p. 274.

<sup>38</sup> Sobre el estilo neocolonial, después de que Margarita Gutman llamara la atención sobre el prejuicio descalificador que determinó un sostancial desinterés de la crítica y de la historiografía en la Argentina, se pueden hoy señalar los trabajos de Gutman 1986 y 1988; Amaral 1994; Gutiérrez *et al.* 1995; Passarella 2010; Capasso 2013 y, más en general, Gutiérrez, Moscato 1995.

moderno, destinado a prevalecer en los '30<sup>39</sup>. Ambos grupos estaban de acuerdo en oponerse al eclecticismo que había dominado hasta aquel entonces en Argentina, pero el definitivo triunfo de la simplicidad morfológica de la arquitectura moderna y la terminante descalificación del revival neocolonial estaba todavía lejos de cumplirse.

El clima del Centenario había sido particularmente propicio para una cultura del revival. La amenaza inmigratoria, las instancias de modernización y la decadencia de los gobiernos conservadores agudizaban en las clases hegemónicas el deseo de revivir un orden social del pasado, cuyos valores no reflejaran los conflictos del presente. Pero el pasado nacional y colonial en la Argentina tenía que reinventarse por medio de abstracciones críticas que actuaran simultáneamente en distintos campos de la cultura, de ahí la alianza discursiva, por así decir, entre la literatura y la arquitectura. No es un caso, entonces, que algunos de los más importantes edificios neocoloniales en Buenos Aires fueron casas de escritores o de arquitectos, destinadas a convertirse en museos póstumos, como la casa de Enrique Larreta, refaccionada por Martín Noel en 1918, y luego *Museo de arte español*, la propia casa de Ricardo Rojas, y la residencia de Martín Noel, de 1922, convertida luego en *Museo Colonial*, y finalmente en el *Museo de arte hispanoamericano Isaac Fernández Blanco*<sup>40</sup>. Las casas de los hombres que se habían dedicado al estudio, al coleccionismo y a la reconstrucción literaria o arquitectónica del pasado colonial constituían otros tantos espacios para la patrimonialización de ese mismo pasado. Paralelamente, los arquitectos neocolonialistas fueron autores de un corpus textual que acompaña y fundamenta su labor proyectual, también en función de la enseñanza universitaria. Cabe solamente mencionar, por brevedad, tres libros, emblemáticos e indirectamente vinculados con el proyecto de la casa-museo de Rojas: *Arquitectura colonial en la Argentina*, de Juan Kronfuss, de 1925, *Fundamentos para una estética nacional*, de Martín Noel, de 1926, y *Fusión hispano-indígena en la Arquitectura colonial*, de Angel Guido, de 1925.

De los tres, el más singular es, quizás, el primero. Kronfuss, docente en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, empeñado en demostrar a sus escépticos estudiantes «la existencia del arte colonial en la Argentina»<sup>41</sup> del mismo modo en que Rojas se empeñaba en demostrar la existencia de una literatura argentina, y por ende, de su cátedra universitaria, había emprendido un viaje al interior y al noroeste del país con el objetivo de

<sup>39</sup> En Gutman 1988, se reconstruye detalladamente el debate entre los sostenedores del neocolonial, como Martín Noel, Héctor Greslebin, Angel Guido y el propio Rojas, y los modernos, como Alberto Prebisch, Antonio Vilar o Alejandro Virasoro, en la *Revista de arquitectura*, de la Sociedad Central de Arquitectos, a partir de 1915. Dicho debate se reflejará también en las numerosas intervenciones de Prebisch en la revista vanguardista *Martín Fierro*, y en una amplia producción ensayística y académica.

<sup>40</sup> Cfr. también Salvioni 2003.

<sup>41</sup> Kronfuss 1925, p. 23.

catalogar y dibujar cada rastro de edificio colonial encontrado por el camino. Pero su obra gráfica lo llevó mucho más allá del mero inventario, para convertirse en un auténtico gesto de apropiación estética. El dibujo a veces fantasioso de los restos arquitectónicos, en medio de paisajes sugestivos, no tardó en convertirse en ejercicio creativo, lo cual, lejos de restarle interés, testimonia en cambio la invención de una verdadera “estética de las ruinas” de ambientación criolla, aún más efectiva que un manifiesto artístico.

El libro de Noel, que reúne ensayos escritos con anterioridad respecto a la fecha de publicación, marcaba un cambio importante dentro de su mismo recorrido teórico y profesional. Noel pasaba, de hecho, desde una concepción del restauro interpretativo, según los dictámenes científicos de Viollet-Le Duc, hacia formas más irracionalistas de la teoría arquitectónica, que implicaban la invención de un estilo nacional hispano-indígena. Su nacionalismo arquitectónico tenía, por lo tanto, muchos puntos de convergencia con la teoría euríndica de Rojas, aunque fuera menos propenso a la valoración del aporte indígena dentro del sincretismo colonial<sup>42</sup>.

Por último, el libro de Guido, con un prólogo de Martín Noel, se inspiraba al análisis formal y al visibilismo de Heinrich Wölfflin, del que se acababa de traducir al español los *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, en 1924, difundido por Ortega y Gasset en el mundo hispanohablante desde las páginas de la *Revista de Occidente*. Los instrumentos teóricos de Wölfflin resultaban particularmente aptos para explorar la correlación entre identidades artísticas nacionales y periodos estilísticos. Los pares antitéticos que según el visibilismo diferenciaban el estilo renacentista del barroco – lineal vs. pictórico, superficie vs. profundidad, forma cerrada vs. forma abierta, multiplicidad vs. unidad, claridad absoluta vs. claridad relativa – le servían a Guido para especificar en términos analíticos el concepto de fusión hispano-indígena. Guido identificaba los rasgos formales del barroco español como una estructura dinámica, sin reposo de masas y líneas, mientras que la arquitectura incaica se distinguía por su rigurosa simetría, la simplicidad de los planos y la tendencia a un cubismo geométrico. En el arte colonial, la rigidez rectilínea indígena se fusionaba con la modalidad curvilínea y pictórica hispánica. Ahora bien, Guido, que tendía a analizar la arquitectura desde el punto de vista plástico y compositivo de las fachadas, distinguía dos casos de fusión: uno que atañe a la estructura, como en el caso del portal de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arquipa, donde la simetría y la rigidez denuncian abiertamente el carácter original americano del estilo colonial con respecto a la arquitectura española; y la segunda, más común, que atañe a la decoración, donde las leyes de repetición, alternancia, simetría, contraposición y geometrización rectilínea testimoniaban la decisiva

<sup>42</sup> «No pretendemos [...] que en la arquitectura limeña se hallen elementos definidos y estilizados por una voluntad consciente de origen pre-colombino [...], sino que, en su estilo, surge como a hurto del intento de sus propios autores, un singular albedrío [...]» (Noel 1926, p. 176).

presencia de la tradición figurativa indígena incluso en edificios de estructura hispano-europea. Dicha decoración, aplicada a los edificios coloniales por las maestranzas nativas, generaba una nueva euritmia, ajena a la tradición puramente hispánica.

El esfuerzo de sistematización racional en el análisis formal de Guido no evitaba tonos más irracionalistas y subjetivos. La influencia indígena, según el arquitecto, podía ser objetiva, o sea derivada de la imposición de ritmos ornamentales nuevos, o más bien subjetiva, o sea generada por una nueva emotividad, gracias a la cual las masas, tonificadas por el vigor indígena, adquirirían un sabor «genuinamente americano». En especial, al legado estético indígena, Guido le negaba la elaboración intelectual, propia de la tradición europea, y la definía como «manifestación pura, rústica, inintelectual, ingenua»<sup>43</sup>, con poderes de regeneración telúrica.

La labor de Guido apuntaba no solo a la definición analítica de la originalidad sincrética del estilo colonial, sino a la definición de una praxis hacia una «arquitectura nuestra». Hacia 1927 no esperaba otra cosa que tener la posibilidad de aplicar dicha praxis a la construcción de un edificio de especial valor simbólico.

#### 4. *La casa del Maestro*

Cuando Angel Guido recibió la propuesta de Rojas para la realización de su residencia privada, el efecto fue el de un auténtico llamado mesiánico<sup>44</sup>. El arquitecto, en un libro dedicado a la casa-museo que dejó inédito, quizás por voluntad del mismo Rojas<sup>45</sup>, narra ese momento a través de una compleja imagen poética, que contrapone la ciudad cosmopolita, babélica y vulgar, al noble espíritu criollo del interior, encarnado por el escritor. El día de su

<sup>43</sup> Guido 1925a, p. 24.

<sup>44</sup> Angel Guido nació en Rosario en 1896. Estudió ingeniería y arquitectura en Córdoba y sucesivamente fue docente de historia de la arquitectura en la Universidad del Litoral, habiendo propuesto él mismo, en 1924, la apertura de una cátedra específicamente dedicada a la arquitectura colonial. Como urbanista colaboró en el proyecto de los planos reguladores de Rosario, Mar del Plata, Salta y Tucumán. Entre sus obras más destacadas como arquitecto figura el Monumento a la bandera en la ciudad de Rosario, proyectado junto con Alejandro Bustillo; como historiador y crítico destaca *Redescubrimiento de América en el arte*, de 1942, en el que sistematiza el concepto de «Eurindia viva». Falleció en 1960.

<sup>45</sup> En una carta manuscrita sin fecha a Rojas, entre las que se conservan en el archivo de la Casa-Museo Ricardo Rojas, Guido pedía permiso para tomar fotografías del edificio, reiterando que «no se publicarán para nada [...] ya que así es su deseo. Mi intención es tenerlas como documentación, además porque resulta ingrato no tener ni el menor recuerdo de una obra que por tanto concepto es para mí cálidamente apreciada». El hecho de que Rojas le hubiera pedido que no se publicaran imágenes de la casa puede haber contribuido a la renuncia de parte de Guido a la publicación del libro.

llamado, un fuerte vendaval, «perfumado de pampa y puna», arreciaba como un presagio por las calles de Buenos Aires, «rugiendo de santa indignación contra las fachadas plagarias y pedantes de la Avenida de Mayo»<sup>46</sup>... Ese mismo día, Ricardo Rojas, el Maestro, le proponía al joven arquitecto de Rosario la construcción de un edificio que debía *restituir* a la capital un carácter originario: su propia casa.

Guido se reconocía como discípulo de Rojas, y así lo reiteró muchas veces en sus escritos. «Ya podrá imaginarse con cuanto entusiasmo he seguido sus actividades poéticas, y con cuanta emoción leí sus manifiestos, solo comparables, en grandeza, a los de las épocas heroicas de nuestra historia argentina»<sup>47</sup>, decía en una carta a Rojas, aceptando el encargo. Por otra parte, Rojas, quien había mencionado a Noel, a Kronfuss y a otros neocolonialistas en *Eurindia*, debió de considerar a Guido como el arquitecto más apropiado para desarrollar el proyecto<sup>48</sup>.

El pedido de Rojas se le planteaba a Guido como «el más grande problema intelectual que pueda presentarse a un arquitecto argentino»<sup>49</sup>. Se trataba no solo de cumplir «el primer ensayo realizado en el país sobre la rehabilitación del estilo mestizo», sino también de «realizar el estilo de acuerdo a la estructura, geoméricamente trazada, de la obra intelectual de su propietario»<sup>50</sup>. En otras palabras, el doble desafío consistía en construir un edificio que no solo debía inspirarse al pasado prenatal, sino que debía también reproducir el pensamiento de un solo hombre. Dicho de otro modo, debía lograr la *reconstrucción* de algo que nunca había existido realmente, si no en la fantasía del escritor.

El edificio, en ese sentido, debía ser la realización de *Eurindia*: «queda pues definido el estilo de la casa del maestro: si una denominación rigurosa fuera darle, cabe sin duda la de “estilo criollo” [...] aquel que con cierto rigor coincidente se acerca a la ideológica concepción indoeuropea de la *Eurindia* de Ricardo Rojas»<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> El texto de Guido (Guido sf. [1928], sn.), al ser un escrito dactilográfico compuesto a mano con hojas pegadas sobre cartón, no presenta numeración de página. Por lo tanto estará citado, de aquí en más, sin ninguna otra especificación.

<sup>47</sup> Las cartas se conservan manuscritas en el archivo de la Casa Museo, y algunas de ellas no llevan fecha, aunque se deduce que remontan todas al periodo de elaboración del proyecto de la casa.

<sup>48</sup> También existían entre Rojas y Guido otras vinculaciones de tipo familiar que pueden haber influido en la elección: el hermano de Guido, el pintor Alfredo, iba a decorar los dramas coloniales de Rojas con escenografías originales, y el propio hermano de Rojas, Absalón, ya tenía vinculaciones profesionales con Angel Guido en Rosario.

<sup>49</sup> Guido sf. [1928], sn.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*. Pocos años después, en 1930, Guido publicará *Eurindia en la arquitectura americana*, en donde aplicará la teoría de Rojas en tanto categoría de análisis histórica y formal de toda la arquitectura americana. Véase Guido 1925b.

*Eurindia*, escrito inmediatamente después de la *Historia de la literatura argentina*, pretendía ser su síntesis estético-filosófica: «Ahora estamos en un punto de nuestra argumentación en que podríamos desechar ciclos y cronologías, nomenclaturas retóricas, minucias bibliográficas o biográficas, para atenernos a la síntesis espiritual de lo que buscábamos»<sup>52</sup>. Si *La restauración nacionalista* había sido escrito para los pedagogos y los legisladores nacionales, el nuevo libro se dirigía directamente a los artistas, con el mandato de perpetuar ad infinitum aquel proceso primigenio de fusión y creación de un nuevo “misterio etnogónico” eurindiano inaugurado con el descubrimiento de América. La casa del Maestro tenía que testimoniar que la intuición poética de Rojas había anticipado los descubrimientos del análisis formal visibilista que el mismo Guido había llevado a cabo en sus estudios sobre el estilo colonial: «Justo era que en el hogar de Ricardo Rojas estuvieran presentes aquellas estructuras que su intuición de poeta revelara antes de que las exhumara el arqueólogo»<sup>53</sup>.

Ahora bien, si en la *Historia de la literatura* Rojas había identificado el primigenio fruto germinal de la fusión hispano-indígena en la literatura gauchesca, caracterizada por el encuentro de la tradición española con las culturas nómadas pampeanas, el modelo arquitectónico que Guido dedujo de la lectura de *Eurindia* se basaba principalmente en la fusión de elementos hispánicos con otros propios de las culturas precolombinas del norte, y se inspiraba directamente en la arquitectura colonial peruana. Ésta se valía, sobre todo, de la riqueza del arte decorativo incaico, sumada a una sobria estructura de matriz europea. En efecto, el estilo colonial peruano, del cual el rioplatense sería una versión aún más despojada y sobria, había adquirido, respecto de la exuberancia del arte novohispano, «un temperamento nuevo que lo inclina hacia un estrato de arte [...] donde no se respira ya el oxígeno estético seis y setecentista europeo, sino su atmósfera antagónica: la lineal, la rigidez, la austeridad de formas, la serenidad plástica»<sup>54</sup>. Esta suerte de barroco templado hispano-incaico se reflejaría también en la literatura gauchesca: «esta obstinada sobriedad de nuestra arquitectura hispanoincaica, es buen camarada del yaraví, la vidala y el *Martín Fierro* de Hernández»<sup>55</sup>. Es evidente que en la identificación de las culturas originarias y de su específico aporte en la supuesta síntesis eurindiana rioplatense se produce un cierto desfasaje, tanto a nivel de la enunciación teórica – que se vale del discurso literario como una de sus manifestaciones principales – como a nivel de su realización formal.

De todas maneras, establecido de una vez el estilo que la residencia de Rojas debía tener, Guido procedió con la elaboración del proyecto sometiendo escrupulosamente cada decisión a la aprobación del maestro, como demuestran

<sup>52</sup> Rojas 1924, p. 119.

<sup>53</sup> Sigo citando de Guido sf. [1928], sn.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

la correspondencia y las informaciones contenidas en el libro inédito. El proyecto, de esa forma, se fue ajustando a los requerimientos de Rojas, quien dictaba claras disposiciones y supervisaba los croquis. Se puede deducir que Rojas pidió expresamente una casa de tipo colonial-andaluz, con frente, zaguán, un patio de recepción con galería, un segundo patio y jardín, alrededor de los cuales tenían que desarrollarse ambientes funcionales a las actividades vinculadas con su rol académico – el salón, el escritorio y la biblioteca. También Rojas debió de especificar el repertorio formal de la decoración aplicada. En ese punto, fue Guido quien le proporcionó a Rojas los ejemplos que consideraba más representativos de decoración colonial alto peruana y arequipeña, pero adaptándolos siempre a las indicaciones temáticas requeridas y detalladas por el propio Rojas.

Entre los pedidos de Rojas, el más emblemático fue sin duda que la fachada de su casa tuviera que reproducir el frontis de la Casa de Tucumán, el edificio histórico en el cual se había firmado el acta de independencia del país, y que había sido demolido recientemente<sup>56</sup> (fig. 1). Como bien analiza Margarita Gutman, la fachada se convertiría, de esa manera, en un auténtico panfleto: un panfleto antimoderno, pues oponía su cara arcaica al resto de la ciudad, y hacía que la casa misma se ocultara detrás de ese símbolo, dándole las espaldas a la urbe cosmopolita; un panfleto político de reivindicación de las provincias del interior frente a la capital federal, para demostrar que la identidad originaria nacional residía lejos del puerto; y por último, un panfleto estético, más literario que arquitectónico, que acercaba el sobrio estilo criollo del edificio a la literatura gauchesca, definida en la *Historia de la literatura* de Rojas como el modesto pero auténtico capital cultural de la nación<sup>57</sup>.

La reconstrucción de la fachada de la casa de Tucumán fue llevada a cabo por Guido a través del análisis geométrico perspectivo de una borrosa fotografía que de ella se conservaba, así como de antiguos relatos y de la comparación con edificios contemporáneos<sup>58</sup>. Ahora bien, la sucesiva reconstrucción arqueológica realizada por el arquitecto y restaurador Mario José Buschiazzo en 1941, llevó a resultados sensiblemente diferentes de los obtenidos por Guido, sobre todo en lo que concierne al tratamiento plástico de las columnas, torsas en el frente de la casa de Rojas, y enrasadas entre dos pilastras en la reconstrucción de Buschiazzo. Más allá de la cuestión formal y arqueológica, es evidente que

<sup>56</sup> El propio Guido, accediendo con entusiasmo al pedido de Rojas, define «la destrucción de la casa de la Independencia en Tucumán fue quizá la herida más sangrienta que nos impuso aquella invasión».

<sup>57</sup> Gutman 1999, p. 55.

<sup>58</sup> Como señala Bonicatto, la reconstrucción de la Casa de Tucumán ya había estado en el centro del debate en diferentes números de la *Revista de Arquitectura*, donde se presentaron diversas portadas de la casa diseñadas por arquitectos argentinos, entre los cuales Juan Kronfuss, quien propone una visión idilíaca del edificio desgastado por el tiempo y en el medio de un paisaje rural apacible (Bonicatto 2011, p. 23).



Guido trabaja no tanto, o no solo, a partir del dato histórico concreto – la imagen fotografiada de la casa de Tucumán – sino que elabora una imagen cultural del monumento, para que se convierta en patrimonio de la memoria colectiva. Guido corrige y modifica el dato material, tratando de amplificar el poder de evocación del edificio, su eficacia pedagógica y su correspondencia con el gusto y los ideales estéticos criollos, incluso por medio de la modificación de sus rasgos principales, como la sencillez y la austeridad: «la pobreza de sus elementos arquitectónicos barrocotucumanos, estaba superada con creces por las sugerencias de la imagen subjetiva que lleva todo argentino en su retina y que aprendiera a familiarizarse desde las escuelas»<sup>59</sup>.

En correspondencia con las cuatro etapas históricas que Rojas identificara en su *Historia* y en *Eurindia*, como otros tantos hitos en la historia de la evolución del espíritu nacional, los ambientes de la casa reproducen una fase indígena, una hispánica, una independiente y una cosmopolita (figg. 2-4). En cada uno de los ambientes prevalece uno de los elementos característicos de dichas fases: el patio de recepción, de puro estilo criollo, se inspira a la arquitectura arquipaëna, donde «lo lineal triunfa sobre lo pintoresco»<sup>60</sup>. El recibimiento y el salón incaico, cuya portada reproduce el friso de la puerá del sol de Tiahuanaco, están pensados en función de una escenografía ideal y sugestiva para la labor diaria del escritor, imaginada hasta en los más mínimos detalles, hasta dibujar un auténtico ritual de los actos cotidianos:

De esa manera, el huésped que fuera a visitar al maestro será recibido en un ambiente estructurado en forma reciamente indígena [...] el huésped pasará antes bajo el arquite de la puerta del sol. Se sentará en el banco de piedra y meditará en el intervalo de espera rodeado por formas profundamente americanas, y a buen seguro que algo de ritual flotará en aquel ambiente *bellamente* [agregado a mano] bárbaro. ¿Estilo inhumano? [...] Preciso es decirlo: existe un derecho al ritual en los actos habituales y que este derecho solo lo tienen una jerarquía de hombres: los geniales por su cultura<sup>61</sup>.

A seguir, la sala: en el texto dactilográfico de Guido aparece primero indicada como «rosista», adjetivo sucesivamente tachado y remplazado por «colonial», lo cual testimonia una precisa voluntad de diferenciarse de las líneas del nacionalismo directamente vinculadas con la tradición federal. Como es obvio, en ese ambiente domina el color rojo, directamente vinculado con el color símbolo del partido federal y de la sangre, símbolo de la violencia del régimen, al que se le confiere valor decorativo preeminente, en nombre de su belleza trágica:

El estilo de la sala difiere levemente del estilo del conjunto. Pertenece al colonial porteño, más avanzado como época. Constituye un estilo inspirado a la época del tirano Juan Manuel

<sup>59</sup> Guido sf. [1928], sn.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.



de Rosas. El rojo vivo, el rojo sangre, decorativamente, ha adquirido entre los argentinos una prosapia estética muy interesante, debido a aquella sangrienta época de nuestra historia [...] sangrienta y torva, pero de una belleza trágica, sin dudas<sup>62</sup>.

Para terminar, el patio español, que debía acoger únicamente especies arbóreas autóctonas; y los modernos ambientes en la planta superior, dotados de todo el confort de las viviendas contemporáneas.

La estructura y la decoración de la casa, determinados por la fuerte voluntad del escritor, apuntaban a una ritualización de la vida cotidiana y, al mismo tiempo, actuaban como una prolongación de su persona. Por un lado, ambientes y objetos tenían que reflejar la propia personalidad de Rojas, como una materialización de su pensamiento, del mismo modo que Rojas había observado en la casa museo de Victor Hugo, con sus muebles tallados por el poeta a su imagen y semejanza. Por el otro lado, su misma conducta en la casa tenía que estar plasmada por esos ambientes escenográficos, que le permitían actuar como el personaje de uno de sus dramas coloniales.

Como demuestra el testimonio del americanista estadounidense Ronald Hilton, que visitó a Rojas en 1954, la casa tenía gran importancia en la construcción del personaje-Rojas y en la difusión de su obra ante el público especializado. «Pasé una tarde con Ricardo Rojas en su casa – cuenta Hilton – hablándome de su labor y de sus ideas. [...] Hablamos primero del gran caserón donde estábamos y cuya arquitectura me hizo pensar en los edificios del alto Perú colonial»<sup>63</sup>. Por más que el visitante insistiera en que el lugar le parecía una «casa colonial típica»<sup>64</sup>, Rojas se mostró bien determinado en explicarle el significado de esa arquitectura, que lejos de representar una manifestación más del *neocolonial*, constituía, en cambio, una visión completamente nueva: «insiste repetidamente que esa casa no es colonial, sino eurindia, siendo lo colonial, según él, la negación de lo eurindio»<sup>65</sup>. El mismo desconcierto del huésped ante la negación de una evidencia, o más bien, ante la importancia atribuida por el dueño de la casa a ese matiz estilístico, es la demostración de un cierto desfase entre el presupuesto teórico del proyecto de Guido y su realización, así como de la posibilidad de que “eurindia viva” pudiera imponerse realmente como estilo nacional. No queda duda, sin embargo, de que la casa funcionó como reducto ideológico y personal de un escritor ya sideralmente lejano de la realidad argentina, como anota Hilton, «más italianizada y metida francamente en el cauce occidental»<sup>66</sup>.

Como recuerda Gabriel Miremont, quien estuvo a cargo del plan integral de museología en el proyecto de restauro y rehabilitación de la Casa-Museo, la

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Hilton 1958, p. 255.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Ivi, p. 256.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

casa «tiene un doble circuito que refleja su personalidad. La casa tiene pasillitos de menos de un metro de ancho por los que él se escapaba y de pronto aparecía en otro ambiente. Armaba escenas dentro de sus reuniones. Era un tipo de personalidad teatral. Su casa lo plasma»<sup>67</sup>.

Esa posibilidad no hermenéutica de comprender la literatura, que Rojas descubriera en su visita a la casa museo de Víctor Hugo, con respecto a la obra del escritor francés, es aquí pensada como la posibilidad de comprender el entero sistema literario argentino, es más, el verdadero espíritu nacional, por medio de un espacio plasmado y plasmante, capaz de patrimonializar, a la vez, el escritor y su comunidad imaginada, en el gran espectáculo de la vida diaria y del quehacer cultural.

### *Referencias bibliográficas / References*

- Amaral A.A., edited by (1994), *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, México; São Paulo: Fondo de Cultura Económica; Fundação Memorial da América Latina.
- Becco H.J. (1958), *Bibliografía de Ricardo Rojas*, «Revista Iberoamericana», XXIII, n. 45, pp. 335-350.
- Bonicatto V. (2011), *La materialización de una imagen nacional: Ricardo Rojas en la arquitectura argentina*, «Boletín de estética», VI, 15 (diciembre 2010, marzo 2011), pp. 3-29.
- García Canclini N. (1999), *Sobre los usos sociales del patrimonio cultural*, en E. Aguilar Criado, *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Sevilla: Concejería de cultura, Junta de Andalucía, pp. 16-33.
- Capasso V. (2013), *En la búsqueda de una estética nacional. Un análisis desde la arquitectura*, «ASRI Arte y Sociedad. Revista de Investigación», 5 (octubre 2013), s.n.
- Castillo H. (1999), *Ricardo Rojas*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Clementi H. (2001), *Manuel Gálvez atravesando nuestra historia*, Buenos Aires: Leviatán.
- Devoto F. (2002), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gorelik A. (2010), *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gorelik A., Silvestri G. (1992), *El pasado como futuro*, «Punto de Vista», 42 (abril de 1992), pp. 22-26.

<sup>67</sup> Yaccar 2013.

- Gramuglio M.T. (1993), *Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor*, «Hispanamérica», XXII, 64/65 (abril-agosto 1993), pp. 5-22.
- Guido A. (sf.) [1928], *La casa del maestro*, Inédito.
- Guido A. (1925a), *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Rosario: La casa del libro.
- Guido A. (1925b), *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Buenos Aires: Talleres gráficos de la tierra.
- Guido A. (1930), *Eurindia en la arquitectura americana*, Rosario: Universidad del Litoral.
- Gumbrecht H.U. (2003), *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford: Stanford University Press.
- Gutiérrez R., Gutman M., Pérez Escolano V., edited by (1995), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de cultura.
- Gutiérrez R., Moscato J. (1995), *Architettura latinoamericana del Novecento*, Milano: Jaca book.
- Gutman M. (1986), *Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma*, «DANA», 21 (septiembre 1986), pp. 47-60.
- Gutman M. (1988), *Neocolonial, un tema olvidado*, Semanario de crítica del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas, 5 (septiembre 1988), s.n.
- Hilton R. (1958), *Una visita a Ricardo Rojas*, «Revista Iberoamericana», XXIII, n. 45, pp. 255-265.
- Ingenieros J. (1913), *Nacionalismo e indianismo: carta a Ricardo Rojas*, «Revista de América», 2, pp. 185-194.
- Lojo M.R. (2004), *La condición humana en la obra de Ricardo Rojas*, «Proyecto ensayo hispánico», <<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>>, 30.01.2015.
- Noel M. (1926), *Fundamentos para una estética nacional*, Buenos Aires: s.e.
- Passarella L. (2010), *Simbología neocolonial repertorios iconográficos de la identidad hispánica en la Argentina en las décadas del '20 y '30*, Actas del II Congreso Iberoamericano de investigación artística y proyectual (La Plata, 2010), <[sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39342/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39342/Documento_completo.pdf?sequence=1)>, 30.12.2014.
- Kronfuss J. (1925), *Arquitectura colonial en Argentina*, Córdoba: Biffignandi, s.f.
- Rojas R. (1908), *Cartas de Europa*, Buenos Aires: M. Rodríguez Giles.
- Rojas R. (1909), *La restauración nacionalista*, Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Educación Pública.
- Rojas R. (1917-1922), *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*: t. I, *Los gauchescos*, Buenos Aires: Coni, 1917; t. II, *Los coloniales*, Buenos Aires: Coni, 1919; t. III, *Los proscriptos*, Buenos Aires: Coni, 1920; t. IV, *Los modernos*, Buenos Aires: Coni, 1922.

- Rojas R. [1910] 1922<sup>3</sup>, *Blasón de plata*, Buenos Aires: La Facultad.
- Rojas R. (1924), *Eurindia*, en *Obras de Ricardo Rojas*, t. 5, Buenos Aires: La Facultad.
- Salvioni A. (2003), *L'invenzione di un medioevo americano*, Reggio Emilia: Diabasis.
- Yaccar M.D. (2013), *Una invitación a viajar en el tiempo*, «Página 12», 14 de Noviembre.
- Watkin D. (1982), *Architettura e moralità. Dal Gothic revival al Movimento Moderno*, Milano: Jaca Book.
- Zevi B. (1974), *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino, Einaudi.

*Apéndice*

Fig. 1. Fachada a la Calle Charcas (Foto: Luis Abregú y Camila Cersósimo), <http://www.cultura.gob.ar/museos/museo-casa-de-ricardo-rojas/>



Fig. 2. El patio de recepción (Foto: Luis Abregú y Camila Cersósimo), <http://www.cultura.gob.ar/museos/museo-casa-de-ricardo-rojas/>





Fig. 3. La Biblioteca incaica (Foto: Luis Abregú y Camila Cersósimo), <http://www.cultura.gob.ar/museos/museo-casa-de-ricardo-rojas/>



Fig. 4. La Sala (Foto: Luis Abregú y Camila Cersósimo), <http://www.cultura.gob.ar/museos/museo-casa-de-ricardo-rojas/>

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**  
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**Direttore / Editor**  
Massimo Montella

*Texts by*

Daniel Alejandro Capano, Marco Carmello,  
Gennaro Carotenuto, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,  
Daniel Clemente Del Percio, Patrizia Dragoni, Alejandro Patat,  
Amanda Salvioni, Claudia Fernández Speier, Lucia Strappini,  
Luis Eduardo Tosoni, Luciana Zollo.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

**eum** edizioni università di macerata

ISSN 2039-2362

