

Convivialidad, cultura material y afectos en la casa museo de Ricardo Rojas

Nicolás Suárez

■ Doi: 10.54871/mc24eslo

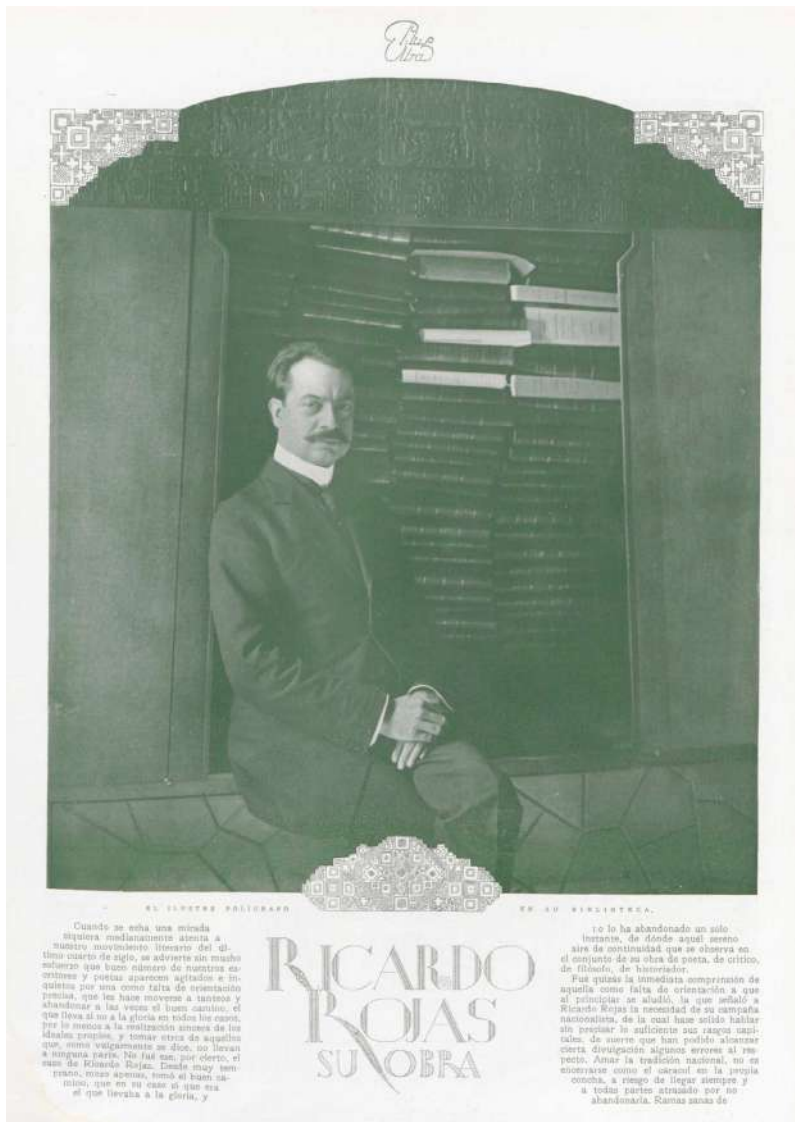
En enero de 1924, la revista *Plus Ultra* publicó una nota dedicada al escritor argentino Ricardo Rojas. Nacido en Tucumán pero procedente de una familia acomodada de Santiago del Estero, por entonces, Rojas era decano de la Facultad de Filosofía y Letras y director del Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, acababa de recibir en 1923 el Premio Nacional de Ensayo por la publicación de su *Historia de la literatura argentina (1917-1922)*, y era lo que podría denominarse un conspicuo miembro de la Generación del Centenario, a la que pertenecían otros intelectuales como Leopoldo Lugones o Joaquín V. González. Con su pluma, estos escritores contribuyeron a forjar un discurso nacionalista para el Estado liberal oligárquico, cuya estabilidad se veía amenazada tanto por la enorme heterogeneidad cultural de una sociedad de características aluvionales como por el proceso de apertura democrática abierto en 1912 con la Ley Sáenz Peña.

La nota presenta a Rojas como un *jeune écrivain* nacionalista e introduce algunas nociones de su obra, entre las que se destaca la invención de la palabra *Eurindia*, título del libro de 1924 que reunía

una serie de artículos publicados por Rojas en el diario *La Nación* en 1922. En este ensayo, Rojas resalta la importancia de la tierra y la tradición como base de una estética unificada que sintetiza las particularidades de la cultura latinoamericana, o lo que él denomina vagamente *Eurindia*, mediante un neologismo que enfatiza las intrincadas raíces europeas e indígenas de la cultura latinoamericana. El cronista de *Plus Ultra* caracteriza este vocablo como una “felicísima invención”, “síntesis verbal” correspondiente a “un concepto claro de amalgamación de cosas que por artificio de historiadores y de filósofos han solido considerarse recíproca e irremediamente repugnantes” (*Plus Ultra*, 1924, p. 27). Profusamente ilustrado, el artículo sintonizaba con la tónica general de un suplemento que apuntaba a las clases altas, no solo porque el propio Rojas formaba parte de un elenco habitual de colaboradores de *Plus Ultra* entre los que se contaban también escritores como Lugones, Enrique Larreta y Baldomero Fernández Moreno, sino ante todo por lo que mostraban las imágenes incluidas en una revista que se especializaba, al decir de David Viñas, “en interiores que ofertan el presunto prestigio de dormitorios y comedores apelando al rango destacado y a la más fina originalidad, distinción y belleza” (Viñas, 2023, p. 50).

En ocasión de haber recibido en su domicilio porteño a una comisión de homenaje femenino organizada por alumnas y egresadas de la Facultad de Filosofía que lo agasajaban por la obtención del Premio Nacional de Literatura, Rojas aparece retratado en las fotografías en diversas escenas domésticas. De estas fotos, me interesa principalmente la que encabeza la nota, con el epígrafe “El ilustre polígrafo en su biblioteca” (ver imagen 1).

Imagen 1. Ricardo Rojas en su biblioteca



Fuente: Plus Ultra (enero de 1924).

La imagen muestra a Rojas sentado sobre un mueble de extraña factura, atiborrado de libros. El rasgo más saliente del mueble posiblemente sea la presencia, en la parte superior, de una reproducción en madera calada de las inscripciones halladas en el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, junto al lago Titicaca en los Andes bolivianos. Algunos años después, Rojas aludiría explícitamente a este mueble en su *Silabario de la decoración americana* (1930), un extenso estudio del arte americano, que apuntaba a incorporar la simbología precolombina como motivo ornamental en la vida contemporánea y el diseño industrial moderno. En el apartado que se titula “Ornamentos de la casa” Rojas pugna por la creación de un “mobiliario indígena” que, con la base estructural de las líneas arquitectónicas modernas, adaptara los motivos ornamentales precolombinos. Allí, se refiere al mueble de la foto:

Con ese criterio hice yo hace quince años un extraño mueble –especie de armario o biblioteca–, muy difundido por la fotografía de las revistas y muy comentado por los artistas que me visitan, aunque no vale sino como ensayo materialmente precario. Sobre esa unidad inicial podría fácilmente hacerse la mesa, las sillas, los pedestales, los marcos, las lámparas, los recados de escribir, los tapices, dando así unidad a todo el escritorio. (Rojas, 1953, p. 251)

Rojas puso en práctica este proyecto cuando trasladó el mueble del domicilio que ocupaba en la calle Sarmiento a la casa de estilo neocolonial en la calle Charcas que en 1927 encargó, con los fondos recibidos por el Premio Nacional, al arquitecto Ángel Guido. El friso fue reacondicionado para ubicarse en la parte superior de la puerta de ingreso a la biblioteca y así se lo puede encontrar aún hoy en la casa museo. Los avatares en la historia de este peculiar mueble resultan sintomáticos del modo en que el *Silabario* se puede leer en estrecha relación con el proyecto de la casa museo de Rojas, cuya construcción, entre 1927 y 1929, fue contemporánea al proceso de redacción del libro. Esta obra y *Eurindia* ofrecen una serie de pautas para pensar la casa museo como una materialización de la herencia indígena

y su función en la configuración de una identidad nacional y americana que Rojas postula en su ensayística de los años 1920.

En este sentido, la casa de Rojas se puede abordar como una puesta en práctica de un modelo de convivialidad multicultural e interdisciplinaria, en el marco de una sociedad poscolonial en vías de modernización como era la Argentina de los años 1920. Ese modelo se vislumbra no solo en algunos pasajes de *Eurindia* donde Rojas reflexiona acerca de la arquitectura americana o en los capítulos del *Silabario* dedicados a los ornamentos de la ciudad y la casa, sino también en el romance “Charcas 2837”, un poema que Rojas escribió en 1949 y cuyo manuscrito se conserva en el archivo de la casa museo. Desde esta perspectiva, es posible rastrear diversas inflexiones de la casa museo como espacio y modelo de convivialidad en la obra de Rojas. Si la construcción de la casa en 1929 materializa el proyecto de mestizaje cultural plasmado en *Eurindia* y en el *Silabario* como una forma de estimular la aplicación del arte indígena al diseño industrial moderno, el poema, veinte años después, *reliteraturiza* ese modelo de convivialidad en un contexto en el que su aplicación masiva era ya mucho menos practicable debido a la orientación que habían tomado las prácticas de consumo de las clases populares con el advenimiento del peronismo.

En función de este planteo, el propósito de este trabajo es analizar, en el proyecto literario-cultural de Rojas, algunas zonas ciegas de la casa museo donde la concepción convivial del mestizaje indohispánico, en tanto síntesis armónica superadora, se revela como un entrelugar irresuelto en el que se ponen en juego las diferencias culturales y asimetrías de poder entre diferentes grupos políticos y sociales. Para ello, el capítulo se estructura en tres partes. La primera, a partir de una contextualización del proyecto de la casa de Rojas en el marco de los cambios en los modos de habitar y el incipiente proceso de patrimonialización de la cultura argentina de comienzos del siglo XX, examina en la obra de teatro *La casa colonial* (1925) y otros textos de Rojas la importancia simbólica que tenía para él la noción del espacio doméstico como modelo de convivialidad. La segunda parte

aborda, en *Eurindia* y el *Silabario*, el uso de una serie de imágenes que apuntan hacia la simbolización y materialización de un modelo mestizo de convivencia indohispánica que resuena en diversos rasgos de la casa de Rojas. Por último, la tercera parte estudia en el romance “Charcas 2837” los cambios que, a raíz de la llegada del peronismo, se producen en la concepción de Rojas acerca de su propia casa como modelo de convivencia multicultural.

De La casa colonial a la casa museo

Para abordar la casa museo en el marco del proyecto literario-cultural de Rojas de un modo que no sea solo representativo o del orden de los contenidos, sino que encuentre además un anclaje material, resultan de utilidad algunos enfoques en la intersección de los nuevos materialismos y la teoría de los afectos con los estudios sobre convivencia en América Latina. A este respecto, el “giro material” (Appadurai, 1986; Brown, 2003; Coole y Frost, 2010) de las ciencias sociales ha sido clave para algunos desarrollos recientes de los estudios culturales latinoamericanos tanto en el área de la crítica literaria como en los campos de la historia del arte y los estudios museológicos, a menudo permeados por las teorías poscoloniales y el carácter multiperspectivístico de los objetos. Aunque implicadas en esta dinámica museística general, las casas museo presentan algunas particularidades. A lo largo del siglo XX, en Argentina, siguieron una tradición originada en Europa y Estados Unidos en el siglo XIX, con énfasis en la conversión de espacios domésticos privados en espacios públicos para la construcción de la memoria colectiva (UNESCO, 2001). Si bien las casas museo de artistas y escritores son una subcategoría de las casas museo históricas, el enfoque más habitual consiste en considerarlas a todas como un asunto de gestión patrimonial. Pero las casas museo de escritores también pueden estudiarse analizando cómo fueron retratadas por quienes las habitaron. A partir de este enfoque doble de las casas museo como objetos

materiales y simbólicos, la casa de Rojas puede abordarse como un “sitio afectivo” (Ahmed, 2010) de tensión social y personal. A diferencia de otros estudios seminales sobre el problema general de la vivienda (Bachelard, 2000; Rybczynski, 1991), que piensan las casas como configuraciones fijas, ligadas indisolublemente a un lugar o heredadas del pasado, la perspectiva aquí adoptada es la de que las casas museo son configuraciones conviviales (Costa, 2019, p. 17) que se *performan* continuamente a través de un vasto repertorio de prácticas y hábitos.

El caso de Rojas, dentro de este escenario, presenta una particularidad respecto de la mayoría de las casas museo de escritores, ya que él decidió que su casa fuera un museo. Luego de la muerte de Rojas en 1957, su viuda, Julieta Quinteros de Rojas, cumplió ese pedido, y donó la casa con todo su patrimonio al Estado argentino, para que la convirtiera en un museo y biblioteca. Tal elección revela no solo cómo se posicionaba Rojas en el lugar de fundador de la literatura argentina y de la cultura nacional, sino también la importancia que concedía a la cuestión de la patrimonialización de la literatura. Así, la atracción por las casas de escritores como espacios musealizables se complementa en Rojas con un interés por la cuestión de la vivienda como espacio convivial digno de ser representado literariamente, según se puede rastrear en su obra ya desde una etapa temprana, al menos en tres contextos diferentes.

En primer lugar, en 1907, por encargo del Ministerio de Instrucción Pública, Rojas viajó a Europa para estudiar los modos de enseñanza de la historia nacional en las escuelas. Fruto de esa experiencia son sus libros *La restauración nacionalista* (1909), donde Rojas recoge los resultados de la misión, y las *Cartas de Europa* (1908), publicadas originalmente en *La Nación*. En una de ellas, Rojas relata su visita a la casa museo de Victor Hugo, recientemente inaugurada en París:

Y nada más oportuno que estas evocaciones y reflexiones tratándose del museo Víctor Hugo, donde se ha querido restaurar la vida de un varón cuyo espíritu antes esparcido en su pensamiento y ahora casi

concreto en forma, se cierne sobre la casa y la ciudad. 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. Institución que realiza, como otras, el milagro de que los grandes muertos no mueran del todo, debe de haber parecido grata a los manes de este poeta que era también un apasionado tradicionalista. (Rojas, 1908, p. 55)

En ese particular modo de coexistencia del escritor con sus objetos, Rojas parece sugerir que el diseño doméstico no solo impacta en cómo viven las personas, sino que también puede afectar, para el caso específico de la literatura, la forma en que se desarrolla una actividad artesanal como la escritura. “Hasta se fabricaba él mismo los muebles”, añade, como si la “huella” del espíritu romántico y tradicionalista de Hugo impregnara a sus instrumentos de trabajo o acaso emanara de ellos. Esto implica que, aun antes de escribir su monumental *Historia de la literatura argentina*, Rojas tenía ya una idea bastante formada acerca de la importancia de otro tipo de monumento literario para la conformación de una literatura nacional: la casa museo.

Durante los primeros años del siglo XX, estas cuestiones encontraban su manifestación local en las discusiones en torno a la casa natal de Domingo F. Sarmiento en San Juan. En *La restauración nacionalista*, Rojas (2010, p. 29) se detiene sobre el hecho de que paradójicamente fuera un extranjero –un socialista italiano– quien por primera vez llamara la atención sobre el estado de abandono en que se encontraba la casa de Sarmiento antes de ser declarada monumento nacional. Fue recién en 1910 cuando la residencia natal de Sarmiento se convirtió en casa museo y, por decreto, se la catalogó como el primer Monumento Histórico Nacional. El interés por la figura de Sarmiento es una constante a lo largo de la obra de Rojas, ya desde la *Bibliografía de Sarmiento*, que redactó en 1910, pasando por las ediciones comentadas de sus obras y los capítulos a él dedicados en la *Historia de la literatura argentina*, hasta llegar en 1945 a *El*

profeta de la pampa, la versión hagiográfica de la vida de Sarmiento que Rojas escribió en pleno momento de emergencia del peronismo. El segundo capítulo de este libro, en el que Rojas disputa la apropiación peronista de Sarmiento, se titula “Hogar provinciano” y se abre con una imagen tópica:

Imagino a doña Paula bajo la higuera familiar, sentada en silla de algarrobo con asiento de cuero, su telar delante. Viste corpiño y falda gris de lana, que ella misma ha tejido. Ahora sus manos flacas mueven los lisos del telar, labrando un poncho que ha de vender para sustento de su prole. (Rojas, 1962, p. 34)

La imagen, deudora del retrato materno que Sarmiento traza en *Recuerdos de provincia* (1850), sintetiza una idea largamente arraigada de la casa como “complejización de las acciones elementales de abrigo y guardado” (Liernur, 1999, p. 99), todo un sistema de abrigo y protección de cuerpos y cosas que históricamente se manifiesta en distintos regímenes de convivialidad. Así, en *Recuerdos de provincia*, la casa como figuración convivial deviene escenario de una encarnizada lucha entre civilización y barbarie que se plasma en las disputas de la madre con las hermanas de Sarmiento en torno a los intentos de modernización de un típico hogar colonial.

Esa lucha, acotada en el texto de Sarmiento a una anécdota doméstica que ocupa apenas un par de capítulos, se convierte en el tema central de una comedia dramática sobre el proceso independentista, titulada *La casa colonial*, que Rojas escribe en 1925 y estrena en 1932. La comedia transcurre en Buenos Aires en tiempos de la conspiración de Álzaga contra el Primer Triunvirato. La protagonista, Encarnación, es hija de los españoles doña Carmen y don Anselmo de Aranda, quienes conforman una familia acomodada venida a menos. Cuando Encarnación se enamora de Luciano, un joven patriota, su padre –que apoya a las fuerzas realistas– se opone fervientemente a la relación, al tiempo que colabora con la conspiración de Álzaga. Una vez frustrado el intento de derrocar el Triunvirato, Anselmo debe exiliarse en Brasil y su esposa e hija deben abandonar el

antiguo hogar colonial. Sin embargo, gracias a las hábiles gestiones de Luciano, Anselmo consigue un permiso para retornar al país y, tras la caída de la casa colonial, Luciano promete levantar “sobre sus ruinas otra nueva, más grande y para todos”, hecha con “barro de la pampa, como la casa del hornero” (Rojas, 1938, p. 175). Consciente del valor simbólico de la casa como un modelo de convivialidad sobre el que se teje una compleja trama politizada y racializada de relaciones familiares y sociales, al publicar la obra en 1938, Rojas apunta:

Mi tema no es la conspiración de Álzaga, sino la repercusión de esta y de su represión, en el hogar español con hijos criollos. Por eso la obra se titula *La Casa Colonial*, y el tercer acto, ya destruida aquella, representa el rancho de la nueva patria [...]. El primero y el segundo acto ocurren en 1812, pero el tercero el año siguiente, en los días optimistas de la Asamblea, con el Himno, la Bandera y el Escudo. Tal fue lo épico de esos días en la acción pública; pero lo dramático fue el dolor de la familia colonial despedazada por la revolución. (Rojas, 1938, p. 4)

Ese énfasis en las “situaciones domésticas” de *La casa colonial* se puede leer en sintonía con algunas de las reflexiones de Rojas acerca de la arquitectura colonial en *Eurindia*. Paralelamente, su interés por las casas museo de Victor Hugo y Sarmiento encontraría, en el *Silabario*, una suerte de laboratorio de prueba para las obras que Rojas llevaría adelante en su propia casa a finales de la década del 1920. En conjunto, estos dos libros ofrecen no solo una plataforma de las bases estéticas e ideológicas sobre las que se erige el proyecto de la casa de Rojas, sino que además despliegan un modelo de convivialidad doméstica que se postula como una síntesis superadora tanto de la casa colonial como de las formas modernas de habitar el espacio doméstico que comenzaban a masificarse en las primeras décadas del siglo XX.

De *Eurindia* al *Silabario de la decoración americana*

En la década de 1920, diversos adelantos técnicos y la emergencia de una trama social nueva hicieron que Buenos Aires se constituyera en escenario de la modernidad y de la modernización argentinas, dando forma a lo que Beatriz Sarlo denominó una *cultura de mezcla*, donde coexistían “elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas” (Sarlo, 2007, p. 28). Durante este período, Rojas escribe *Eurindia* y el *Silabario*, dos textos en los que, si llega a ocuparse de la arquitectura doméstica como símbolo de una tradición americana, es precisamente por la vía de su interés en la cultura y el espacio urbanos. En este marco, Rojas da cuenta de la importancia que revisten los monumentos arquitectónicos urbanos para la propuesta estética de *Eurindia*: “La ciudad en que se forma el centro de una cultura, no es sino un organismo de edificios. Templos, palacios, viviendas, escuelas, usinas, parques y calles, definen la anatomía de la ciudad, pero a la vez expresan su espíritu” (Rojas, 1980, t. 2, pp. 25-26).

No obstante, pese a estar convencido de que –por su posición geográfica y formación histórica– la “ciudad predestinada de *Eurindia*” (Rojas, 1980, t. 1, p. 104), para los argentinos, es Buenos Aires, Rojas sugiere que el impacto acelerado de la modernización, orientada mayormente por yuxtaposiciones materiales de origen económico, ha provocado que Buenos Aires carezca de “unidad espiritual”, desligándola de las provincias donde se encontrarían las raíces profundas de la tradición americana. Según su línea de argumentación neorromántica, y considerando que la síntesis urbana como expresión del espíritu de un pueblo resulta no solo de las influencias recíprocas entre la cultura y el medio natural, sino también de la interacción con las formas de instituciones específicas como la familia o la religión, Rojas distingue en la historia de la arquitectura americana tres

etapas, para cada una de las cuales es posible inferir una determinada idea del espacio doméstico como modelo de convivialidad.

En el esquema que traza Rojas, la arquitectura primitiva americana, anterior a la influencia europea, se desarrolla en estrecha correlación con el medio natural, ya sea en el caso de las ciudades mayas e incaicas, construidas en piedra sobre paisajes montañosos, o en el de los indios de las llanuras que, “como después los gauchos, edificaron de barro y madera sus viviendas” (Rojas, 1980, t. 2, p. 28). Un ejemplo paradigmático de esta relación, en tanto expresión y a la vez estímulo de un modelo de convivialidad, es para Rojas la famosa “tapera” de quinchá pampeana, tal como la describió José Hernández en *Martín Fierro* (1872, 1879), “solitaria junto al ombú y nostálgica del hombre en medio del desierto”. Aquellas casas –añade Rojas– son “el símbolo arquitectónico de la llanura de barro, de la población escasa, de la sociedad primitiva que nos dio también su símbolo en la poesía gauchesca” (Rojas, 1980, t. 2, p. 28). De ahí, entonces, la función que adquiere en el proyecto estético de Rojas la idea de la casa como material literario, debido a su elevada eficacia simbólica para encarnar modelos conviviales diversos que articulan múltiples relaciones entre grupos humanos, objetos y recursos naturales.

La segunda etapa en la historia arquitectónica americana que refiere Rojas es la colonial, condensada en la figura de la casa colonial ya descrita. Resultado de la planificación cuadrangular prescripta por las leyes de Indias, los pueblos coloniales se expandieron con características uniformes, lo que dio lugar a las típicas viviendas coloniales, con patio delantero y trasero, como la casa natal de Sarmiento en San Juan y la que el propio Rojas levantaría en Buenos Aires. En *Eurindia*, sin embargo, los ejemplos de arquitectura colonial que proporciona Rojas corresponden sobre todo a templos religiosos, como el convento de Santo Domingo y las iglesias de Córdoba, cuya espiritualidad se contrapondría a la arquitectura que él denomina *cosmopolita*, efecto de la modernización que habría subordinado la belleza urbana al “interés mercantil” (Rojas, 1980, t. 2, p. 31). Ello provocó, según Rojas, que las relaciones conviviales en torno a formaciones

“humilde[s] pero homogénea[s]” como la casa y la ciudad coloniales se trocaran por el anonimato, la heterogeneidad y la masificación de la vida moderna en las grandes ciudades multiculturales, que no solo habrían introducido una separación espiritual entre las personas, sino también “un hiato espiritual entre el paisaje y la arquitectura”. Una vez más, siguiendo el planteo de Rojas, la configuración material de la vivienda funciona como un indicador privilegiado de estos cambios: “La casa hidalga, de zaguán propio, que era la puerta del honor doméstico, fue reemplazada por la puerta común de los departamentos. El sórdido conventillo sustituyó a la soleada rancharía. El rascacielos se levantó orgulloso sobre los tejados” (Rojas, 1980, t. 2, p. 31).

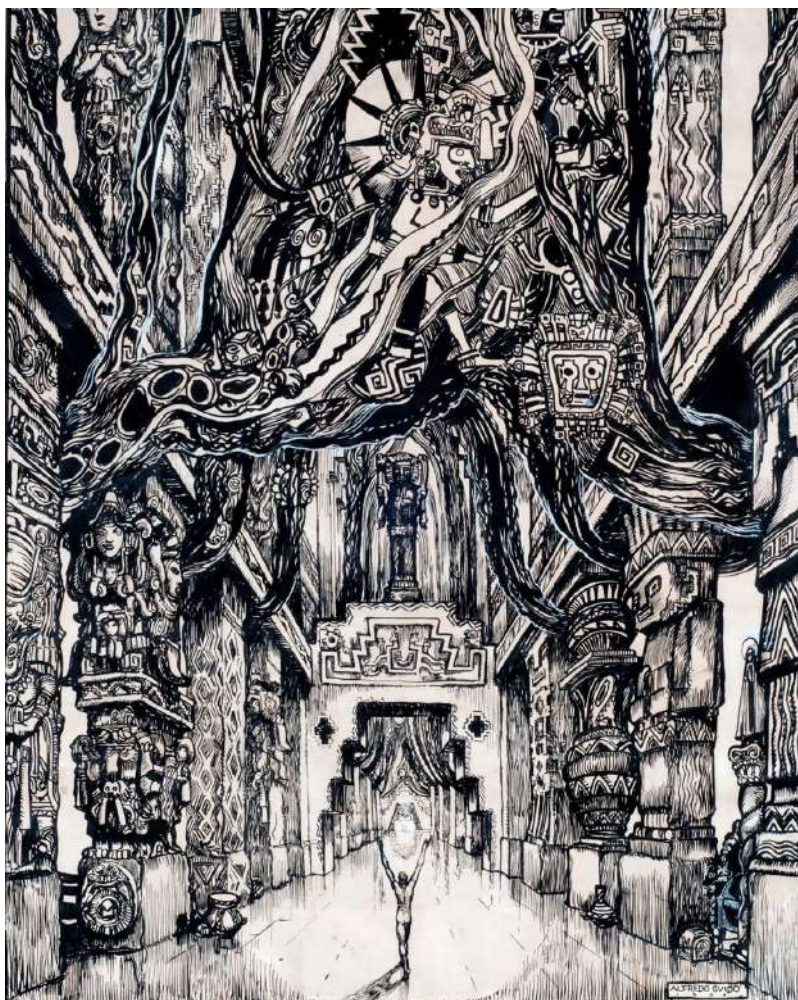
Ese hiato espiritual entre el paisaje y la arquitectura –reflejo de uno más profundo, entre la naturaleza y el hombre– es justamente el vacío que vendría a llenar la tendencia nacionalista que Rojas ve despuntar en el estilo neocolonial de jóvenes arquitectos como Martín Noel y Ángel Guido. Desde su perspectiva, esta sería la arquitectura de Eurindia, que entraña en un doble sentido un modelo de convivencia alternativo a las tendencias precedentes, tanto por lo que tiene de colaboración interdisciplinaria entre distintas artes –“la obra paralela de historiadores y poetas ha fortalecido en los nuevos arquitectos el ideal de una edificación más argentina” (Rojas, 1980, t. 2, p. 32)– como por su capacidad de sintetizar en una nueva unidad espiritual americana la herencia colonial española y la tradición indígena.

La solución que Rojas postula para este desafío ha de encontrarse bajo las normas de Eurindia y, particularmente, en lo que él llama “el símbolo del Templo”. Las caracterizaciones de este símbolo resultan, por momentos, demasiado genéricas: “símbolo del Arte” (Rojas, 1980, t. 1, p. 118), “norma estética fundada en la experiencia de la historia” (Rojas, 1980, t. 1, p. 119), “series estéticas animadas por la conciencia nacional” (Rojas, 1980, t. 2, p. 72), “fábrica espiritual de la patria” (Rojas, 1980, t. 2, p. 74); pero bajo el manto de esas formulaciones algo vagas es posible advertir el intento de comunicar la unidad de la

doctrina estética de *Eurindia*. A este respecto, resulta significativo que para materializar esa unidad espiritual Rojas recurra a una imagen arquitectónica como la del templo, dado que –a la luz del *Silabario*– ese símbolo puede leerse como un laboratorio de ensayo del proyecto de construcción de su propia casa, que emprendería pocos años después. De hecho, hacia el final del texto, la primera edición del libro incluía un dibujo del templo de Eurindia (ver imagen 2), diseñado por Rojas e ilustrado por Alfredo Guido, hermano de Ángel. La imagen presenta un espacio amplio, decorado con gran profusión de motivos pertenecientes a diversas culturas tradicionales y modernas, en una síntesis de los legados precolombino e hispánico. Por su monumentalidad, el templo que dibuja Guido implica una suerte de compensación simbólica de lo que Alejandra Mailhe define como un “complejo de periferia arqueológica” (Mailhe, 2017, p. 32) que el propio Rojas ya había abordado en otros textos y que gravitaba en el campo intelectual nacional, a partir de la comparación con los grandes centros precolombinos de México y Perú.

Pero ese deseo compensatorio de plasmar una tradición americanista que a nivel local carecía de grandes monumentos arqueológicos pronto encontraría ocasión de materializarse, en el proyecto político literario-cultural de Rojas, a través del trabajo simultáneo en el *Silabario* y la construcción de su casa. Con el objetivo de poner en acto el programa de *Eurindia*, Rojas encargó la construcción y la decoración de su casa –una mixtura de hogar y templo euríndico– a su discípulo y amigo, el joven arquitecto Ángel Guido. Testimonio de esta relación es el libro *La casa del maestro* (2020), en el que Guido repasa el proceso de construcción de la casa. De allí se desprende que, además de levantar la casa, Guido se ocupó de contratar artistas visuales, talladores y ebanistas, a los que les proveía modelos iconográficos tomados de diversos libros sobre arqueología americana que le facilitaba Rojas.

Imagen 2. Templo de Eurindia



Fuente: Ilustración de Alfredo Guido basada en el diseño de Rojas (1922).

La influencia recíproca entre ambos artistas está vastamente documentada, además, por el hecho de que Guido hizo suyo el concepto de Eurindia acuñado por Rojas, en ensayos como *Fusión*

hispano-indígena en la arquitectura colonial (1925) y *Eurindia en la arquitectura americana* (1930). No es casual, por ello, que el *Silabario* estuviera precedido por una dedicatoria “A Ángel Guido, arquitecto de Eurindia, en testimonio de admiración y recuerdo de amistad” (Rojas, 1953, p. 15). Escrito en paralelo al proceso de construcción de la casa, el *Silabario* contiene una gran cantidad de motivos iconográficos americanos que fueron los mismos que Rojas envió a Guido para que, junto con su hermano Alfredo, los incorporara en la decoración de la casa. El diseño general de la casa responde a las pautas neocoloniales que buscaban reivindicar la herencia hispana del período colonial. Cabe recordar, sobre este punto, que en 1923 Rojas había propiciado junto con Ramón Menéndez Pidal la creación del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Buenos Aires, en un movimiento de hispanización de la cultura argentina que sintonizaba con el gradual abandono del sentimiento antihispánico del siglo XIX como un modo de contrarrestar la enorme heterogeneidad cultural producida por la inmigración masiva. Sin embargo, entre los modelos arquitectónicos que orientaron la casa, también sobresalen otras fuentes de inspiración americanista: en la fachada exterior, una reproducción de la Casa de Tucumán –la provincia natal de Rojas– donde se firmó el Acta de declaración de la Independencia argentina en 1816; en el patio de ingreso y la fachada interior, una serie de motivos que remiten a la Compañía de Jesús de Arequipa, y, en la biblioteca, un conjunto de frisos alusivos a la cultura incaica.

Entre estos espacios, quisiera focalizar sobre la llamada “Biblioteca incaica” de Rojas, no solo por su enorme riqueza simbólica en términos de la conjunción de objetos de diversas procedencias que allí se puede constatar, sino también porque –en tanto archivo y espacio de trabajo y reunión– la biblioteca y el escritorio contiguo constituyen unidades privilegiadas para analizar los alcances y limitaciones del proyecto de la casa de Rojas como una forma de convivialidad multicultural pretendidamente desprovista de conflicto, tanto entre diversos grupos humanos como entre agentes humanos

y no humanos. Para ello, resultan de gran utilidad algunos abordajes recientes de la obra literaria y la casa de Rojas, como los de Alejandra Mailhe (2017, 2020) y María Alba Bovisio (2015, 2021), que, a diferencia de las lecturas centradas en un punto de vista patrimonial de la casa, ofrecen ciertas claves interpretativas para una lectura crítica de algunas zonas ciegas del proyecto literario-cultural de Rojas.

Teniendo esto en cuenta, la confrontación del *Silabario* con ciertos elementos del mobiliario y la decoración de la biblioteca y el escritorio permite extraer algunas reflexiones sobre las estrategias de convivialidad articuladas en torno a las múltiples referencias al pasado en la casa de Rojas. El objetivo del *Silabario*, según declara Rojas en el prólogo, es “mostrar el contenido del arte indígena y lo que de él puede ser aprovechado por las modernas artes industriales” (Rojas, 1953, p. 21). Un segundo objetivo –implícito en la idea de “silabario” a la que alude el título– es demostrar que la iconografía indígena no es “meramente ornamental”, sino que tiene “una función expresiva, como un incipiente sistema de escritura” (Rojas, 1953, p. 29).

En atención a ese doble objetivo del libro, el arquitrabe de la Puerta del Sol, que Rojas toma del mueble que había fabricado previamente y reacondiciona para colocar en la entrada de la biblioteca de su nueva casa, cobra especial relevancia porque, según sus palabras –que siguen de cerca los descubrimientos arqueológicos de Arthur Posnansky en Tiahuanaco–, la Puerta del Sol “es el monumento en que de modo más completo se armoniza la función ornamental y la función hierogramática de los signos” (Rojas, 1953, p. 138). A lo largo del libro, Rojas fuerza este argumento para concluir, a tono con ciertas etnologías ocultistas y en contra de la evidencia arqueológica, que algunas culturas precolombinas se conectan con las grandes civilizaciones antiguas, como los egipcios, griegos y romanos, a través de un supuesto origen común que sería el continente perdido de Atlántida. Esa argucia argumentativa es la condición de posibilidad para que Rojas intente “rehabilitar al indio como progenitor de nuestra historia y sal de nuestra futura civilización”, puesto que “los indios no fueron todos salvajes” (Rojas, 1953, p. 29).

A través de esa diferenciación, también deudora de las ideas que Posnansky plantea en textos como *La civilización prehistórica en el altiplano andino* (1911) y *Una metrópoli prehistórica en la América del Sud* (1914), Rojas establece una jerarquización entre diversas culturas precolombinas, distinguiendo aquellas capaces de producir símbolos complejos, como la Puerta del Sol, de otras presuntamente más “salvajes”. No obstante, en *Silabario*, esa jerarquización alude al “arte americano” como una entidad uniforme y los motivos iconográficos incluidos en el libro –tal como han demostrado Bovisio y Penhos (2017) en un detallado estudio– carecían de referencias precisas tanto en lo que respecta a su procedencia como a su materialidad y sus usos. En este sentido de descontextualización y desmaterialización, Rojas no manifiesta interés alguno por el aporte que el arte de los indígenas y mestizos contemporáneos podía significar para el desarrollo de una sensibilidad estética americana. Por el contrario, para Rojas, el valor de la cultura aborigen reside en un pasado remoto, una hipótesis acorde a las teorías etnográficas de la época que sostenían que “los indígenas que conocieron los colonizadores españoles (antepasados de los actuales) eran ‘tribus bárbaras’ que asolaron a las grandes civilizaciones del noroeste argentino” (Bovisio, 2015).

Por otro lado, la diferenciación entre tribus americanas “salvajes” y “civilizadas” le permite a Rojas llevar a cabo una operación de relocalización de la pampa como paisaje nacional por antonomasia hacia el noroeste argentino, en tanto espacio simbólico clave por su relación con las grandes civilizaciones precolombinas y por los eventos épicos que allí tuvieron lugar en la historia colonial y la emancipación nacional (Mailhe, 2020, p. 1). En este sentido, como afirma Mailhe (2020, p. 14), Tiahuanaco gravita en la obra de Rojas como un centro privilegiado que legitima indirectamente el noroeste argentino. El arquitrabe en la entrada de la biblioteca, desde esta perspectiva, liga bien no solo con los frisos con motivos draconianos diaguitas y tiahuanacuenses en las paredes de la biblioteca o con los ídolos tomados de Tiahuanaco que sostienen el frontis escalonado de la chimenea en el mismo ambiente, sino también con otros objetos de la

casa que remiten al noroeste argentino, como la fachada que imita la Casa de Tucumán o parte del mobiliario del escritorio contiguo a la biblioteca. Así, por ejemplo, objetos como el escritorio, la silla y el aparador ubicados en la sala de trabajo de Rojas pertenecían a su padre Absalón, según se puede constatar en el monograma con las iniciales “AR”, y funcionan de manera indirecta como una forma de exaltar los lazos socioculturales tendidos desde la Conquista entre los grupos indígenas y las élites tradicionales del noroeste.

Si consideramos la centralidad que, en tanto archivo y espacio de trabajo y reunión, la biblioteca y el escritorio tenían en la estructura de la casa de Rojas, es comprensible que fueran espacios simbólicamente privilegiados. Así como Rojas esperaba que las ilustraciones del *Silabario* fueran “un estimulante para la emoción estética y la curiosidad intelectual del lector” (Rojas, 1953, p. 315), los motivos iconográficos de la biblioteca eran también un modo de predisponer afectiva y emocionalmente a quienes visitaban allí a Rojas:

Tal el escenario donde recibirá el Maestro. El huésped pasará antes bajo el arquitrabe 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 bárbaro. (Guido, 2020, p. 50)

Consciente del valor afectivo de los objetos y de su capacidad de constituirse mutuamente con los sujetos humanos, para Rojas, los “ornamentos de la casa” inspirados en íconos indígenas podían acompañar a sus habitantes como “dioses lares” o “duendecillos domésticos” (Rojas, 1953, p. 250). De ahí la intención de adaptar esos íconos para su uso en el mobiliario y utensilios modernos, como “anexos” (Rojas, 1953, p. 254) de una arquitectura que, fuera de lo decorativo, sin embargo, se atenía a las pautas modernas de construcción.

En este punto, la “modernidad antimoderna” (Antelo, 2017, p. 153) de la casa de Rojas construida por Guido se revela como un

entrelugar donde la convivialidad multicultural e interdisciplinaria, lejos de resolverse armoniosamente, conlleva operaciones variadas de descontextualización y desmaterialización, que reducen los objetos de arte indígena a formas decorativas afuncionales y deshistorizadas (Bovisio y Penhos, 2017), destinadas a satisfacer las necesidades de la industria moderna. Es por ello que, en la casa de Rojas, la materialización del legado euríndico como una forma de mestizaje cultural desprovista de conflicto invisibilizaba –como reflexionaba Mailhe– “la desigualdad implícita en la convivialidad asimétrica tanto del período colonial como del presente” (Mailhe, 2020, p. 1). El hecho de que una iniciativa de estas características emergiera en la Argentina justamente en los años posteriores a la finalización formal de la Conquista del Gran Chaco (1870-1917), cuando todavía surgían focos de resistencia armada indígena, invita a suponer que el deseo de materializar armónicamente el programa de mestizaje cultural de Eurindia en un monumento nacional se alineaba con el proyecto estatal de abarcar la totalidad del territorio argentino mediante la ocupación militar de tierras y el exterminio de diversas comunidades indígenas.

Dos décadas después de la publicación del *Silabario*, en un contexto muy diferente, Rojas volvería a reflexionar sobre su casa como un modelo de convivialidad, en otros términos. Por entonces, factores como su presidio en Tierra del Fuego a comienzos de la década del treinta por disidencias con el gobierno militar, la conclusión de las operaciones bélicas por parte del gobierno argentino en el Gran Chaco en 1938 y la emergencia del peronismo como fenómeno político de masas lo obligaban a recalibrar su proyecto literario-cultural y a mirar su casa y mirarse a sí mismo con otros ojos.

De 1929 a 1949

El poema “Charcas 2837” permaneció inédito en vida de Rojas y fue publicado como homenaje póstumo el 27 de octubre de 1957,

en el diario *La Nación*. El manuscrito original, de quince páginas, se encuentra alojado en el archivo documental del Museo Casa de Ricardo Rojas y lleva por subtítulo “Romance escrito en mayo de 1949” (ver imagen 3). La elección de este género, para un poema dedicado a su propia casa, resulta significativa tanto por lo que el romancero implicaba en términos de su inserción en el programa de modernización socioeconómica y nacionalización de una población culturalmente heterogénea como por la relación personal que Rojas mantenía con el romancero panhispánico. Rojas no solo había incursionado en la escritura de romances en reiteradas ocasiones, sino que, además –como ha señalado Gloria Chicote (2001, p. 101)–, había colaborado con Menéndez Pidal en la búsqueda de fuentes locales para el estudio de la tradición oral moderna del romancero panhispánico y, en 1921, había impulsado desde el Ministerio de Educación la encuesta más importante de documentación de tradiciones folklóricas realizada en América.

En el caso de “Charcas 2837”, la inclinación por este género poético narrativo le permite a Rojas dar con una forma de honda rai-gambre hispanoamericana para contar la historia de su casa, con motivo del vigésimo aniversario de su inauguración. El poema se abre con una interrogación retórica: “¿Para solo dos personas, / casa tan grande mantienen?”, y se desenvuelve como una suerte de “censo” y, a la vez, inventario de los seres y objetos que allí habitan. A lo largo del texto, Rojas intercala estas referencias con alusiones a sus propias obras literarias y a diversos personajes y autores de la literatura latinoamericana, así como a diferentes hitos en la historia de la casa, que van desde cuestiones financieras y edilicias hasta anécdotas personales.

Imagen 3. Poema "Charcas 2837" (Rojas, 1949)

Charcas 2837 1

- Para solo dos personas,
Casa tan grande mantienen?
- No somos tan solo dos,
Y cuéntelas quien me oyere.
Hay en la casa tres más
Que aquí comen y aquí duermen,
Y yo para ellos trabajos
Porque ellos mi vida atiendan.
La casa es grande, sin duda,
Pero aloja a mucha ~~gente~~ huéspedes.
Tengo a mi padre y mi suegro,
En ambos, amigos íntimos,
Hoy centenarios, ^{¡un día que} ~~un día que~~ ^{¡un día que} ~~un día que~~,
El "ochenta", ~~en~~ broga fuerte,
Hicieron de Buenos Aires
La metrópoli presente,
Cual da fe en sendos oficiales,
Bajo su firma indeleble,
Don Torcuato de Alvear
Que fué el primer Intendente.

Fuente: Manuscrito "Charcas 2837", Archivo Museo Casa de Ricardo Rojas - Instituto de Investigaciones.

Desarrollado como una extensa respuesta a la pregunta inicial, el poema presenta la casa como un modelo de convivialidad articulado sobre una clara diferencia entre las personas, objetos y espíritus que la habitan, por un lado, y lo que no tiene lugar allí, por el otro. Dentro del primer grupo, Rojas privilegia las relaciones familiares con su mujer y sus suegros (una forma de apelar, en Buenos Aires, a su origen provinciano como capital simbólico diferencial por su lugar de mediador cultural) y las relaciones con personajes literarios y mitológicos americanos, en una línea que entronca con los rasgos generales del programa euríndico de mestizaje cultural. En cuanto a las asimetrías de sus habitantes con respecto a aquello que la casa expulsa de sí, Rojas admite que “Sin duda, grande es la casa, / Mas no mansión de burgueses, Ni hogar de holgazana prole, / Ni almacén de mercaderes, / Ni refugio de bandidos / Ni cenotafio de ausentes”. Tampoco es “rascacielo que rente” ni “Casa Colonial”. Por el contrario, en una serie de imágenes que remiten al mencionado símbolo del templo de Eurindia, Rojas apunta que su casa es “convento absurdo” y “alcázar de Eurindia”.

Sin embargo, si se compara este poema con las ideas volcadas en *Eurindia* y el *Silabario*, se puede notar que, de 1929 a 1949, Rojas introduce algunas modificaciones en la visión de su casa como modelo convivial. Tales cambios se corroboran, especialmente, en la figuración de los objetos. Al momento de postular el potencial comunitario de su casa, Rojas escribe: “Casa, por mía, de todos, / Y singular en su especie: / Biblioteca por sus libros, / Archivo por sus papeles, / Museo por sus reliquias”. Si recordamos las famosas reflexiones de Walter Benjamin acerca del coleccionismo del interior, la acumulación de libros, papeles y reliquias que relata Rojas bien puede pensarse como una forma de sustraer a las cosas, mediante su posesión, el carácter de mercancías, “liberándolas de la servidumbre de tener que ser útiles” (Benjamin, 2007, p. 44).

Desde este punto de vista, el modelo de convivialidad entre humanos y objetos que propone el poema presenta claras divergencias con respecto al modelo del *Silabario*, que buscaba adaptar la iconografía

indígena para su uso en el mobiliario y utensilios cotidianos en las modernas artes industriales. A la luz del contexto político de 1949, ese ajuste en la configuración de la casa como modelo convivial se puede interpretar como una reacción por parte de Rojas a las nuevas condiciones sociopolíticas que imprimieron a la Argentina moderna una serie de características que distaban de las que él había imaginado en la década de 1920. En efecto, en 1949, mientras los salarios experimentaron un alza récord en la historia del país, los derechos de los trabajadores fueron incluidos en la Constitución Nacional y Juan Domingo Perón completaba su tercer año como presidente, Rojas – que en 1930 había sido encarcelado por el gobierno militar debido a su filiación con la Unión Cívica Radical– se veía obligado a renunciar a sus cátedras y a la dirección del Instituto de Literatura Argentina, por disidencias con el gobierno peronista.

En este panorama, la “holgazana prole” que Rojas excluye de la casa y los edificios de departamentos que el poema anatemiza eran asimilables con la emergencia del peronismo y el surgimiento del consumidor obrero –según fue caracterizado por Natalia Milanesio (2014, p. 10)– como un actor histórico dotado de una enorme visibilidad cultural y social y de una influencia económica y política sin precedentes. De ahí que, en un movimiento de repliegue, ya sobre el final de su vida y casi como si Rojas evidenciara cierta conciencia de que, en lugar de su escritura, el legado más perdurable de su obra acaso sería su propia casa, esta suerte de poema-testamento emparenta la historia familiar con la historia patria, para culminar con la donación de ese patrimonio a la nación argentina: “¡Oh, casa de Tucumán, / Que hoy de Buenos Aires eres! / ¡A la Patria te consagro / Porque a ella perteneces!”.

Bibliografía

Ahmed, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.

Antelo, Raúl (2017). Ángel Guido, la fusión, el círculo. *Cuadernos de Historia del Arte*, (28), 9-158.

Appadurai, Arjun (1986). *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (2007). París, capital del siglo XIX. En Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (pp. 37-63). Madrid: Akal.

Bovisio, María Alba (2015). La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de *El Silabario de la decoración americana*. *19e20*, 10(1). <http://www.dezenovevinte.net/uah1/mab.htm>

Bovisio, María Alba (2021). El discurso sobre la herencia prehispánica en la casa euríndica de Ricardo Rojas. En *Actas del XII Congreso Argentino de Antropología Social* (pp. 1-25). La Plata: Ed. UNLP.

Bovisio, María Alba y Penhos, Marta (2017). De la iconografía precolombina al diseño moderno: el *Silabario de la Decoración Americana* de Ricardo Rojas. *Estudios e investigaciones*, (12), 44-57.

Brown, Bill (2003). *A Sense of Things*. Chicago: University of Chicago Press.

Chicote, Gloria (2001). La vigencia del Romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (30), 97-118.

Coole, Diana y Frost, Samantha (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.

Costa, Sérgio (2019). The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality. *Mecila Working Paper Series*, (17), 1-20.

Guido, Ángel (2020). *La casa del maestro*. Rosario: Ed. UNR.

Liernur, Jorge F. (1999). Casas y jardines. La construcción del dispositivo doméstico moderno (1870-1930). En Fernando Devoto, Marta Madero y Gabriela Braccio (coords.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, tomo 2 (pp. 99-137). Buenos Aires: Taurus.

Mailhe, Alejandra (2017). Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente. *Anclajes*, 21(1), 21-42.

Mailhe, Alejandra (2020). ¿Legados prestigiosos? La revalorización del sustrato cultural indígena en la construcción identitaria argentina, entre fines del siglo XIX y los años treinta. *Mecila Working Paper Series*, (23), 1-24.

Milanesio, Natalia (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras*. Madrid: Siglo XXI.

Posnansky, Arturo (1911). La civilización prehistórica en el altiplano andino. *La verdad*.

Posnansky, Arturo (1914). *Una metrópoli prehistórica en la América del Sud*, tomos 1 y 2. Berlín: D. Reimer.

Plus Ultra (enero de 1924). Ricardo Rojas. Su obra. *Plus Ultra*, (93), 26-27.

Rojas, Ricardo (1908). *Cartas de Europa*. Buenos Aires: M. Rodríguez.

- Rojas, Ricardo (enero de 1938). La casa colonial. *Nosotros*, (22), 3-175.
- Rojas, Ricardo (1949). Charcas 2837. Buenos Aires: Casa Museo de Ricardo Rojas [manuscrito].
- Rojas, Ricardo (1953 [1930]). *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: Losada.
- Rojas, Ricardo (1962 [1945]). *El profeta de la pampa*. Buenos Aires: Kraft.
- Rojas, Ricardo (1980 [1922]). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, tomos 1 y 2. Buenos Aires: CEAL.
- Rojas, Ricardo (2010 [1909]). *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: Ed. UNIPE.
- Rybczynski, Witold (1991). *La casa. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- UNESCO (2001). *Museum International: Historic House Museums*, 53(2). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000122989>
- Viñas, David (2023). Una revista VIP. En David Viñas, *Trastornos en la sobremesa literaria: textos críticos dispersos* (pp. 50-57). México: Fondo de Cultura Económica.