



12° CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

La Plata, junio y septiembre de 2021

GT 68 Abriendo la antropología en Argentina y América Latina: actores, ideas y prácticas en circulación (siglo XIX-XXI)

El discurso sobre la herencia prehispánica en la casa euríndica de Ricardo Rojas

María Alba Bovisio , FFyL (UBA)/IDAES (UNSAM)
mariaalbab@yahoo.com.ar

Resumen

El objeto de este trabajo es indagar cómo, a través de los programas iconográficos y arquitectónicos presentes en la casa de Ricardo Rojas y de la colección de “arte indígena” destinada a habitar ese espacio, se materializa el discurso del escritor respecto a la naturaleza de la herencia indígena y de su rol en la configuración de una identidad nacional y americana. Rojas postuló el mestizaje hispano-indígena como el fundamento para consolidar dicha identidad, cuestión desarrollada en numerosos escritos y particularmente en su célebre tratado, Eurindia. Su casa, incluyendo muebles, murales, objetos, fue proyectada como la materialización del programa euríndico. Con ese propósito encargó la construcción a su amigo y discípulo, el arquitecto Ángel Guido, quien contrató ebanistas, pintores y talladores a los que se les proveían motivos iconográficos que Rojas tomaba, principalmente, de ilustraciones de libros sobre arqueología americana, y Guido adaptaba. Respecto de los modelos arquitectónicos, las principales fuentes fueron: la casa de Tucumán (fachada), el claustro y fachada de la Compañía de Jesús de Arequipa (patio de ingreso y fachada interior) y Machu Picchu y Tiwanaku (“Biblioteca incaica”), el resto

de la casa respondía a las pautas neocoloniales. Este espacio, donde confluyen las referencias al pasado nacional, colonial y prehispánico andino, fue el lugar donde convivieron los objetos de arte que Rojas fue reuniendo a lo largo de su vida, piezas prehispánicas, coloniales, populares y obras inspiradas en diversas iconografías americanas.

Nos interesa concentrarnos en la conjunción que se da en la Biblioteca incaica de objetos precolombinos, recreaciones contemporáneas, citas de iconografías y piezas prehispánicas en los murales, y elementos escultóricos y ornamentales, en función de analizar las operaciones que ponen en juego una diversidad de referencias a lo prehispánico en una síntesis anacrónica, heterogénea y heteróclita de espacios y lugares. Nuestra intención aquí es analizar el proceso de re-significación de objetos, imágenes y arquitecturas que han “viajado” del pasado precolombino hasta la casa de Rojas donde se instalaron en la temporo-espacialidad múltiple de Eurindia para contribuir a la configuración de una “sensibilidad estética americana”, sustento de la identidad nacional.

Palabras claves: *americanismo, arte indígena, identidad, Ricardo Rojas*

En numerosas ocasiones, diversos autores, han señalado que la morada de la calle Charcas del escritor Ricardo Rojas materializa “el ideario americanista” que compartía con su amigo y discípulo, Ángel Guido (Antequera 2017: 94), a quien encargó la construcción. Rojas, que entendía que “Las culturas nacionales alcanzan su símbolos más elevado en el arte” (Rojas 1951 [1924]: 138), aspiraba a que su casa, como obra plástica y arquitectónica, se constituyese en el símbolo del nacionalismo y americanismo pregonados en *Eurindia*. Atento al anhelo de su maestro, y a su propio programa de fusión hispano-indígena, Guido creó un espacio donde confluían las referencias al pasado nacional, colonial y prehispánico andino.

El objeto de este trabajo es indagar específicamente cómo, a través de la apropiación de modelos iconográficos y arquitectónicos presentes en la casa, se “pone en acto” (Mizraje 1999: 252) el discurso del escritor respecto a la naturaleza

de la herencia indígena y de su rol en la configuración de una identidad nacional y americana. Me interesa concentrarme en la conjunción de elementos icónicos, escultóricos y arquitectónicos que se da en la Biblioteca incaica, en función de analizar las operaciones de re-significación de imágenes y arquitecturas que han “viajado” del pasado precolombino para instalarse en la témporo-espacialidad múltiple de *Eurindia* en aras de cumplir con la misión de contribuir a la configuración de una “sensibilidad estética americana”, sustento de esa identidad.

La casa euríndica

En julio de 1927 Rojas encargó el proyecto de su casa a Ángel Guido¹. A través de las cartas del arquitecto (y en menor medida de su hermano Alfredo) conservadas en el archivo del museo, y del libro de su autoría recientemente publicado (pese a haber sido escrito en 1928) *La casa del maestro*, podemos seguir las vicisitudes de la construcción y las elecciones estéticas puestas en juego en ese proceso (Antequera 2020). En una misiva fechada el 24 de julio de 1927 Guido anuncia que habiéndose restablecido de una gripe: “...me apresuro a [...] comenzar el proyecto de su casa, para mí tan interesante problema de arte y que abordaré con gran entusiasmo por tratarse de una casa suya”²; menos de tres meses más tarde, en otra misiva, le informa que le está por mandar un croquis del proyecto de la casa³; dos años más tarde Rojas se instala en el edificio de Charcas 2837 que será su morada hasta la fecha de su muerte, el 26 de julio de 1957.

El proyecto incluyó también la fabricación de muebles, pinturas murales y tallas ornamentales para lo cual Guido contrató ebanistas, pintores y talladores, incluido su propio hermano Alfredo, pintor y grabador, que se encargó de gran parte de la decoración de la casa. Los motivos iconográficos hispano-coloniales los aportaba Guido, mientras que la mayor parte de los modelos de diseños prehispánicos los

¹ En la actualidad la parte alta destinada a los dormitorios no se ha conservado (solo la podemos reconstruir a través de los registros gráficos, planos, fotos, etc.) a diferencia de la planta baja donde se mantienen las habitaciones originales.

² Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas, Rosario, 24 de julio de 1927. Archivo del MCRR

³ Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas, Rosario, 10 de octubre de 1927. Archivo del MCRR,

proveía Rojas, Guido adaptaba esos motivos y elaboraba croquis para que “el maestro” los aprobara⁴.

Respecto de los modelos arquitectónicos, Guido apeló a sus “investigaciones arqueológicas practicadas en el Norte en Bolivia y Perú que, en sus palabras, “coincidían como realidad plástica en parte con la doctrina de Eurindia” (Guido op. cit: 28). Está claro que para él era en la arquitectura colonial, especialmente la ubicada en el eje Cuzco-Potosí, donde se encarnaba la Eurindia Arqueológica: “esta arquitectura mestiza es la que encaja perfectamente en la doctrina americanista aludida” (ibidem); a diferencia de la indígena que consideraba “pobre en cuanto a estructura arquitectónica” aunque “rica y llena de genio” en su arte decorativo (op.cit.: 29). Es en el estilo “criollo” donde “lo indio mezclado entre las estructuras europeas sufre aquella aclimatación espiritual que lo hace afín con nuestra intimidad...” (ibidem). Si la arquitectura colonial representaba la Eurindia arqueológica, Guido aspiraba a que la casa de Rojas se erigiese como la Eurindia viva, que expresaba la emancipación de los modelos cosmopolitas en aras de la construcción de un americanismo moderno fundado en los referentes coloniales y prehispánicos.

Sabido es que para la fachada, Rojas pidió “una reconstrucción arqueológica” de la de la casa de Tucumán, para lo cual se recurrió al único documento disponible, la foto de Ángel Paganelli tomada en 1869⁵; los detalles no visibles se completaron por comparación con otros edificios del “barroco norteño” (Guido op. cit: 39).

El plan general de la casa responde al tipo de palacio colonial del siglo XVII y, como el propio Guido explica “Arqueológicamente cada detalle tiene su precedencia histórica” (op.cit: 36). En el frontispicio de piedra del patio de recepción: los “bustos de indias” de los pilares provienen de iglesias de Potosí, Pomata y Juli; los “vasos indios” en la base de las pilastras y la ornamentación central de zapallos, margaritas y flores de la cantuta, entrelazados, de Arequipa y Puno; en el tímpano, las sirenas,

⁴ En varias cartas fechadas entre octubre de 1927 y 1929 conservadas en el Archivo del MCRR, Guido menciona el envío de estos croquis, lamentablemente hasta el presente no se han encontrado, salvo el dibujo de la Biblioteca incaica y algunos bocetos de otros ambientes publicados en la edición de *La casa del maestro*.

⁵ La casa original fue demolida casi por completo por su estado de deterioro en 1903. La actual es una reconstrucción realizada por Mario J. Buschiazio en 1943, basándose en esa misma foto y en los planos levantados durante el proceso de su compra por el estado nacional en 1874.

sol, luna y estrellas, están tomados de la iglesia de San Lorenzo de Potosí, y los motivos vegetales, de la catedral de Puno, los motivos de las rejas provienen del Palacio del Márquez de Villaverde de La Paz; los pilares remiten al Claustro de los dominicos y de la Compañía de Jesús, ambos en Arequipa⁶, y la tonalidad de la piedra es “exactamente igual a la piedra arenisca de Arequipa” (op. cit.: 46); la fuente responde a “los tipos humildes de los pueblitos contiguos al lago Titicaca” (ibidem).

Por el recibimiento, que presenta una portada inspirada en las portadas de piedra labrada de los solares de Julio o Puno (op. cit: 48), se accede, por la derecha, al Salón y continuando hasta el fondo, a la Biblioteca o “recibimiento incaico”⁷; antes del acceso a la biblioteca está la escalera que lleva a los cuartos de la planta alta.

En el salón puede verse un palco-balcón inspirado en los balcones de madera de Cuzco y La Paz (op.cit: 54), a la derecha, los ventanales (con carabelas pintadas, clara evocación del momento inaugural del contacto hispano-indígena) que dejan ver el jardín. La puerta del salón representa una continuidad con los referentes del patio de recepción: fundamentalmente los arequipeños (color de la piedra, rostros de indios estilizados, vasos con vegetales entrelazados, conchas). Este ambiente conecta con el comedor y con el salón colonial, este último, de muros forrados en damasco rojo, alfombras y tapizados rojos, y paños de entre vigas del artesonado también rojos, “pertenece al colonial porteño [...] inspirado en la época del tirano Juan Manuel de Rosas” (op. cit.; 56).

En el comedor, las portadas con referencias al barroco americano (paceño, arequipeño y cuzqueño) se combinan, al igual que en la chimenea, con las aberturas escalonadas, que Guido identificaba con “lo incaico” pese a que estas formas son muy poco frecuentes en la arquitectura incaica donde dominan las formas trapezoidales. El escalonado es una forma pregnante en la arquitectura tiwanacota pero no aplicada a las aberturas sino como icono que orna dinteles y pilares y se reitera en textiles y cerámicas (figura 1). Ciertamente la obra del arqueólogo vienés Arthur Posnansky, *El signo escalonado en las ideografías americanas con especial*

⁶ En su libro Guido no menciona explícitamente la relación entre los pilares del patio de la casa de Rojas y los de la Compañía de Jesús, sin embargo, esta es evidente a simple vista. Hay que tener en cuenta que escribe este texto mientras la casa está en proceso de construcción.

⁷ Así lo denomina Guido (2020 [1928]: 49).

referencia a Tiahuanaco, publicado en 1913 y conocido por Rojas⁸, debió tener un peso particular para la elección casi obsesiva de esta forma como alusión a lo incaico/indígena. Posnansky advirtió en sus recorridos por el sitio la sistemática presencia de ese signo y sus variaciones y lo interpretó como la más importante de las “ideografías ornamentales” (Posnansky 1913: 2) americanas cuyo significado estaba asociado a la tierra concebida como estructura escalonada que sostiene lo existente, hombres, animales, plantas e incluso al Sol (op. cit.: 10)⁹.

Es interesante llamar la atención acerca de que aquello que Guido define como “estilo incaico”, que parece equivaler a “lo indígena”, se basa en la fusión o ensamble de lo inca y lo tiwanacota. Es evidente que cuando el arquitecto toma sus modelos coloniales realiza minuciosas apropiaciones, que a veces son citas casi textuales de las obras de la “Eurindia arqueológica”, pero cuando se enfrenta a los referentes prehispánicos, los desnaturaliza y proyecta como formas arquitectónicas aquello que más valora, las formas decorativas, en particular, el escalonado, signo que, a partir de la obra de Posnansky había adquirido particular carga simbólica. Esta operación de “aislamiento” y “reutilización” del motivo prehispánico es clave en la relación que se establece con los referentes del pasado prehispánico y responde al planteo de Rojas, expresado tempranamente en su proyecto para la fundación de una Escuela de Artes Indígenas en la Universidad de Tucumán (y retomado en el *Silabario de la Decoración americana*): los alumnos se entrenarían en la estilización de las imágenes de la arqueología indígena para adaptarlos a las necesidades de la industria y la vida modernas (Rojas 1915), volveré más adelante sobre esta cuestión. Para concluir con el recorrido, del comedor se pasa al patio interior andaluz, homenaje a la herencia morisca en la tradición española, tres puertas de hierro forjado y vidrios de colores lo conectan con el patio exterior de los naranjos. Finalmente, la biblioteca incaica, a la que se puede acceder desde la sala colonial o directamente desde el recibimiento, desemboca en el escritorio, espacio despojado

⁸ Un ejemplar se encuentra en su Biblioteca junto a otras 10 obras del mismo autor.

⁹ “La idea de que la tierra tiene una forma escalonada es fácil de explicarse [...] cuando al aborigen viajaba por el altiplano y sus adyacentes, subía de planicies a planicies más altas trasmontaba serranía bajando por el otro lado cual sobre gigantescos peldaños...” (Posnansky 1913: 26-27). Además el autor señala que invertido representa el cielo.

que contrasta con el “barroquismo” ornamental del anterior, saturado de referencias iconográficas. La conexión entre ambos está dada por las ventanas de aberturas escalonadas, con vistas al jardín de la parte trasera, y la puerta trapezoidal de ingreso.

La travesía, desde la entrada hasta el escritorio, materializa la propuesta de Rojas de sentar las bases de la identidad nacional en el reconocimiento de la herencia hispana, más evidente, y la indígena, más remota, a la que se debe rescatar y dar a conocer.

Las imágenes amerindias en la biblioteca incaica

Como señalé más arriba, Guido consideraba la arquitectura incaica pobre “en cuanto estructura arquitectónica”, razón por la cual: “... el estilo incaico no podía presidir la estética de la casa de Ricardo Rojas”, sin embargo, consideraba que “justo era que, previo al ambiente dedicado a su labor diaria, se ubicara el recibimiento, decorado con formas incaicas” (Guido op. cit.:50) En su descripción, Guido explicita la “función ritual” que se asigna a este espacio:

Muros de piedra, cortados en sillares, estereotómicamente similares a los de Colcampata¹⁰ coronados por un friso draconiano donde la austeridad india se exalta en la belleza de un combate de dragones calchaquíes y tiahuanacuenses. Una chimenea de arquitectura sobria, exornada con dos brutales ídolos de Tiahuanaco mueve severamente las masas arquitectónicas del ambiente. Enfrente, un banco de piedra. 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 bárbaro¹¹. ¿Estilo inhumano? ¿Exceso de solemnidad o de ritual preconcebido? ¿Estilo escenográfico?” (ibidem).

¹⁰ Palacio de Colcampata, residencia de Paullu Inca (s. XVI) en el Cuzco.

¹¹ Los subrayados son míos.

De las palabras de Guido se desprende la función atribuida a las imágenes: despertar emociones, apelar a la sensibilidad, es gracias a estas imágenes “bellamente bárbaras” que el visitante rodeado de ellas queda inmerso en un ambiente ritual. Lo bárbaro no asume en el discurso de Guido una connotación peyorativa sino que remite al principio de los tiempos, en consonancia con el lugar que Rojas otorga a los pueblos amerindios en el concierto de las Grandes civilizaciones de la Antigüedad. En el final del prólogo del *Silabario* declara que:

“[el] presente trabajo [...] mostrará en su propia iconografía que los indios no fueron todos salvajes y que por ellos América nos ata al más viejo linaje de la especie, a la prehistoria del mundo, a la edad de los semidioses y de los diluvios, como Israel, Asiria, Egipto y todos los antiguos pueblos legendarios” (Rojas 1953 [1930]: 23).

Las imágenes son prueba cabal de la participación de América en el concierto de “los pueblos legendarios”, habitantes de un pasado remoto, una suerte de era primigenia en la que convergen culturas de diversas épocas y lugares.

Detengámonos en los motivos iconográficos del recibidor/biblioteca donde los sillares de los muros y las aberturas trapezoidales recuerdan a la arquitectura incaica mientras que los marcos escalonados de las bibliotecas empotradas y las ventanas evocan el símbolo tiwanacota por excelencia (figura 2).

Para acceder a la biblioteca desde el salón se recorre un pequeño pasillo iluminado con una claraboya de líneas escalonadas (nuevamente el escalonado!) y al entrar, se atraviesa una puerta en cuyo arquitrabe, un friso tallado en madera detenta “el decorado de la Puerta del Sol [...] con sus motivos antropomorfos y zoomorfos presididos por la imagen del Sol”¹² (Guido op. cit: 50). Resulta significativo que se haya elegido esta iconografía para el pasaje del espacio colonial al espacio prehispánico ya que las imágenes de la Puerta del Sol se habían constituido, de acuerdo a las hipótesis de varios autores, en particular Posnansky, en una de las máximas evidencias de la existencia de sistemas de escritura ideográfica, a lo que

¹² La lectura e interpretación de la iconografía que hace Guido responde a la vigente en la época basada fundamentalmente en los trabajos de Posnansky.

se sumaba su valor calendárico¹³: “...en la gran meseta de la cordillera de los Andes se ve todo un escalonamiento de la evolución del hombre prehistórico [...] que [...] comienza en el troglodita y concluye en el tercer período de Tiahuanacu, cuyo más alto grado de evolución se manifiesta en las brillantes esculturas ideográficas ya descifradas de la Puerta del Sol” (Posnansky, 1914: 69). En este sentido, el ingreso a ese recinto confrontaba al visitante con imágenes que daban cuenta del grado de civilización alcanzado por los antiguos americanos.

Rojas compartía plenamente esta idea de pensar a las imágenes del arte amerindio como ideogramas e incluso propone, atento a la influencia de la obra de Lafone Quevedo¹⁴, que “...su función expresiva llega más allá del simple ideograma para ser un jeroglífico articulado con signos fonéticos del modo de una incipiente escritura” (Rojas 1953 [1930]: 29).

Al ingresar a la biblioteca a izquierda se halla la chimenea (figura 3), que remata en un

“frontis terminado por un perfil escalonado, recordando el famoso signo tan aplicado en la ornamentación incaica y preincaica¹⁵. Apóyase dicho frontis sobre sendos ídolos, inspirados en aquellos famosos de Tiahuanaco. El estilo bárbaro¹⁶ de sus figuras y la técnica geométrica de su lado, conciden perfectamente con la decoración del friso y la austeridad del zócalo de piedra” (Guido op.cit: 51)

Las tallas de la chimenea (los “ídolos”) están inspiradas en el monolito tiwanacota conocido como “El fraile” (figura 4) publicado por Posnansky en varias de sus obras. Los dos candelabros de madera que se ubican por encima, empotrados en la pared, recrean los personajes antropomorfos alados de la Puerta del Sol dibujados por Wiener (1880) (figura 5).

¹³ Sabido es que Posnansky atribuía a Tiwanaku una antigüedad de 12.000 años instituyéndolo como el lugar de origen del hombre americano y del desarrollo civilizatorio. Al respecto Mailhe ha llamado la atención acerca de la importancia de Tiwanaku, en particular en la versión de Posnansky, como lugar de legitimación del rol de la América surandina, incluido el NOA, en los orígenes de la Civilización (Mahile 2018: 16). En varios pasajes del *Silabario*, Rojas expresa su adhesión a las interpretaciones del arqueólogo vienés (quien en parte retoma las propuestas por Wiener): “la clave de estos signos la da Posnansky en su obra [...] que ha consagrado su vida a descifrar símbolos de Tiahuanaco, llegando a la conclusión de que la Puerta de Sol es un vasto hierograma calendográfico...” (Rojas op. cit.: 141).

¹⁴ Al respecto Véase Bovisio 2000, 2015.

¹⁵ Nuevamente vemos como Guido asocia el escalonado con lo incaico y lo pre-incaico, en una fusión sincrónica.

¹⁶ Nuevamente utiliza el término “bárbaro”.

El “friso draconiano” que recorre todo el perímetro alto de la habitación, obra de Alfredo Guido, conjuga, según el arquitecto, “motivos draconianos diaguitas y tiahuanacuenses [...] Los dragones así estilizados adquieren cierta postura de combate, terminando precisamente sobre el dintel de cada puerta frente a un sol lacrimoso, de oro y halo, de acuerdo a motivos rigurosamente arqueológicos” (Guido op. cit: 50). Estos modelos iconográficos fueron provistos por Rojas, tal como evidencia una carta de Guido fechada el 21 de octubre de 1928:

“Estimado y admirado amigo: le envío por correo expreso el croquis correspondiente al friso del escritorio incaico. Ruégole hacer las observaciones que Ud. crea pertinente y me lo devuelva para confeccionar el definitivo, a los efectos que el pintor logre copiarlos fielmente. Como Ud. observará me concentré en ubicar los temas que me enviara desarrollados horizontalmente, componiendo un conjunto exclusivamente draconiano¹⁷. Creí prudente que el fondo fuera ocre. En color azul hubiera pesado, creo, exageradamente sobre el zócalo de tono rosado...”¹⁸

Ahora bien, todo estos modelos, al igual que los del friso de entrada, la chimenea y los candelabros (figuras 3, 4 y 5), forman parte de las ilustraciones del *Silabario*, publicado en 1930, un año después de terminada la casa, es decir, que el proceso de construcción de la casa y de escritura del libro se dieron simultáneamente¹⁹ y la recolección/selección de imágenes americanas que Rojas hace para ilustrar su libro fue la misma que envió a Guido para que los adapte a la decoración de su casa, especialmente en la Biblioteca incaica.

A mi juicio, si *La casa del maestro* nos sirve para conocer las elecciones estéticas que Guido tomó, a partir de los modelos de la arquitectura colonial peruana y boliviana, en función de materializar la doctrina de Eurindia, el *Silabario* nos da la clave acerca del lugar y función que Rojas otorgó a las imágenes prehispánicas, aplicadas en la ornamentación de su casa, con esa misma intención. Cuando Guido

¹⁷ El subrayado es mío.

¹⁸ Carta Angel Guido a Ricardo Rojas, Rosario, 21 de octubre 1928. Archivo del MCRR.

¹⁹ En una carta de Guido fechada el 5 de marzo del 1928, le avisa a Rojas que a la brevedad le enviará “los últimos detalles proyectados para su casa entre ellos tipos de ventana de estilo incaico”, en esa misma carta le dice que se siente honrado de le dedique el *Silabario*.

en *La casa del maestro* detalla la “procedencia arqueológica” de los “motivos criollos e indios” refiere a ejemplos arquitectónicos que conoció de primera mano en sus viajes de estudio²⁰. Muy distinta es la experiencia que Rojas tiene de los modelos indígenas que selecciona para que ornén su casa y esta diferencia tiene implicancias concretas acerca de la concepción en torno al arte y la iconografía amerindios y su rol en la consolidación de una identidad nacional y americana.

En el prólogo del *Silabario* expresa que “...el objeto principal de este libro [es] mostrar el contenido del arte indígena y lo que de él puede ser aprovechado por las modernas artes industriales” (Rojas 1953 [1930]: 21). Rojas se propone, como parte de la misión euríndica, abocada a la consolidación de una identidad nacional y americana fundada en el mestizaje hispano-indígena, dar a conocer el legado indígena como parte del programa de desarrollo de una “sensibilidad estética americana”. Si *Eurindia* fue pensada como un “ensayo de estética sobre las culturas americanas”, como reza su subtítulo, “dedicado a los artistas y maestros capaces de creer en Eurindia como una deidad guiadora” (Rojas 1953 [1924]: 12), el *Silabario* apunta a la incorporación de la imágenes americanas en el diseño moderno: “...el presente estudio lleva varias intenciones: una estética, meramente descriptiva de las imágenes, y otras dos convergentes: la de penetrar el carácter secreto de los símbolos y la de incorporar ese arte resucitado a la vida actual” (Rojas 1953 [1930]: 20).

Me interesa analizar las operaciones implícitas en la incorporación de imágenes amerindias en la ornamentación de la casa del escritor, en particular de su biblioteca, a través de las cuales se “penetra” en su simbología y se las “resucita a la vida actual”.

Veamos los motivos que conforman el friso que Guido definía como “diaguitas y tiahuanacuenses”: a lo largo de todo el friso se reitera (“en combate”) un felino con larga cola, que remata en una cabeza felínica, y crestas a lo largo del lomo y la cola. Este personaje forma parte de las deidades de la cultura moche plasmadas en

²⁰ El resultado de estas investigaciones fueron volcados en obras escritas poco antes de encarar la construcción de la casa de Rojas, *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*, 1925 y *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, 1927

cerámicas escultóricas y pictóricas. El motivo del friso es idéntico al que aparece en el *Silabario* en el capítulo VI de la Primera Parte, “Temas mitomorfos” (figura 6). En ese mismo capítulo se encuentra la ilustración del “sol lacrimoso” que en realidad es un rostro humano rodeado por cuatro cuadrúpedos de grandes fauces (figura 7), motivo que se reitera en el remate de la puerta de acceso a la biblioteca y en el de la que comunica con el escritorio, y que fue tomado del libro de Wiener *Pérou et Bolivie* (1880: 702) donde se ilustra un bajo relieve hallado en el sitio arqueológico de Pashas (Ancash, Perú).²¹ En ese capítulo Rojas plantea que los animales tienen un lugar privilegiado en “La simbología teogónica” que “no podía detenerse en la figura del hombre dada su necesidad de iconos más imponentes para que diesen idea de lo sobrenatural. Así la fantasía ha creado seres nuevos juntando parte de seres visibles” (Rojas op. cit: 54). El escritor no se detiene en la información arqueológica contextual que ofrece la bibliografía que consulta, y de la que toma los motivos iconográficos, sino que los aísla y los incluye, implícitamente, en una categoría que los hace devenir en imágenes teogónicas. Esta operación de “aislamiento” y atribución “indirecta” de significado acontece con todas las imágenes presentes en el *Silabario*²² y por extensión, en la biblioteca.

También los “draconiformes” de grandes ojos y bocas alargadas de dientes aserrados, con cuerpos cuadrúpedos o romboidales, que alternan con los felinos mochicas, responden a este carácter híbrido que Rojas identifica con lo teogónico, razón por la cual debió elegirlos para el friso. Esta iconografía está presente en la cerámica grabada de la cultura de La Aguada (que en esa época se subsumía en la “Diaguita o calchaquí”) del noroeste argentino²³ y aparece a manera de guarda encabezando el Prólogo del *Silabario* (figura 8)²⁴.

²¹ Wiener lo interpreta como una imagen solar, conforme a la idea establecida en la época de que en los Andes central predominó el culto al Sol.

²² Coincido con Mailhe acerca de que “Rojas se detiene en el soporte material del libro, atendiendo al modo en que la tipografía, las ilustraciones y el diseño de tapa, entre otros recursos, transmiten por sí mismos un mensaje ideológico” (Mailhe 2018: 8).

²³ Este tipo de piezas grabadas proviene fundamentalmente de los valles de Catamarca.

²⁴ Esta imagen específica y la del felino moche es probable que hayan sido tomadas de alguna de los trabajos de Lafone Quevedo, la primera, y de la obra de D' Harcourt sobre cerámica peruana, la segunda, ambos autores referidos a lo largo del *Silabario*, pero hasta el momento no identifiqué los modelos precisos.

En la pared sobre la chimenea y en la que la enfrenta entre las ventanas que dan al jardín, puede verse una forma escalonada flanqueada por dos apéndice en forma de ave con tocado, motivo tiwanacota tomado, con variaciones, de *El signo escalonado en las ideografías americanas* de Posnansky (1913: fig.4). El mismo aparece en el *Silabario*, en el capítulo I de la Primera Parte, “Unidades morfológicas”, donde afirma que ve en “las figuras arqueológicas de los indios [...] alfabetos metafóricos en que se representan los seres del mundo y los mitos de la raza” (Rojas op.cit: 27). La existencia de escritura entre los pueblos americanos le garantizaba el derecho a entrar en la historia de los pueblos civilizados. El escalonado también está presente en el capítulo II de la Cuarta Parte, “Símbolos del mundo” en el que afirma: “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” (op.cit: 138). En el capítulo VII de la Primera Parte “Estilización simple y estilización geometrizada” (figura 9), reaparecen motivos tiwanacotas. En el texto se plantea como principio universal que “el artista no crea: inspirándose en la creación natural, recrea, en el doble sentido, de una creación nueva, una imagen [...] y de que la concibe para recreo, o sea, para deleite de la contemplación espiritual” (Rojas op. cit: 58-59), de este modo se inscriben las imágenes extraídas de la Puerta del sol, junto con otras de diverso origen, en el discurso universalista acerca de los principios que rigen la creación humana²⁵.

Como señalé, de la correspondencia se puede deducir que los motivos del friso fueron seleccionados específicamente por Rojas. La distancia evidente entre el dibujo que Guido incorporó en su obra *La casa del maestro* (figura 10) y la obra terminada (figura 2) demuestra que Rojas proveyó modelos exactos tomados de las mencionadas publicaciones. Es decir, en la ornamentación de su biblioteca-recibidor se incluyeron las imágenes que formaban parte de una “colección” de iconografías que él iba armando en función de ilustrar el *Silabario* y de “ilustrar” el ambiente de su

²⁵ Quiero insistir en que Rojas no analiza en el texto a las ilustraciones; sin embargo, es inevitable que el lector asocie de algún modo lo escrito con las imágenes que lo acompañan generándose, aunque sea de modo implícito e incluso subconsciente, determinados sentidos en torno a las mismas. Excede los alcances de este trabajo profundizar en el análisis de esta cuestión, solo me limito a llamar la atención sobre los contenidos de los textos asociados a las imágenes presentes en la biblioteca incaica.

casa en el que el arte indígena era “resucitado a la vida actual”. En una nota al cerrar el *Silabario* Rojas explicita la función de las imágenes: “Las ilustraciones de esta obra han sido puestas como un estimulante para la emoción estética y la curiosidad intelectual del lector” (Rojas op. cit: 315). Esta misma función es la que deberían cumplir en la biblioteca-recibidor: estímulo emocional que permitiría el doble juego de remisión al pasado originario y actualización en la vida presente.

Ahora bien, esa colección de imágenes no tiene su origen en una experiencia de campo, presencial, directa, como ocurre con Guido quien se dedicó al registro de sus referentes arqueológicos coloniales en sus viajes de estudio, en el caso de Rojas este tipo de contacto, *in situ*, no tuvo ninguna relevancia. Ciertamente, viajó relativamente poco por América e incluso por el país y su viaje a los países andinos ocurrió más de 10 años después de la construcción y decoración de su casa y de la redacción del *Silabario*²⁶.

Él mismo señala: “Como fuentes de información he utilizado mi propia experiencia en museos públicos y privados, así como la valiosa iconografía de obras fundamentales sobre arqueología americana [...] De estas fuentes he tomado las figuras que ilustran mi libro, transcritas bajo mi dirección por Fausto D’ Alessio, joven dibujante argentino”(Rojas op. cit: 22)²⁷. A juzgar por los resultados podemos suponer que en la ejecución de los modelos del friso también se aplicó la “transcripción bajo su dirección”.

²⁶ Estuvo en Perú para participar del Congreso de Americanistas que tuvo lugar en Lima en 1939, en esa ocasión estuvo también en Arequipa, en el Cuzco y los sitios del Valle Sagrado, Machu Pichu, Ollantaytambo y Tambomachay y luego, acompañado por Arthur Posnansky, viajó a la Paz y Tiwanaku, en Bolivia. No tenemos noticias de que haya estado en el norte de Perú, ni en México, ni en Centroamérica. Tampoco hay evidencias de que haya conocido Catamarca y La Rioja. Su relación vivencial con el NOA se concentró en su provincia natal, Tucumán, la de su infancia, Santiago del Estero, y Jujuy, provincia con la que se vinculó especialmente a partir de la redacción del *Archivo Capitular de Jujuy* (1913), realizado en conmemoración del centenario del Éxodo jujeño. En ningún caso demostró interés, al menos hasta ahora no contamos con información al respecto, por visitar los sitios arqueológicos de esas provincias que estaban siendo dados a conocer por arqueólogos como Ambrosetti o Debenedetti con los que Rojas tenía una relación estrecha. Esta “falta de interés” contrasta con el impulso que dio, desde su gestión como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, al desarrollo de las investigaciones arqueológicas (Bovisio 2015).

²⁷ En el prólogo del *Silabario* Rojas da una larga lista de arqueólogos, cronistas, historiadores y viajeros cuyas obras han sido sus principales fuentes y que formaban parte de su biblioteca y al cierre del libro señala que “Las fuentes de casi todas [las ilustraciones] pueden verse en el Museo de La Plata y en el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, ya en sus originales o ya en sus calcos y reproducciones bibliográficas” (Rojas op.cit.315). Está claro que la materialidad/originalidad de la pieza no cuenta en esta “colección” puramente icónica.

El modo fundamental en el que Rojas experimenta las imágenes de los objetos prehispánicos es a través de los libros y catálogos ilustrados. En los museos europeos y en los locales, Rojas obtuvo información sobre las culturas a las que pertenecían las distintas colecciones prehispánicas pero a la hora de apropiarse de esas manifestaciones para integrarlas al presente no eligió los objetos vistos sino un repertorio de motivos iconográficos, es decir de iconos, no de objetos, seleccionado en función de “que se pueda ver claramente lo que hay de esencial y de bello en el arte americano” (Rojas op. cit: 23). Si bien invoca a la arqueología y el folklore como “sus puntos partida”²⁸, señala que para poder poner en evidencia el valor estético y arquetípico de las imágenes americanas es preciso dejar de lado procedencia, análisis y medida de los restos, relevamientos topográficos, estratos históricos, contactos etnográficos, “solo prescindiendo de ellos [...] se pueden seleccionar las imágenes por su carácter para mostrarlas en toda la nitidez de su belleza” (ibidem). Es decir, era menester extraer la imagen de su materialidad, tanto a nivel del soporte como del contexto e incluso de la temporalidad, para que en esa operación de aislamiento surja lo “bello y esencial”.

En la biblioteca, Guido provee un marco arquitectónico incaico/tiwnakota²⁹ en el que se insertan las imágenes de las cerámicas de la costa y la sierra norte del Perú, las de los valles Calchaquíes y las de la escultura lítica del altiplano boliviano, que Rojas ha seleccionado no como referencias a una historia prehispánica ubicada en tiempo y espacio sino como arquetipos que remiten a un pasado originario y fundacional, a la vez que dan cuenta de la participación de América (particularmente la América andina) en el concierto de los pueblos civilizados poseedores de escritura y calendario.

Sin duda, los incipientes conocimientos arqueológicos y la falta de métodos que permitiesen dataciones³⁰ en base a las cuales construir periodizaciones que dieran cuenta de la profundidad temporal de las culturas amerindias, así como de las

²⁸ “Folklore y arqueología he ahí mis puntos de partida; educación e industria, mis medios, nacionalidad y belleza, he ahí mis fines” (op. cit:20)

²⁹ Excede los alcances de este texto profundizar acerca de las concepciones de la época sobre lo inca y lo tiwanacota como fundamento de la civilización americana.

³⁰ El método de datación por carbono 14 se desarrolló en la década del 40.

considerables diferencias respecto de la edad de las civilizaciones europeas y asiáticas, dio lugar a esa ilusión que ubicaba el pasado indígena americano en una antigüedad remota en la que confluían las grandes civilizaciones, o más aún, permitió plantear que en América puede haber estado el origen mismo de la civilización³¹. Sin embargo, es elocuente la actitud de Rojas quien al reeditar el *Silabario* en 1953, 20 años después de haberlo escrito³², decidió no ajustar la ubicación y definición de las áreas culturales según los avances desarrollados en esos años en la investigación histórica y arqueológica. Evidentemente el pasado lineal no era lo que le interesaba rescatar sino los símbolos de la América prehispánica susceptibles de inscribirse en el conjunto de símbolos universales cuyos sentidos profundos podían atravesar los siglos, pervivir y “resucitar en el alma moderna” (Rojas op.cit: 19). Desde esta perspectiva la apropiación de la herencia indígena implica una operación fundamentalmente anacrónica y heteróclita (Bovisio 2017), que queda claramente explicitada en el *Silabario* cuando afirma, como señalé más arriba, que “separa las imágenes arquetípicas” y en ese “sencillo sistema de separación” surgen imágenes como la del indio de la ofrenda de Palenque, la cenefa del código colombino o ritmos tan claros como el de la puerta de Tiahuanaco y los vasos calchaquíes” (Rojas op.cit: 23). Al aislar las imágenes, Rojas devela el “carácter secreto de los símbolos” puesto que, en consonancia con su universalismo de carácter teosófico,³³ concibe a las imágenes de todos los tiempos y lugares como símbolos arquetípicos³⁴: “por el nacionalismo iríamos al americanismo y por este a la universalidad de la prehistoria humana. Símbolos de la patria y del mundo es lo que

³¹ Hipótesis que encontró en Ameghino la voz científica autorizada.

³² El *Silabario* se publicó por primera vez en 1930 en Madrid y casi no llegó a distribuirse porque los ejemplares estaban en un depósito que se inundó a raíz de un derrumbe provocado por una bomba cuando estalló la Guerra Civil. Muy pocos libros se salvaron del desastre. Rojas tuvo la intención expresa de que la edición de 1953, publicada por Losada en Buenos Aires, reprodujera la primera edición con el mismo texto y las mismas figuras (Rojas op. cit: 13).

³³ He desarrollado el análisis del universalismo esotérico en el *Silabario* en: Bovisio 2000.

³⁴ Entre las numerosas referencias a la Teosofía que hay en el *Silabario* Rojas cita un pasaje de la obra *Adamat* del pintor y escritor ruso Nicolai Roerich (Rojas op. cit: 135), fundador junto con su esposa Helena, del movimiento *Agni Yoga*, que integraba tradiciones de la Teosofía, religiones orientales y occidentales, vedismo y budismo. Roerich, otorgaba un lugar clave al arte en la búsqueda de la paz universal: la integración entre los hombres sería posible a través de la emoción y el arte con sus símbolos universales era la vía para lograr esa conexión emocional.

aquí doy" (op. cit: 20). Ese es el sentido último de las imágenes prehispánicas de la biblioteca incaica: "símbolos del mundo".

Buenos Aires, junio 2021

Figura 1



Figura 2



Figura 3

Chimenea de la Biblioteca incaica. Foto de la autora



Figura 4

Detalle de la chimenea: Motivo inspirado en el Monolito "El Fraile"



Fotos de la autora

Página del *Silabario* (p. 128) con dibujo del monolito "El Fraile" tomado de Posnansky (1914)



Estatua megalítica. Tiahuanaco. (P. T.)

Figura 5

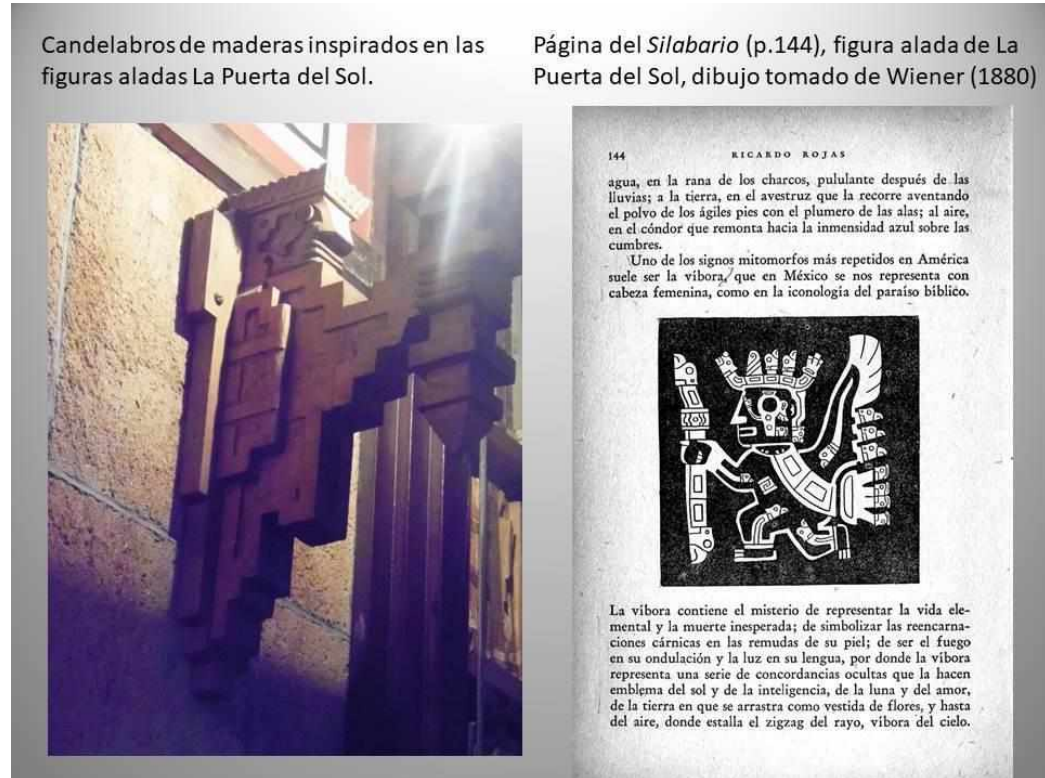


Figura 6

Detalle del friso de la biblioteca y página del *Silabario* (p.55), con figura felínica tomada de ilustración de cerámica moche, costa norte del Perú



Fotos de la autora

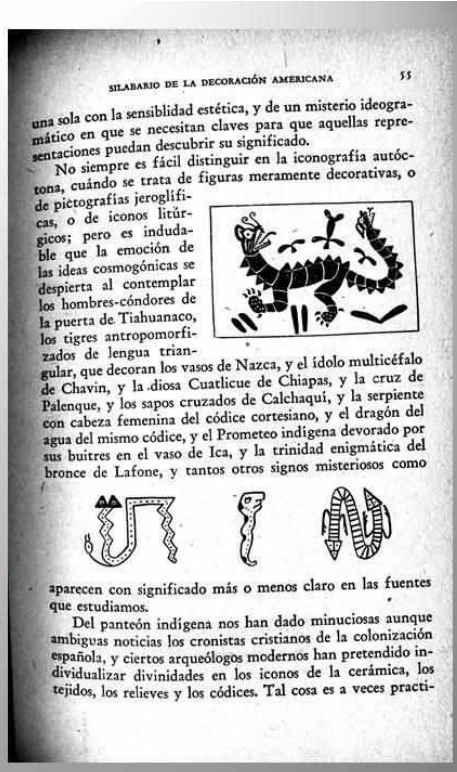


Figura 7

Detalle del friso de la biblioteca y página del *Silabario* (p.53) con motivo de un bajorrelieve hallado en el sitio arqueológico de Pashas (Ancash, Perú) tomado de Wiener (1880)



Fotos de la autora

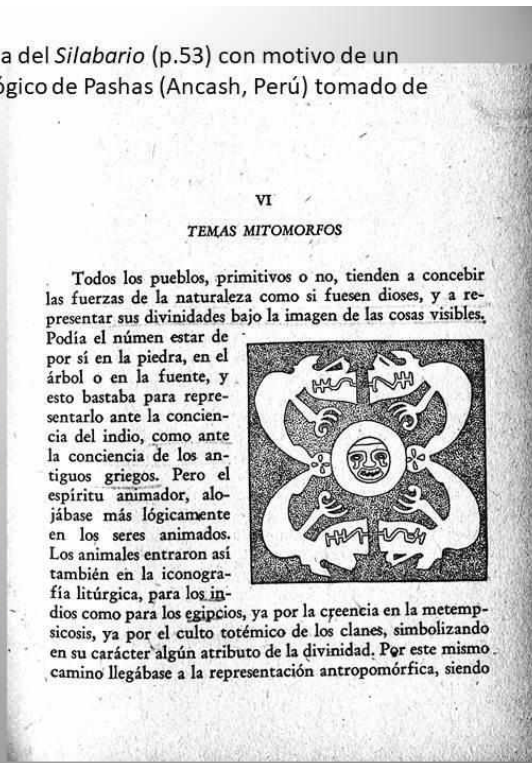


Figura 8

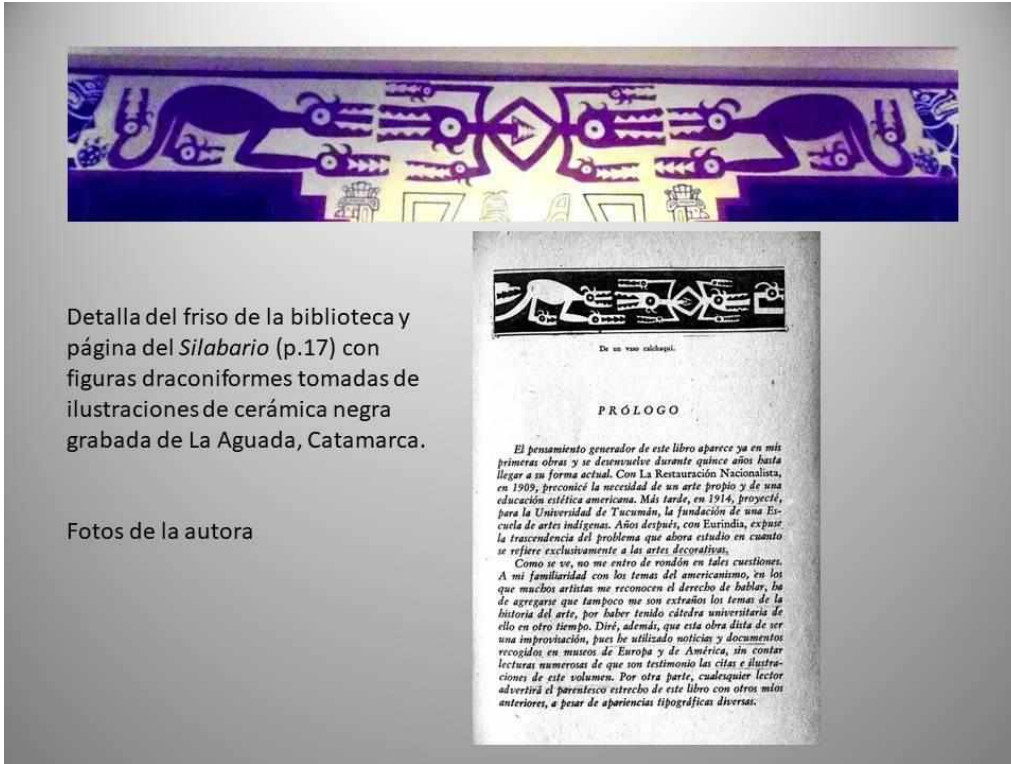


Figura 9



Figura 10

Dibujo de la Biblioteca incaica, Ángel Guido, *La casa del maestro* (1928, p. 51)

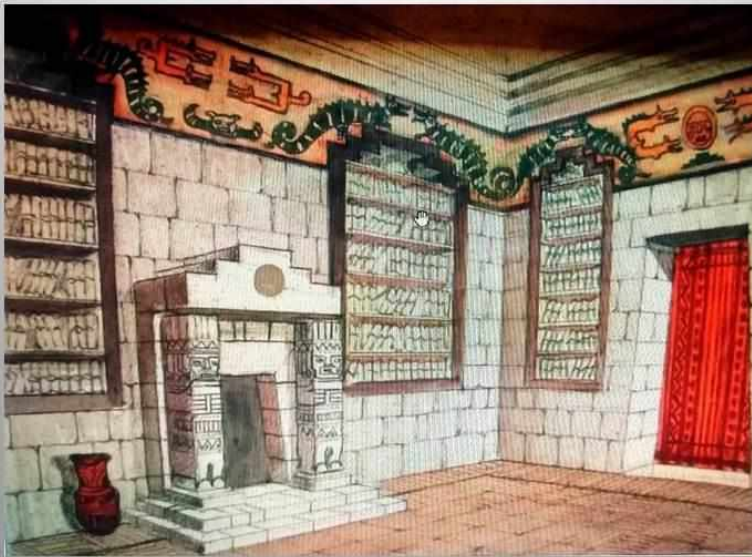


Foto de la autora

Bibliografía

ANTEQUERA, María Florencia (2017) "Un libro y una casa: Ángel Guido en la encrucijada euríndica". *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 28, NE N°3, marzo-julio 2017, Instituto de Historia del ARTE, FFy L, UNCuyo, Mendoza, pp. 42-98.

----- (2020) "Prefacio". *La casa del maestro*. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de Rosario.

BOVISIO, María Alba (2000) "Universalismo y americanismo en el *Silabario de la Decoración Americana* de Ricardo Rojas", *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2000. CD rom.

----- (2015) "La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis del *Silabario de la Decoración americana*". Dossiê

'Desdobrando a História da Arte na América Latina' - Parte I. *Revista _19&20*, Río de Janeiro, Edição Jan-Jun 2015.

<http://www.dezenovevinte.net/19e20/>.

- (2017) Objetos prehispánicos en el espacio euríndico: a propósito de la colección de arte precolombino de la *Casa Museo Ricardo Rojas*. Ponencia presentada en el IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XVII Jornadas del CAIA: *Arte, Historia, Tiempo. Dispositivos, categorías y usos del tiempo en la Historia del arte y la cultura visual*. Buenos Aires. MS.
- GUIDO, Ángel (2020 [1928]) *La casa del maestro* (editado por María Florencia Antiquera). Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de Rosario.
- MAILHE, Alejandra (2018) "El mestizaje indo-hispánico en la educación estética de las masas". *Estudios del ISHiR*. Año 8, nº 22, pp. 1-26.
- MIZRAJE, María Gabriela (1999) *Argentinas de Rosas a Perón*. Biblos, Buenos Aires.
- POSNANSKY, Arthur (1913) *El signo escalonado en las ideografías americanas con especial referencia a Tiahuanaco*, Editor Dietrich Reimer, Berlín.
- (1914) *Una Metrópoli Prehistórica en la América del Sur*. Editor Dietrich Reimer, Berlín.
- ROJAS, Ricardo (1909) *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación*. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Buenos Aires.
- (1915) *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*. Librería Argentina de Enrique García, Buenos Aires.
- (1922) *Historia de la literatura argentina. Ensayos filosóficos sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Vol. VII/VIII: Los modernos, Buenos Aires.
- (1951[1924].) *Eurindia*. Losada, Buenos Aires.
- (1953 [1930]) *Silabario de la decoración americana*. Losada, Buenos Aires.
- WIENER, Charles (1880) *Pérou et Bolivie récit de voyage*, Librairie Hachette, Paris.

*Agradezco la colaboración generosa e indispensable de los siguientes profesionales que trabajan con amor y dedicación en el Museo Casa Ricardo Rojas: Mario



Goloboff, ex director, Maria Laura Mendoza actual directora; en el Archivo: Soledad Zapiola, Nicolás Di Yorio, Elvira Ibargüen; en Conservación: Patricia Calderón; en Biblioteca: Gabriela Contardi.