

*Querido Maestro: el epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas. Entre la arquitectura euríndica y el archivo*

María Florencia Antequera  
IH IDEHESI CONICET -UCA-UNR

---

ABSTRACT

---

This work is aimed to analyze some keys of the unpublished collected letters from the polemical Rosarino architect Angel Guido (1896-1960) to Ricardo Rojas (1882-1957). We analyze the features molding the collection together with the thematic main ideas shining in the letters. We explore certain relations between the unpublished texts that make up Guido's document collection and his theoretical writings related to the "eurindica" conception. We try to enhance the borders of *Guido's work* by discussing how letters, architectural production, literary writings and theoretical texts are gathered in the same constellation.

**Keywords:** Unpublished letters from Angel Guido to Ricardo Rojas, "eurindica" approach, epistolary molding.

El objetivo de este trabajo es analizar algunas claves del acervo epistolar inédito del polémico arquitecto rosarino Ángel Guido (1896-1960) a Ricardo Rojas (1882- 1957). Analizamos algunos rasgos de la matriz epistolar junto a los ejes temáticos que fulguran en las cartas. Exploramos ciertas relaciones entre los textos inéditos que componen la colección documental de Guido y sus textos teóricos, en torno a la concepción euríndica del arte y la arquitectura. Bregamos por ampliar los márgenes de *la obra de Guido*: cartas, obras arquitectónicas, escritos literarios y textos de corte más teórico forman parte de la misma constelación.

**Palabras claves:** Epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas, mirada euríndica, matriz epistolar.

---

## Introducción

Las cartas del arquitecto, urbanista, escritor e historiador del arte Ángel Guido (Rosario, 1896-1960) a Ricardo Rojas (San Miguel de Tucumán, 1882-Buenos Aires, 1957) comprenden el arco temporal de tres décadas, entre 1925 y 1955. Constituyen un epistolario de carácter privado de considerable valía ya que delinear un vínculo de amistad y admiración de Guido por Rojas y paralelamente, se encuadran en la denominada *correspondencia intelectual* (Brezzo, 2018) puesto que ambos letrados argentinos estaban hermanados por un ideario común atravesado por la cuestión euríndica y la pregunta por lo americano. En pocas palabras, entendemos que la correspondencia privada contribuye a expresar cuestiones que no pertenecen solo al ámbito estrecho de lo íntimo, lo que muestra la connivencia de la carta y del universo intelectual de la cultura (Bouvet, 2006, p. 16).

Esta práctica escrituraria que con diversas características, ritmos y regularidades Guido cultivó, se plasma en la colección documental conformada en exclusiva por setenta y siete piezas epistolares a Ricardo Rojas que atesora y custodia en su patrimonio el Museo Casa Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires. Constituyen las únicas de su especie ya que lamentablemente no se conservan ni en otras instituciones ni en archivos familiares otros manuscritos de este intelectual rosarino.

Paralelamente, las misivas de Guido hacia Rojas se muestran, *a priori*, como de especial interés pues confluyen en el arquitecto rosarino algunas características singulares. Por una parte, son cartas inéditas de un intelectual incómodo y polémico: en efecto, Guido presenta – a semejanza del catalán Eugenio D’Ors (1881-1954) a quien lo une por cierto la reflexión sobre lo barroco – muchas aristas dignas de transitar para no clausurar su pensamiento. Si lo encasillamos como ecléctico o reaccionario, operación que – en última instancia – recortaría su potencia de *contemporáneo*, lo clausuramos. En este sentido, la perspectiva que aquí proponemos puede resultar innovadora, y abrir otros frentes para discurrir en torno a sus contribuciones, puesto que tiene como quicio analizar las cartas manuscritas y vincularlas a otros objetos culturales, ya sean obras publicadas, textos inéditos, obras arquitectónicas, entre otros materiales<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El estudio forma parte de una investigación más extensa sobre epistolarios y escritos autobiográficos de intelectuales rosarinos de la primera mitad del siglo XX que venimos desarrollando en el marco del Grupo de Escrituras y Representaciones del Pasado (GEREP) radicado en el IH IDEHESI CONICET, que lidera la Dra. Liliana Brezzo, a quien agradezco muchas de las discusiones vertidas en estas páginas. También agradezco vivamente al Dr. Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina-CNPq) por su disponibilidad y generosidad,

Por otra parte, Guido es una figura que está presente batallando en las encrucijadas políticas, sociales y académicas y que supo aunar en su oficio la materialización de proyectos arquitectónicos y urbanísticos, la militancia de las ideas euríndicas desde la producción de cuantiosa bibliografía especializada, así como también desde la cátedra universitaria. En efecto, fue un prolífico intelectual (Cicutti y Nicolini, 1998; Antelo, 2008)<sup>2</sup> cuyo legado incluye la heteróclita serie que detallamos a continuación: además de poseer una marcada voluntad *fundadora* de la que dan cuenta – en la década del veinte en la ciudad de Rosario – la carrera de Arquitectura y el Museo Histórico Provincial Julio Marc<sup>3</sup>, Guido escribió innumerables estudios y artículos sobre historia, arquitectura, estética, arqueología e historia del arte americano tanto en la prensa como en publicaciones especializadas. Asimismo, proyectó mansiones bajo los impulsos de la estética denominada por la crítica como neocolonial, publicó los textos literarios *Caballitos de ciudad* (poesía, 1922) y *La ciudad del puerto petrificado* (novela, 1956) y tuvo una importante visibilidad en debates intelectuales de trascendencia, fundamentalmente en torno al rol del arte en la sociedad. En rigor, entendemos que el estudio del epistolario puede dialogar con estas intervenciones, aquilatarlas y contribuir a resignificarlas.

Entre sus libros, para ilustrar, podemos destacar: *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925), *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927), *Eurindia en la arquitectura americana* (1930), *La machinotrie de Le Corbusier* (1930, en francés), *Redescubrimiento de América en el arte* (1941), *Supremacía del espíritu en el arte* (1949), *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaka* (1956), que ya desde los títulos incoan las temáticas americanistas a tratar. De igual modo, escribió sobre problemas de urbanismo y diseñó los planes urbanísticos de ciudades como Rosario, Salta y Tucumán. Como hijo legítimo de la Reforma del 18, escribió sobre temáticas relativas a la institución universitaria: muchas de estas colaboraciones sobre el perfil de la universidad fueron publicadas por la

---

puesto que este trabajo es el resultado de una estancia posdoctoral bajo su dirección en la UFSC (Brasil) donde pude robustecer las hipótesis y profundizar los planteos.

<sup>2</sup> Destacamos los valiosos trabajos sobre Ángel Guido contenidos en el *Anuario* del Museo Julio Marc, fundamentalmente el estudio de Pablo Montini (2011) en torno a la colección de arte colonial de dicha institución. Asimismo, el estudio que emprendió Sandra Fernández (2010) en torno a la Asociación Cultural El Círculo que lo tuvo a Guido entre sus miembros fundadores y que se materializó, entre otras publicaciones, en *La revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario* de sus publicaciones. También las más recientes contribuciones de Raúl Antelo y Lucio Piccoli para el Dossier que coordinamos en *Cuadernos de Historia del Arte* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (2017).

<sup>3</sup> Nos referimos al Museo y a su interesante colección de arte hispanoamericano y a la creación de la carrera de Arquitectura en Rosario, dependiente de la Facultad de Ciencias Físicas, Naturales y Matemáticas de la UNL. En 1923 empieza la primera camada de estudiantes de arquitectura que se recibe en 1927.

revista *Universidad* de la Universidad Nacional del Litoral, institución donde además llegó a ser rector, durante el corto bienio 1948-1950. Con respecto a sus intervenciones en congresos y reuniones científicas destacamos, por ejemplo, su participación en el III Congreso Panamericano de Arquitectura (1927), con su osada diatriba contra Le Corbusier.

Por otra parte, Ángel Guido se destacó también como dibujante. Tiene en su haber notables ilustraciones: son dignos de mencionar sus relevamientos de fachadas y portadas de la arquitectura del Altiplano, así como diferentes diseños de *exlibris* para publicaciones de otros artistas. Desde sus inicios, formó parte de un órgano gremial, un círculo profesional, la *Sociedad de Arquitectos de Rosario* y fue el director de la revista *Arquitectura* de dicha entidad desde donde defendía sus postulados nacionalistas. También participó de la Asociación Cultural El Círculo (Rosario) (Fernández, 2010).

Pero es sin lugar a dudas vivamente recordado por la construcción de un “lugar fuerte de memoria” (Nora, 2008), el Monumento Nacional a la Bandera, obra que proyectó junto a Alejandro Bustillo pero que Guido construyó y a la que le dedicó casi veinte años de alegrías y desasosiegos: el concurso para su emplazamiento se concretó en 1939 y se inauguró en 1957, luego de muchas vicisitudes.

Hecha esta sucinta semblanza biográfica y en el marco antes expuesto, resulta preciso señalar que el objetivo de este trabajo es analizar algunas claves del acervo epistolar inédito de Ángel Guido: pretendemos contribuir a visibilizar un patrimonio cultural que no ha sido suficientemente estudiado y, de este modo, aportar elementos para repensar la relación entre dos importantes letrados que intervinieron activamente en la formación del campo intelectual argentino.

Para tal fin, identificamos y analizamos algunos rasgos y/o relaciones dinámicas de la matriz epistolar que operan en estas piezas documentales y los ejes temáticos que fulguran en las mismas, atendiendo a ciertos lazos con el conjunto de la obra de A. Guido. El campo teórico-crítico de los estudios literarios de la epistolaridad y de sus vinculaciones con la historia cultural contribuye a consolidar herramientas para tal fin. En este sentido, explorar algunas posibilidades y límites de las relaciones entre los textos inéditos que componen la colección documental de A. Guido y sus textos teóricos, en torno a la concepción euríndica en arte y arquitectura, es otro de los objetivos que guían estas páginas. De este modo, y en última instancia, nuestra apuesta de mayor envergadura consiste en ampliar los márgenes de lo que entendemos por *la obra de Ángel Guido*: la correspondencia, las obras arquitectónicas, sus escritos literarios y los textos de corte más teórico forman parte de la misma constelación.

Específicamente en lo concerniente al epistolario, cabe destacar que intentamos la reconstrucción de esa conversación a dos voces, en el ida y vuelta

de la correspondencia, pero no ha sido factible. Las respuestas de Rojas se perdieron. Quizás esas cartas robadas a la remembranza fueron la prolongación de acaloradas tertulias en casa de Rojas alrededor de la biblioteca incaica o entre los vitraux con ánforas de la sala de música de Charcas 2837, morada construida para Rojas por Guido. Quizás esas misivas contribuyeron a cultivar la confianza, también acrisolada al amparo del árbol de naranjas del patio. Nunca lo sabremos.

### **La matriz epistolar y las reliquias autobiográficas**

Algunas características de este corpus de correspondencia podrían ser enunciado en los siguientes términos: son cartas de puño y letra, dirigidas a una sola persona<sup>4</sup>, todas se encuentran inéditas y están completas en su gran mayoría, a excepción de algunas pocas a las que les falta la datación de la escritura. Legibilidad, simplicidad y comprensibilidad son notas de esta práctica escriptoria desarrollada por Guido durante el periodo 1925-1955. Con respecto a su materialidad, podemos expresar que se encuentran en muy buen estado de conservación<sup>5</sup> y que son enteramente legibles en sus firuletes entintados. En cuanto al tejido gráfico, la letra utilizada es la cursiva. Todas las cartas comienzan con un cariñoso apelativo: “Querido Maestro”. La redacción de las mismas es sencilla y concisa; la ortografía, casi perfecta. Los sobres, garantía del secreto epistolar (Petrucci, 2018), están presentes en el acervo documental, razón por la cual podemos reponer y reconstruir las direcciones postales del remitente y del destinatario a lo largo de esos treinta años de intercambio.

Ahora bien, si de caracterizar sucintamente las claves de la matriz epistolar se trata, es dable consignar que existen ciertas relaciones dinámicas que la conforman. Este carácter peculiar del estatuto epistolar se funda en el movimiento ambivalente entre opuestos: nos referimos a los pares presencia-ausencia, oralidad-escritura, privado-público, realidad-ficción por citar solo los más significativos y también los que más consenso han suscitado en la crítica especializada (Maíz, 2018; Hintze y Zandanel, 2012; Bouvet, 2006; Cioran, 1995; Violi, 1987; Salinas, 1983).

---

<sup>4</sup> Para ceñirnos estrictamente, conviene apuntar que una carta de Ángel Guido fue escrita a Absalón Rojas, hermano de Ricardo, quien se ocupó de algunos aspectos económicos de la construcción y a juzgar por estas misivas, viajó al Alto Perú para conseguir algunas piezas para el comedor. Sugerimos consultar la carta de Ángel Guido a Absalón Rojas, con fecha 4 de enero de 1928.

<sup>5</sup> Agradecemos al Museo Casa Ricardo Rojas el trabajo de la digitalización de los manuscritos de Ángel Guido mediante fotografías de alta resolución. Nuestra tarea consistió en transcribir el corpus en su totalidad (80 piezas epistolares) y construir el aparato de notas.

El *entre lugar* de esos pares opositivos define esa matriz. En este sentido, solo cabe recordar que la carta entraña una búsqueda dialógica en diferimiento donde el presente del que escribe no coincide con el presente de quien lee. Según la crítica literaria Josefina Ludmer (1975), la carta “es, ante todo, un diálogo escrito con lo que queda del otro (su palabra-voz, resonando) cuando se ausenta; en verdad exige del otro la desaparición elocutoria – el silencio: esa forma de la muerte – para incluirlo como destinatario y lector”. En esta misma dirección, Cioran (1995) propone que la carta es una conversación con un ausente, constituyendo de este modo, un acontecimiento capital de la soledad.

Un diálogo *in absentia*, la aproximación de dos universos, en fin, un itinerario por dos intimidades *éxtimas* en la primera mitad del siglo veinte son modos de definir esos intercambios epistolares entre Guido y Rojas. Al trascender su condición primigenia de relación interpersonal, las cartas de Guido a Rojas pueden ser incluidas dentro de la categoría – esgrimida por Pedro Salinas – de *cartas traicionadas*: en rigor, son textos postales que, a pesar de haber nacido en el contexto de una comunicación íntima dentro de la esfera privada, terminan por tener una difusión pública (Sánchez Zapatero, 2016, p. 450). Por este motivo, las cartas traicionadas fueron escritas para un lector por-venir, para un lector anclado en el futuro, más allá del destinatario expreso de las mismas. Y por esto también, mientras haya lector dispuesto, nunca se marchitarán.

Asimismo, y teniendo en cuenta que cada correspondencia establece su forma particular de intercambio, podemos aventurarnos a que estas cartas son un umbral entre la escritura y la oralidad. Sin embargo, es en ese espacio limiar donde pueden añadir un plus al conocimiento de las obras de quienes toman la pluma y el papel: en efecto, como autodocumentos se tornan enriquecedores para visitar las tramas de lecturas y estímulos comunes entre los epistológrafos, las características propias del trabajo compartido y hasta algunas claves íntimas de los vínculos consolidados. Por eso, nos interesa cartografiar esas zonas constelacionales entre las cartas y los acontecimientos de diferente raigambre que se vinculan directa o indirectamente a la traza del proyecto intelectual.

Ciertamente, consideramos que las epístolas de Guido han funcionado como espacios para la discusión en torno a las categorías teóricas y la consolidación de ideas políticas y estéticas, es decir, han funcionado como *arenas culturales* (Gorelik, 2016). Un ejemplo de la materialización de estas discusiones, porque también han operado como una encrucijada de negociación e interferencia, fue la construcción de la casa de Rojas, como expondremos más adelante. Las cartas acompañaban los croquis de la misma, llevaban en sí las

marcas de la arquitectura puesto que servían también como medio de cruce de opiniones en torno a los detalles de la casa<sup>6</sup>.

No obstante, las cartas fueron utilizadas, de igual modo, para compartir las pequeñas o grandes *tragedias* de la vida cotidiana, es decir, para abrirse en abanico hacia el ámbito de la intimidad. De alguna manera, parte del valor que, con Bouvet (2006), podríamos denominar *documental*<sup>7</sup> está definido – entre otras cuestiones – por la proclividad a conformar, a propósito del resto y la ruina, esos elementos (auto)biográficos que elegimos denominar con Jaume Aurell (2004) *reliquias autobiográficas*.

Conviene subrayar entonces que las cartas se apoyan en las convenciones del género autobiográfico o para decirlo en otros términos, a la vez que confirman el grado de ficcionalización que posee la autobiografía propiamente dicha, toman de ella su referencialidad (Cella, 1991). Las reliquias autobiográficas surcan el texto y una cuestión de gravitación que les atañe es la construcción del verosímil mediante informaciones (en sentido barthesiano) donde el sujeto autobiográfico es el sujeto de la enunciación y del enunciado.

Probablemente la labor recopiladora de estas reliquias autobiográficas además nos permita confeccionar un mapa de los momentos más apasionados de la vida del arquitecto rosarino, o quizás aquellos que mayor resonancia tuvieron en su carrera académica como por ejemplo la obtención de la prestigiosa beca Guggenheim en la década del treinta y el rol de Rojas en esta. Por eso, entendemos que a través de estas podemos acercarnos a un mundo íntimo en movimiento en donde las ideas se fueron madurando al calor de la escritura, razón por la cual el epistolario debe ser analizado como una parte intrínseca de su obra intelectual (Brezza, *ivi*, p. 17). Mejor aún, las cartas analizadas aquí son textos que deben pensarse como parte de esa constelación mayor que conforma la obra del arquitecto e ingeniero rosarino en la defensa del arte y la arquitectura euríndicos.

Por otra parte, si las cartas – ya sea en su totalidad o en la parcialidad de algunos años – son leídas en secuencia diacrónica, se puede apreciar la sostenida distancia entre quien toma la palabra (Guido) y quien es apelado (Rojas): el primero es el discípulo que necesita de la palabra confirmatoria del otro, quien se erige en el Maestro, con mayúscula en las esquelas. Las actividades académicas de Guido, sus impacencias y sus urgencias por implantar a nivel continental la doctrina euríndica, su actitud reverencial ante su maestro, los múltiples detalles

---

<sup>6</sup> Ver como un ejemplo entre tanto otros, la carta del 23 de noviembre de 1927.

<sup>7</sup> “El valor documental adjudicado a la carta, reconocido por la tradición crítica, se renueva con el gusto de lo instantáneo, el efecto de real (como una fotografía), el poder enigmático del fragmento, el auge de los géneros menores (escritos marginales e íntimos), el renovado interés por la persona del autor” (Bouvet, *ivi*, p. 122-123).

de cariño con Rojas están grabados a fuego en estas cartas que nada tienen de ingenuas o improvisadas<sup>8</sup>.

Contrariamente a lo que postula Bouvet (2006), consideramos que estas cartas no se hallan ubicadas dentro de la *estética de la negligencia* sino en la línea del horizonte de la *escritura con borrador* donde cada palabra es calibrada y proferida en aras de la consolidación y profundización de un vínculo intelectual y de amistad, pensado desde prisma del futuro. Son piezas retóricamente cuidadas, son textos repasados y repensados cuyo tratamiento plástico no está exento de ciertas marcas que corroboran que son una *escritura con borrador*: no hay casi tachaduras ni correcciones suplementarias, no existen casi los errores de concordancia o de caligrafía, por ejemplo. Razón que nos permite postular que son la versión final de textos corregidos. Su escritura no es virtuosa en el arte de los rodeos sino directa y concisa.

Entonces, al enfrentarnos a estas misivas, es preciso tener en cuenta que forman parte de un proyecto intertextual y *metapoiético* más amplio. Coincidimos con Gonzales (2013) en que los epistolarios personales

permiten constatar que no hay proceso individual que sea llano y coherente de principio a fin, y cuando se trata de sujetos públicos – intelectuales o políticos, por ejemplo – ayudan a entender por qué, cómo y cuándo llegan a sostener ciertas posiciones, defender determinados principios o decisiones y, en definitiva, explicar el proceso personal que conduce a tales posicionamientos. Las cartas personales son puertas de acceso a cuestiones más generales.

Quizás convendría preguntarse entonces cómo se acentúa la complejidad de la trama en esos umbrales textuales pues se trata de sujetos epistolares dedicados a oficios culturales (Antelo, 2018; Brezzo, 2018; Peluffo y Maíz, 2018, p. 134). Si la epístola ha sido considerada históricamente como un documento subsidiario, fragmentario y, a menudo, testimonial cuyo consumo es, en primera instancia, privado y privativo de un solo destinatario, esta correspondencia revela que el corresponsal asume el reto de escribir sobre sí mismo, desarrollando un ejercicio de autofiguración que, en última instancia, contribuye a su autorrepresentación. Porque lo que está en juego en el proyecto escriturario epistolar no es solamente el presente de la enunciación en vinculación a los acontecimientos vitales, intelectuales, históricos que entrecruzaron a ambas personalidades sino también el cómo se quiere ser recordado. Esta es otra

---

<sup>8</sup> Bouvet (*ibidem*, p. 24) expone: “En contraste con la literatura, la práctica epistolar está asociada a un gesto de improvisación, a la escritura ordinaria como primera experiencia escrituraria, *escritura no escrita, directa, sin borrador*, a la estética de la negligencia contra el trabajo de escritorio o gabinete”.



manifestación de que este epistolario es una escritura que solo en el futuro podría tener interlocutores válidos.

Podríamos juzgar entonces, a raíz de una lectura de conjunto del epistolario, que Guido tenía un fuerte ímpetu en su accionar y su escritura no es virtuosa en el arte de los rodeos sino, como apuntábamos más arriba, directa y concisa. La operación *mediática* puesta en juego es que las cartas reafirman la voluntad, omnipresente, de dirigir la lectura a esos nodos centrales y destacar qué quería que se dijera de él. En este sentido, como engranajes de cimentación del propio legado intelectual, las cartas son también una *escritura de futuro*. Quizás estas claves de su discurrir como epistológrafo – impetuoso y directo, que *va al grano* –, que brega por construir una figura de escribiente, construyen el andamiaje y el soporte de las claves de legibilidad que propone y por qué no también, su *panoplia de seducción* (Soria Olmedo en Saiz Cerredá, 2001-2002, p. 310). Por esto entendemos como de singular valía el remitirnos a otros registros escriturarios y artísticos, para leer la correspondencia en sus vinculaciones con el conjunto de la – heteróclita, por cierto – obra de Guido.

Probablemente, en primer término estas cartas nacieron de una necesidad expresiva, de contarse la vida a sí mismo, de *escribirse* y de establecer una conversación retardada (Álvarez, 1997, p. 11) pero al aproximarnos a las escrituras íntimas de figuras de notoriedad pública, nos adentramos en ese espacio intersticial de sujeto escriturario: es en ese *espacio heterotópico* donde se construye el epistolario (Antelo, 2018).

### *Los tópicos del epistolario*

Estos *egodocumentos* (Dekker, 2002; Grobe, 2015; Krenn, 2013) en su dimensión dialogística (Saiz Cerredá, 2006) y en la notable variedad de tonos y de temáticas – los libros intercambiados azuzan el contacto epistolar, por ejemplo – demuestran el abanico de instancias en que Guido y Rojas trabaron vínculo y su profunda sintonía intelectual.

Conviene apuntar – *a grosso modo* – algunas de las temáticas presentes en el intercambio epistolar: proyectos comunes, confesiones personales, reflexiones sobre el arte americano. En efecto, estos tres ejes se encuentran articulados en la correspondencia, aunque episodios de poca monta del diario vivir – caer en cama por una gripe, perder un tren, por ejemplo – y acontecimientos biográficos significativos también son de la partida.

En los surcos de esa larga amistad sostenida entre los sellos postales, los libros y el conocimiento, se pueden vislumbrar los acontecimientos históricos y artísticos de aquellos treinta años de intercambio, hasta el punto de llegar a

conocer por estos textos ciertos movimientos sintomáticos de las discusiones sobre el nacionalismo en arquitectura.

Cuando comenzaron el diálogo epistolar Guido tenía 29 años y Rojas, 43. Guido epistológrafo se sentía atraído de suyo por la personalidad y la experiencia de Rojas, un intelectual consagrado: para ese momento ya había escrito *El país de la selva* (1907), *La restauración nacionalista* (1909), *Blasón de Plata* (1912), los ocho tomos de la *Historia de la literatura argentina* (1917–1922), *Eurindia* (1924), entre otros. Asimismo, ya había ganado el Premio Nacional de Ensayo (1923), ejercía el cargo de Rector de la UBA (1926-1930) y era el mentor de la primera cátedra de Literatura argentina en dicha casa de estudios. La distancia entre ellos es la que media entre un discípulo joven, inquieto y vivaz y un maestro experimentado y reconocido en el campo intelectual: el “Querido Maestro” con el que Guido incoa sus epístolas no deviene una mera uniformidad formularia (o una sustancial adecuación al modelo epistolar), sino que, por el contrario, refulge como una muestra de esta distancia cuya intensidad, en todo caso, reside en los usos concurrentes sobre esos registros, con el fin de maniobrar su gravitación en las representaciones de los epistológrafos.

Obviamente, que haya amistad y confianza con Rojas nos garantiza no que *diga la verdad*, sino que se construya una escena de escritura y de lectura que comienza por un remitente para solo un destinatario, y que luego no cesará de expandirse. En efecto, en el horizonte hay un lector primigenio: su Maestro con mayúscula y referente, el lector primero, pero no el único.

Así, en los resquicios del artefacto epistolar, de estatuto híbrido y ambiguo, y desde solo uno de los ángulos – la perspectiva de Guido –, podemos acercarnos a ciertos debates (públicos) que resonarían no linealmente en las esferas más íntimas y viceversa. En las cartas se pueden leer observaciones que luego pulsarán por reaparecer reelaboradas en otros escritos de Guido – la fusión entre lo indígena y lo europeo en el arte, *Eurindia* –, así como también alusiones explícitas que vinculan obra, epistolario y vida: nos referimos, por ejemplo, a algunas conferencias en donde Guido discurrirá en torno a la obra de su maestro admirado, o bien aquellos intereses que guiaron su estancia de investigación en EEUU o la sistemática costumbre de enviar sus libros y publicaciones, costumbre que conservó a lo largo de toda su vida. Consejos sobre la vida profesional, pedidos de recomendación y solicitudes de reseñas sobre textos también son asuntos que se entreveran en el epistolario en su conjunto.

Vemos que esa no distinción entre registros que realiza Guido para abordar diversos tópicos le otorga a la correspondencia visos de continuidad y no de efracciones o ruptura en vinculación al resto de la producción artística y crítica. O, para decirlo en otros términos: Guido, más allá del registro elegido,

construye sus interrogantes euríndicos que van *coagulando* a lo largo de su producción.

Como catedrático y rector de la Universidad de Buenos Aires, como *intelectual faro* de varios profesores y profesionales más jóvenes entre los que se encontraba Guido, como político y como maestro admirado, el juicio crítico de Rojas hacia alguno de los libros de Guido significaba una gesto de gran estima y reconocimiento para el arquitecto, según se puede apreciar en la correspondencia.

Este aspecto de Guido como escritor de epístolas, manteniéndose aún hasta hoy encofrado y desconocido, nos suministra valiosa información para entrecruzar con otras fuentes, como comenzaremos a analizar en el apartado siguiente donde nos centraremos en la construcción de un inmueble singular, la morada donde Rojas y su esposa Julieta Quinteros vivieron (el hoy Museo Casa Ricardo Rojas sito en Charcas 2837, CABA) y que tantas ilusiones y desvelos desplegaron en su construcción.

### La casa del Maestro

En 1928 Guido escribió un texto que aún permanece inédito. Su título es *La casa del Maestro*<sup>9</sup>. Al parecer, Rojas nunca quiso que se publicara. El único ejemplar existente cuenta con las anotaciones de puño y letra del arquitecto y está mecanografiado y maquetado. No hay otros registros que documenten su existencia ni existen otros rastros ligados a su escritura. El deseo de Guido era, al parecer, publicarlo en París.

El libro narra un particular encargo del maestro al discípulo. El pedido excede la capacidad de asombro del rosarino: es el mismo Rojas el que le solicita que diseñe su morada en la calle Charcas 2837 de la Capital Federal según coordenadas teóricas muy precisas. Sin embargo, Guido conjetura que este pedido significa – y he aquí la apuesta – convertirse en un traductor (en arquitectura) de los postulados euríndicos. Es preciso subrayar entonces que el desafío significa y condensa, al decir de Guido (1928) en *La casa...*, “el más grande problema intelectual que puede presentarse a un arquitecto argentino”<sup>10</sup> y que “su requerimiento, simple en extremo, fue vasto y difícil para mí: requeríame, fuera el arquitecto de su casa”.

En efecto, Guido lo resume como un complejo problema de arte: “crear formas nuevas que no provocaran un escándalo en la arquitectura espiritual de aquel hombre profundo” aunque, de un modo más certero, sería convertirse en

<sup>9</sup> En este apartado retomamos y ampliamos algunas ideas vertidas en Antequera (2017b).

<sup>10</sup> Resulta necesario apuntar que las páginas del manuscrito no están numeradas, razón por la cual no agregamos estas referencias.

un articulador de una llamémosle así *sintaxis eurindiana*, la cual debía dar cuenta de los archivos de la memoria: nos referimos – claro está – a su concepción del ornamento como vehículo de la memoria.

Una fusión de estilos primará entonces en la selección ornamental de la casa de Rojas, donde coexisten elementos prehispánicos y de la arquitectura altoperuana, junto a una réplica de la fachada de la casa de Tucumán donde se firmó la Independencia en 1816. Como portadora del grueso de los dramas latinoamericanos, es en la ornamentación donde reside el peso comunicativo de la casa (Gutman, 1986, p. 52).

En el epistolario, la construcción de la casa de Rojas ocupa un lugar importante puesto que es el espacio de entendimiento entre el arquitecto y el cliente, entre el discípulo y el maestro. Tanto en el uso intenso de la práctica escrituraria como en las mismas epístolas de esos años – 1927, 1928 y 1929 – se puede entrever también el carácter procesual de las negociaciones entre el arquitecto y “tan eximio cliente”, fundamentalmente en la concreción de cada detalle. La profusión de más de una veintena de piezas epistolares patentiza las idas y vueltas de los croquis, los ajustes y correcciones, la búsqueda de la aprobación de Rojas y la factura *ad hoc* del mobiliario. A modo de ejemplo, citamos unas líneas de una misiva del 20 de octubre de 1927:

En fin, espero su crítica y sus observaciones. No bien me envíe su concepto le volveré a remitir un segundo croquis y así hasta que se logre la precisa y certera distribución.

Le envío dos juegos de plantas a los efectos que si piensa alguna reforma parcial, puede enviarme una de ellas corregida.

He de significarle además, que si Ud., cree necesario comentar personalmente dicha reforma, ruégole me avise para trasladarme a esa, cosa que haré con mucho gusto y satisfacción.

Vuelvo a repetirle que pongo en el proyecto de su casa, un empeño y un entusiasmo mayor que el de mi propia casa.

De este modo, las diversas propuestas iban ajustándose a los pareceres del cliente y sus preferencias, bajo claves teóricas muy precisas: fidelidad al ideario euríndico acuñado por el Maestro. Aunque también van jalonando la cadena epistolar de ese trienio la preocupación del arquitecto por no desbarajustar las finanzas de Rojas<sup>11</sup> y los pedidos de disculpa de Guido por el no cumplimiento

---

<sup>11</sup> En este sentido, Guido en una carta fechada el 5 de enero de 1928 expresa: “Referente a dicho costo, ruégole tener absoluta confianza que en definitiva la obra se levantará con un presupuesto inferior a dicho valor, pues es mi deber, tratar por todos los medios tratar de no entorpecer de ninguna forma su tranquilidad económica, que por ser la suya es cien veces más respetable que la

de los plazos pautados a causa de exceso de trabajo y a raíz de algunos problemas de salud.

Desde los comienzos, podríamos esgrimir que la preocupación central de Guido con la casa de Rojas fue la *traducción* del ideario euríndico en arquitectura (Antequera, 2017) y el espacio epistolar sirve, de este modo, para auscultar tanto el profesionalismo y el compromiso con las líneas troncales del pensamiento euríndico con que Guido asumió la labor como su actitud de gratitud hacia Rojas. Como puede advertirse fácilmente, este interés busca dar respuesta a un problema que en última instancia se vincula a la concepción de la *comunidad imaginada* (Anderson, 1993) que compartían ambos intelectuales.

Sin embargo, al cartografiar las emociones y sentimientos enfrentados – miedo de no estar a la altura del requerimiento y honra por tamaña responsabilidad, autoafirmación e inseguridad –, al confrontar sus matices e implicancias, podemos apreciar que resuenan en las cartas los efectos del pedido de Rojas. La primera misiva que gira en torno a esta temática data del 24 de julio de 1927. La dirección del remitente es Montevideo 2112<sup>12</sup> (Rosario). Escrita cuando *la casa del Maestro Rojas* era aún un proyecto sin boceto, en dicha epístola, Guido expresa:

Por haber contraído una gripe rebelde en Buenos Aires tuve que regresar impensadamente a esta, por lo que me fue imposible despedirme de Ud., como era mi deseo. Estando ya restablecido, me apresuro a enviarle mis saludos y también 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.

Esta es la *primera piedra*, el sillar que sostiene pero que queda fuera de la vista, el origen discursivo de la casa. Como vemos, Guido relata que comenzará con ilusión la actividad proyectual de la misma. Al cotejar los textos epistolares y ponerlos en correlato con esta obra inédita titulada *La casa del Maestro*, vemos que el arquitecto quiere dejar bien en claro – y por esto utiliza ambos registros – que la propuesta resuena con grandilocuencia, generando una escena de coincidencia entre maestro y discípulo. Si, como expresa Bouvet (*ivi*, p. 82), “la incompletud y fragmentariedad de la carta apela a otras cartas anteriores que contienen respuestas y a otras cartas futuras que la precisarán o matizarán”, podríamos agregar que articula también otros registros y dialoga con los otros textos producidos por Guido, como sucede en este caso.

---

mía. Téngame, pues, en este sentido, como un celoso velador de sus intereses, motivo que constituye una satisfacción más para mí, por tratarse de usted, a quien tanto admiro”.

<sup>12</sup> Esta casa en donde Guido vivió también tiene enraizamiento en la gramática neocolonial.

Tres meses después, en otra carta fechada el 19 de octubre de 1927, el arquitecto transmite una emoción libresca y relata otra dilación:

Desde que le vi a Ud., últimamente he tenido a todos los míos – mujer e hijos – enfermos de cierta gravedad – una hijita con escarlatina maligna – que felizmente ya dominó.

Este motivo evitó que me entregara de lleno y con entusiasmo al proyecto de su casa, por la que recién mañana le enviaré el primer croquis de plantas para su estudio y crítica.

Su obra *El Cristo Invisible* me ha emocionado realmente. Si ayer orientaba Ud. a los artistas americanos estéticamente hoy nos habla de un norte espiritual y religioso en una forma insospechada, certera y alta.

Ojalá pueda yo, admirado amigo, comprender cada vez más su gran talento para no malograr en nada la honra de ser su arquitecto.

Mañana, pues, le enviaré por certificado el primer croquis.

A juzgar por la iteración, este sentir la responsabilidad y asumir el desafío con tesón era una cuestión que lo *religaba* a esa fe euríndica, como recoge en otra misiva del año 1928, aunque sin fecha precisa:

No sé, querido amigo, cómo agradecer toda su bondad para conmigo. Solo he de confesarle que su actitud ha multiplicado mi fervor y mi fe en una futura arquitectura esencialmente americana, arte que todavía no hemos podido emanciparlo o diferenciarlo, por lo menos del europeo.

En otra, fechada el 20 de octubre de 1927, se puede vislumbrar lo central del proyecto: que la casa se ajuste a las necesidades materiales, artísticas y espirituales del cliente. De igual forma, se puede mensurar el carácter procesual del emprendimiento conjunto, puesto que, a raíz de algunos cálculos errados, Guido asegura:

Esta mañana le he enviado croquis del proyecto de su casa para su corrección. Como habrá observado ha aparecido algo imprevisto por Ud., y también de mi parte, cuando observamos superficialmente el terreno en cuestión. No tuvimos presente su forma de cuña con un estrechamiento considerable en el fondo (3m). Esta forma nueva, real, del terreno le hará ver que la solución que me propuso en su última carta dado que era factible para un ancho de 16 m a la altura del hall y no para 13 m y fracción como la real.

Por otro lado, la desviación violenta, fuera de escuadra del lado del pasaje para los departamentos, me obligó a la solución heroica que Ud. observará en los planes a los efectos de disimular tal oblicuidad.

Sin embargo, pese a dichos inconvenientes, me parece que la solución encontrada es interesante y no malogra casi, nuestros propósitos concebidos sobre el hipotético terreno de 16 m de ancho en toda su longitud, y creo, también, que la planta definitiva puede estar dentro de las líneas generales del anteproyecto que le envió, previa la crítica y estudio de su parte y ajustándose más *a sus necesidades materiales, artísticas y espirituales*.

Sin lugar a dudas, la construcción de esta casa no es un trabajo como cualquier otro: conlleva el galardón de ser *el* arquitecto de Rojas. En efecto, resulta significativo que, paralelamente a este pedido, Rojas lo haya ungido como *el arquitecto de Eurindia*, cuestión que reforzaría unos años más tarde al dedicarle *Silabario de la decoración americana* (1930): “Para Ángel Guido, arquitecto de Eurindia”, como lo había prometido un tiempo atrás. En efecto, al enterarse que Rojas iba a dedicarle un libro de próxima aparición, Guido expresa en una misiva fechada el 5 de marzo de 1928:

Ahora, mi admirado amigo, refiriéndome a su última carta en la que me reitera la promesa de dedicarme una de sus obras, quiero yo, a mi vez, reiterarle mi profundo agradecimiento por tal gesto que tanto me honra. Será, sin dudas, la mayor satisfacción íntima de mi vida y el más grande estímulo que pudiera lograr mi labor, todavía pequeña, como artista e investigador. Gracias, pues, mi gran amigo, y ojalá pueda yo algún día, retribuir esa gentil actitud suya, tan honrosa para mí.

El encargo de la casa se constituía entonces en motivo de alborozo, honra y en una gran responsabilidad; en última instancia, implicaba contraer una *impagable deuda de gratitud*. Al aceptar, Guido convalida esa *debita* de por vida, imposible de saldar. Resulta curioso que paradójicamente Guido no haya cobrada un céntimo por semejante proyecto arquitectónico.

Por otra parte, Guido parece reafirmar en las cartas el propósito autopoiético, la “salvación del yo” que se encuentra en los epistolarios puesto que en ellos “no se trata solo de lo que soy sino también de lo que quiero ser”. Con fervor, Guido quiere ser el arquitecto de Eurindia, de esa fusión entre la técnica europea y la emoción americana. En realidad, a los ojos de Rojas lo es, como decíamos más arriba. No nos olvidemos que unos pocos años antes, en un pasaje de *Eurindia. Ensayo de estética de las culturas americanas* (1924), Rojas ya había armado un *dream team euríndico*:

Varios son los artistas argentinos que han emprendido ya la nueva verdad: Ángel Guido, Noel y Greslebin, en arquitectura; Bermúdez, Quirós y Fader, en pintura; Williams, Forte y De Rogatis, en música; para no citar sino los más notorios, y sin olvidar a numerosos novelistas, poetas, colegas y dramaturgos. Entre ellos, Luis

Perlotti, el escultor, ha entrado en el sendero de 'Eurindia', que yo creo el verdadero (Rojas, 1951, p. 155).

Dicho esto, quedémonos en el año 1924. Es aquí, en este libro citado *ut supra*<sup>13</sup>, donde Rojas acuña el neologismo Eurindia que remite a la catalización entre el legado europeo español (en el prefijo *Eur-*) y el americano (*-india*). No es por lo tanto irrelevante registrar que Rojas intentaba – mediante esta suerte de *linaje deseado* – resolver la polaridad América / Europa, con una dialéctica entre lo propio y lo ajeno, lo local y lo global, donde la superación estaría dada a través de la fusión. De este modo, dice Rojas: “Eurindia es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero ya no es de las Indias ni de Europa, aunque está hecha de las dos”. El *origo* entonces es doble y “en esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo, lo asimila; no reverencia lo americano, lo supera” (Rojas, 1951, p. 128).

La pretensión de Rojas en estas páginas es detallar el fruto más representativo y eminente de la cultura, el arte, donde el nacionalismo sería una suerte de estadio anterior del americanismo: “No se trata ya solo de la Argentina – como expresa Lojo (2003) – sino de toda América (aun la anglosajona), considerada como una pan-nación nacida del mestizaje cultural”.

Guido retoma la definición euríndica entre el legado europeo y el americano para sostener que la arquitectura – entendida como arte social que funciona como “antena de los pueblos” pero también como condensadora de los dramas de América – está llamada a sintetizar ambas culturas en un proceso fusional. Así pues, Guido y Rojas sostendrán una serie de inquietudes comunes en torno a esta perspectiva.

Dicho esto, volvamos a retomar *La casa del Maestro*. En primer término, conviene apuntar que el libro sigue un plan coherente y despliega una ficción de origen del inmueble ya que busca generar argumentos para la entronización de la arquitectura que le interesaba, explicando los pormenores de las elecciones estéticas, sus “inspiraciones” en palacios arequipeños y sus concepciones en torno al arte y la arquitectura, los cuales van rotulando el texto de principio a fin. De algún modo, si la carta en donde Guido enunciaba que comenzaría la labor de la casa funcionaba como *la primera piedra*, este libro operará a la sazón como *la última piedra* de la edificación. En rigor, su metatextualidad también resulta interesante: Guido no quiere dejar ningún cabo suelto, necesita explicar sus elecciones y revelar sus focos de articulación pues en la cuestión ornamental se juega buena parte de la pulseada por una nueva estética y en este sentido, queda claro que no existen las elecciones nimias.

---

<sup>13</sup> Este libro de Ricardo Rojas surge de un conjunto de ensayos publicados en los años precedentes en las páginas del diario La Nación.



Leído en contrapunto con las cartas, *La casa del Maestro* opera entonces como un texto suplementario cuya función es glosar tanto la génesis de la morada de Rojas, como explicar las decisiones que el artista tuvo que tomar, en consonancia con esos postulados euríndicos que ciertamente ejercían atracción y encanto en Guido pero que también se constituían en una fe y en un contrato tácito entre las partes intervinientes. La arquitectura para ambos es inseparable de la decoración aplicada, de la escultura y de la pintura. Pero no nos olvidemos que lo que está puesto en juego es que la arquitectura implica, en última instancia, pensar – a partir de la materia – la materialidad de la experiencia.

En segundo lugar, y acaso de manera un tanto esquemática, conviene considerar que la urdimbre textual del volumen está flanqueada por un extenso y curioso prólogo<sup>14</sup> y un breve epílogo; entrambos, los capítulos discurren en torno al estilo de la casa – definido como estilo criollo – y a su interés en describir una breve historia del azulejo como argumento decorativo, cuestión que, al considerar su dedicación (y extensión) dentro del libro, indica que la misma reviste una cierta importancia. El cuadro general de la escritura del volumen reviste cierta atención al frontis, que es una reconstrucción arqueológica – o lo que es lo mismo: *fiel*, en términos de Guido – de la fachada de la Casa de Tucumán. También se pueden vislumbrar capítulos que relevan los espacios propios de la casa como por ejemplo, el dedicado al patio de recepción, el cual se engalana porque, rodeado de galerías, está inspirado en el de la Compañía de Jesús de Arequipa. En las cartas, este es denominado como claustro<sup>15</sup>. Otro apartado gira en torno a la reja cancel; y otro, sobre el recibimiento, el recibimiento incaico y el salón. La sala<sup>16</sup> y el comedor son los otros espacios de la

---

<sup>14</sup> Hemos analizado el mismo en Antequera (2017b).

<sup>15</sup> En una carta ya citada, del 20 de octubre de 1927, Guido expresa: Paso a explicarle a grandes rasgos algunos detalles del proyecto. Recepción: se inicia esta desde la entrada, separada de la galería primera del claustro, por una cancel en hierro batido. La recepción dobla hacia la izquierda, en las galerías. El servicio dobla hacia la derecha. En el cuerpo principal he tratado de conseguir una planta en cruz latina, que aparte de esconder un sentido simbólico elocuente no malogra el sentido práctico del hall [ilegible], y da lugar a un interesante juego de vacíos cúbicos. Las galerías del *claustro* han quedado angostas; pero no ateniéndose estrictamente a las ordenanzas municipales –cosa posible– respecto al ancho del pasaje para departamentos, es fácil ampliar un poco aquellas galerías. Además, la forma rectangular del claustro se imponía, como Ud., fácilmente podrá observar. Cripta: el acceso a la cripta me parece acertado. Colocando la escalera –aprovechando la que lleva al piso alto– lateralmente caería, esta, en parte de una bóveda la que aparte de malograrla estéticamente, quitaría un espacio precioso para libros.

<sup>16</sup> Con respecto al capítulo que discurre en torno a la sala, cabe destacar que Guido tacha en el original el adjetivo *rosista* y agrega al lado *colonial* tanto en el espacio dedicado a la fotografía del mismo como en el título. En dicho espacio, predomina el color rojo *punzó*, que también tiene una profunda explicación puesto que Guido expone que “el estilo de esta sala difiere levemente del estilo del conjunto. Pertenece al colonial porteño, más avanzado como época. Constituye un estilo

casa a los que Guido les destina un capítulo en *La casa del Maestro*. Al epílogo le sigue un apartado titulado "Suplemento" que debería contener los planos de las diversas zonas: aunque Guido proyectó un espacio para cada plano en el libro, estos brillan por su ausencia.

Mediante un ensamblaje retórico, Guido intenta corregir un olvido, restituir un legado y así expresar su mirada euríndica en el estilo:

Respecto a la estilización, he de confesar que se ha respetado con cierta exageración los motivos de procedencia, debido a dos circunstancias: en primer lugar, la reconstrucción de la Casa de Tucumán en la fachada, fielmente, arqueológicamente; y en segundo lugar, por ser el primer ensayo realizado en el país sobre la rehabilitación del 'estilo mestizo'. Por consiguiente, el estilo aplicado es entonces aquel que con cierto rigor coincidente, se acerca a la ideológica concepción indoeuropea de la Eurindia de Ricardo Rojas, es decir, el estilo criollo (1928, S/D).

Como vemos, el arquitecto se propone rehabilitar el estilo mestizo, y según sus propias palabras "con cierta exageración", restituirlo del olvido, es decir, fundarlo. Guido quiere ser fiel a estos postulados y refiriéndose al desafío de la construcción del inmueble, expone:

su acierto o desacierto no es cosa que podamos medir aquí. Solo justo es expresarlo, que se plantearon numerosos problemas afines con el arquitectónico y no eludidos en ningún momento. Y el mayor de ellos fue, sin duda, realizar el estilo de acuerdo a la estructura, geoméricamente trazada, de la obra intelectual de su Propietario.

Según se puede constatar tanto en el epistolario como en el libro inédito, Rojas establece las condiciones generales y la supervisión final pero obviamente

---

inspirado en la época del tirano Juan Manuel de Rosas. El rojo vivo, el rojo sangre, decorativamente, ha adquirido entre los argentinos una prosapia estética muy interesante debido a aquella sangrienta época de nuestra historia. Se diría que es el color de aquella época, permitiéndonos la aventura de una calificación cromática de la historia argentina. Pero no siempre son exageradas las imágenes intuitas por sugerencias. Tal la época de horror de la tiranía, sangrienta y torva, pero de una belleza trágica, sin duda. El rojo pues, se ha consagrado en la tonalidad de la sala rosista. De riquísimo damasco rojo el tapizado de los muros desde el piso hasta el artesonado. Rojo el tapizado de los elegantes muebles de la época, de líneas femeninas y amables.

Discretamente disfrutan la belleza monocromática del rojo, el oro viejo de algunos marcos antiguos, ubicados con sobriedad, y el negro patinado de los muebles de la época. Una sonata en rojo, disfrutada en oro y negro tal el espíritu decorativo de la sala. Al abrirse de par en par la puerta que comunica al salón, alterase discretamente la austera y sobria tonalidad blancoazulada del salón con el rojo apasionado de la sala" (Guido, *La casa del maestro*, S/D).

no brinda propuestas formales ni espaciales, las cuales quedan en las manos de Guido: la casa entonces requiere que se preste atención al clivaje de la tradición intelectual (las raíces) y a lo que se incluye y excluye (los límites de la propuesta). Sin embargo, conviene apuntar que el afán homogeneizador que apela a la memoria colectiva (Gutman, *ivi*, p. 56) se inscribe en el inmueble, al proponer como fachada una copia de la casa donde se firmó la independencia en Tucumán. Por esto también, por la potencia que despliega esta imagen, hablamos de una traducción. Conviene recordar que unos años antes, Guido había escrito en un volumen ya citado, titulado *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*:

No preciso mayor penetración para comprender el lamentable descentramiento de nuestra arquitectura contemporánea. Rumbos indefinidos. Heterogeneidad estética. Sin pretensión ninguna de buscar cierta unidad total al acercarse a nuestra idiosincrasia, sin inquietud por copiarnos ni comprendernos (1925, p. 23).

Una fuerte crítica al cosmopolitismo de la ciudad de Buenos Aires, es decir, a su heterogeneidad se va sucediendo en *La casa...*, al compás de los temas a tratar. Ciertas problemáticas arquitectónicas en las que Guido cree necesario intervenir como las condiciones de posibilidad de un arte criollo o mestizo (adjetivos utilizados indistintamente en el texto) así como también cabales definiciones sobre la distribución de los espacios (el recibimiento incaico, el salón y el comedor, entre otros) son tópicos abordados en el texto. En suma, los capítulos brindan aquello que prometen: una lectura radical de la arquitectura euríndica y una reflexión meta-arquitectónica<sup>17</sup>.

Si este texto podría caracterizarse como un híbrido genérico puesto que campea entre la descripción arquitectónica-ornamental y las consideraciones estéticas que conforman la mirada euríndica, también está entrelazado con la historia del arte y con la literatura<sup>18</sup>, por ejemplo, al establecer una “breve historia del azulejo”.

Más que notas o detalles en clave euríndica, el inmueble descrito en *La casa* tiene un enraizamiento notable en los postulados de Rojas: “Arqueológicamente, cada detalle tiene su procedencia histórica”, dirá Guido. Más adelante, el arquitecto explica: “Desde la espiga del maíz y el zapallo, hasta el sol y la luna, que exornan algunos elementos decorativos de la casa, tienen un ejemplar de origen”. Como decíamos, la fachada de la casa del Maestro encierra

<sup>17</sup> No en el sentido que postula el lecorbusierano chileno Juan Borchers sino como relato del relato.

<sup>18</sup> Aunque no solo por esto, sino porque la casa fue construida literalmente gracias a la literatura. En efecto, Rojas ganó \$30000, una suma más que considerable para la época, por otorgársele el Premio Nacional de Ensayo por su monumental *Historia de la literatura argentina*. Este capital inicial más un crédito del Banco Hipotecario fueron suficientes para pagar la construcción.

una muestra de esta reconstrucción. ¿Cómo reconstruye Ángel Guido la fachada de la destruida Casa de Tucumán donde se firmó la independencia en 1816? Por una fotografía, por relatos orales de vecinos y por ciertos relatos de historiadores (Gutiérrez Viñuales, 1998). De alguna manera, Guido reconstruye en clave arqueológica los restos de un pasado que nunca fue.

Al ingresar a la casa del Maestro Rojas, hoy Museo Casa Ricardo Rojas, se puede ver en el gran frontispicio a Inti y a Quilla, (Sol y Luna respectivamente) propios de la simbología incaica. Al igual que en otra casa diseñada por Guido, la casa Fracassi de la ciudad de Rosario se pueden apreciar elementos fitomórficos y zoomórficos (flores, margaritas, la mazorca, el zapallo, el colibrí, figuras de sirenas junto a su charango), que nos remiten a la Compañía de Jesús (Arequipa) (Antequera, 2015). También está presente un balcón cuzqueño. Retomamos una breve descripción del inmueble para ilustrar:

La Sala Colonial es así llamada por albergar un importante conjunto de muebles del estilo de los utilizados en las residencias de Buenos Aires durante el siglo XVIII. Contigua a ella se encuentra la 'galería española', decorada con azulejos y mayólicas traídas desde la Península y con tres grandes puertas de hierro forjado cerradas con vidrios, a través de las cuales se observa el 'Patio de los naranjos', que se extiende hasta los fondos de la vivienda. La síntesis 'euríndica' de los interiores de la Casa-Museo, la presencia de lo colonial y lo español, se completa con la presencia de lo prehispánico, concretamente de lo incaico, lo cual queda cristalizado en la Biblioteca. A ella se accede trasponiendo una puerta cuyo dintel reproduce, tallado en madera, el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco [...] Las paredes del recinto, de color ocre, son imitación de las piedras labradas por los incas para sus construcciones, lo mismo que la puerta trapezoidal que comunica la biblioteca con el escritorio. Gobierna la sala un gran friso que presenta las figuras de dragones enfrentados, motivo tomado de vasijas prehispánicas (Gutiérrez Viñuales, *ivi*).

Como podemos inferir por esta sucinta descripción tomada de Gutiérrez Viñuales (1998) en lo concerniente a algunos espacios de la casa, Guido fusiona lo español y lo incaico mediante imitaciones o *reproducciones fieles*: estuco que simula piedra, recuperación de muebles del siglo XVIII, reproducción de la Puerta del Sol de Tihuanaco y de la fachada de la casa de Tucumán, azulejos traídos de España, friso con figuras copiadas de vasijas incaicas. Estos *simulacros* fueron supervisados por Rojas al punto de no escapársele ni un detalle, como se puede apreciar en las cartas.

A propósito de Rojas – “Poeta, maestro de América” como reza la leyenda del busto realizado por el escultor euríndico Luis Perloti y que ampara el patio de recepción y el monumental frontispicio de la casa – podríamos pensar que en su casa se produce un cruce entre lo personal y lo nacional. La casa viene a narrar al sujeto particular pero a modo de suplemento, también viene a narrar la nación: paradójicamente los ejes que se entrecruzan son intimidad y construcción de un monumento. O bien, podríamos argüir que se produce una expansión donde las trazas personales se representan como sucesos e imaginarios compartidos. Si la arquitectura es pedagógica como expone Rojas (1909) en *La restauración nacionalista*, se comprende que tenga un lugar preponderante lo ornamental, cuestión que le trajo a Guido múltiples discusiones con los arquitectos racionalistas. En rigor, el ornamento es el vehículo de la memoria: en este caso particular, personal y de un pueblo. De algún modo, esta casa viene a relatar esta suerte de equivalencia. Esta es la casa del fundador, del padre de Eurindia.

Como decíamos más arriba, el rosarino denuncia las arquitecturas caóticas de la ciudad-puerto. La estética nueva se sitúa de este modo frente a las arquitecturas exógenas; en suma, frente a lo extranjero y extranjerizante, y postula una inflexión de la modernidad: esta *modernidad antimoderna* (Antelo, 2017) de la teoría euríndica deriva justamente de la adhesión al mito de la homogeneidad originaria que se habría fragmentado por obra de la modernidad cosmopolita, con la consecuente eclosión del eclecticismo. Percibido este último como carencia de estilo, se le aborrecía por ser expresión de la falta de unidad propia de la capital argentina.

Esta *modernidad antimoderna*, entonces, a caballo entre lo criollo y lo europeo, converge desplegando un *futuro anterior*, es decir, un tiempo que irremediamente está por venir pero que será buscado en un pasado que nunca ocurrió, o sea, en una edad de oro. La fusión euríndica entonces se dispara en varios frentes: como dispositivo teórico que explica un proceso, como materialización de ese proceso, como horizonte de expectativa (para ser instalado a nivel continental), pero también como un pasado que no deja de pasar. En suma, la noción de fusión es, además, un modo de protegerse de la anarquía.

Si como siempre, la lectura es mayor que el texto porque ella siempre dice más de lo que afirma (Antelo, 2015, p. 48), *La casa del Maestro* es entonces el relato de la arquitectura (de la casa) pero paralelamente es también la reescritura del relato (del Maestro).

## Conclusiones

Las cartas tienen un valor fundamental para comprender ciertos contextos históricos, la intimidad de personajes y la urdimbre cultural en un aquí y un

ahora concretos. Si se trata de columbrar el núcleo central del intercambio entre Guido y Rojas conviene considerar como cuestión neurálgica la reflexión sobre los postulados euríndicos de Rojas que Guido compartía e intentaba difundir mediante diversos registros. En este caso particular, a través de la correspondencia, de una obra inédita y a través de una obra arquitectónica, hemos intentado discurrir guiados por la siguiente pregunta: cómo esos postulados euríndicos de Rojas se materializan y se traducen en la obra de Guido. Para tal fin, esa fe euríndica compartida entre Guido y Rojas, revela, en rigor, que la entrega al arte y a la arquitectura fue el interés más aquilatado en su itinerario intelectual como hemos intentado auscultar en sus cartas a Rojas.

Como se puede observar, el epistolario constituye un rico acervo que mediatiza los intereses, las relaciones y el pensamiento de uno de los arquitectos más polémicos de la Argentina. En la escritura de estas cartas, la construcción de la casa de Rojas ocupa un lugar importante puesto que es el espacio de diálogo *in absentia* entre el arquitecto y el cliente, entre el discípulo y el maestro. Esta aproximación de dos universos e intimidades en la primera mitad del siglo veinte – la correspondencia de puño y letra – constituye más que un intercambio entre dos intelectuales de fuste: son piedras lanzadas al estanque del futuro, son una constelación que asocia las vicisitudes de la cotidianeidad, nimiedades – si se quiere – y atisbos de los grandes debates culturales de la primera mitad del siglo. El instrumento epistolar, en una primera instancia privado y que plasma un vínculo de amistad, se amplifica para constituirse en un vehículo escriturario que proyecta el arte y la arquitectura euríndicos pero también o, quizás, mejor, que proyecta a través de estos, la nación. Son cartas cuya escritura de futuro no cesa de expandirse. Por este motivo, nunca envejecerán.

### Bibliografía

- ÁLVAREZ, Miriam. *Tipos de escritos III: Epistolar, administrativo y jurídico*. Madrid, Arco Libros, 1997.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México, FCE, 1993. (1ed inglés 1983)
- ANTELO, Raúl. "Posautonomías: pasajes". *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*. Universidad de Valencia, n. 28, 2008-2009. (pp. 11-20).
- ANTELO, Raúl. "Cerimonial e anacronismo: Ollantay". *Corpus, Revista on line do Curso de Graduação em Artes Cénicas*, Universidade Federal de Santa Catarina, <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-002/cerimonial-e-anacronismo-ollantay-raul-antelo/> [Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2018]

- ANTELO, Raúl. "A pesquisa é uma escrita autonomamente real", in CEI, Vitor, DAYRELL, João Guilherme y MINGOTE FERREIRA DE AZARA, Michel (comp.) *A literatura e a vida: por que estudar literatura?* Vila Velha, Praia Editora, 2015.
- ANTELO, Raúl. "Ángel Guido, la fusión, el círculo". *Cuadernos de Historia del Arte*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, n. 28, 2017.
- ANTELO, Raúl (org.). *Correspondência. Mário de Andrade & Newton Freitas*. São Paulo e Florianópolis, Editora de Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros e Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.
- ANTEQUERA, María Florencia. "Presentación del Dossier Ángel Guido: debates, itinerarios, deslindes", *Cuadernos de Historia del Arte*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, n. 28, 2017.a
- ANTEQUERA, María Florencia. "Ángel Guido, un libro y una casa". *Cuadernos de Historia del Arte*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2017.b
- ANTEQUERA, María Florencia. "El viaje iniciático de Alcides Greca, Alfredo y Ángel Guido. 1920. Chile, Bolivia y Perú" in GUTIÉRREZ, Ramón (Coord.) *El pensamiento americanista en tiempos de la reforma universitaria: Ángel Guido y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, CEDODAL, 2018.
- AURELL, Jaume. "El texto histórico como relato autobiográfico". *III Congreso Internacional Historia a Debate*, Santiago de Compostela, 14-18 de julio de 2004.
- BOUVET, Nora. *La escritura epistolar*. Buenos Aires, EUDEBA, 2006.
- BREZZO, Liliana M. *Juan E. O'Leary. Diario íntimo 1907-1920. La historia del hombre que escribió a historia*. Asunción, Tiempo de Historia, 2018.
- CELLA, Susana. "Autobiografía e historia de vida en Hasta no verte, Jesús mío de Elena Poniatowska". *Literatura mexicana, Revista semestral del Centro de Estudios Literarios*, n. 1, v. 2, 1991. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/29> [Fecha de consulta: 3 de diciembre de 2018]
- CICUTTI, Bibiana y NICOLINI, Alberto. "Ángel Guido, arquitecto de una época de transición", *Cuadernos de Historia, Boletín del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso"*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, n. 9, junio de 1998.
- CIORAN, Emil: *Oeuvres*. París, Gallimard, 1995.
- DEKKER, Rudolf (Ed.). *Egodocuments and history: autobiographical writing in its social context since the Middle Ages*. Hilversum, Verloren, 2002. (pp. 7-20).
- FERNÁNDEZ, Sandra. *La revista EL Círculo o el arte de papel Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*. Murcia, Universidad de Murcia, 2010.

- GUIDO, Ángel. *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario, La casa del libro, 1925.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial". *Revista de Museología*. Madrid, Asociación Española de Museólogos, n. 14, junio de 1998. (pp. 74-87).
- HINTZE, Gloria y ZANDANEL, María Antonia. "Algunas nociones sobre el género epistolar a propósito de las cartas de Francisco Romero". *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, Universidad Nacional de Cuyo, v. 29, n. 2, 2012. (pp. 13- 33).
- LOJO, María Rosa. "La condición humana en la obra de Ricardo Rojas". Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Santa Clara, Cuba. 2003. <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>
- LUDMER, Josefina. 1975. "La novia (carta) robada (a Faulkner)". *Hispanamérica*, año 3, n. 9 (pp. 3-19). <http://www.cartas.org.ar/lecturas/lec-lud-lan.html> [Fecha de consulta: 10 de agosto de 2018].
- MAÍZ, Claudio. "Modernidad, inconformismo y tensiones emocionales: El Epistolario inédito (1894-1936) de Miguel de Unamuno". *Landa*, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 6, v. 2, 2018. (pp. 252-280).
- PELUFFO, Ana y MAÍZ, Claudio. "Presentación Dossier: afecto, redes y epistolarios". *Landa*, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 6, v. 2, 2018. (pp. 132-139).
- SAIZ CERREDA, Pilar. "La dimensión dislogística de la carta: una lectura del pacto epistolar en la correspondencia de Antoine de Saint-Exupéry". *Cuaderno de investigación filológica*, Universidad de La Rioja, v. 27-28, 2001-2002. (pp. 307-322).
- SAIZ CERREDA, Pilar. "El diálogo en la carta: una cláusula del pacto para la construcción de un espacio epistolar in AAVV. *Espacio y texto en la cultura francesa. Espace et texte dans la culture française*. Universidad de Alicante, 2006 (pp. 227 -236)
- SALINAS, Pedro. *El defensor*. Madrid, Alianza, 1983.
- SALVIONI, Amanda. "De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas". *Il capitale culturale Supplementi*, Università degli studi di Macerata, 2015. (pp. 127-152)
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. "Tan lejos, estando tan cerca: el epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre". *RILCE*, Universidad de Navarra, vol. 32, n. 2, 2016. (pp. 489-512).
- ROJAS, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética de las culturas americanas*. Buenos Aires, Losada, 1951.



- VIOLI, Patrizia. "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar". *Revista de Occidente*, n. 68, 1987. (pp. 87-99).
- GROBE, Sybille. "Cartas e correspondência ordinária como ego-documentos na análise lingüística". *Revista Linguística* Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, dezembro de 2015. (pp. 22-41). <http://www.letras.ufrj.br/poslinguistica/revistalinguistica>
- KRENN, Martin. "Ego-Dokumente' – Zur Problematik eines Begriffs" in KRENN, Martin HOCHEDLINGER, Michael. *Zeugen des Untergangs. Ego-Dokumente zur Geschichte des Ersten Weltkriegs im Österreichischen Staatsarchiv*. Viena: Österreichisches Staatsarchiv, 2013. (pp. 20-27).

**María Florencia Antequera** es Doctora en Letras (Univ. Nac. de Cuyo). Lic. y prof. en Letras (Univ. Nac. de Rosario). Actualmente es becaria posdoctoral CONICET. Docente a cargo de la cátedra "Gramática" de la carrera de Licenciatura en Comunicación periodística, Fac. de Derecho y Ciencias sociales del Rosario, Univ. Católica Argentina. Su libro de próxima aparición se titula *Alcides Greca. El viaje de la escritura y la escritura del viaje*, EDIFyL, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2018. Durante el 2018, realizó una estancia posdoctoral en la Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil), bajo la supervisión del Dr. Raúl Antelo.

**Contacto:** mfantequera@hotmail.com

**Recibido:** 14/01/2019

**Aceptado:** 30/11/2019