



# La “Casa Burgos”: patrimonio tangible e intangible

*Burgos’ House: tangible and intangible heritage*

**Marta Elena Castellino**

Universidad Nacional de Cuyo- Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Literaturas Modernas - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza  
Mendoza, Argentina  
[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

## RESUMEN

La “Casa Burgos”, ubicada en San Rafael (Mendoza), cuya construcción se inició en 1916 y se terminó completamente en 1929, constituye un excelente ejemplo para reflexionar acerca de la interacción entre, o el paso de “lo inmaterial literario al monumento arquitectónico”. Tal el título que Amanda Salvioni coloca a su estudio sobre la casa-museo “Ricardo Rojas” y resulta apropiado también para referirnos a la casa del escritor tucumano radicado en Mendoza, quien mantuvo con Rojas una amistad de años, cimentada en similares intereses y concepciones identitarias, puestas de manifiesto en sus obras literarias, pero también en el diseño de sus respectivas moradas: un proyecto arquitectónico que respondía a un programa estético de reinención de la tradición nacional, a partir de la fusión de lo hispano y lo indígena, a lo que se suma –en el caso de Burgos- el aporte inmigratorio clave en el San Rafael de las primeras décadas del siglo XX. Así, patrimonio tangible e intangible se sustentan y se explican mutuamente y la materialidad de la construcción permite una lectura semiótica que la interprete también como una forma de comunicación.

**PALABRAS CLAVE:** patrimonio tangible; patrimonio intangible; literatura de Mendoza; Fausto Burgos; identidad

**ABSTRACT**

The “Burgos’house”, located in San Rafael (Mendoza), whose construction began in 1916 and was completely finished in 1929, constitutes an excellent example to reflect on the interaction between, or the passage from “the literary immaterial to the architectural monument”. Such is the title that Amanda Salvioni gave to her study on the “Ricardo Rojas” house-museum and it is also appropriate to refer to the house of the Tucumán writer based in Mendoza, who kept a friendship with Rojas for long, based on similar interests and conceptions on identity, shown in their literary works, but also in the design of their respective dwellings: an architectural project that responded to an aesthetic program of reinvention of the national tradition, starting from the fusion of the hispanic and the indigenous, along with which adds –in the case of Burgos- the key immigration contribution in San Rafael in the first decades of the 20th century. Thus, tangible and intangible heritage are mutually supported and explained and the materiality of the construction allows a semiotic reading that also interprets it as a form of communication.

**KEYWORDS:** tangible heritage; intangible heritage; literature of Mendoza; Fausto Burgos; identity

## Introducción

La “Casa Burgos”, ubicada en San Rafael (Mendoza), cuya construcción se inició en 1916 y se terminó en 1929 (al menos en una primera etapa) constituye un excelente ejemplo para reflexionar acerca de la interacción entre, o el paso de, “lo inmaterial literario al monumento arquitectónico”. Tal el título que Amanda Salvioni (2015) coloca a su estudio sobre la Casa-Museo “Ricardo Rojas” (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y resulta apropiado también para referirnos a la casa del escritor tucumano radicado en Mendoza, Fausto Burgos, quien mantuvo con su comprovinciano Rojas una amistad de años, cimentada en similares intereses y concepciones identitarias, puestas de manifiesto en sus obras

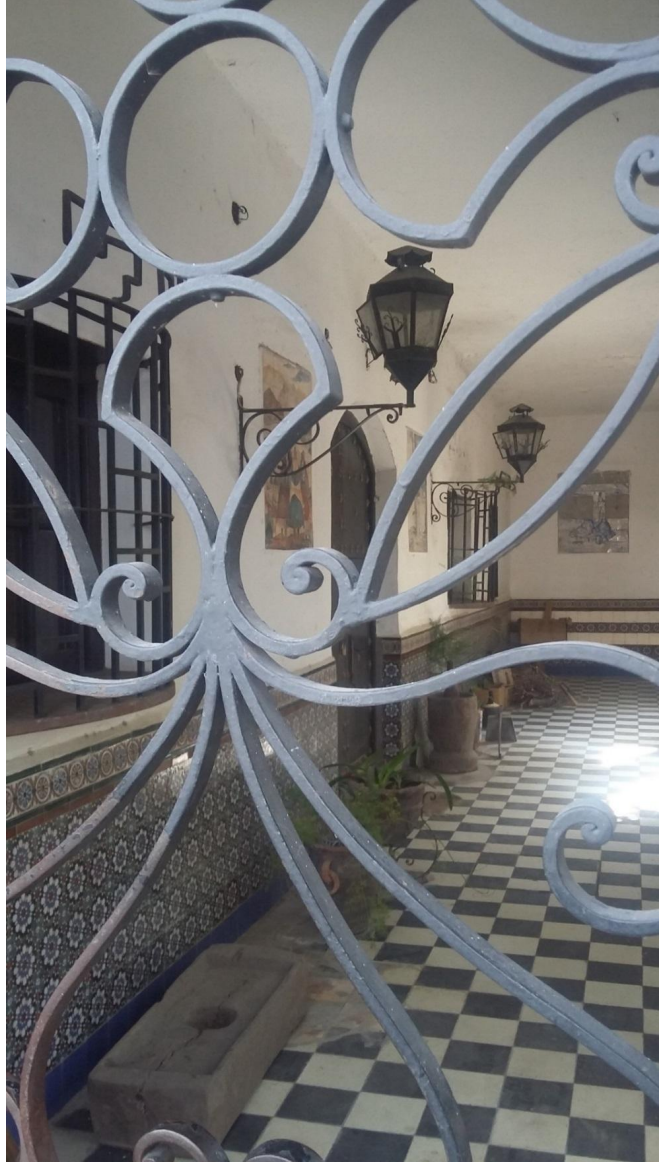
literarias, pero también en el diseño de sus respectivas moradas: un proyecto arquitectónico que respondía a un programa estético de reinención de la tradición nacional, a partir de la fusión de lo hispano y lo indígena, a lo que se suma —en el caso de Burgos— el aporte inmigratorio clave en el San Rafael de las primeras décadas del siglo XX. Esta selección de elementos heterogéneos se amalgaman en un “todo” que es a la vez discursivo y arquitectónico, Así, patrimonio tangible e intangible se sustentan y se explican mutuamente y la materialidad de la construcción permite una lectura semiótica que la interprete también como una forma de comunicación, análoga a la obra literaria.

Lamentablemente, no se ha podido recuperar en forma fehaciente el nombre del arquitecto responsable de la construcción de la Casa Burgos, ya que los planos (de tela, como era usual en la época), se destruyeron por efectos del agua en alguna circunstancia climática que no se puede precisar. Pero sí es indudable la impronta del escritor en esa “codificación” en términos arquitectónicos de una comunidad de intereses (planteada también discursivamente en las propias obras) que unía a Burgos con otros intelectuales argentinos e hispanoamericanos, en torno a los conceptos de “indigenismo” e “hispanismo”, pero en el marco de una sociedad multicultural como lo era San Rafael -y Mendoza toda- en esa época, gracias al verdadero “aluvión inmigratorio” que impactó de manera tan decisiva en todos los aspectos de la vida, cambiando la faz productiva pero también las estructuras sociales, generando nuevos conflictos y temáticas de los que la literatura da testimonio<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. por ejemplo la obra de Fausto Burgos, *El gringo* (1935), en la que se plantea la dicotomía “gringo / criollo”, o la novela de Abelardo Arias, *Álamos talados* (1942), en la que el símbolo planteado en el título permite también una lectura en clave sociológica, en la que se reinterpreta el conflicto “tradición / progreso”.

**Imagen 1. Casa del escritor Fausto Burgos, en San Rafael, Mendoza**



**Fuente: Archivo personal**

## Un poco de historia

Fausto Burgos nació en Tucumán en 1888, cursó estudios primarios en Salta; frecuentó las aulas de la Escuela Regional de Catamarca, donde obtuvo su título de maestro y continuó estudios universitarios en La Plata, donde fue discípulo de Ricardo Rojas, tal como se pone de manifiesto en varias cartas dirigidas por el tucumano al "maestro" (si bien este era apenas 6 años mayor), y conservadas en la Casa Museo "Ricardo Rojas"; así por ejemplo, una fechada en San Rafael el 7 de junio de 1922<sup>2</sup>:

Mi querido maestro:

Leí, con juvenil entusiasmo, lleno de alegría, las líneas que Ud. me dedica en las columnas de *La Nación*, en su estudio acerca de la provincia de Tucumán. Gracias, mi querido y noble maestro, águila que está parada en la cumbre. A usted, le debo en gran parte este cariño por las **cosas del terruño** [el destacado es nuestro]. Su libro *El país de la selva* presentó ante mis ojos añosos horizontes. Leyéndolo, estudiándolo, aprendí a apreciar lo que vale el conocimiento a fondo del idioma de Cervantes. Además, sus lecciones allá en sus aulas queridas y nunca olvidadas de la Universidad de la Plata, sus lecciones de crítica, de crítica severa, elevada, fueron oro puro para mí. Y empecé a despertar...

Usted también es tucumano, el cóndor del Norte, el único cóndor tucumano [...].

Afectuosamente, le da un apretón de manos

Fausto Burgos

---

<sup>2</sup> Colección Casa Museo Ricardo Rojas (CABA), Cartas de Fausto Burgos a Ricardo Rojas.

***Imagen 2. Fausto Burgos en sus años de residencia en La Plata***



***Fuente: Archivo personal Leopoldo Burgos***

Esta amistad, como vemos, no se interrumpió cuando el discípulo se trasladó a Mendoza en 1916, con su esposa María Elena, convocado por la creación de la Escuela Normal que abría sus puertas por entonces y que brindaba una excelente oportunidad de trabajo; en ella, Burgos se desempeñó como profesor de varias asignaturas y compartió el claustro docente con Alfredo Bufano, con quien fue cimentando una gran amistad a lo largo de los años, a pesar de las diferencias de temperamento entre

ambos, de las que Bufano se encarga de dejar testimonio en más de una oportunidad<sup>3</sup>:

Nos conocimos hace muchos años en Buenos Aires. Yo estaba por embarcarme a las Georgias del Sud, y él, se dirigía hacia el Altiplano. Pocas veces juntó la casualidad dos seres más antagónicos. Yo, de salud precaria, quebrantada por la gran ciudad de cuyo nombre no quiero acordarme; él, fuerte y musculoso [...]; él, locuaz y dinámico, yo, fatigado [...]; yo, creyente, él, sin inquietudes religiosas. Por rara coincidencia, hasta en el mismo instante que nos conocimos, él iba hacia el norte y yo hacia el sur (Bufano, 1935).

**Imagen 3. Burgos y Bufano en San Rafael**



**Fuente: Archivo personal Leopoldo Burgos**

---

<sup>3</sup> Véase en Castellino, Marta (1990) una transcripción de estos documentos.

**Imagen 4. El escritor en su casa de San Rafael**



**Fuente: Archivo personal Leopoldo Burgos**

Retornando al tema de la amistad con Bufano, también se traduce en un proyecto conjunto del que da testimonio la correspondencia con Ricardo Rojas y que lamentablemente (hasta donde sabemos) no llegó a concretarse<sup>4</sup>; en efecto, leemos en carta fechada en San Rafael el 18 de abril de 1928:

---

<sup>4</sup> En función de este proyecto, Burgos remite a Rojas las siguientes instrucciones, en carta fechada el 11 de junio de 1928:

“Responda a las siguientes preguntas.

Querido maestro:

1°- ¿En qué provincia pasó su niñez? ¿Viajó mucho cuando niño?

2°- ¿Hizo estudios secundarios?

3°- ¿En qué época empezó a escribir? ¿Conserva algún trabajo inédito de sus primeros tiempos?

4°- ¿Cuántos años tenía cuando escribió *La victoria del hombre*? ¿Fue este su primer libro? ¿Compuso alguna novela que no publicó?



He resuelto aceptar la colaboración notable de nuestro amigo, el poeta Bufano, para escribir la obra titulada *Ricardo Rojas*. Nos "emplearemos a fondo", o sea echaremos el resto, al estudiar la gran obra del argentino ilustre, hoy rector de la Universidad de Buenos Aires. Después estudiaré la obra poética. En esta semana le mandaré mi libro. Le quiere, le estudia [...] Fausto Burgos<sup>5</sup>.

La continuidad del amistoso intercambio epistolar con Ricardo Rojas (la última carta que he podido ver está fechada en San Rafael el 24 de abril de 1940) nos habla de una comunidad de intereses que va más allá del simple ejercicio de las letras.

### ***Euridia* (1924), un texto clave**

El título mismo de esta obra nos ilustra acerca de la respuesta que el tucumano Ricardo Rojas (1882-1957) pretende dar a la problemática identitaria tan vigente en las primeras décadas del siglo XX. Su viaje a España en 1907, que traería como consecuencias el inicio de una fructífera amistad con Miguel de Unamuno y la tardía publicación del libro *Retablo español* (1938), entre otras causas, nutrió, al decir de Gutiérrez Viñuales (2003), su *hispanismo*; en cuanto al *indigenismo*, forma parte también de las cuestiones en debate en los comienzos de siglo XX: como movimiento político y social se estructuró en México en el primer cuarto del siglo y

---

5°- ¿Qué edad tenía cuando llegó a Buenos Aires?

6°- ¿Cómo se inició en el periodismo? Refiéranos alguna anécdota de entonces [...]

Son las seis primeras preguntas. Le sometemos a un largo interrogatorio que necesitamos sobre su técnica, su modo de trabajo, la prosa y el verso, y acerca de sus ideas religiosas y estéticas.

Ordene que me envíen el Programa Oficial de la Facultad de Filosofía y Letras (año 1927").

<sup>5</sup> Los originales de estas cartas se encuentran en la Casa Museo "Ricardo Rojas" y agradezco la gentileza de sus autoridades y personal que me permitieron acceder a ellos y fotografiarlos. La transcripción se encuentra en el archivo documental del CELIM (Centro de Estudios de Literatura de Mendoza), FFyL.

como corriente cultural y antropológica concentrada en el estudio y valoración de las culturas indígenas, tuvo difusión entre muchos escritores argentinos y latinoamericanos que buscaban superar los límites de un nativismo idílico o pintoresquista<sup>6</sup>. Así, como destaca Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2003), las tres primeras décadas del siglo XX representan un “momento crucial para las naciones americanas en la definición de un pensamiento y una praxis tendiente a cristalizar una identidad nacional, a la vez que sentar las bases para una comprensión identitaria de carácter americano” (p. 167) . Este mestizaje estético no se circunscribió a un arte en particular, sino que tanto la literatura como la pintura, como la arquitectura, dieron muestra de similares búsquedas<sup>7</sup>.

Rojas proclama en *Eurindia*: “El exotismo es necesario a nuestro crecimiento político; el indianismo lo es a nuestra cultura estética. No queremos ni la barbarie gaucha, ni la barbarie cosmopolita. Queremos una cultura nacional, como fuente de una civilización nacional, un arte que sea la expresión de ambos fenómenos. *Eurindia* es el nombre de esta ambición (Rojas, 1980: p. 13).

Así, la intención expresa de Rojas en *Eurindia* era la de promover una estética nacional y americana reivindicando el mestizaje hispano-indígena; en relación con las artes plásticas, su autor manifestaba la necesidad de “conciliar la emoción indígena con la técnica europea” y extender “nuestra nacionalidad artística a todo lo americano”. Si bien, como señala Gutiérrez Viñuales (2003), se trataba de una propuesta estética que en sí manifiesta

---

<sup>6</sup> Cf. Romano, Eduardo (2004, pp. 165-182) y también Nicolás Alba, M. del C. (2015, pp. 95-107).

<sup>7</sup> El mismo Gutiérrez Viñuales menciona que el “artista rosarino Alfredo Guido, quien había sido premiado en 1918 junto a José Gerbino en el primer Salón Nacional de Artes Decorativas por diseñar un ‘cofre de estilo incaico’, era condecorado en el Salón Nacional argentino por su lienzo *Chola desnuda* (Museo Juan B. Castagnino, Rosario), posiblemente uno de los emblemas más sobresalientes dentro de la idea del mestizaje estético que caracterizó al arte americano de las primeras décadas del siglo XX. En el mismo se ve a una cuzqueña, exhibiéndose a la manera de las tradicionales Venus del arte occidental” (Gutiérrez Viñuales, 2003, p. 182).

contradicciones y tensiones, que son –por otra parte- características del pensamiento de la generación del Centenario, “urgido de modernidad y nacionalismo, en un contexto donde aún quedaba pendiente un asunto crucial en el proceso de consolidación ideológica del estado”, lo cierto es que el concepto *euríndico* fue fecundo en nuestra cultura y orientó la labor creativa de muchos de nuestros intelectuales, artistas y hombres de letras.

### ¿Dos “vidas paralelas”?

Burgos se proclamaba discípulo de Rojas, y es llamativa la similitud que sus respectivos itinerarios ponen de manifiesto, no ya en lo teórico, pues el escritor mendocino no ha dejado constancia de su ideario por escrito, pero sí en la *praxis* concreta de su proyecto escriturario... y en su propia casa sanrafaelina.

Sabemos, sí, que leyó y releyó gustosamente *Eurindia*, tal como lo manifiesta en una carta fechada el 26 de diciembre de 1922 (la fecha está algo borrada pero legible): “¡Con qué placer leo *Eurindia*! Tengo grandes deseos de verlo. No he podido olvidar aquellas gratas horas pasadas en la Universidad, en la clase de literatura, cuando el *Pico de oro*... comentaba a los clásicos españoles (...)”. En repetidas ocasiones confiesa también la influencia que el maestro ejerció sobre su propia obra en cuanto a abrirle los ojos para “las cosas del terruño” (carta ya citada, fechada el 7 de junio 1922)<sup>8</sup>.

De todos modos, hay mucho de las búsquedas personales de Burgos, de su propia biografía, en el amor que pone de manifiesto hacia una zona en particular –como es la Puna- donde lo hispano y lo indígena se imbrican en el marco de un paisaje que es en sí mismo un actante destacado en las páginas de nuestro escritor.

---

<sup>8</sup> Colección Casa Museo Ricardo Rojas (CABA). Cartas de Fausto Burgos

En otras palabras, Burgos amaba y recorría asiduamente la región noroeste, ya desde su infancia, y allí encontraba inspiración para su obra, tal como relata al “maestro”: “iremos a descansar una temporada en Orus-Mayu (Jujuy), cerca de la frontera boliviana, en la solitaria Puna, a 3.900 metros sobre el nivel del mar. Allí bebe mi fantasía. De allí son las personas de mis cuentos puneños” (carta fechada en San Rafael de Mendoza, 26 de diciembre de 1922). También da testimonio de ello en la misiva datada en Ckori-Mayu (Departamento de Rinconada, Jujuy), el 31 de enero de 1929: “Le escribo desde el corazón de la Puna, desde el país de las vicuñas monteses y de las dóciles llamas cargueras. Estamos a 4.200 metros sobre el nivel del mar y la puna nos hace temblar y nos oprime la cabeza y el corazón. Aquí hace un frío tremendo ¡Cuánto tengo que escribir!”<sup>9</sup>.

De sus estadías en el Cuzco tenemos también el testimonio de “Pancho Villa”, en un artículo publicado en *El Diario*, de La Paz, el domingo 30 de marzo de 1930, donde leemos las siguientes palabras, que nos dan cuenta de la profunda compenetración espiritual del hombre y el artista con el mundo contemplado<sup>10</sup>:

En el Cuzco, en los dos meses de su estada, siguiendo su incontenible brote de franqueza, hizo vida campechana. Allí no fue el alto escritor cuya pluma fecunda y bien cortada, capta el sabor de la tierra y el encanto nativo vibrante en la vida indígena toda llena de tradición; no es más el observador sutil y el psicólogo profundo que con raro ojo avizor inquiere y escruta las modalidades peculiares del alma quechua. Burgos en el Cuzco es más que artista, más que escritor, un hombre. Hombre que convive sintiendo en la propia carne el dolor ancestral del autóctono y que también se alegra con las alegrías de la raza, ya brindando con chicha en sendas

---

<sup>9</sup> Colección Casa Museo Ricardo Rojas (CABA). Cartas de Burgos a Rojas.

<sup>10</sup> Fuente: Archivopersonal familia Burgos.

kerus de madera y plata, ora bailando al son del ritmo alegre y movido de las kaschuas<sup>11</sup>.

En estas fuentes, en la contemplación de esta realidad que en su aspecto paisajístico es imponente y en su aspecto social acucia con su dolor y miseria, abrevó su *indigenismo*, cuyo sustento puede encontrarse igualmente en la indudable amistad que mantuvo con intelectuales hispanoamericanos enrolados en esta línea de pensamiento. Esta afirmación se funda en el testimonio indirecto que dan algunos prólogos y textos periodísticos a los que hemos tenido acceso<sup>12</sup> y, sobre todo, en una carta en la que la esposa del indigenista peruano José Uriel García<sup>13</sup> le pide ayuda a María Elena Catullo de Burgos para "visibilizar" en Argentina la situación de su marido, detenido por causas políticas. No conocemos la respuesta, pero sí la carta en la que el propio Burgos trata de interesar a Rojas en la desgracia del amigo cuzqueño (San Rafael, 8 de agosto de 1932):

Acabamos de recibir tristes noticias de la Señora de mi apreciado amigo y colega Sr. Uriel García, notable ensayista cuzqueño, hoy en la desgracia o el destierro... Lea, querido maestro, la carta que a mi mujer escribió la señora Aurelia de García, desesperada, a Ud., en su nombre y en el mío

---

<sup>11</sup> Para una transcripción de este documento, cf. Castellino (1990). El original se encuentra en la Casa Burgos, en San Rafael.

<sup>12</sup> Así por ejemplo, los juicios publicados por Luis Valcárcel en un periódico del Cuzco, Perú, en 1928, y del que leí una transcripción manuscrita, sin otras indicaciones, en la casa del escritor (Cf. Castellino, 1990).

<sup>13</sup> José Uriel García (San Sebastián, Cuzco, 8 de septiembre de 1894 - Miraflores, Lima, Perú, 27 de julio de 1965), fue un destacado intelectual y educador peruano, que desarrolló uno de los pensamientos más significativos de la corriente indigenista en el Perú. En 1929 publicó *El Nuevo Indio*, obra en la que "aborda las circunstancias del mestizaje a partir de diferentes tópicos como son el artístico, el intelectual, el antropológico, el sociológico, y el psicológico; un ensayo deslumbrante que permite adentrarse en los diferentes elementos de la identidad del peruano contemporáneo, desde una visión de la sierra cusqueña, que lamentablemente no llegó a tener una debida caja de resonancia en su tiempo" ([https://es.wikipedia.org/wiki/José\\_Uriel\\_García](https://es.wikipedia.org/wiki/José_Uriel_García). Consultado el 25 de mayo de 2019).

puede hablar al Ministro del Perú, residente en esa, en favor de Uriel cuyos libros conoce y estima<sup>14</sup>.

Tampoco desdeña Burgos la herencia hispánica en la constitución de la nacionalidad: amó y recorrió España, en 1933, buscando –como él mismo manifiesta– las “raíces de lo nuestro”. Sevilla, Córdoba, Granada, Cádiz, Toledo, Zamora, Hontoria del Pinar y Moraleja del Vino... ciudades y villas, campiñas y ríos, cada una con su fisonomía propia, aparecen en *Paisajes y figuras de España*, volumen publicado ese mismo año. Este peregrinar por tierras españolas tiene un sentido que el propio autor confiesa, y el viaje no sólo permite reanudar los lazos de una tradición y reconocerse en el espejo de los ancestros, sino recuperar una valoración de lo propio a través de labios peninsulares:

La Argentina es España (...) Vosotros, provincianos argentinos, habláis el castellano mejor que nosotros los andaluces (...)

Qué importa, chico, que la encima racial se vista de ropajes de siglos, si los gajos, hijos de la América Virgen, que tiene la misma savia, retoñan, como encendidos de amor y gracia (Burgos, 1933, p. 20)<sup>15</sup>.

De algún modo, es el pensamiento de Rojas expuesto en *Eurindia* y retomado en el *Silabario de la decoración americana* (1930) como fruto de una prolongada meditación, ya que como puesta en práctica de estas ideas, Rojas había desarrollado en 1914 el proyecto de una Escuela de Artes Indígenas en la Universidad de Tucumán, “donde los alumnos se entrenarían en la estilización de los modelos regionales y de las imágenes de la arqueología indígena, adaptándolos a las necesidades de la industria y la vida moderna” (Bovisio, 2015, citando a Rojas, Ricardo. *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*. Buenos Aires: Librería Argentina de

---

<sup>14</sup> Colección Casa Museo Ricardo Rojas. Incluida éntrelas cartas de Burgos a Ricardo Rojas.

<sup>15</sup> Reaparece aquí la *nacionalidad*, asociada con el símbolo del árbol, del mismo modo que en *Eurindia* (cf. Rojas, 1980, p. 77 ss.).

Enrique García, 1915). Esta “recuperación de los tejidos prehispánicos, en relación con la ‘invención’ del arte indígena que tiene lugar en Argentina en las primeras décadas del siglo XX” es destacada por Bovisio y Penhos (2010), ya que permite sumar al valor “arqueológico”, histórico de estas artesanías, (por ejemplo, el tejido en telar), y a “la valoración de las imágenes como textos con mensajes simbólicos” (s.p.), un contenido estético, artístico.

Es que, como señalan Bovisio y Penhos (2010), “En este sentido será necesario impulsar tanto el conocimiento ‘estético’ de las culturas indígenas como el histórico. El primero a través del análisis de su arte (técnicas, diseño, composición, simbología) y el segundo mediante la investigación arqueológica” (s.p.).

Aproximadamente por la misma época (1917), Burgos y –sobre todo- su esposa Elena se encontraban empeñados en una recuperación patrimonial análoga. En documentación referida a los años iniciales de la Escuela Normal de San Rafael se lee lo siguiente:

Por aquellos años [1917], la esposa del escritor y profesor del establecimiento -Fausto Burgos- María Elena Catullo es nombrada para atender los cursos de manualidades y abre un taller de tejidos vernáculos y criollos desde donde se reivindican y difunden las costumbres artesanales nativas. Las prendas confeccionadas eran vendidas y con el dinero obtenido se reabastecían de materias primas para seguir trabajando. Esta actividad fue copiada después por otras escuelas (Fuente: CAMARA DE DIPUTADOS DE LA NACION. SESIONES ORDINARIAS 2005. ORDEN DEL DIA Nº 2989. COMISION DE EDUCACION. Impreso el día 15 de septiembre de 2005).

En 1927, Elena y Fausto Burgos publicaron un volumen titulado *Tejidos incaicos y criollos*, que es considerado por Olga Latour de Botas (2019) “un precioso informe”, que fue elevado al Ministro de Educación y publicado luego por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. La obra fue

comentada elogiosamente por Rojas, según se deduce de la carta que Burgos le dirige el 18 de abril de 1928<sup>16</sup>. Esta actividad se inscribe dentro de un proceso de recuperación del arte indígena que acaece en América Latina en general, y asimismo en Argentina, en pos de una “ideario nacional”. Como señala Andrea Pegoraro,

En este contexto las colecciones del Museo Etnográfico, en especial las procedentes de las regiones de La Pampa, Patagonia y Noroeste, estuvieron a disposición de grupos escolares y de escuelas y talleres de oficios que enseñaban las técnicas del tejido y el telar, apoyándose en los motivos o diseños de los objetos arqueológicos (Pegoraro, 2017, p. 28).

Las explicaciones están acompañadas por preciosos tejidos, a modo de muestra o ejemplo, realizados por la autora. El volumen publicado por el matrimonio Burgos contiene también ilustraciones de Agustín Rivero (Imagen 5, en página siguiente):

Sabemos asimismo que el matrimonio instaló en su propia casa un telar criollo del que emergieron valiosas obras, como las que ejemplifican lo expuesto en *Tejidos incaicos y criollos*, y de las que dan testimonio las cartas intercambiadas con Rojas; así, el 25 de octubre de 1925 Burgos promete: “A principios de octubre empezaremos a urdir la alfombra que le llevaremos de regalo; tendrá una hermosa guarda incaica en rojo, blanco y negro. A fin de año iremos al Cuzco; de allí le traeré tejidos notables”<sup>17</sup>. Promesa reiterada el 8 de febrero de 1929, desde Pomán: “Cuenta con la alfombra estilo incaico para su escritorio; la tejaremos en nuestro telar criollo, de palos de algarrobo, con mi esposa”. Y también en

---

<sup>16</sup> “Recibí su carta. Le agradezco íntimamente lo que dice de nuestro libro de tejidos”.

<sup>17</sup> Colección Casa Museo Ricardo Rojas. Cartas de Burgos a Rojas.



un texto donde destaca los méritos de Elena en la confección de estos tejidos criollos, el 20 de julio de 1929<sup>18</sup>:

**Imagen 5. Agustín Rivero, ilustraciones para Fausto Burgos y María Elena Catullo.**



**Fuente: Tejidos incaicos y criollos, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1927, p. 28.**

No crea que me olvido de su encargo. En la exposición de tejidos que organizó en esa la Liga Patriótica, mi Ñata obtuvo el primer premio con varias mantas de alpaca y seda (diseños de estilo incaico). En el mes entrante empezaremos a tejer para ustedes; tejeremos como siempre, en nuestro rústico telar de 4 palos y a pala y a peine (cuatro horas por la tarde, después, paseo en nuestro viejo automóvil).

<sup>18</sup> Colección Casa Museo Ricardo Rojas. Cartas de Burgos a Rojas.

**Imagen 6. María Elena Catullo de Burgos. Foto gentileza de Leopoldo Burgos, su nieto**



**Fuente: Archivo personal Leopoldo Burgos**

***Imagen 7. Tejido al telar realizado por Elena y Fausto Burgos. Foto gentileza de Leopoldo Burgos, su nieto***



***Fuente: Archivo personal Leopoldo Burgos***

Finalmente, en la misma carta del 20 de julio de 1929, reitera e incrementa la promesa<sup>19</sup>:

Nuestro primer envío será: una manta de 2 x 1,70 (se podrá usar como alfombra, de lana de guanaco, con dibujos de estilo incaico, en rojo, blanco y negro (...)).

El segundo envío, un tapiz fino, con doble guarda de estilo incaico.

Y así, seguiremos. Deseamos corresponder al cariño del gran maestro y amigo, enviándole obras sencillas de nuestras manos.

El texto contiene otra referencia de gran interés, junto con la invitación a Rojas y a su esposa para que pasen una temporada en San Rafael, la afirmación: “Ya terminamos nuestra casa, de estilo colonial. Quedó lindísima. Si pudiera venir a pasear siquiera 15 días... Tenemos comodidades”.

El mismo Rojas había iniciado en 1927 la construcción de su residencia en la ciudad de Buenos Aires, en una calle céntrica, y encomendó la obra al arquitecto Ángel Guido<sup>20</sup>, a quien dedica su *Silabario...*, que era hermano

---

<sup>19</sup> Colección Casa Museo Ricardo Rojas (CABA). Cartas de Burgos a Rojas.

<sup>20</sup> “Respecto de Ángel Guido, su figura forma parte también del movimiento que concibió las formas artísticas como vías privilegiadas para la construcción de una identidad nacional. Si Rojas operó la valorización estética de la ornamentación prehispánica, Guido, junto con Martín Noel entre otros, participó de la restauración historiográfica de la producción de la Colonia. Aunque con matices de acuerdo a cada país, el siglo XIX fue, en Latinoamérica, fuertemente antiespañol. El reciente pasado colonial era considerado una época de opresión y oscurantismo, y el arte y la arquitectura no escaparon a esa valoración. Dentro de las preocupaciones de algunos intelectuales latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, los estudios sobre arte colonial, a la luz de la revalorización del vínculo con España, ocuparían un importante lugar en la búsqueda de nuevas respuestas al problema de las identidades nacionales. El texto más interesante de Guido es, sin duda, Redescubrimiento de América en el Arte (1944), en el que desarrolla ampliamente su postura (...) La apelación a *Eurindia* funciona como marco y sentido de los contenidos analizados por Guido en cada capítulo. Las obras son tomadas como evidencia de un proceso mecánico de mezcla en el que sobre la base del barroco español se va imbricando la ‘voluntad de forma’ indígena, dando por resultado un arte propiamente americano” (Bovisio y Penhos, 2010, s. p.).

del ya citado autor de la *Chola desnuda*<sup>21</sup>. Según recuerda Gutiérrez Viñuales (2003):

Guido, señalado como uno de los principales ideólogos del neocolonial, había publicado en 1925 el libro titulado *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, sentando una verdadera posición al respecto, rescatando las arquitecturas arequipeñas y potosinas como las más genuinamente americanas, nacidas de la confluencia de las técnicas y estructuras constructivas traídas desde España en la colonia y los elementos decorativos que la mano de obra indígena había incorporado. Para Guido aquí estaba una de las bases para la creación de un arte nuevo en América (p. 183)

“El énfasis en la impronta española o en la herencia indígena para explicar las manifestaciones artísticas coloniales pronto dio paso a interpretaciones basadas en su conciliación, a través de ideas de mezcla, fusión o mestizaje cultural” (Bovisio y Penhos, 2010, s. p.). Y respecto de Rojas, destacan la importancia de su obra “clave en la configuración de una geografía histórico-cultural jerárquica de la Argentina, dentro de la que se otorgaba singular valor al Noroeste Argentino, mientras que se relegaba a los grupos indígenas de la llanura, que hasta hacía pocas décadas se resistían a someterse al estado nacional, a un estadio de salvajismo que conlleva la carencia de una producción cultural (...)” (s. p.). Así, para Rojas, “el arte autóctono sería la vía para suprimir, a través de la configuración de una sensibilidad estética americana, el enfrentamiento entre indígenas y europeos” (Bovisio y Penhos, 2019, s. p.). Esta “recuperación historicista, en la arquitectura, de los lenguajes del pasado

---

<sup>21</sup> Acerca de la trascendencia de esta obra cf. Georgina Cluzman (2015). También Bovisio y Penhos destacan la importancia del surgimiento del Salón de Arte Decorativo en la Argentina hacia 1918, que “se acompaña de la aparición de la noción de ‘arte indígena’ en el ámbito de intelectuales y artistas identificados con el nacionalismo nativista e indigenista” (Bovisio y Penhos, 2010, s. p.).

colonial americano” da lugar al surgimiento del estilo denominado “neocolonial”. (Gutiérrez Viñuales, 2003).

*Imagen 8. Elena y Fausto Burgos, con amigos, en uno de sus viajes*



*Fuente: Archivo personal Leopoldo Burgos*

## El estilo “neocolonial”

El mestizaje hispano-indígena fue gestándose a lo largo del período que denominamos “colonial”. Sin embargo, como destaca Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2003), las tres primeras décadas del siglo XX representan también –dentro del arte y la literatura- un intento capital por cristalizar una *identidad nacional*, a la vez que de carácter americano, mediante el buceo tanto en lo hispánico como en lo aborígen precolombino. Esta recuperación iconográfica del pasado hispánico está presente en la obra emblemática de arquitectos como Martín Noel, o Ángel Guido (cf. Gutiérrez Viñuales, 2003) y escrituralmente, por el pensamiento de Ricardo Rojas. En efecto, como señalan Bovisio y Penhos (2010)

Dos figuras, cuyas posturas convergen de modo elocuente, tienen un lugar destacado en el desarrollo de los discursos americanistas: el escritor Ricardo Rojas y el arquitecto Ángel Guido, a quien el primero dedica su texto *El Silabario de la Decoración Americana*, definiéndolo como “arquitecto de *Eurindia*”. *Eurindia* es el nombre no sólo de otro de los célebres libros de Rojas, sino de una verdadera “teoría” de América.

Esta reacción “anticademicista” (Cremaschi, 2009-2010, p. 80), denominada también “Renacimiento colonial” - y que obedece a varias causas<sup>22</sup>- se dio simultáneamente en varios puntos, como el sur de Estados Unidos (California, Texas y Florida) y América del Sur, incluida Mendoza. Además de las circunstancias mundiales que favorecen este renacer colonial, en Argentina se agregan otros factores particulares:

---

<sup>22</sup> Verónica Cremaschi (2009-2010) señala las siguientes: “a) La Primera Guerra Mundial (1914- 1918) y el consiguiente desmoronamiento del modelo europeo. b) La Revolución mexicana (1910) c) El Indigenismo con Carlos Mariátegui en Perú y Vasconcelos en México” (80). Gutiérrez Viñuales agrega también la crisis de 1898 que marcó “el fin del imperio español de ultramar y una fecha clave para entender los debates sobre la identidad española que plantearon en la Península numerosos pensadores, filósofos, literatos y artistas, que pronto encontrarían eco en sus pares americanos” (Gutiérrez Viñuales, 2003, p. 171).

Ellos son: a) El centenario de la Revolución de Mayo entendido como un hito histórico que llevó a la reflexión de Argentina como país. b) La inmigración masiva que cambió la estructura étnico-social. c) El surgimiento del radicalismo con Hipólito Yrigoyen (1916) de línea liberal y popular que dio participación en el gobierno a la burguesía urbana y a otros estratos no tradicionales (Cremaschi, 2009-2010, p. 81).

A ello se suma la necesidad de consolidar una identidad jaqueada por el aluvión inmigratorio de fines del XIX<sup>23</sup>. Este estilo produjo diversas discusiones que se canalizaron a través de la *Revista de Arquitectura* de Buenos Aires.

Verónica Cemaschi realiza un interesante aporte al desarrollo de este estilo en Mendoza, a través de los datos que ofrece *La Quincena Social*, publicación subtitulada *Revista de Arte, Literatura, Ciencia, Industria, Comercio, Teatro, Crítica, Mundo Social, Sport Modas y Variedad*<sup>24</sup>. Esta revista expone distintos puntos de vista en relación con el tema identitario, en particular las diversas apreciaciones que el fenómeno inmigratorio produjo. Precisamente, Burgos es uno de los escritores que recoge esta problemática y sienta posición en su novela *El gringo* (1935), como ya se dijo<sup>25</sup>; *La Quincena Social*, por su parte, expone opiniones varias, aunque generalmente desvalorizadoras, del fenómeno (cf.

---

<sup>23</sup> “En países como Argentina, donde las corrientes migratorias europeas se convirtieron en un factor social y de mezcla cultural determinante, las alusiones estilísticas de diferentes orígenes fueron comprendidas como una de las maneras de brindar a los recién llegados referencias a través de las cuales se sintieran identificados” (Gutiérrez Viñuales, 2003, p. 170).

<sup>24</sup> Para una descripción de esta revista cf. Videla de Rivero (2000).

<sup>25</sup> La presencia de estos dos tipos sociales –el gringo y el criollo– determinan en la novela dos series paralelas: todos los elementos de una entran necesariamente en contraposición con los de la otra, y detalles nimios alcanzan casi el valor de símbolo (por ejemplo, el color, rojo para unos, negro para los otros). Esta oposición genera además el conflicto central de la trama y la resolución de este se relaciona estrechamente con la superación de la antinomia inicial (Cf. al respecto, Castellino, 1990, p. 74 ss.).



Cremaschi, 2009-2010, p. 86 ss.)<sup>26</sup>. De allí la necesidad de plasmar en el estilo neocolonial

[...] una identidad congelada en tiempos pretéritos, que sirvió de modelo para materializar los edificios con búsquedas nacionalistas. Se comprende la evasión del estilo hacia el pasado, en lo contemporáneo no se encontraron respuestas claras acerca de lo nacional sobre todo a partir de la "confusión" que presentó la fuerte inmigración (Cremaschi, 2009-2010, p. 87).

Se registra asimismo un paulatino acercamiento a lo español<sup>27</sup>, como retorno a un pasado idílico añorado, "en contraposición a los tiempos actuales, que se presentan como confusión de costumbres. El 'Nosotros' más deseado, el que debe representarnos, no es el actual, sino que se encuentra inmóvil en ese pasado immaculado" (Cremaschi, 2009-2010, p. 95).

---

<sup>26</sup> Un ejemplo mencionado por Cremaschi: "la ironía filosa", con que se critica "la preponderancia del espíritu práctico de la nueva burguesía producto de la inmigración, y su falta de espiritualidad". Áureomontano (1925), "Una Crítica", en *La Quincena Social: Revista de Arte, Literatura, Ciencia, Industria, Comercio, Teatro, Crítica, Mundo Social, Sport Modas y Variedad* N° 155, Mendoza, 15 de agosto, s. p.).

<sup>27</sup> Cremaschi cita un artículo parecido en *La Quincena...*, en el que el autor manifiesta lo siguiente: "Nuestro acercamiento a España, producido en los últimos tiempos; los estudios de los archivos de Indias, en envío de los delegados al congreso Hispano- Americano de Sevilla, explican claramente que deseamos conocer la génesis de nuestra vida como nación, la razón de nuestras aptitudes de raza, y el por qué se nos conoce en el mundo que estamos poseídos de un alto y seguro espíritu de civilización". Solís, E. (1922), "Para el Concurso pedagógico de la Dirección General de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires", en *La Quincena Social: Revista de Arte, Literatura, Ciencia, Industria, Comercio, Teatro, Crítica, Mundo Social, Sport Modas y Variedad* N° 71, Mendoza, 15 de Abril, s. p).

**Imagen 9. Casa Museo "Ricardo Rojas", Charcas 2847, Ciudad Autónoma de Buenos Aires**



**Fuente: Archivo personal**

Esta búsqueda, precisamente, es lo que Rojas engloba bajo el concepto de “Eurindia”, que intenta recuperar las dos vertientes en cuestión, la hispánica y la indígena, en una síntesis que se plasma en su propia residencia<sup>28</sup>.

Los datos contextuales enunciados permiten situar más precisamente “la adopción del Estilo Neocolonial a nivel provincial”, que Cemaschi caracteriza como “una postura artística un tanto conservadora, tradicional y figurativa” y “un intento por rescatar lo nacional a través del paisaje, la música, los libros”, tanto como “una búsqueda de lo propio en las referencia a nuestras raíces hispanas, y (...) un alejamiento marcado de lo francés” (Cremaschi, 2009-2010, p. 98).

En Mendoza Capital<sup>29</sup> encontramos varios ejemplos de este estilo neocolonial, si bien –como señala Cremaschi- la implementación de este se reduce más bien a lo ornamental, a lo decorativo. Cremaschi cita al arquitecto Daniel Ramos Correas, cuando expone acerca de la decoración neoplateresca de una de sus obras: “La ornamentación de La Mercantil Andina no tiene ninguna simbología especial. Nos basábamos en diseños que aparecían en libros de composición. El más usado era el francés de Raguenet”<sup>30</sup>.

Sin embargo, en el caso de la residencia de Burgos, advertimos una intención que podríamos denominar “cosmovisionaria” y que, en consonancia (una vez más) con los postulados de Ricardo Rojas, busca

---

<sup>28</sup> “(...) Trasponiendo la portada casi calcada de la fachada colonial de la Casa de Tucumán, donde se juró la Independencia argentina en 1816, se accede a un patio-claustro inspirado en la decoración mestiza del de los jesuitas de Arequipa, con un frontispicio propio de esa ciudad o de los de Potosí. La biblioteca está decorada con elementos de la cultura tiahuanacota” (Gutiérrez Viñuales: 2003, p. 183).

<sup>29</sup> El arquitecto Raúl J. Álvarez introdujo las nuevas ideas del Renacimiento Colonial en la provincia.

<sup>30</sup> Barrancos, V. Daniel Ramos Correas 1920-1930. Práctica de la Investigación Artística (Tesis Final) Dirigida por la Prof. Silvia Benchimol. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes, 1984. (Inédita). Citado por Cremaschi, 2009-2010, p. 83.

sumar a “una estética, meramente descriptiva”, la intención de “penetrar en el carácter secreto de los símbolos”. De todos modos, esta afirmación trae a colación los distintos elementos que integran una lectura semiótica: la materialidad del objeto en sí pero también la interpretación que de él hacemos los usuarios, o contempladores actuales, que puede o no coincidir con la intención original de su autor.

## **El proceso de construcción de la Casa Burgos**

Si bien carecemos de los planos y del nombre del arquitecto responsable del proyecto, como dijimos, sabemos que el proceso de construcción se inició en 1916, según afirma su nieto Leopoldo en varias entrevistas, y concluyó, según el testimonio dado por el mismo Burgos en su correspondencia con Rojas, una década después.

El amplio terreno donde se levantó la casona estaba ubicado en lo que por entonces era la periferia del casco urbano; así la evoca, por ejemplo, el poeta Bufano, cuando rememora uno de los primeros encuentros entre ambos: “Burgos tenía una casa aislada en medio del campo. Al frente, a la distancia, las grandes montañas de los Andes; el cielo arriba. Allí trabajaba; allí vivía” (Bufano, 1935)<sup>31</sup>. En los alrededores solo había fincas. Ahora, podríamos decir que se encuentra ubicada “en pleno centro”, en calle Chile 580, esquina Saavedra.

Se usaron en la construcción adobones, de barro cocido con paja, hechos de una forma similar a los ladrillos actuales pero más grandes.

---

<sup>31</sup> Para una transcripción de este texto f. Castellino, Marta (1990).

***Imagen 10. Foto fechada en 1922***



***Fuente: Archivo personal Leopoldo Burgos***

***Imagen 11. Construcción de la casa***



***Fuente: Archivo personal Leopoldo Burgos***

Los testimonios fotográficos de que disponemos nos permiten apreciar los elementos que fueron agregados luego. En efecto, en un comienzo la casa era de un solo piso, con un estilo muy propio de la época, con una superficie de 492 metros cuadrados, techos altos y la fachada con detalles ondulantes.

*Imagen 12. Foto de la casa*



*Archivo personal Leopoldo Burgos*

En ambos frentes se conserva el trabajo de herrería forjada hecho por artesanos italianos, al igual que las rejas de las ventanas, mientras que en los trabajos de albañilería, los artífices fueron los inmigrantes españoles originarios de Pontevedra, Soria, Castilla, Burgos, entre otros.

En el año 1940 se decide agrandar la propiedad con la construcción del piso superior. Además de permitir la edificación de habitaciones para uso de la familia, el nuevo proyecto contribuyó a definir el estilo de la propiedad, con el agregado de los balcones que le suman el encanto limeño, ya que en ese mismo año llegaron, procedentes del Perú,

desarmados y tallados, vía marítima hasta Valparaíso y de allí a Mendoza, por tren, cruzando la cordillera de los Andes. Se trata de cuatro balcones, dos abiertos y dos cerrados en los que –como se dijo– se aprecia la herencia limeña de inspiración mudéjar. Es una de las tres casas de este estilo del país y única en Mendoza.

*Imagen 13. Casa Burgos, vista lateral*



*Fuente: Archivo personal*

Ya en 1942 la obra estaba terminada. Al principio de los cincuenta, se coloca en todo el frente la llamada Piedra Mar del Plata y se construye una habitación sobre el frente de la calle Chile. En esa década se decide trasladar el garaje a otro sector de la propiedad y el lugar que ocupaba se destina para convertirlo en un recibidor.

*Imagen 14. Casa Burgos, detalle de la fachada. Vista de uno de los balcones*



*Fuente: Archivo personal*

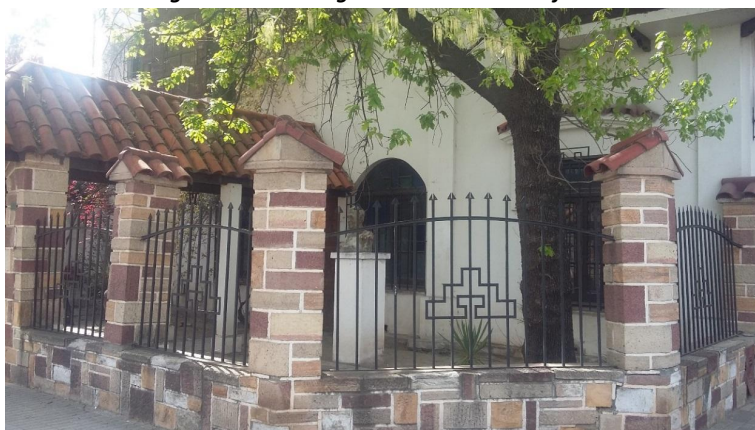


***Imagen 15. Casa Burgos. Balcón cerrado***



***Fuente: Archivo personal***

***Imagen 16. Casa Burgos. Decoración de la fachada***



***Fuente: Archivo personal***

Tanto la planta alta como la baja conservan los pisos originales, de pinotea. En la parte inferior de la casa también hay parte del piso de roble de Eslovenia. Las puertas de madera muestran motivos decorativos tallados,

indudablemente cargados de simbolismo, al decir de Leopoldo Burgos, nieto del escritor y actual habitante de la mansión<sup>32</sup>.

***Imagen 17. Casa Burgos. Puerta de entrada***



***Fuente: Archivo personal***

Aún se conservan las mayólicas traídas de Sevilla y las que pintó Elena, en el interior de la casa, en la parte inferior de la escalera de mármol de

---

<sup>32</sup> De hecho, algunos de los símbolos presentes en la decoración de la casa podrían relacionarse con la masonería, como las rosas de cinco pétalos, tal como señala su nieto.

Carrara que conduce a la parte superior y en la vieja cocina, réplica de la del Greco, en Toledo (España). La firma de Elena se encuentra en una de las paredes de la pequeña cocina, lo que muestra su destreza y su buen gusto decorativo, tanto en la utilización de motivos hispánicos como indígenas.

***Imagen 18. Escalera de mármol que lleva a la planta alta***



***Fuente: Archivo personal***

Algunos detalles decorativos muy significativos fueron agregándose con posterioridad a la inauguración de la casa, tal como se advierte a través de los testimonios fotográficos. Así por ejemplo, vemos que los murales

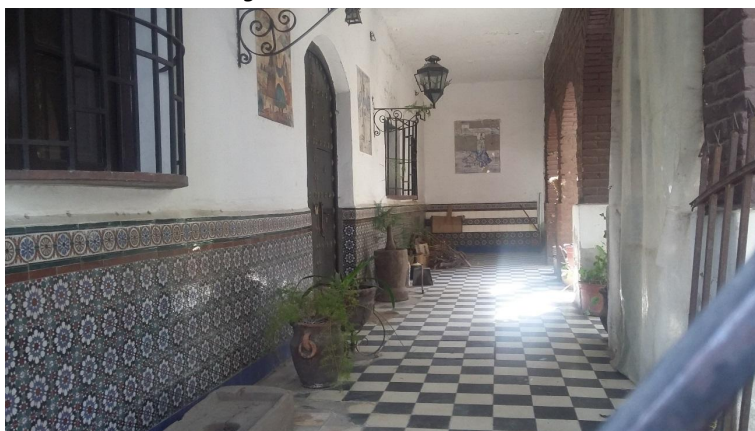
fueron sumados en el curso de los años, en la galería que da al jardín con aljibe.

***Imagen 19. Galería original***



***Fuente: Archivo personal Leopoldo Burgos***

***Imagen 20. Galería en la actualidad***



***Fuente: Archivo personal***

Estos murales se consideran significativos por la temática que representan: en uno de ellas pueden observarse escenas que representan la vida en la Puna.

**Imagen 21. Casa Burgos. Mural**



**Fuente. Archivo personal**

El interior de la casa alberga también interesantes objetos de valor patrimonial, ya que cuenta con una biblioteca de alrededor de 3.000 volúmenes; igualmente alberga numerosos manuscritos inéditos de Burgos y una colección de fotos antiguas que muestran el crecimiento de la zona y los viajes realizados por el matrimonio alrededor del mundo. También posee una variada colección de obras de arte de la cultura incaica, piezas artísticas en plata, numerosas obras en cerámica y tejidos e instrumentos musicales (entre ellos un arpa), y un piano de media cola de la fábrica Ronish (uno de los mejores de la provincia), donde actuaron músicos de la talla de Bruno Gelber. En los muros de la sala puede apreciarse una colección de pintura cuzqueña del siglo XVIII, además de

obras de destacados plásticos argentinos y latinoamericanos. La decoración se completa con un mobiliario escogido por sus antiguos moradores en diferentes puntos del planeta.

Es “Bien del Patrimonio Cultural de la Provincia de Mendoza”, según el Decreto N° 2296 de 2005, y declarada patrimonio cultural departamental en 1993. Sin embargo, no recibe el apoyo estatal que debería. En sus instalaciones antes eran habituales veladas artísticas de piano, música clásica y otras expresiones artísticas. En la actualidad se encuentra cerrada y experimenta un doloroso proceso de deterioro.

## Fusión de culturas

*Imagen 22. Cocina réplica de la del Greco, en Toledo (España)  
Enseres traídos por el matrimonio Burgos de sus viajes por Europa*



*Fuente: Archivo personal*

Como se mencionó, tanto lo hispano como lo indígena constituyen para Burgos elementos culturales de fuerte valor identitario, y aspiró a unirlos en una suerte de "mestizaje decorativo euríndico" en su propia vivienda. Así, la cocina está realizada con materiales traídos por el propio escritor de Toledo, España y diseñada como réplica de la de El Greco.

Pero también lo indígena suministra motivos, y estos van más allá de lo meramente decorativo, para adquirir un hondo simbolismo, a cuyo sentido intentaremos acercarnos, ayudados por el testimonio del nieto del escritor, depositario de una memoria familiar invaluable.

Las rejas que rodean la fachada presentan una decorativa geométrica, muy armoniosa en su diseño y que –según Leopoldo Burgos- tiene un sentido particular, de protección. Ahora bien, sabemos que el simbolismo constructivo de base geométrica y numeral (cf. González, 2003) era fundamental en los pueblos indígenas prehispánicos.

Como señala Federico González, "Para las sociedades tradicionales y primitivas, el símbolo constituye (...) el puente entre una realidad sensible, perceptible y cognoscible a simple vista y el misterio de su auténtica y oculta naturaleza" (2003, p. 29). Para estos pueblos, además, los símbolos eran "energía-fuerza" que no ha dejado ni dejará de manifestarse; en otras palabras, que operan sobre la realidad en diversos sentidos, a modo de conjuro o talismán. Estas representaciones tiene además un sentido cosmogónico: representan la concepción del mundo y del hombre, a menudo expresando el dualismo tan característico del pensamiento indígena precolombino, así como la complementariedad que estos opuestos representan (cf. González, 2003, p. 39).

Entre estos símbolos, la montaña (o su representación arquitectónica: la pirámide) asume el valor que en los diversos sistemas simbólicos se asocia con la idea de "centro" o "eje del mundo": relación de lo alto y lo bajo, y –por ende- de lo sagrado y de lo profano. Se trata, entonces, de dos

energías: lo real y lo ilusorio, lo ascendente y lo descendente en coexistencia o equilibrio.

Federico González, en su análisis del simbolismo constructivo precolombino, señala también que “El símbolo de la pirámide es exactamente equivalente al de la montaña, y de hecho muchas de las pirámides precolombinas fueron construidas a partir de montañas naturales. Es pues la montaña –como el hombre- símbolo de la verticalidad, de la comunicación axial, y establece la relación cielo tierra complementándolos. Esta unión se efectúa en el corazón de la montaña, en la caverna” (2003, p. 200). Señala asimismo el estudioso que “Si proyectamos en el plano la figura volumétrica de la pirámide, obtendremos un pequeño cuadrado central y otra serie de cuadrados que lo circundan (...) desde lo exterior a lo interior, del centro a la periferia”, lo que representa un camino espiritual de lo interior a lo exterior y viceversa, un retorno al origen, a la fuente, de la manifestación a lo inmanifestado.

Observando el diseño de las rejas en la casa Burgos observamos características análogas. Pero además, por tradición familiar, sabemos que Burgos aludía a estos motivos decorativos con un término indígena que podría ser “taqana”: esta es -entre otros significados- la denominación que se da a los cultivos en terraza en las laderas de la Cordillera de los Andes. Para los pueblos andícolos, las creencias y prácticas religiosas tradicionales tenían gran importancia en la vida cotidiana y los chamanes celebraban las ceremonias tradicionales, en fechas claves del calendario agrícola, invocando la protección de las divinidades. Vemos así como ambos significados son congruentes y reafirman el valor esotérico de este elemento decorativo en la casa.



**Imagen 23. Casa Burgos. Detalle de las rejas**



**Fuente: Archivo personal**

## Conclusiones

María Isabel Lara Escobedo, Miguel Ángel Rubio Toledo y Alejandro Higuera Zimbrón (2011) afirman que la semiótica es “una especie de modelo teórico del cual no puede, ni debe prescindir ninguna disciplina” ya que “desde la semiótica (...) podemos contemplar todos los sistemas de signos, cualesquiera que sean las sustancias y límites de estos sistemas (...)” (p. 140). Estos sistemas semióticos, entonces, “hacen posible la aprehensión de todo hecho de cultura y de toda práctica social como un lenguaje” (Lara Escobedo *et al*, 2011: 140).

Esto nos permite “leer” la Casa Burgos como uno más de los textos escritos por su autor y como expresión de una posición muy particular dentro del sistema literario argentino de la primera mitad del siglo XX, en la que se detectan incitaciones epocales y posibles interacciones ideológicas con otros intelectuales argentinos de la época<sup>33</sup>, pero también notas muy personales y únicas.

Este “fenómeno de fecundidad literaria” (como el mismo Burgos se denomina a sí mismo en una “Autobiografía humorística” publicada en la revista *Don Goyo*<sup>34</sup>) privilegió en su obra el sufrido mundo de los indígenas puneños y alto peruanos. No en vano sus obras más destacadas corresponden a este ámbito de “lo regional doloroso”, tal como lo hemos calificado en reiteradas oportunidades<sup>35</sup>: su libro *El Surumpio* (1942) obtuvo el Primer Premio de Literatura por la región Norte y *Kanchis Soruko*, el Premio Municipal de Mendoza en el año 1929. Y su novela *El salar* (1935), también de ámbito puneño, ha sido escogida por la Biblioteca Nacional para integrar la colección “Los raros”, publicada con el fin de

---

<sup>33</sup> Por ejemplo, con el intelectual rosarino Alcides Greca, amigo de los hermanos Guido, ya mencionados.

<sup>34</sup> Cf. Castellino (1990).

<sup>35</sup> Cf. *Ibid.*

revalorizar ciertos libros que se consideran "clásicos" dentro de la literatura argentina y que han caído en el olvido. Como ya se dijo, a esta zona Burgos consagró sus afanes literarios; la recorrió en diversas oportunidades, se estableció en ella buscando fuente de inspiración, procurando impregnarse de sus ambientes tanto natural como humano, y adquirió un profundo conocimiento de esa cosmovisión en principio ajena, pero que llegó a constituir -para él- un dato insustituible en su concepción de la identidad argentina.

Esta identidad se conforma por el aporte de un hispanismo que ha superado restricciones "castizas" y se ha hecho más universal y a la vez, más americano, precisamente por la suma de estos elementos indígenas, tal como se advierte en el arte colonial, del que la "Lima de los Virreyes" es ejemplo exquisito, del mismo modo que la escuela de pintura denominada "cuzqueña".

***Imagen 24. El escritor ante su mesa de trabajo***



***Fuente: Archivo personal Leopoldo Burgos***

Todos estos elementos los integra Burgos y los plasma en un “monumento” tangible: su propia casa. En ella se advierte esa suma de estilos a la que ya nos hemos referido. Pero hay algo más que lo meramente decorativo, y que linda lo esotérico. También aquí recurrimos al paralelismo ya transitado con el maestro Ricardo Rojas, quien en su Silabario de la decoración americana señala que su estudio aún varias intenciones: “una estética, meramente descriptiva, y otras dos convergentes: la de penetrar en el carácter secreto de los símbolos y la de incorporar este arte resucitado a la vida actual” (Rojas citado por Bovisio, 2015).

Es cierto que esta afirmación de Rojas obedece al intento de conectar, a través de lo indígena americano con la dimensión humana eterna y universal; como señala Bovisio,

Rojas dedica la séptima parte de su libro a demostrar que es posible adaptar la ornamentación indígena, capaz de satisfacer las “exigencias estéticas de nuestra alma moderna”, a las necesidades de “nuestra vida cosmopolita”. A través de su concepción esotérica y universalista entiende que el pasado americano nos provee de una sensibilidad eterna y universal que concilia los contenidos místicos y sobrenaturales con las necesidades estético-funcionales de la industria moderna [...] La tesis de la existencia en la América antigua de sistemas de escritura ideográfica “ocultos” en la “decoración americana” es uno de los temas centrales que atraviesa el libro” (Bovisio, 2015, s. p.).

Para Guido, “Nuestro arte criollo del siglo XVIII es auténticamente, la suma real o mágica, de lo español con lo indígena americano” (Guido, 1941, p. 96) y así puede vivenciarse en ese tesoro que alberga San Rafael de Mendoza: la casa Burgos, tesoro arquitectónico (patrimonio tangible) pero también depositaria de un tesoro literario como es la obra de este genial escritor.

**Imagen 25. Casa Burgos. Vista lateral.**



**Fuente: Archivo personal**

## Fuentes editas y bibliografía

Bovisio, M.A. “La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de *El Silabario de la decoración americana*”, 19&20. Rio de Janeiro, v. X, (1), jan/jun. 2015. Disponible en: <<http://www.dezenovevinte.net/uah1/mab.htm>>.

Bovisio, M.A y Penhos, M. (2019). “La invención del arte indígena en la Argentina”. En [https://www.academia.edu/35813864/2010.\\_La\\_invención\\_del\\_arte\\_indígena\\_en\\_la\\_Argentina\\_Arte\\_indígena\\_cap\\_2](https://www.academia.edu/35813864/2010._La_invención_del_arte_indígena_en_la_Argentina_Arte_indígena_cap_2).

Bufano, A. R. (1935). “Fausto Burgos y el regionalismo argentino”. En *La Gaceta*, Tucumán, 18 de agosto.

Burgos, F. (1935). *El gringo*. Buenos Aires, Tor.

Burgos, F. (1933). *Paisajes y figuras de España*. San Rafael, Mendoza, Editorial Butti.

Burgos, F. y Catullo, M.E. (1927). *Tejidos incaicos y criollos*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.

Castellino, M. (1990). *Fausto Burgos, su narrativa mendocina*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.

Castellino, M. (2013). “Temáticas y formas predominantes en la poesía mendocina escrita en las primeras décadas del siglo XX”. En CASTELLINO, Marta (Dir.), *Panorama de las Letras y la Cultura en Mendoza*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Tomo II, p. 147-341.

- Cremaschi, V. (2009-2010). "El Estilo Neocolonial en Mendoza. Inferencias del concepto de identidad a partir de la revista *La Quincena Social*" En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (15-16), p. 79-100.
- García García, E. y Camacho Fuenmayor, M. (2009). "Imaginario posibles en la arquitectura: neobarroco como estrategia proyectual". En *Opción*, Año 25 (59), p. 39-52.
- Guzmán, G. (2015). "La *Chola desnuda* de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas". En *Debates*, 1 de diciembre. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. doi:10.4000/nuevomundo.68441
- Guido, Á. (1941). *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2003). "El Hispanismo como factor de mestizaje en el arte americano (1900-1930)". En: <https://www.researchgate.net/publication/261995425>
- Lara Escobedo, M. I., Rubio Toledo, M. Á. e Higuera Zimbrón, A. (2011). "Semiótica y arquitectura". En *Quivera; Revista de Estudios Territoriales* ISSN: 1405-8626 ISSN electrónico: 2594-102X, México, Universidad Autónoma de México 13 (1), p. 139-155.
- Latour de Botas, O. (2010). "Folklore y Tradicionalismo durante la presidencia de Alvear. Tradiciones regionales y Tradicionalismo Nacional". En <http://ferlabo.com.ar/folklore-y-tradicionalismo-durante-la-presidencia-de-alvear-tradiciones-regionales-y-tradicionalismo-nacional.html>
- Nicolás Alba, M. del C. (2015). "Las primeras formas del Indigenismo en Argentina: la voz de sus precursores". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 95–107. doi:10.5209/rev\_alhi.2015.v44.5070.
- Pegoraro, A. (2017). "El uso de motivos indígenas de colecciones del Museo Etnográfico de la UBA en los inicios del Siglo XX: actores, actividades y objetos". En *Revista del Museo de Antropología* 10 (1), 10(1), 27. doi:10.31048/1852.4826.v10.n1.14490. <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/index>.
- Roig, A. (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza, Ediciones del Terruño.
- Rojas, R. ([1924] 1980). *Eurindia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 2 vols.
- Rojas, R. (1953). *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires, Losada.
- Romano, E. (2004). "La parábola narrativa regionalista". En Videla de Rivero, G. y Castellino, M. (Eds.). *Literatura de las regiones argentinas*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, 2004, p. 165-182.
- Salvioni, A. (2015). "De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas". En *Il capitale culturale*, Supplementi O2, p. 127-152.
- Videla de Rivero, G. (2000). *Revistas culturales de Mendoza 1905 – 1997*. Mendoza, EDIUNC.