

CUADERNOS DE HISTORIA DEL ARTE

DOSSIER:
OBRA DE ANGEL GUIDO
Y ARQUITECTURA



28

2017
MENDOZA
ARGENTINA

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

Cuadernos de Historia del Arte

Art History Notebooks
Cadernos de História da Arte

Mendoza, Argentina
2017

28



Instituto de Historia del Arte

Institute of Art History
Instituto de História da Arte

Emilce Nieves Sosa

Directora

DOSSIER

Comité Editor Instituto de Historia del Arte - Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo
Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de EDIFYL

Director y Compilador:

SOSA, Emilce Nieves

Editor Asociado: María Florencia Antequera

Autor/es: *Dossier: María Florencia ANTEQUERA; Ángel, GUIDO; Raúl, ANTELO; Lucio, PICCOLI* Artículos: *Mariana I. FIORITO; Amor Arelis, HERNÁNDEZ PEÑALOZA.*

Compilado por Emilce Nieves Sosa – Nueva Época - Mendoza

Edita: Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo

Nueva Época: N°3 (NE) – Mendoza – Argentina

Año: 2017

Frecuencia: Semestral Primer semestre: marzo – junio

N° 28 - Dossier

ISSN: 0070-1688

1. Artes y Humanidades – Historia del Arte - Historia Regional. 2. Historia de la Cultura.

I. Sosa, Emilce Nieves, comp.

Título: *Ángel Guido: Debates, itinerarios, deslindes*

Los CHA es una publicación de frecuencia semestral. La recepción de artículos se encuentra abierta en forma permanente. Sólo se realizan convocatorias especiales para los Dossier. Las convocatorias de sus ediciones se publican durante los meses de abril y de noviembre de cada año. Y en los meses de abril-junio y de junio-noviembre la El Equipo Editor recopila los trabajos y lleva a cabo el proceso de evaluación.

Fecha de inicio: 1961

Fecha de la última publicación: segundo semestre 2016

Ilustraciones tapa: Vista parcial del mural de Alfredo Guido que recubre el comedor de la Casa Fracassi (Ángel Guido) tomadas por el fotógrafo Pablo Flores. Gentileza: Ana Inés Fracassi.

Tapa: D.G. Clara Muñiz

Comité Editor Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo

CHA o Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica del IHA



Directorios o Registros:

[Latindex-Directorio](#)

[BINPAR-CAICYT](#)

Objetivos:

Orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

Esta revista científica es de acceso libre

Dirigida a investigadores, docentes, becarios, profesionales y estudiantes de posgrado, la publicación se edita en idioma español, portugués e inglés, siempre y cuando sea la lengua materna del autor.

Suscripciones y correspondencia

Calle y Número

IHA - FFyL - UNCuyo - Centro Universitario

Provincia

Mendoza – Ciudad Capital

Código Postal

M5502JMA

Teléfono

(54 261) 41 35000 interno 2251

E-mail

iha_publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar / iharte@ffyl.uncu.edu.ar



Índice

Dossier

- María Florencia Antequera:
Presentación Dossier, p. 23.

- Ángel Guido:
Prólogo de La Casa del Maestro (1928), texto inédito, p. 33.

- María Florencia Antequera:
Un libro y una casa: Ángel Guido en la encrucijada euríndica, p. 43.

- Raúl Antelo:
Ángel Guido, la fusión, el círculo, p. 99.

- Lucio Piccoli:

Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido, p. 159.

Artículos

- Mariana I. Fiorito:
Universidades y Campus: arquitecturas para la educación superior en argentina (1956-1971), p. 257.

- Amor Arelis Hernández Peñaloza:
Una nouvelle policíal alternativa “nombre falso” de Ricardo Piglia, p. 299.

COMITÉ EDITOR

DIRECTOR y EDITOR CIENTÍFICO:

- Dra. Emilce N. SOSA
FFyL - UNCuyo - Argentina

CO-DIRECTOR y CO-EDITOR CIENTÍFICO:

- Dr. Adolfo O. CUETO
FFyL - UNCuyo - Argentina

EQUIPO EDITOR

SECRETARIO DE REDACCIÓN

- Lic. Pablo CHIAVAZZA
FFyL - UNCuyo - Argentina

EDITOR TÉCNICO

- Facundo PRICE
ARCA - FFyL - UNCuyo - Argentina

COORDINACIÓN:

- Prof. y Lic. Ana RAMÍREZ
FFyL - UNCuyo - Argentina

SECCIÓN RESEÑAS:

- Prof. Evangelina MARCONI
FFyL - UNCuyo - Argentina

REVISOR DE TEXTOS CIENTÍFICOS:

- Prof. Andrea LEONFORTE
FFyL - UNCuyo - Argentina

TRADUCCIONES:

- Prof. María REARTE
(Portugués) FFyL - UNCuyo - Argentina
- Prof. Florencia LUNA (Inglés)
FFyL - UNCuyo - Argentina

DISEÑO GRÁFICO Y

DIAGRAMACIÓN

- D.G. Clara Luz MUNIZ
ARCA - FFyL - UNCuyo - Argentina

CONSEJO EDITORIAL

IHA

1. Dr. Horacio CHIAVAZZA – FFyL - UNCuyo - Argentina
2. Dr. Oscar ZALAZAR - FAD – UNCuyo - Argentina

3. Dra. Natalia FISCHETTI - CCT- CONICET – Mendoza - Argentina
4. Dra. Teresa A. GIAMPORTONE- FFyL – UNCuyo - Argentina
5. Mgter. Arq. Graciela MORETTI – Universidad Mendoza – Mendoza - Argentina
6. Arq. Marcel NARDECHIA – FFyL – UNCuyo - Argentina
7. Mgter. Viviana CEVERINO – FFyL – UNCuyo - Argentina
8. Mgter. Sergio ROSAS – FAD – UNCuyo
9. Esp. Prof. Victoria RAMÍREZ DOLAN - FFyL – UNCuyo - Argentina
10. Lic. Evangelina MARCONI – IHA – UNCuyo - Argentina
11. Prof. Adriana POZZOLI - FFyL – UNCuyo - Argentina

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL

1. Dr. Oscar SANTILLI – FFyL - UNCuyo - Mendoza - Argentina.
2. Dr. Ricardo GONZÁLEZ - Universidad de Buenos Aires – Buenos Aires – Argentina.
3. Dra. Laura MALOSETTI COSTA – UNSAM - Buenos Aires – Argentina.
4. Dra. María de las Mercedes REITANO - UNLP – La Plata – Argentina / UNA – Buenos Aires – Argentina.
5. Dra. Cecilia RAFFA - INCIHUSA – CONICET – Mendoza - Argentina.
6. Dra. Noemi CINELLI - Universidad de la Laguna - Tenerife - Canarias - España / Instituto de Estudios Sociales Humanísticos - Universidad Autónoma de Chile – Santiago de Chile – Chile.
7. Dra. María de los Angeles FERNÁNDEZ VALLE - Universidad Pablo de Olavide Sevilla España / Universidad de Talca - Talca – Chile.
8. Dr. Jorge ESCOBAR - Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco – Cuzco – Perú.
9. Dr. Federico KAUFFMANN DOIG – Director del Instituto de Arqueología Amazónica - Lima- Perú.
10. Dr. Víctor MÍNGUEZ- Universitat Jaume I Valencia – España.

11. Dr. Javier ARNALDO -Universidad Complutense de Madrid - Madrid-España.
12. Dr. Juan CHIVA BELTRÁN – Universitat JAUME I – Castellón de la Plana – España.
13. Dr. Fernando QUILES GARCÍA - Universidad Pablo de Olavide – Sevilla-España.
14. Dr. Antonio José ALBARDONEDO FREIRE Universidad de Sevilla – Sevilla – España.
15. Dra. Lucía ESPINOZA - INTHUAR (Instituto de Teoría e Historia urbano-Arquitectónica), FADU, UNLitoral – Argentina.
16. Dra. Daniela ALEJANDRA CATTANEO - CONICET- CURDIUR, FAPyD, UNRosario – Argentina.
17. Dra. Mariana Inés FIORITO - UTDT, UADE, Universidad KENNEDY – Buenos Aires - Argentina.
18. Dra. Lorena Verónica MANZINI - INCIHUSA- CONICET – Argentina.
19. Dra. Silvia Augusta CIRVINI - INCIHUSA- CONICET – Argentina.
20. Dra. María Florencia ANTEQUERA - IH IDEHESI CONICET - Rosario - Argentina.
21. Dra. María Gabriela MICHELETTI - IH IDEHESI – CONICET
22. Dra. Alejandra Soledad GONZÁLEZ - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba – Argentina.
23. Dr. Luis Vives-Ferrándiz SÁNCHEZ - Universitat de València – España.
24. Mgter. Alba CHOQUE PORRAS - Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Lima – Perú.
25. Mgter. Eliana FUCILI – FD – UNCuyo
26. Mgter. Cristián RODRÍGUEZ – (UAC - Talca – CHILE)
27. Arq. Perla Ana BRUNO- Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata – Argentina.
28. Arq. Carlos Jerónimo MAZZA - Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata – Argentina.

La convocatoria en los *Cuadernos de Historia del Arte*, está abierta en forma permanente. Los artículos deberán ser originales, inéditos.

Estas publicaciones están orientadas a los estudios del Historia del Arte y la Cultura, como así también a otras disciplinas o áreas relacionadas a la temática principal como las Humanidades y las Ciencias Sociales. Se encuentra dirigida principalmente a profesionales, investigadores, docentes y estudiantes. Las publicaciones se editan en idioma español, portugués e inglés, siempre y cuando las propuestas sean en la lengua materna del autor.

Los trabajos presentados deben cumplir con las Normas Editoriales del IHA. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos (ideas y opiniones expresadas), como también de no incurrir en plagio o auto-plagio.

La Dirección Editorial autoriza la reproducción total o parcial, siempre que se cite la fuente completa de acuerdo a las normas vigentes sobre los Derechos de autor.

Emilce Nieves Sosa

Dirección Editorial

El Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras fue creado en 1956 por el Dr. Carlos Massini Correas, su primer director. Desde entonces da origen a una serie de publicaciones de investigación científica dentro del ámbito universitario que abarca toda la región de Cuyo.

A cinco años de su existencia surge su primera publicación en 1961, los *Cuadernos de Historia del Arte*. Estos fueron creados con la necesidad de orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes

manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se

destacan: Carlos MASINI CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Herberto HUALPA, Blanca ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER, Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

A partir del fallecimiento de MASSINI CORREAS se produjo un período de cambios en el IHA. Recién en 1987 se reiniciaron las publicaciones. Años después se presentarían cambios en los CHA tanto en su diagramación como en su formato, manteniendo esta nueva estructura editorial desde 1995/1996 hasta el 2015. Desde entonces, los Cuadernos se organizaron nuevamente con un formato editorial diferente, pasando de una publicación anual a dos publicaciones semestrales. Es entonces que, a partir del 2016 en su sesenta aniversarios, el Instituto proyectó una edición especial: *IHA: 60 Años de investigación sobre el Arte Argentino desde lo Regional*, publicado en dos tomos. Estos cambios se proyectaron desde la necesidad de generar una

transformación en sus publicaciones adecuándose a los nuevos lineamientos editoriales.

Finalmente, a partir del 2017, con la necesidad de incorporar el avance tecnológico así como proceder a la indexación de los Cuadernos, se comenzó con la incorporación de una nueva publicación, en formato “el digital”. Esto porque la editorial del IHA debía ponerse en consonancia con los requerimientos estandarizados de las publicaciones científicas, tanto en el orden Institucional de la Facultad y de la Universidad, como dentro de los parámetros internacionales. Esto nos llevó a una etapa de transformación para el formato digital, a partir de su implementación en el sistema operativo *Open Journal Systems*, de código abierto para la administración de revistas científicas. Este sistema, mejora todos los procesos que intervienen en la digitalización de las revistas científicas electrónicas, asegurando la evaluación (doble ciego), dando una mayor visibilidad a los *Cuadernos de Historia del Arte*. Además, proporciona calidad científica y da mayor difusión de los resultados a través de una mayor proyección y de acceso libre. Aunque no debemos olvidar

que los CHA no han dejado de ser publicados en su tradicional y originario formato papel.

Queremos destacar que los CHA forman parte de una política de publicaciones investigativas que ha sido constante y sostenida por el Instituto de Historia del Arte. Son un elemento de comunicación por excelencia de la realidad cultural de la provincia y de la región captada por sus investigadores y materializadas en sus páginas.

Ángel Guido:

“debates, itinerarios, deslindes”

DOSSIER

Editor Asociado
Dra. María Florencia Antequera



*Fig.- 1. Ángel Guido y Ricardo Rojas en Charcas 2837.
Gentileza: Museo Casa Ricardo Rojas.*

***Presentación del Dossier “Ángel Guido:
debates, itinerarios, deslindes”***

¿En qué radica hoy la fuerza e insistencia del pensamiento del arquitecto e ingeniero rosarino Ángel Guido (1896-1960)? ¿Qué pregnancia conservan sus escritos, sus diatribas, sus incursiones arquitectónicas, incluso sus monumentales obras? ¿Cuál es la encarnadura de su pensamiento? ¿Moderno o contramoderno? Podríamos aventurarnos y adelantar que estos fueron algunos de los interrogantes que se difractaron, dando lugar a este Dossier en torno a las contribuciones estéticas, arquitectónicas y artísticas de este intelectual. Presentamos aquí lecturas novedosas y palpitantes sobre Ángel Guido, lecturas que ayudan a repensar críticamente sus aportes.

Raúl Antelo, doctor honoris causa por la Universidad Nacional de Cuyo, profesor de la Universidad Federal de Santa Catarina e investigador del CNPq, ocupa ya un lugar

tan destacado en la teoría y la crítica latinoamericanas que su ficción crítica, por lo intersticial entre la teoría y la ficción, hilvana la combinación de notas únicas. Por fuera de la escritura monográfica y monocorde, los textos de Antelo seducen por la voluptuosidad del conocimiento puesto en evidencia pero quizás más por su videncia: porque ven lo que otros no ven. En efecto, el dispositivo crítico de Antelo glosa y articula objetos culturales disímiles y heteróclitos y, en este sentido, sorprende por la osadía de sus combinaciones.

Su investigación funciona en la medida en que su potente lectura repone el objeto disparatado: Antelo parte de una cuidada metodología y una profunda reflexión teórica en el artículo “Ángel Guido, la fusión, el círculo”, donde expresa que la representación barroca desconstruye las estructuras de poder. Centrándose en el espíritu barroco que recupera fuerzas culturales no europeas, y con peculiar incisividad, ve una clave allí para perseguir la cuestión de la identidad latinoamericana y su definición. En pleno auge del debate postautonómico, en los años 30 del siglo pasado, ciertos intelectuales, la mayoría arquitectos, optan por “una lectura

radical de la antropomorfosis barroca para, a partir de allí, dar cuenta de la paradoja del ser nacional evaluado, al mismo tiempo, como local y occidental, es decir, como propio y ajeno. Son ellos los que abren el camino para pasar de la arquitectura al archivo”. De esta manera, la apuesta de Antelo es que el neobarroco latinoamericano, a diferencia del posmodernismo internacional, podría ser pensado como contramoderno.

Por su parte, el texto del historiador Lucio Piccoli titulado “Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido”, aborda el proceso de recepción de la *Einfühlungstheorie*, o teoría de la empatía, en el pensamiento de quien nos convoca. Situado en el campo de la historia intelectual, más específicamente en la circulación histórica de ideas estéticas entre Alemania y Argentina, su investigación ofrece una perspectiva original ya que discurre sobre la producción del arquitecto e ingeniero rosarino por fuera de fusión euríndica. De este modo, posicionándose por fuera también de la paronomasia en clave neocolonial (o para

decirlo en otros términos de “Guido como traductor del pensamiento de Ricardo Rojas”), el trabajo considera que a través de una particular interpretación de la empatía, este intelectual rosarino pudo formular el problema de la experiencia y la representación del espacio de un modo original y complejo que puede ser reconstruido en sus textos teóricos y en ciertos aspectos de sus composiciones urbanas monumentales, los cuales “pueden ser pensados no solo como la expresión nacionalista de una obturación estética acorde con la agudización de los conflictos de la vida política argentina a mediados del siglo XX, sino también como el resultado de estas reflexiones teóricas en torno al espacio y el rol que el mismo debía asumir en la arquitectura y planificación de la gran ciudad”. Piccoli, quien lleva a cabo su investigación doctoral en el Lateinamerika-Institut de la Freie Universität de Berlín, analiza asimismo algunos textos de la década del cuarenta y del cincuenta del siglo pasado escritos por Guido y casi no transitados por la crítica.

En tercer lugar, el texto de mi autoría “Un libro y una casa: Ángel Guido en la encrucijada euríndica” intenta abordar –

desde las letras– algunas claves de la perspectiva fusional euríndica en la producción escrituraria y arquitectónica del intelectual que nos convoca, atendiendo a las complejidades de dos objetos culturales de diverso orden. En efecto, para tal fin analizamos, por una parte, un texto inédito y autobiográfico titulado *La casa del Maestro* (1928), ficción de origen que describe su trabajo en la proyección y construcción de la morada de Ricardo Rojas y, paralelamente, abordamos una obra arquitectónica singular de la ciudad de Rosario, la denominada mansión Fracassi (1925-1927). En ambos casos, podemos advertir las resonancias del debate por el nacionalismo. La propuesta estético-política de Ángel Guido, de este modo, en el marco de la arquitectura hispanoamericana, quiere materializar (narrativamente) y “nombrar” construyendo cartografías alternativas de decibilidad artística, fundando así una inflexión propia de la fusión euríndica.

Por último, este Dossier cuenta con una pieza de archivo digna de destacar. Hemos transcritto un fragmento del texto inédito citado más arriba, nos referimos al prólogo de *La casa del Maestro*, libro que Ángel Guido nunca publicó

y cuyo manuscrito está custodiado por el Museo Casa Ricardo Rojas. Este texto documenta la labor que realizó Guido en pos de la construcción de la casa de quien fuera su maestro y amigo. La pieza documental constituye un libro maquetado, íntegramente mecanografiado en hojas blancas adheridas a un cuaderno y cuenta con anotaciones de puño y letra y dibujos del arquitecto rosarino. Cada detalle del libro que finalmente no se llegó a publicar fue pensado por Guido: las fotografías que deberían ilustrar los textos y que brillan por su ausencia, los colores de las letras, la tipografía elegida, los diseños que acompañan cada sección. Incluso, cuenta con algunas aclaraciones –a mano alzada– que evidencian las negociaciones entre el artista y Rojas. Agradecemos vivamente que nos hayan permitido publicarlo y celebramos la *sensibilidad patrimonialista* y el dedicado trabajo de preservación documental del Museo Casa Ricardo Rojas y de su Instituto de investigaciones. Si tratáramos de establecer un epítome de lo vertido en esta publicación sobre Ángel Guido, escrituras innovadoras que entrelazan discursos excéntricos y heterogéneos junto a la puesta en valor de sugestivos materiales de archivo, podría,

acaso, servir como compendio. Invitamos entonces a la lectura de este Dossier de los *Cuadernos de Historia del Arte* ya que los aportes delineados *ut supra* siguen algunas vías dignas de transitar, sin dudas rigurosas y sutiles, aunque, por supuesto, nunca definitivas.

Ma. Florencia Antequera
IH IDEHESI CONICET
Rosario – Argentina



Fig.- 2. Vista del mural de Alfredo Guido que recubre el comedor de la Casa Fracassi (Angel Guido). Gentileza: Ana Inés Fracassi.

*Ángel Guido*¹

Prólogo de La Casa del Maestro (1928), texto inédito

Prologue of La Casa del Maestro (1928), unpublished text

Prólogo de A Casa do Professor (1928), texto inédito

Mes de julio en Buenos Aires. Avenida de Mayo. El viento hostil y helado doblaba las esquinas en un torbellino de volantes de propaganda. El cielo gris esfumaba las cúpulas de pizarra y los techos caedizos nostálgicos de una nieve que nunca vieron. Fachadas de arquitectura francesa, italiana, germana, petizas [sic] y altas, obesas y esqueléticas, cuadradas de pié [sic] en la vereda,

¹ Agradecemos al Museo Casa Ricardo Rojas y a su Instituto de Investigaciones el permitirnos publicar esta pieza documental de gran valía.

escuchaban tras de su hastío, el quejido bronco del viento recio. Cuatro cintas de autos yanques [sic] habíanse detenido desde el Congreso, de europea arquitectura, hasta la plaza de Mayo trazada a la inglesa. Arreciaba el viento por la avenida, raleando el público de las aceras. Saturábanse los cafés de denso humo, al que agujereaba el tiroteo de la jazz band yanque [sic].

Pero el viento recio del vendaval imperaba más. Mugía en las caprichosas molduras de las fachadas y vibraba en los letreros políglotas, sacando en tanto melodías de flautas.

Victrolas de lustrabotas y altoparlantes de los comercios, vomitaban el destemplado ruido epiléptico de la *jazz band*, hasta estrecharse contra el vendaval varón que arreciaba en la avenida, y que viniendo de la Pampa a la Pampa fuera.

Fragancias vírgenes traía aquel viento de julio. Fragancias de salitrosas cañadas de Pampa o de bosques de ceibos y algarrobos o del desierto puneño. No sé de dónde viniera aquel viento bravío, pero su fragancia la supe gustar más de una vez en la puna norteña que solo no dobla al indio y al cactus enhiesto. Tenía su fragancia, tenía su sabor y tenía aquel mismo gesto, ancho de horizonte a horizonte y que

solo sabe de su fiereza el poncho de vicuña que se enarbola al cuerpo como una bandera.

Aquel vendaval criollo, vigoroso, hostil, que cacheteaba las fachadas vulgares y plagiarias; que raleaba el público de las aceras y traía sin embargo olor de Pampa y sabor de Puna, se me antojó la encarnación de una ira india, que arreciara en las calles porteñas, feas en su falta de armonía, pretenciosas en sus cúpulas pedantes, indiscretas en sus letreros políglotas, bullangueros en sus altoparlantes.

Parecía rugir de santa indignación por momentos, hasta terminar en melodías de quena, como un alto gemido lírico y amargo.

De todo aquel escenario solo era nuestro el heroico vendaval: corcel alado ebrio de furia, cabalgado del alma de tierra adentro. Lo demás era extranjero. La avenida de Mayo mal copiada de la Ópera de París. Las plazas de Mayo y del Congreso con árboles exóticos. La arquitectura de las fachadas plagiadas de las europeas. Todo ajeno, todo exótico. Nada más que la copia inferior, el calco ramplón.

Y en aquel espectáculo una sola nota de arte en la engreída avenida porteña: el vendaval criollo que traía olor de Pampa y sabor de Puna.

El llamado de Ricardo Rojas

En ese mismo día de julio y mientras arreciara aquel vendaval magnífico, acudí al llamado de Ricardo Rojas. Su requerimiento, simple en extremo fué [sic] vasto y difícil para mí: requeríame, fuera el arquitecto de su casa.

La casa de un propietario vulgar, “nuevo rico”, de cultural epidérmica, es lo habitual en la profesión del arquitecto argentino. O bien el propietario culto, pero sin preferencias estéticas.

La mansión proyectada por un arquitecto, del interior e imbuido de disciplinas histórico-artísticas por añadidura, como yo, consiste en aumentar el índice de tolerancia estética, de concesión artística, desde el comienzo hasta la terminación de la obra, punto final donde en la adquisición de adornos y muebles, vibra insólitamente en las señoras y niñas, dueñas de casa, el deseo nervioso, vehemente, de

ilustrarse en el conocimiento de los estilos, con el consabido lamento de no haberlo hecho en los repetidos viajes a París. Y es cuando los manuales del “Arte de distinguir los estilos” y las revistas mundanas –donde la propaganda comercial se detiene en calificar los estilos con nombres gállicos y disparatados– andan de mano en mano, bellas y profundas estas, sin duda mucho más que aquellos superficiales manuales y revistas mundanas. Tal la historia habitual del arte de la arquitectura en mi patria.

La casa de Ricardo Rojas se convertía pues en un problema ajeno a todo aquello. En un problema único en nuestro país. En el más grande problema intelectual que puede presentarse a un arquitecto argentino. Cuando me expuso en pocas palabras los motivos de su requerimiento, sentí el más vivo deseo de renunciar ante un problema tan ancho. Tendría que levantar la casa para un hombre de cultural genial, de ideas estéticas admirablemente arraigadas; de convicciones artísticas rígidas, certeras, como un línea recta y desnuda; de preferencias rigurosamente trazadas. La casa para un hombre de una arquitectura mental proporcionada como un Parthenon; de una estructura intelectual realizada

en una vida entera de rigurosa profesión de arte, para salvar nuestra patria merced a la emancipación más grande de las emancipaciones: la de nuestra cultura.

Comprendí, pues, inmediatamente la anchura de aquel problema de arte: las dificultades para crear formas nuevas que no provocaran un escándalo en la arquitectura intelectual de aquel hombre profundo. “Crear formas nuevas”, era preciso, ya que gestado en el engranaje de su “Eurindia”, era menester levantar su hogar.

Poca esperanza me ofrecía el adelantarme la realidad intuitiva de una obra sencilla, de formas nobles pero humildes, sin asomos de esplendidez lujosa, de ostentosa riqueza. El franciscanismo de su arquitectura no quitaba ni un metro a la profundidad del problema.

Para quien haya orientado sus disciplinas artísticas o científicas, hacia las fuentes vernaculares de nuestra América, para quien haya soñado con la realidad de un arte nuestro, distinto de los europeos o yanques [sic] la proximidad de Ricardo Rojas es un ensanchar metafísico de la fé [sic]. En su clara bondad ancha y serena como una pampa y en su expresión, entre sacerdotal y cálidamente

humana, se puede medir hasta qué punto el hombre de genio puede realizar su destino. Esa tal anchura espiritual de hombre regala, con su presencia, algunos metros más al tamaño de nuestra propia esperanza. Y aquella su proximidad, es una concesión de capacidad, un regalo bondadoso de un pedazo de su propia fé [sic].

Aquel trozo de fé [sic] que me obsequiara hizo que aceptara con vehemencia su preposición y al estrechar su mano comprendí que la obra de arte criollo que me propusiera tendría la estructura perfecta de un problema de arte, complejo en extremo, donde la aventura de la imaginación creadora, estaría refrenada, contenida, por la imagen constante –recta y amable, rígida y ensoñada– de su “Eurindia”.

Luego

Las calles de Buenos Aires me enseñaron por contraste a ubicar mejor mi problema de arte criollo. En la avenida de Mayo ya no arreciaba aquel vendaval bello iconoclastismo cosmopolita. Apenas algunos balcones aun cerrados y algunas cortinas de las vidrieras de los comercios aun

bajadas, recordaban aquel heroico vendaval. Volvía la colmena de hombres y mujeres a invadir las aceras y a poco trecho de tiempo se abría un boquete azul entre las nubes ligeras y un olvido enorme se agitó desde el Congreso hasta la plaza de Mayo. Con intermitencia el sol, colándose entre las nubes, doraba las poliformes fachadas, pareciendo buscar un rincón de arte –un trozo donde descansar para enjorarlo con su oro– huyendo luego, quizá desilusionado ante la realidad de una negación de la belleza de arte en aquella arquitectura sin realidad histórica, sin ubicación espiritual, sin inquietud alta ninguna.

Recordé el gesto magnífico y bello de aquel vendaval recio que azotara la avenida de Mayo y comparé su figura con la actitud de las doctrinas llamadas a emancipar el arte de un pueblo. No basta la prédica violenta, iconoclasta, enérgica como aquel vendaval epilogado en un olvido amargo de su belleza criolla. Preciso es su constancia, su acción recia y tesonera, en un trozo de tiempo tan ancho como la vida de un hombre.

Ricardo Rojas entró en la imagen que me forjara y su obra paciente y estructurada en religiosa labor americanista se

me antojó aquella ira india como la imagen plástica de una protesta y un reto violento a balumba cosmopolita que sin alta fé [sic], ni inquietud espiritual ninguna levanta el rascacielo [sic] como un homenaje a lo subalterno e inferior en arte.

Pero si aquel vendaval, huyendo hacia el interior, recibió el eco de un olvido enorme, la doctrina de “Eurindia” por gracia esotérica del destino, en su vigorosa constancia mantiene a Buenos Aires –como el tábano de la frase de Sócrates– en despierta inquietud y también como aquel viento recio tiene fragancia de Pampa y sabor de Puna.

Lector:

La casa de Ricardo Rojas no podía ser gestada sino en forma amigas de las anchas pampas y hermana de la Puna recia.

Expongo en esta pequeña obra las tres ecuaciones del problema de arquitectura de “La Casa del Maestro”: la estética, la arqueológica y la humana, como las tres aristas

de la pirámide triangular convergentes en su vértice: la
Obra.

No sé hasta qué punto he resuelto este ancho problema de arte criollo. Nadie puede medir el tamaño de su propia obra. Confieso mi pretensión: la de querer lograr una estructura plástica que de haber estado en aquel escenario de la avenida porteña, a buen seguro que el viento camarada hubiera enhebrado un arpegio de pena en el medio tubo sonoro de sus tejas, como un lírica canción de paz después de la iracunda brega.

*Un libro y una casa:
Ángel Guido en la encrucijada euríndica*

*A book and a house: Ángel Guido at the euridic
crossroads*

*Um livro e uma casa:
Ángel Guido na encruzilhada euro-índica*

María Florencia Antequera
IH IDEHESI CONICET
Rosario - Argentina
mfantequera@hotmail.com

Fecha de envío: 16/02/2017
Fecha de aceptación: 10/03/2017

Resumen

En el presente trabajo intentamos abordar algunas claves de la perspectiva euríndica en la producción de Ángel Guido atendiendo a las complejidades de dos objetos culturales heteróclitos: un libro y una casa. En efecto, para tal fin analizamos, por una parte, un texto inédito de este arquitecto e ingeniero rosarino titulado *La casa del Maestro* (1928), el cual describe su trabajo en la proyección y construcción de la morada de Ricardo Rojas y paralelamente, abordamos una obra arquitectónica singular de la ciudad de Rosario, la denominada mansión Fracassi (1925-1927). En ambas obras podemos advertir las resonancias de debates por el nacionalismo en una factura tributaria de la mirada euríndica en arquitectura.

Palabras claves:

**ÁNGEL GUIDO- MIRADA EURÍNDICA- LA CASA DEL
MAESTRO-
CASA FRACASSI**

Abstract

In this article we try to explain some keys of the Eurindic perspective in the production of Ángel Guido attending to the complexities of two heteroclite cultural objects: a book and a house. Indeed, for this purpose we analyze, on the one hand, an unpublished text by this architect and engineer entitled La casa del Maestro (1928), which describes his work in the planning and construction of Ricardo Rojas's house and, simultaneously, we focus on an original architectural work of the city of Rosario, the Fracassi mansion (1925-1927). In both texts, we can see the resonances of debates for nationalism in the Eurindic view in architecture.

Keywords:

**ÁNGEL GUIDO- EURINDIC VIEW- LA CASA DEL MAESTRO-
CASA FRACASSI**

Resumo

No presente trabalho tentamos abordar algumas chaves da perspectiva euro-índica na produção de Ángel Guido atendendo às complexidades de dois objetos culturais heteróclitos: um livro e uma casa. Em efeito, para tal fim analisamos, por uma parte, um texto inédito deste arquiteto e engenheiro rosarino intitulado La casa del Maestro (1928), o qual descreve seu trabalho na projeção e construção da moradia de Ricardo Rojas e paralelamente, abordamos uma obra arquitetônica singular da cidade de Rosario, a denominada mansão Fracassi (1925-1927). Em ambas as obras podemos advertir as ressonâncias de debates pelo nacionalismo em uma fatura tributária do mirada euro-índica na arquitetura.

Palavras chaves:

**ÁNGEL GUIDO-MIRADA EURO-ÍNDICA DO MAESTRO-
CASA FRACOASSI**

Introducción

En las primeras décadas del siglo XX nos encontramos en pleno debate por el modo de traducir lo argentino en el arte y la arquitectura, por encontrar un lenguaje propio o, en términos del filósofo e historiador Oscar Terán, “dirimiendo en la Argentina una querella simbólica por la nacionalidad”². Sin embargo, conviene no olvidar la reverberación continental de esta inquietud. Hacia 1910 Latinoamérica se vio arrumbada por una serie de epifenómenos que habrían de repercutir de manera determinante para el campo del pensamiento continental y nacional: si en el norte del continente se producía la revolución mexicana con reivindicaciones del olvidado y relegado esplendor precolombino; en el sur, la Argentina optaba en su Centenario por un modelo marcadamente eurocéntrico. Entonces, surgirán las primeras indagaciones sobre una identidad que el aluvión inmigratorio tornaba cambiante y aleatoria. Aquí es el prolífico Ricardo Rojas

Agradezco los valiosos aportes de los arquitectos Bibiana Cicutti y Miguel Garrofé para la escritura de este trabajo.

² TERÁN, Oscar. “El pensamiento finisecular, 1880-1916”, en *Nueva Historia Argentina*, dir. Mirta Z. LOBATO (Buenos Aires: Sudamericana, 2000), p. 352.

(1882-1957) quien interviene con su obra *La restauración nacionalista* (1909), reafirmando su tesis con la posterior edición de *Eurindia. Ensayo de estética de las culturas americanas* (1924). El contexto propiciaba que diversos intelectuales pugnarán por darle dimensión americana al arte, la arquitectura, las letras, la filosofía. Pensemos en personalidades de la talla del mexicano José Vasconcelos (1882-1959) o el peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930) (y del ya citado Rojas) quienes, partiendo de ideologías, prácticas y experiencias diversas, contribuyeron al establecimiento de las bases de un pensamiento de auténtica dimensión americana³. Y es ese pensamiento reivindicatorio de lo americano el que

³ Argentina desempeñará un destacado rol en el panorama arquitectónico del período en clave de una búsqueda identitaria aunque su participación –con ser cuantitativamente menor que la que le cupo a México o Perú– sobresaldrá especialmente en el área teórica, donde los dos representantes principales del movimiento neocolonial, Martín Noel y Ángel Guido, ejercerán una influencia de relevancia continental. Ver PETRINA, Alberto. El neocolonial. Memoria y nostalgia de la raíz hispanoamericana”, *Revista Summa*, 96, (Buenos Aires, Donn Ediciones, 2008) y CICUTTI, Biana y NICOLINI, Alberto: “Ángel Guido, arquitecto de una época de transición”, en *Boletín del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, Cuaderno de Historia n°9, (Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad de Buenos Aires, 1998)

interpretará la arquitectura del rosarino Ángel Guido (1896-1960).

En el presente trabajo intentamos abordar algunas aristas de la vertiente euríndica, tan cara a la producción arquitectónica y a la reflexión teórica del arquitecto e ingeniero Ángel Guido. Para tal fin, analizamos un texto que nunca fue publicado, titulado *La casa del Maestro* (1928), el cual fue escrito con motivo del proceso de proyección y edificación de la casa de Ricardo Rojas, maestro y referente intelectual de Guido. Asimismo, examinamos una construcción arquitectónica de la ciudad de Rosario, la denominada *casa Fracassi* (1925-1927) para dilucidar ciertas claves euríndicas presentes en la misma. Tendiendo a sus singularidades, este trabajo propone centrar la atención en dos operaciones artísticas del arquitecto: un libro y una casa, enlazadas por la lectura de Guido en torno a las coordenadas euríndicas postuladas por Rojas.

Aunque mucho se ha escrito sobre las vinculaciones entre el pensamiento de corte nacionalista de Rojas con la obra y el pensamiento de artistas e intelectuales, nuestra propuesta

se centra en dos constructos de diverso registro que no han recibido aún la atención que a nuestro entender se merecen. Por este motivo, la selección de estos dos objetos culturales se basa en que han sido particularmente poco transitados por la crítica o bien abordados de modo disperso y acotado. Dando un paso más, entendemos que la casa y el libro resultan interpelados por las mismas preguntas: ¿cómo generar un arte de extracción euríndica? ¿Cómo ponderar las operaciones de una arquitectura que se quiere criolla o mestiza? Quizás muchos de los puntos en común, tengan vinculación con atender a estas, las preguntas que aguijonearon el itinerario intelectual de Guido.

1. La casa del Maestro

Ángel Guido escribió en 1928 un texto que aún permanece inédito, aunque no hemos podido dilucidar cabalmente el porqué de esta desavenencia⁴: no se puede reponer si fue por voluntad de Rojas o del mismo autor el que no haya

⁴ Según Salvioni, pudo haber tenido vinculación con que el mismo Rojas no hubiese querido publicarlo. Ver SALVIONI, Amanda. “De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas”, en *Il capitale culturale Supplementi*, (Macerata, Università degli studi di Macerata, 2015), pp. 127-152.

sido publicado. Se titula elocuentemente *La casa del Maestro*. El único ejemplar existente cuenta con sus anotaciones de puño y letra y está mecanografiado y maquetado⁵. Por supuesto, nunca se sabrá cómo habría sido *La casa...* de haberse publicado en vida del arquitecto ya que no hay otros registros que documenten su existencia ni existen otros rastros ligados a su escritura.

El libro narra un particular encargo del maestro al discípulo. El maestro es, claro está, Ricardo Rojas; el discípulo, Ángel Guido. El pedido excede la capacidad de asombro del rosarino: es Rojas, su referente intelectual, el que le solicita que diseñe su morada en la calle Charcas 2837 de la Capital Federal según coordenadas teóricas muy precisas⁶. Sin

⁵ Se conserva en el Museo Casa Ricardo Rojas en la Capital Federal

⁶ Retomamos una sucinta descripción del inmueble: “Tras atravesar el zaguán de ingreso, se accede al patio de recepción, rodeado de galerías y presidido por el monumental frontispicio, frente al que se encuentra un busto de Rojas realizado por el escultor argentino Luis Perloti con la leyenda “Poeta, maestro de América” El patio, cuyo centro lo compone una pequeña fuente, está bordeado por un claustro cuyos pilares, al igual que el gran frontispicio, constituyen un muestrario de la simbología incaica que Rojas y Guido rescataron en sus obras; allí se aprecian representaciones del dios Sol (Inti) y de la Luna (Quilla), productos de la tierra como las margaritas, el zapallo (calabaza), la mazorca de maíz o la flor sagrada de la kantuta, y aves como el colibrí o picaflor. En el frontispicio sobresalen además las figuras de las dos sirenas indias en actitud de tocar el charango, inspiradas en la portada

embargo, Guido conjetura que este pedido significa –y he aquí la apuesta– convertirse en un traductor (en arquitectura) de los postulados euríndicos de quien era, en ese momento, el pertinaz Rector de la Universidad de Buenos Aires. Es preciso subrayar entonces que el desafío significa y condensa, al decir de Guido en *La casa...*, “el más grande problema intelectual que puede presentarse a

lateral de la Compañía de Jesús, de Arequipa (Perú), y los dos torsos de indias representados en las pilastras laterales. El amplio salón al que se llega siguiendo el recorrido natural del actual Museo, contiene la réplica de un balcón cuzqueño. A posteriori se accede a la Sala Colonial, 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, dentro de la que ya aludimos a 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”. Ver GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”, en *Revista de Museología*, N° 14, (Madrid: Asociación Española de Museólogos, junio de 1998), pp. 74-87.

un arquitecto argentino”. Asimismo, en el prólogo expresa: “Su requerimiento, simple en extremo, fue vasto y difícil para mí: requeríame, fuera el arquitecto de su casa”⁷.

En efecto, Guido lo resume como un problema de arte: “crear formas nuevas que no provocaran un escándalo en la arquitectura espiritual de aquel hombre profundo”⁸ aunque, de un modo más certero, sería convertirse en 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 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.

Dicho esto sucintamente, retrotraigámonos en el tiempo y situémonos en el año 1924. En esta fecha se produce la publicación de *Eurindia. Ensayo de estética de las culturas*

⁷ GUIDO, Ángel. *La casa del maestro*, prólogo s/n.

⁸ Ídem

americanas de Ricardo Rojas⁹. Conviene destacar una observación sencilla y preliminar: es allí donde Rojas acuña este neologismo –Eurindia– que funciona como salvaguarda de la pérdida memoria. El concepto puede remitirse a la síntesis catalizadora entre el legado europeo (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, donde la superación estaría dada a través de la síntesis. 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”, porque busca la “conciliación de la técnica europea con la emoción americana”. El *origo* entonces es doble y “en esa

⁹ Si retomamos un breve pasaje de *Eurindia*, constatamos que Rojas se expresa en estos términos sobre su veinteañero amigo y discípulo: “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 Perloti, el escultor, ha entrado en el sendero de Eurindia, que yo creo el verdadero” ROJAS, Ricardo. *Eurindia: ensayo de estética sobre las culturas americanas* (Buenos Aires: Losada, 1951) p. 155.

fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo, lo asimila; no reverencia lo americano, lo supera”¹⁰.

La pretensión de Rojas en *Eurindia* es detallar el fruto más representativo y eminente de la cultura, el arte, donde el nacionalismo sería un estadio anterior del americanismo: “No se trata ya solo de la Argentina, sino de toda América (aun la anglosajona), considerada como una pan-nación nacida del mestizaje cultural”¹¹. La estética, como vemos, es parte central de la trama trazada por Rojas en su política de envalentonamiento nacionalista.

En este sentido, haciéndose eco de estas, las proposiciones de Rojas, Guido retomó la definición euríndica entre el legado europeo y el americano para sostener que la arquitectura –entendida como disciplina artística, como arte social que funciona como “antena de los pueblos”– está

¹⁰ *Ibidem*, p. 128. Este libro de Ricardo Rojas surge de un conjunto de ensayos publicados en los años precedentes en las páginas del diario La Nación.

¹¹ LOJO, María Rosa. “La condición humana en la obra de Ricardo Rojas” Proyecto Internacional de Investigación “El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana”. Cátedra de Pensamiento Latinoamericano “Enrique José Varona”, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, Santa Clara, Cuba. 2003. [Disponible en; <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>] Consultado el 7 de agosto de 2017

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 que llevará al tucumano a definir al rosarino en varias oportunidades como “el arquitecto de Eurindia”, al punto de consagrarle una de sus obras: *Silabario de la decoración americana* (1930).

1.1 Una descripción de *La casa del Maestro*

Dentro de la amplia producción escrituraria de Guido, y englobamos aquí su producción literaria¹², sus escritos sobre arte, arquitectura y estética, sus intervenciones en publicaciones periódicas¹³, *La casa del Maestro* se presenta casi invisibilizado, como soslayado de la atención de la crítica¹⁴. Sin embargo, consideramos que el volumen podría

¹² Está compuesta por un libro de poemas titulado *Caballitos de ciudad* (1921) y la novela *La ciudad del puerto petrificado* de 1954 publicada bajo el seudónimo Onir Asor (Rosarino al revés).

¹³ Por ejemplo, la revista *Universidad* de la Universidad Nacional del Litoral, la revista de la *Sociedad Central de Arquitectos*, entre tantas otras.

¹⁴ Solamente dos publicaciones, aunque de manera tangencial, se hacen eco de la existencia de este libro. Sin embargo, ninguno de los dos lo analiza sino solamente refieren su existencia. Nos referimos a GUTMAN, Margarita: “Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un

abrir una vía novedosa en la comprensión y construcción del propio emplazamiento cultural de Guido, teniendo en cuenta que ensaya una propuesta singular que da textura a los planteos euríndicos de Rojas y textualiza esa sintonía fina que reinaba entre ambos intelectuales donde resuenan esos ecos mitológicos en sentido barthesiano, el sustento del relato nacionalista¹⁵.

En primer término, conviene apuntar que *La casa del Maestro* sigue un plan coherente y despliega una ficción de origen del inmueble ya que busca generar argumentos para la revalorización de la arquitectura americana, explicando los pormenores de las elecciones estéticas y detalles, sus “inspiraciones” en palacios arequipeños y sus concepciones en torno al arte y la arquitectura, los cuales van jalonando el texto. De algún modo, su valía dialoga con su

paradigma, *DANA*, 21, septiembre, (Resistencia: 1986) y SALVIONI, Amanda, “De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas”, en: *Il capitale culturale Supplementi*, (Macerata, Università degli studi di Macerata, 2015).

¹⁵ BARTHES, Roland. *Mitologías* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010) (1ª ed. Fr. 1957) Según Barthes, la mitología suprime las referencias históricas y utiliza la tautología y la identificación como operaciones discursivo-ideológicas. Este mito implica la fundación en un pasado remoto y es el sustento del relato nacionalista de Rojas.

metatextualidad, es decir, *La casa...* opera como un texto suplementario cuya función es explicar tanto la génesis de la casa de Rojas como las decisiones que el artista tuvo que tomar, en consonancia con esos postulados euríndicos que ciertamente ejercían atracción y encanto en Guido.

En segundo lugar, y acaso de manera un tanto esquemática, conviene considerar que la urdimbre textual está flanqueada por un extenso prólogo 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 volumen, indica que la misma reviste una cierta importancia. También se pueden vislumbrar capítulos que relevan los espacios propios de la casa: por ejemplo, uno de estos centra su atención en el frontis, que es una reconstrucción arqueológica (es decir, fiel, en términos de Guido) de la fachada de la Casa de Tucumán¹⁶;

¹⁶ A propósito de Rojas, podríamos pensar que 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

otro apartado gira en torno a la reja cancel; y otro, se focaliza en el patio de recepción.

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

produce una expansión donde las trazas personales se representan como sucesos e imaginarios compartidos. En este sentido, creemos que la fachada de la casa del Maestro encierra una muestra ¿Cómo reconstruye Ángel Guido la fachada de la destruida Casa de Tucumán donde se firma la independencia en 1816? Por una fotografía, por relatos orales de vecinos y por ciertos relatos de historiadores. De alguna manera, Guido reconstruye en clave arqueológica los restos de un pasado que nunca fue.

La arquitectura es pedagógica como expone Rojas en *La restauración nacionalista*, y es, como expresa Guido, “antena de los pueblos”. Pero en paralelo, la importancia está centrada en lo ornamental. 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.

indoeuropea de la Eurindia de Ricardo Rojas, es decir, el estilo criollo”¹⁷. Como vemos, Guido se propone rehabilitar el estilo mestizo, y según sus propias palabras “con cierta exageración”, restituirlo del olvido; en fin, 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”.

Podríamos agregar paralelamente que el repertorio de los capítulos o secciones de *La casa...* se va sucediendo al compás de los temas a tratar y va registrando una fuerte

¹⁷ GUIDO, Ángel. *La casa del Maestro*, s/d, 1928. A propósito, en otro de sus libros, *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927), Guido sostenía: “Nosotros los hispanoamericanos, hemos quedado a la zaga por tener los ojos demasiado puestos en París”. Paralelamente, trazaba la necesidad de examinar “la arquitectura hispanoamericana, de estudiar sus formas europeas y el influjo que hay en ella de lo indígena-americano; ya que esta arquitectura –explicaba– constituye para nosotros la fuente principal para la interpretación americanista moderna”.

crítica al cosmopolitismo (de la ciudad de Buenos Aires), ciertas problemáticas arquitectónicas en las que Guido cree necesario intervenir, los interrogantes en torno a la posibilidad de un arte criollo o mestizo¹⁸, así como también cabales definiciones sobre la distribución de los espacios, el recibimiento incaico, el salón y el comedor, entre otros. En suma, los capítulos brindan aquello que prometen. Pero sin dudas, el texto de Ángel Guido, está atravesado por la concepción excluyente de la arquitectura en su estadio superior, es decir como arte, y del ornamento como vehículo de la memoria. Por ello, 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. Para más adelante completar: “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”.

¹⁸ La utilización de ambos adjetivos calificativos es indistinto en el texto.

En tercer lugar, cabe destacar que si ningún detalle en la casa fue producto de la contingencia, tampoco los detalles en el texto quedan librados al azar. Por ejemplo, el mismo cuenta con múltiples ilustraciones e indicaciones en torno a la coloratura de los diseños. Dispone asimismo los espacios precisos para fotografías y planos, los cuales brillan por su ausencia en el volumen maquetado.

Por otra parte, el paratexto incluye una cálida dedicatoria a Absalón Rojas, hermano de Ricardo, quien se encargó puntillosamente de las cuestiones económicas para la construcción de la casa, pensada desde los comienzos con fines museísticos. La dedicatoria reza: “A Don Absalón Rojas, abogado y poeta, que puso todo su entusiasmo de artista durante la realización de la casa de su hermano Ricardo. Homenaje de amistad”. De hecho, esta trama vincular puede constatarse también porque algunas de las misivas que se hallan en el Museo Casa Ricardo Rojas, aquellas referidas al proceso de proyección y construcción

de la casa, tienen como destinatario a Absalón y no a Ricardo Rojas¹⁹.

1.2 El prólogo

Si el libro podría caracterizarse como un híbrido genérico puesto que campea entre la descripción arquitectónica, las consideraciones estéticas que conforman la mirada euríndica, pero también está entrelazado con la historia del arte –teniendo en cuenta que establece una “breve historia del azulejo”– y con la literatura, el prólogo del libro merece una atención especial. En el mismo, Guido construye una figura que apela a fuertes ráfagas de viento sobre la avenida de Mayo. De alguna manera, intenta corporizar y rearticular una dicotomía entre, por un lado, la Buenos Aires cosmopolita y por otra parte, el viento de “las salitrosas cañadas de Pampa”, de “los bosques de ceibos y algarrobos o del desierto puneño”²⁰.

Planteando los dos términos de una oposición, teniendo en consideración que la cosmópolis está conformada por las

¹⁹ Véase por ejemplo: Carta de Ángel Guido a Absalón Rojas, 4 de enero de 1928 (2 folios). Museo Casa Ricardo Rojas

²⁰ GUIDO, Ángel. *op. cit.*, s/d

fachadas francesas, italianas, germanas, es decir, por arquitecturas europeas y europeizantes, lo americano deviene, según Guido, de la tierra y el viento. Guido alude a ese impetuoso viento que le remite no solo a la Puna sino también a la pampa, es decir, a la tierra adentro y que no se encuentra parapetado sino en franca intrusión a la ciudad. Entendemos que para ejemplificar hace falta citar *in extenso* una parte del prólogo de *La casa...*:

El viento hostil y helado doblaba las esquinas en un torbellino [...] Fachadas de arquitectura francesa, italiana, germana, petizas [sic] y altas, obesas y esqueléticas, cuadradas de pie en la vereda, escuchaban tras de su hastío, el quejido bronco del viento recio. Cuatro cintas de autos yanques [sic] habíanse detenido desde el Congreso, de europea arquitectura, hasta la plaza de Mayo trazada a la inglesa. Arreciaba el viento por la avenida, raleando el público de las aceras. Saturábanse los cafés de denso humo, al que agujereaba el tiroteo de la jazz band yanque [sic]. Pero el viento recio del vendaval imperaba más. Mugía en las caprichosas molduras de las fachadas y vibraba en los

letreros políglotas [...] Victrolas de lustrabotas y altoparlantes de los comercios, vomitaban el destemplado ruido epiléptico de la *jazz band*, hasta estrecharse contra el vendaval varón que arreciaba en la avenida, y que viniendo de la Pampa a la Pampa fuera.

Fragancias vírgenes traía aquel viento de julio. Fragancias de salitrosas cañadas de Pampa o de bosques de ceibos y algarrobos o del desierto puneño. No sé de dónde viniera aquel viento bravío, pero su fragancia la supe gustar más de una vez en la puna norteña que solo no dobla al indio y al cactus enhiesto. Tenía su fragancia, tenía su sabor y tenía aquel mismo gesto, ancho de horizonte a horizonte y que solo sabe de fiereza el poncho de vicuña que se enarbola al cuerpo como una bandera.

Aquel vendaval criollo, vigoroso, hostil, que cacheteaba las fachadas vulgares y plagiarias; que raleaba el público de las aceras y traía sin embargo olor de Pampa y sabor de Puna, se me antojó la encarnación de una ira india, que arreciara en las calles porteñas, feas en su falta de armonía, pretenciosas en sus cúpulas pedantes, indiscretas en sus letreros políglotas, bullangueros en sus altoparlantes.

Parecía rugir de santa indignación por momentos, hasta terminar en melodías de quena como un alto gemido lírico y amargo

De todo aquel escenario solo era nuestro el heroico vendaval, corcel alado ebrio de furia, cabalgado del alma de tierra adentro. Lo demás era extranjero. La avenida de Mayo mal copiada de la de la Ópera de París. Las plazas de Mayo y del Congreso con árboles exóticos. La arquitectura de las fachadas plagiadas de las europeas. Todo ajeno, todo exótico. Nada más que la copia inferior, el calco ramplón.

Y en aquel espectáculo una sola nota de arte en la engreída avenida porteña: el vendaval criollo que traía olor de Pampa y sabor de Puna.²¹

Si en los humosos cafés de Buenos Aires se vibraba al son de las bandas de jazz importadas, Guido propondrá como contraparte la ira del viento que arrecia con su olor, su sabor y su gesto adusto. Marcas de esta cuestión son las construcciones léxicas utilizadas, puesto que remiten a la furia de la naturaleza, a saber: el quejido bronco del viento

²¹ GUIDO, Ángel. *La casa del Maestro*. Manuscrito s/d

recio que arrecia (la duplicación enfatiza); el viento caracterizado como bravío; las emociones descriptas son fiereza, ira e indignación; el gemido es alto, lírico y amargo; el vendaval heroico es comparado a un corcel alado ebrio de furia. En fin, podríamos preguntarnos ¿cuál sería entonces la conclusión que Guido glosa mediante esta apelación? Si aquello era plagio, copia degradada, este vendaval del mes de julio en Buenos Aires, es figura de “lo propio” pero es también “sensibilidad pletórica de presente”: la estética nueva se sitúa entonces frente a las arquitecturas exógenas y frente a la música importada; en suma, frente a lo extranjero y extranjerizante, postulando una inflexión de la modernidad, no desdeñando de ella. Dice refiriéndose a esta estética nueva que se presenta como necesaria: “Estilización significa actualización. Y actualización significa anchura de medios, de recursos; *sensibilidad pletórica de presente*; alta antena sensible a la cultura universal; lagar de humanidades. La estilización, palabra manida en extremo, es tan profunda como una cultura. Prudente es pecar por cautela, meditación,

enfocamiento de lo que se pretende actualizar o estilizar durante el proceso creador”.

Como vemos, el antagonismo está planteado y tiene una muy rica proyección: las posturas *modernas antimodernas* de la teoría euríndica derivan justamente de la adhesión al mito de la homogeneidad originaria, que se habría fragmentado por obra de la modernidad cosmopolita, con la consecuente eclosión del eclecticismo. Percibido este como carencia de estilo, se le aborrecía por ser expresión de la falta de identidad propia de la capital argentina, la cual es vinculada a la pedantería y a lo bullanguero.

Quizás la problemática de mayor envergadura que Guido se plantea, estaría conformada por el proceso de traducción arquitectónica de los postulados euríndicos al que aludíamos con antelación. Concomitantemente, Guido materializa la estética de la que debía ser tributaria la apuesta: esta *modernidad antimoderna*²², a caballo entre lo criollo y lo europeo, converge desplegando un *futuro anterior*, es decir, un tiempo que irremediamente está

²² Véase en este mismo número el artículo de Raúl Antelo.

por venir pero que será buscado en un pasado que nunca ocurrió.

En suma, si como siempre, la lectura es mayor que el texto porque ella siempre dice más de lo que afirma²³, *La casa del Maestro* es entonces el relato de la arquitectura (de la casa) pero paralelamente es también reescritura del relato (del Maestro).

1.3 Inscripción autobiográfica en *La casa del Maestro*

Ahora bien, llegado a este punto podríamos ensayar una respuesta para el siguiente interrogante: ¿cómo convierte Guido un texto que describe una casa, en un acontecimiento personal? Ciertamente, el texto no solo narra los pormenores de la construcción de la vivienda de Rojas, vicisitudes que pueden leerse también en diálogo contrapuntístico con las corresponsalías entre estos dos intelectuales, sino que forja además ciertas claves autobiográficas en torno al proceso vivenciado: sus

²³ ANTELO, Raúl. “A pesquisa é uma escrita autónomamente real”, en: 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), p. 48. “*como sempre, a leitura é maior que o texto porque ele sempre diz mais do que afirma*”

primeros temores por no sentirse a la altura de las circunstancias, las negociaciones con tan excelso (y exigente) cliente; en fin, “las dificultades de todo orden, principalmente estéticas y espirituales” de tamaño proyecto, en palabras de Guido.

En el frondoso y sugestivo vínculo epistolar²⁴, constatable en exclusiva por las cartas de Guido y no por las respuestas de Rojas, se consiguen observar las marchas y contramarchas entre discípulo y maestro para la concreción de este inmueble, donde la última palabra, como surge tanto de *La casa...* como de las esquelas, siempre la tenía Rojas. En estas misivas de Guido, que Rojas cuidadosamente recogiera y guardara en su archivo y más allá del tono amistoso que se puede apreciar, palpita esa búsqueda explícita de traducción de un ideario²⁵.

Acaso de modo involuntario, Guido se inscribe en el gesto de narrar una parte de su itinerario autobiográfico en *La*

²⁴ Son más de setenta las cartas que se conservan en el Museo Casa Ricardo Rojas, aunque un número mucho menor puede consultarse ya que está digitalizado mediante escaneo. Un trabajo específico sobre *La casa del Maestro* y el epistolario Guido/Rojas está en etapa de elaboración.

²⁵ Ángel Guido utilizaba un apelativo afectuoso para dirigirse a Rojas, sus cartas siempre comenzaban con: “Querido maestro”.

casa... –la retahíla de sus dudas, sus temores frente al desafío profesional propuesto, sus anhelos íntimos– aunque también están presentes sus concepciones en torno al arte que sustentan las decisiones tomadas. Estas pinceladas son casi *reliquias autobiográficas* de un pretérito muy reciente, muy cercano. Nos referimos a ciertos acontecimientos ocurridos solo unos meses antes de la escritura de *La casa...* y que confluyen en el mismo dando lugar a un texto anfíbio, en el entre-lugar de la descripción arquitectónica y la exposición del yo.

Entendemos que en *La casa del Maestro*, abordar la cuestión autobiográfica puede resultar significativo porque más allá que el texto se funda a sí mismo como el relato de la respuesta a una propuesta, se constituye en un híbrido cuya pretensión es persuadir al lector de que se está ante un relato directo de la vida real narrado por un individuo real, sin mediaciones²⁶. Resultan elocuentes a tal fin las palabras vertidas por Guido:

²⁶ Cfr. MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. (México: FCE, 1996), p. 27. Asimismo, ver el prólogo de FRANCO, Sergio R. *In(ter)vencciones del yo: escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)* (Madrid: Editorial Iberoamericana / Vervuert; 2012)

Cuando me expuso en pocas palabras los motivos de su requerimiento, sentí el más vivo deseo de renunciar ante un problema tan ancho. Tendría que levantar la casa para un hombre de cultura genial, de ideas estéticas admirablemente arraigadas; de convicciones artísticas rígidas, certeras, como una línea recta y desnuda; de preferencias rigurosamente trazadas. La casa para un hombre de una arquitectura mental proporcionada como un Parthenón; de una estructura intelectual realizada en una vida entera de rigurosa profesión de arte, para salvar nuestra patria merced a la emancipación más grande de las emancipaciones: la de nuestra cultura²⁷

A partir del uso de autobiografemas como la primera persona (del singular, en el prólogo; del plural en el epílogo), los recuerdos personales, la construcción del intelectual referente como el maestro admirado (más exactamente el Maestro, con mayúscula), entre otros, se van articulando estas modulaciones estratégicas a lo largo

²⁷ GUIDO, Ángel: *La casa del Maestro*, prólogo.

del volumen. En última instancia, estas coadyuvan a configurar la operación metatextual. Decimos esto porque en rigor, Guido va describiendo y explicando qué acciones tomó para la proyección y construcción de la casa pero asimismo va cincelandando y entrecruzando sus sensaciones en torno al pedido. De este modo, argumenta esas, sus elecciones, soldadas a los requerimientos euríndicos de Rojas mediante una autopresentación oblicua o desviada cuyo eje está puesto, huelga decirlo, en el recuento de ese sentirse agobiado por la envergadura del requerimiento.

Consideramos que en los intersticios de una escritura que se plantea como pretendidamente cercana a la objetividad – el relato de una casa–, la subjetividad pulsa por materializarse. Aquí se vislumbran sus rescoldos que no hacen otra cosa que manifestar que el texto es y no es al mismo tiempo el relato de la casa del Maestro. En otras palabras, Guido valida su texto en el espacio donde la explicación estética y cierta utilidad didáctica tienen cabida. Ahí, el hecho de escribir, el acto autobiográfico en sí²⁸ está justificado; sin embargo, la escritura sostiene tanto

²⁸ MOLLOY, Sylvia. *op. cit.*, p. 188.

su mérito documental ligado a las disquisiciones estéticas como su contrapartida: sus sentimientos recónditos, sus especulaciones, sus motivaciones y sus inquietudes. De ahí que *La casa...* sea un texto bífido, un documento de estética atravesado por declaraciones personales donde también tienen cabida ciertas reflexiones en torno al rol del arquitecto en la sociedad. En rigor, Guido también expone su postura en lo relativo a la profesión: defiende a la arquitectura como arte que debe posicionarse frente al problema de la renta (que en ocasiones se impone por sobre el valor estético) y también frente al “rastacuerismo”. Como vemos, es un escrito donde toma posición en múltiples sentidos.

Conviene recordar, por otra parte, que son constantes las referencias a sus propios libros, publicaciones e intervenciones para refrendar lo ya escrito. Esto también contribuye a conformar las claves autobiográficas del relato. Como sucede, por ejemplo, con la descripción del frontispicio de piedra del patio de recepción donde cita que algunos motivos ornamentales ya fueron estudiados en sus textos precedentes. Estas menciones a sus propios escritos

–precisamente nos referimos a *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial* (1925) y a *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölflin*, (1927)– se vinculan a la imbricación entre distintas prácticas que jalonan el itinerario intelectual de Guido o mejor aún, que indican su concepción en torno a la incidencia del arquitecto en la sociedad: en su producción dialogan la teoría y la reflexión estéticas, la praxis y el proyecto arquitectónicos, y la voluntad de socialización de sus ideas. Guido hilvanaba y suturaba denodadamente los diferentes frentes desde donde daba esta batalla cultural euríndica²⁹.

²⁹ Vemos cómo Guido concebía su incisiva intervención: como un dispositivo de gran envergadura cuya *conditio sine qua non* implicaba abordar la cuestión desde la escritura de textos teóricos cuyo basamento se ligaba al nacionalismo pero también a postulados wölflinianos y, paralelamente, materializar los lineamientos en la práctica proyectual arquitectónica e influir en la universidad. Presumimos que al no desmembrar los aspectos, al enfrentarse a este laborioso proceso desde múltiples aristas, Guido le da una fuerza inédita a sus planteos. Desde la cátedra universitaria intentaba la curricularización de ciertos contenidos específicos. Un claro ejemplo de esto, resulta su apuesta de 1924 donde, a través de la cátedra de Historia de la Arquitectura, dispuso la circulación de los textos de Rojas al punto de proponer la creación de una cátedra de Ornamentación Americana, como expresan estos fragmentos publicados en 1925: “Es preciso que toda nuestra arquitectura americana, levantada después de la llegada de Colón, pase por una revisión relativamente honda [...] y deben ser las universidades mismas, por lo menos las iniciadoras de tales severos estudios [...] para

Si, como se puede inferir, la autocita implica de alguna manera un cierto ensalzamiento de la trayectoria intelectual, involucra, sin más, un decir sobre la experiencia propia en esas conocidas lides, dejando entrever que su apuesta incluía escritura de textos sobre estética, intervenciones públicas, docencia universitaria y práctica proyectual. Otro ejemplo en esta dirección es que Guido destaca en *La casa...* una conferencia dictada en Buenos Aires en el mismo 1928 titulada “Arqueología de la arquitectura hispanoamericana-Eurindia en la arquitectura hispanoamericana, una suerte de protolibro, una versión

robustecer sus pasos a través del amplio proceso de transformación estética arquitectónica de nuestro país” Asimismo, se apoyaba en la escritura de textos sobre arte y estética cuya disputa se daba en espacios de circulación del conocimiento como revistas y congresos y en la práctica proyectual. Más adelante Guido agregaba: “Son estos razonamientos los que motivaron [...] la inclusión, en los planes de estudios de las Facultades de Arquitectura de la República, de un curso especial sobre Historia de la Arquitectura y Ornamentación americana post-colombiana con la adición del estudio histórico paralelo de la ornamentación [...] y la influencia aborigen americana influyó inmediatamente sobre la ornamentación española, cuyo conocimiento se hace pues absolutamente necesario”. (GUIDO, Ángel. “Historia de la Arquitectura y Ornamentación pre y post-Colombiana”, en: *El Arquitecto*, Revista mensual de Arquitectura, construcción y artes aplicadas, Vol VI, (Buenos Aires, Agosto de 1925), p. 388.

anterior del publicado con título homónimo (*Eurindia en la arquitectura americana*) en 1930.

Sin embargo, es necesario agregar también que en *La casa...* se retrotrae a los recuerdos de un viaje emprendido unos pocos años antes, a comienzos de la década del veinte. Las circunstancias de ese viaje no podrían haber sido más promisorias: tres jóvenes inquietos parten sin rumbo fijo por Latinoamérica. Los protagonistas cargan en su equipaje escaso dinero pero rebosan en deseos de conocimiento: es un viaje de estudios con ribetes de turismo. Los entusiastas viajeros son el artista plástico Alfredo Guido (hermano de Ángel), el arquitecto que nos convoca y su amigo Alcides Greca, jurisconsulto, escritor y pionero cineasta³⁰, quienes desplegaron sus talentos en la ciudad de Rosario.

Esta experiencia autobiográfica y diletante marcó el derrotero intelectual de Guido ya que se constituyó en un parteaguas en su formación, quizás una *anagnórisis* y generó que sus investigaciones tomaran un renovado

³⁰ Para mayor información ver: ANTEQUERA, María Florencia. *El relato de viajes en la obra de Alcides Greca como formación de una subjetividad moderna en el campo intelectual argentino* Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2017 (mimeo).

ímpetu. Esta es la razón por la cual Guido expone en *La casa del Maestro*:

Felizmente y para suerte mía, mis investigaciones arqueológicas practicadas en el Norte, en Perú y Bolivia, coincidían, como realidad plástica con parte de la doctrina de “Eurindia”. En efecto, en aquella arquitectura vastamente estudiada, (*Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*, 1925; *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölflin*, 1927) se demuestra en forma arqueológica e históricoestética, la fusión indoeuropea realizada entre las formas españolas y la estética india. Esta arquitectura mestiza es la que encaja perfectamente en la doctrina americanista aludida, puesto que, aquella fusión o maridaje entre lo europeo y lo indio se obtiene en su forma espontánea, rústica y pura.³¹

Como vemos, Guido se refiere en concreto a sus pesquisas y a sus posteriores obras donde teoriza sobre estos problemas de fusión entre formas españolas e indígenas.

³¹ GUIDO, Ángel: *La casa del Maestro* s/d

Aguijoneados por el deseo de conocer el estilo barroco de los siglos XVII y SXVIII, los sitios recorridos por los hermanos Guido y Alcides Greca entre 1919 y 1920 fueron fundamentalmente Argentina, Bolivia y Perú³², aunque conviene decir que con total plenitud Guido encontró en Arequipa, aquello que denominó la Eurindia arqueológica. Conviene subrayar entonces que Guido recoge destellos o fragmentos de lo visto en ese viaje y los articula en la casa que está construyendo y que relata en *La casa....* En efecto, a modo de piedras que se sacan de la cantera, es este el reservorio que atesora imágenes, y que recompuestas, son plasmadas en la morada de Rojas. A modo de ejemplificación, podemos citar: “De las caras indiadas podemos recordar algunos ejemplares de las iglesias de Arequipa”. Otro ejemplo es que al describir los balcones diseñados para la casa de Rojas remite a aquellos vistos en La Paz, el Cuzco y Lima y fundamentalmente recuerda

³² Este viaje de juventud fue relatado por Alcides Greca en *La torre de los ingleses* (1929) y fue objeto de nuestro interés en otras oportunidades: estos tres jóvenes intelectuales se convirtieron en los protagonistas de un viaje singular que les abrió otros caminos de conocimiento, ligados al arte en clave de una auténtica búsqueda identitaria. ANTEQUERA, María Florencia, op. cit.

aquel que pertenece a una casa visitada en Lima, del Marqués de Torre Tagle donde a los tres viajeros les acontecieron anécdotas jocosas.

En rigor, la cuestión autobiográfica está apoyada en el haber visto y vivido aquello que se relata así como también en dejar constancia de los sentimientos suscitados por la propuesta y por el desarrollo de la empresa en sí. Ser garante de lo relatado, administrador del relato y protagonista de experiencias que transformaron la construcción de una casa en un acontecimiento personal son las prerrogativas que cimientan las claves autobiográficas del texto.

2. La casa Fracassi

En sintonía con las coordenadas del pensamiento euríndico, entre 1925 y 1927, Ángel Guido sacó adelante una obra arquitectónica singular. Bajo sus impulsos artísticos y como experiencia tributaria del viaje al que hicimos referencia *ut supra*, comandó la construcción de la residencia y casa de rentas de Teodoro Fracassi, médico

psiquiatra, y de su esposa Sara Avalle³³. Transcurridos unos pocos años luego de recorrer Argentina, Bolivia y fundamentalmente Perú, donde la arquitectura mestiza estaba tan presente, Ángel Guido proyectó, edificó y supervisó esta construcción en la ciudad de Rosario que se denomina casa Fracassi.

Su estética es tributaria del giro propio que esgrimió Ángel en este modo de ver el arte y la arquitectura que la crítica resume como *neocolonial* –categoría heteróclita de suyo– y que claramente, nunca ejerció la primacía en Rosario. Esta ciudad “sin tradición” era una especie de arena donde se debatían las estéticas que bregaban por definir lo identitario.

El lugar del emplazamiento se constituye *a priori* como un dato insoslayable. En rigor, si bien existía en algunos miembros de la burguesía local un marcado interés por la herencia colonial, la historia de la ciudad de Rosario no

³³ Una versión de este apartado fue publicada en ANTEQUERA, María Florencia: “La residencia y casa de rentas Fracassi, una inflexión del neocolonial en la ciudad de Rosario”, Revista *Res Gesta*, n° 51, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales del Rosario, PUCA, Rosario, 2015.

encontraba objetos relativos a dicho período³⁴. Esto refuerza la tesis de que la arquitectura fusional de Guido es una suerte de *modernidad vieja* o, mejor aún, *una modernidad anclada en un pasado que literalmente nunca existió*, a modo de simulacro o impostura, una construcción sin más, que vale la pena repensar en este contexto situado. En la Rosario de los años veinte, la *casa Fracassi* estaba situada en las periferias. En la actualidad, debido a los cambios urbanísticos y al crecimiento de la planta urbana, está emplazada en la intersección de dos arterias sumamente céntricas: San Luis y Corrientes.

Ángel, fervoroso en su voluntad de legitimar y poner en funcionamiento un programa arquitectónico que contribuyera a repensar el país, era consciente de que, en las primeras décadas del siglo XX, sea cual fuere el camino, implicaba darle dimensión americana a esta operación. Abierta a múltiples elementos que se entrecruzan, la casa

³⁴ Ver MONTINI, Pablo. “La ciudad del puerto petrificado” en AAVV. *Las batallas por la identidad* (Rosario: EMR, 2014), p. 140. Según Montini, este gesto también se puede advertir en la instancia de materialización del Museo Histórico Provincial Julio Marc, ya que Marc y Guido salieron de Rosario a buscar objetos para adquirir, a fin de dar sustento a su relato americanista.

Fracassi es la materialización de la convicción de Ángel, que podría ser expresada en estos términos: América tiene algo para decirle al mundo en clave de arte.

De este modo, intentó sentar las bases teóricas y plásticas para una corriente de arte nacional enraizada en lo americano. Para satisfacer su afán explicativo, Guido expone que la añorada independencia estética iba de la mano de Eurindia puesto que la identidad americana radica en el estilo mestizo, en la *fusión* entre lo europeo y lo americano: razón por la cual, el altiplano peruano, y en particular Arequipa, conocida unos cuatro años antes junto a Alcides Greca y a su hermano Alfredo, concentrarán sus intereses. En efecto, la arquitectura arequipeña que tanto lo deslumbrara es vista como el paradigma de esa fusión: Arequipa escondía “el injerto anímico de nuestra fusión”³⁵, como expone en un texto para la Revista de *El Círculo* titulado “En defensa de Eurindia”.

Sin embargo recién en 1930 Guido publicó *Eurindia en la arquitectura americana* donde sistematizó que los procesos

³⁵ GUIDO, Ángel. “En defensa de Eurindia”, en Revista *El Círculo*, (Rosario: El Círculo de la Biblioteca, 1924), p. 37.

euríndicos son en realidad dos: por un lado, Guido reconoce la *Eurindia arqueológica* es decir, aquella que “responde al ya realizado proceso de fusión de lo indio con lo europeo en el arte colonial”³⁶. Esta es la que vio y analizó en el viaje que aludíamos y es la que describe en estas expresivas líneas como documento arqueológico:

Espectáculo complejo y vasto, ofreció América durante los siglos XVII y XVIII, respecto al desarrollo de su arte. Pero algo que realmente sorprende es el resultado del curioso connubio realizado entre lo indio y lo español. Centros de gravedad de este proceso de fusión fueron sin duda, México en el norte, Perú y Bolivia en el sur. Eurindia tuvo en aquel arte un documento arqueológico de gran interés artístico y científico.³⁷

Pero por otro lado, rubrica la llamada *Eurindia viva* que corresponde a las proyecciones que la ensambladura de lo americano con lo europeo realizará en el campo de nuestro

³⁶ GUIDO, Ángel. *Eurindia en la arquitectura americana*. (Santa Fe: UNL 1930), p. 7

³⁷ Ídem, p. 9.

arte moderno presente, inmediato y mediato³⁸: la casa Fracassi encarna sin lugar a dudas esta *Eurindia viva*. No es documento arqueológico que legitima y cimienta una estética sino presente que se despliega por la mediación del artista.

Ahora bien, conviene recordar que la crítica ha denominado sintéticamente a esta arquitectura fusional como *neocolonial*³⁹, la cual podría definirse como aquel “conjunto de teorías, proyectos y construcciones que, en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX tomaron como modelo las obras producidas durante el período de dominación española en América”⁴⁰. Como es de suponer, esta pulseada por el neocolonial excedió a la figura del rosarino⁴¹.

³⁸ Ídem, p. 7.

³⁹ Conviene destacar que la arquitectura neocolonial no constituía un bloque compacto, ya que mostraba matices según las distintas particularidades regionales. En rigor, en algunos países primaba la vertiente neindigenista, mientras en otros –como en nuestro caso– prevalecían aquellas posturas de acento hispanista. Para mayor información sugerimos consultar: Alberto PETRINA, op. cit

⁴⁰ LIERNUR, Jorge Francisco. *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina* (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2008), p. 115.

⁴¹ Podemos destacar algunas otras intervenciones artísticas que, interesantes en sí mismas, impulsan diferentes acepciones del

En esta línea, conviene reponer que la disputa por lo identitario en la que se inscribe el neocolonial se podría glosar de muchos modos. Por citar solo un ejemplo que nos permite auscultar la tonicidad del debate, mencionamos a la Revista *Arquitectura* de la *Sociedad Central de Arquitectos*, temprana tribuna del neocolonial cuyo director y principal referente era el mismo Guido⁴², y en sus

neocolonial y despliegan una serie de representaciones tendientes a encontrar un lenguaje propio. Algunas obras y arquitectos para destacar son: el Pabellón argentino en la Exposición iberoamericana de Sevilla (1926-1929), la sede de la embajada argentina en Lima (1927-1928), ambos diseñados por Martín Noel (1888-1963) en clave hispanoárabe; el Teatro Nacional Cervantes (1921), el exponente más importante en su vertiente neoplateresca, obra de los arquitectos Fernando Aranda y Bartolomé Repetto. También podemos poner de relieve obras de Estanislao Pirovano (1890-1963) en Buenos Aires, Juan Kronfuss (1872-1944) en Córdoba, Mario Buschiazzo (1902- 1970) y Héctor Greslebin (1893-1971), entre otros.

⁴² En esta revista, “los temas de la arquitectura moderna fueron trabajados como problemas teóricos a través de los editoriales: “Estandarización” (Nº 2), “Nuestra actitud pasada frente a la arquitectura moderna” (Nº 4), “Le Corbusier” (Nº 5), “Hoffmann” (Nº 8), “Decadencia de la arquitectura moderna francesa” (Nº 9). Y esas notas editoriales fueron a integrar la presentación de Guido en el Tercer Congreso Panamericano de Arquitectos, que se realizó en Buenos Aires en el mes de julio de 1927; esta reflexión se denominó “Orientación espiritual de la arquitectura en América” y en el mismo año fue publicada en formato de libro por el autor” (COLLADO, Adriana. “La difusión de la arquitectura moderna en el interior de Argentina. Revistas de Rosario, 1926-1933”, en *Revista de Arquitectura* nº 23, (Santiago de Chile: Universidad de Chile, primer semestre 2011), p. 29.

antípodas, la mirada de las vanguardias. Baste pensar que en la vanguardista Revista *Martín Fierro* se entronizaba a Le Corbusier. En efecto, el encargado de la sección Arquitectura de esta revista era Alberto Prebisch⁴³ (1899-1970), referente de la arquitectura racionalista quien atacaba con virulencia a los artistas neocoloniales: en esencia sus críticas se dirigían contra el ornamento por carecer supuestamente de función y el blanco más asiduo fue el arquitecto Martín Noel.

Por su parte, Guido, polémico y erudito, se posiciona en contra de la arquitectura orientada por los paradigmas de la máquina y la estandarización y critica fuertemente a la figura de Le Corbusier. Como queda de manifiesto en este brevísimo resumen, estas dos miradas arquitectónicas –el neocolonial y el racionalismo– funcionan como dos polos

⁴³ Cabe recordar que Prebisch, y no de manera casual, fue el interlocutor calificado en la visita de Le Corbusier a Buenos Aires en 1929. Entre sus obras arquitectónicas más emblemáticas figuran el Obelisco (1936), Edificio de viviendas y de renta propiedad de Victoria Ocampo, calle Chile 1368 en CABA (1935); Cine- Teatro Gran Rex, Av. Corrientes 857 en CABA (1937); el ex Cine Gran Rex, sito en San Martín 1129, Rosario (1947). Otro de los encargados de la sección Arquitectura de la Revista *Martín Fierro* era Ernesto Vautier.

de oposición al eclecticismo, y también como respuestas ideológicas frente a la pregunta identitaria.

Aunque suene paradójico, la gramática acorde a los nuevos modos de expresar lo nacional en arquitectura fue para Guido esta suerte de “retorno a las raíces” que en última instancia resulta ser la construcción de una versión: debe entenderse como una de las formas que adoptó en Latinoamérica la Modernidad ya que la operación de cimentación de una tradición servía para enfrentar el eclecticismo en que habían caído los academicismos, tanto el francés como el italiano donde, según Guido, el futuro canon eurindiano unificaría las dispersas energías hacia una soñada arquitectura propia.

2.1 Descripción ornamental de la casa Fracassi

Lenguaje propio que intenta una independencia estilística recurriendo a valores del pasado reinventados, factura artesanal, motivos americanistas son las notas que resaltan en su producción y que generan una dimensión simbólica insoslayable en la intersección de las transitadas calles San

Luis y Corrientes: tanto el exterior como el interior de la casa metaforizan su pensamiento.

Forma y contenido resultan para Guido el par indisoluble que sustenta la obra de arte como artefacto o bien, podríamos apuntar que forma es contenido en la obra de este artista ya que explicita el rol fundamental que detenta el ornamento como vehiculizador de la memoria. Nos aventuramos entonces, a establecer una descripción de la casa para calibrar la búsqueda de síntesis que opera en ella. En este empeño, se despliega un análisis de su materialidad y de su espacialidad, describiendo formas, relaciones, recorridos y ámbitos, al tiempo que se desarrolla un relevamiento de las esculturas y relieves que ornamentan el conjunto arquitectónico.

Para la materialización del inmueble, la colaboración del constructor Víctor Avalor, hermano de Sara (quien como en tantas otras construcciones fue su *coequiper*) y la intervención de su hermano Alfredo fueron de suma importancia. El aporte de este último se centró fundamentalmente en la confección de un imponente mural que se halla en el comedor, en la ochava de la casa;

asimismo contribuyó en el diseño y emplazamiento de algunas esculturas presentes en las hornacinas del mismo. Esta edificación de casi 2000 m², en realidad, es una obra compleja ya que conviene recordar que es también un emprendimiento inmobiliario múltiple. En efecto, el conjunto arquitectónico consta de la residencia familiar (la mansión), tres casas contiguas (dos por calle Corrientes y una por San Luis, que se alquilan), consultorios y un gran local comercial con subsuelo en la ochava. Según narran los herederos, fue realizada mediante un crédito del Banco Hipotecario Nacional en solo dos años y como toda obra arquitectónica es fruto de las negociaciones entre los artistas y los clientes. De hecho, según pudimos constatar, los descendientes del Dr. Fracassi tienen diferentes planos y bocetos hasta la concreción de la versión final.

En el frente de la obra arquitectónica, se destacan los motivos iconográficos de extracción euríndica donde conviven estatuillas, pináculos y tejas coloniales, junto a motivo fitomórficos, dando lugar a un contraste de materiales, colores y ornamentos. En esa yuxtaposición de materiales y colores sobre un fondo de estuco gris, es decir,

un material que simula la piedra, se advierte la primera apuesta de recuperación de la memoria (fig. 1).

El ingreso es por la calle San Luis 1384. Un portón forjado en hierro, profusamente trabajado custodia la entrada: atravesándolo nos adentramos propiamente en la residencia. El hall de ingreso presenta escalones y paredes de rico mármol de color. Se distingue en el centro una escultura facetada del premiado Luis Rovatti (realizada en 1928).

Trasponiendo una puerta de rejas vislumbramos al hall de la entrada, cuyas paredes están recubiertas con azulejos sevillanos. Por ascensor o por escalera de mármol blanco, subimos al 2do piso. El primer contacto impacta con detalles europeos como florones de estilo francés, azulejos sevillanos y elementos americanos; sin embargo, las ventanas tienen *vitraux* con ánforas incaicas (fig. 2). De esta manera, vamos descubriendo la fusión de culturas: lo europeo y lo indígena. En el techo de ese hall de entrada podemos reconocer florones de estilo francés, la *boiserie*, por su parte, presenta jarrones con influencias europeas. El

piso de este hall⁴⁴ es en damero. También se puede apreciar un *mezzanine*, compuesto por cuatro arcos que están coronados por motivos vegetales (fig. 3). Estos motivos fitomorfos son propios de la Eurindia arqueológica. A la derecha, se encuentra el denominado Confidente (fig. 4), un sitio de la residencia propio para la reunión: esta es una sala de estilo morisco, cuyo revestimiento está conformado por azulejos sevillanos, y el techo cuenta con vigas que imitan madera. La fuente de mármol está custodiada por dos apliques de hierro forjado, que representan aves negras. La salita está decorada por sillones, con incrustaciones en nácar. En el centro, está situado el brasero de metal. El piso presenta olambrillas con diversos motivos.

Frente al ingreso del hall, se puede vislumbrar un gran pórtico de bronce coronado con un arco adornado con motivos vegetales, el cual nos conduce al antecomedor: este tiene piso con figuras geométricas en granito, *boiserie* y vigas en el techo, las lámparas son de hierro y las mesas y

⁴⁴ En este hall se halla un importante bargueño con pie de puente, con adornos y herrajes de hierro cuyos cajoncitos están dorados a la hoja; las sillas tienen fiadores de hierro y las partes en madera están profusamente trabajadas. Conviene recalcar que cada pieza del mobiliario fue construido ad hoc para la residencia.

sillones, todos fueron diseñados especialmente para este ambiente.

Hacia la derecha, tiene lugar una escalera que se bifurca, una toma el lado derecho, donde está la biblioteca y hacia el lado izquierdo se puede observar un espacio donde está el *mezzanine* que mira hacia el comedor. Una escalera nos conduce hacia el mirador y desde allí a la gran terraza de la casa. Esta bifurcación está coronada por una obra del artista plástico José Bikandi: un mural de cerámica que representa al inca con sus alas abiertas (fig. 5). Este antecomedor tiene dos puertas frente al gran pórtico, una puerta nos lleva a la parte de servicio de la casa y la otra puerta (que es de madera con *vitraux*) nos lleva al majestuoso comedor, a la derecha vemos el balcón con interior colonial con arcos, adornado con frutos y flores.

A medida que se avanza desde el hall de entrada hacia el comedor, pasando por el antecomedor, basta atender a los saberes de un arte que reconfigura los temas americanos y que se precipitan, haciéndose cada vez más presentes – como en un *in crescendo*– hasta estallar lo americano en el majestuoso comedor (en la ochava de la casa). El comedor

cuenta con el impresionante mural de Alfredo Guido (fig. 6), óleo realizado en tela, pintado en su estudio y unido en el recinto donde se pueden distinguir indígenas del Altiplano relacionándose con la naturaleza, con la madre tierra, cuya indumentaria detenta colores saturados. También se destaca una pareja de collas tocando un instrumento típico, el sikus (fig. 7). En otro fragmento del mural que cubre todo el comedor, se representa la actividad agrícola ganadera de la zona: animales pastando junto a colinas sembradas. Asimismo, está presente el lago Titicaca con mujeres bañándose y la Catedral de Cuzco, junto a pequeñas casitas en el valle, figuras festivas del carnaval rodeadas por mulas, cabras, flores, cardos y vasijas, entre otros motivos (fig. 8). El piso del comedor es de granito con figuras geométricas, los muebles son de madera, una gran mesa con sillas a su alrededor está coronado con una gran lámpara de hierro, a la derecha hay una mesa y sillas pequeñas, lugar este para que los niños jugaran. Este mural nos muestra además la arquitectura de la época: no grandes casonas y catedrales, sino justamente pequeñas casitas en el valle.

En cada extremo de la nave de este comedor, se encuentran dos hornacinas con figuras femeninas, obras de Alfredo Guido: una está representada por una mujer con cuerpo de sirena, rodeada de caracoles y en el otro extremo, una mujer sirena, rodeada de caracoles y frutos reconfigurando, como en otros sitios de la casa, lo femenino como símbolo de vida, de reunión, de conciliación.

El escritorio del Dr. Teodoro Fracassi se descubre sobre calle Corrientes. Atravesándolo, nos topamos con el lugar de reunión familiar, una sala de estar con una gran chimenea, coronada con un alto relieve de tres mujeres desnudas originalmente (cuya desnudez fue disimulada luego), obra de Luis Rovatti. Alrededor de esta sala se disponen las habitaciones principales.

Con esta exhaustiva descripción quisimos exponer que esta casa es la concreción de la militancia euríndica insistente que, como venimos desarrollando, Ángel sostuvo también desde el punto de vista de la retórica y la producción teórica y fue Rosario, sede destacada de su accionar tanto en lo político e institucional como en lo artístico y cultural.

En el marco de la batalla de ideas a nivel continental, la denominada casa Fracassi tiene como razón de ser, en primera instancia, motivos ideológicos cuya semántica se enraíza con lo euríndico propuesto por Rojas. En este sentido puede ser pensada como *casa-manifiesto*, por medio de la cual el arquitecto supo encarnar en el plano físico el ideario americanista que compartía con su amigo y maestro. En esta dirección, entendemos que la casa Fracassi (como podemos observar asimismo en la casa de Rojas) también cumple esta función de síntesis original en términos de estilo, llamada a representar en la práctica ornamental el sueño euríndico.

Consideraciones finales

Entendemos que estos dos objetos culturales –la casa Fracassi y *La casa del Maestro*– ofrecen un buen punto de partida para una reflexión más sostenida sobre el funcionamiento de las coordenadas euríndicas, que los posiciona como objetos singulares de un ideario común.

La textualidad incisiva de la palabra de Ángel resuena en la materialidad de su producción proyectual. Como exponíamos, Ángel se apropia y reescribe el legado de Rojas en su propia

producción artística. En este sentido, la residencia Fracassi y el texto sobre el proyecto de la casa que Guido construyó para su maestro Rojas, despuntaron como dos ejemplos significativos de la sintonía que entrambos existía.

Si caracterizamos a *La casa del Maestro* como un híbrido genérico puesto que pivotea entre disciplinas diversas como la arquitectura, las consideraciones estéticas que conforman la mirada euríndica, entre otras, pero también se nutre de la escritura autobiográfica, conviene subrayar que funciona asimismo como una caja de resonancias de los debates por la construcción identitaria. En rigor, *La casa del Maestro* es un relato sobre la casa del maestro pero es mucho más aún: implica una reescritura, una toma de posición y una disputa por el sentido y el significado de crear formas nuevas.

Para Ángel Guido, la síntesis euríndica es también una proyección de futuro, una suerte de visión prospectiva anclada en el pasado. La noción de modernidad aparece entonces ligada a la idea de la búsqueda identitaria con sus raíces en un pretérito hispanoincaico.

Buscar respuestas a esas preguntas que formula, constituye el dispositivo singular que, por prepotencia de trabajo y por potencia de su imaginación artística, marcó su mapa intelectual,

Antequera, María Florencia, *Un libro y una casa:*
Ángel Guido en la encrucijada eurindica – pp. 43-98.

con la ambición epistemológica de un arte que quiere comprender su tiempo y de este modo, refundarlo.

Bibliografía

- ANTELO, Raúl. “A pesquisa é uma escrita autónomamente real”
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)
- ANTEQUERA, María Florencia. *El relato de viajes en la obra de Alcides Greca como formación de una subjetividad moderna en el campo intelectual argentino* Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2017 (mimeo).
- BARTHES, Roland. *Mitologías* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010) (1ª ed. Fr. 1957)
- GUIDO, Ángel. “En defensa de Eurindia”, en Revista *El Círculo*, (Rosario: El Círculo de la Biblioteca, 1924)
- GUIDO, Ángel. *La casa del Maestro* inédito (s/d, 1928)
- GUIDO, Ángel. *Eurindia en la arquitectura americana* (Santa Fe: UNL, 1930)
- LIERNUR, Jorge Francisco. *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina* (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2008)
- LOJO, María Rosa. “La condición humana en la obra de Ricardo Rojas” Proyecto Internacional de Investigación “El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana”. Cátedra de Pensamiento Latinoamericano “Enrique José Varona”, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, Santa Clara, Cuba. 2003. [Disponible en; <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>]
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (México: FCE, 1996)
- ROJAS, Ricardo. *Eurindia: ensayo de estética sobre las culturas americanas* (Buenos Aires: Losada, 1951) (1ª ed. 1924)
- SALVIONI, Amanda, “De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas”, en: *Il capitale*

Antequera, María Florencia, *Un libro y una casa:
Ángel Guido en la encrucijada eurindica* – pp. 43-98.

culturale Supplementi, (Macerata: Università degli studi di
Macerata, 2015), pp. 127-152.

TERÁN, Oscar. “El pensamiento finisecular, 1880-1916”, en
Nueva Historia Argentina, dir. Mirta Z. LOBATO (Buenos
Aires: Sudamericana, 2000).

Ángel Guido, la fusión, el círculo

Angel Guido: fusion and circle

Ángel Guido, a fusão, o círculo

Raúl Antelo⁴⁵

Universidade Federal de Santa Catarina

Brasil

antelo@floripa.com.br

Fecha de envío: 14/03/2017

Fecha de aceptación: 02/05/2017

Resumen

La representación barroca, desde sus orígenes estéticos católicos hasta su función contemporánea como ideología postcolonial, desconstruye estructuras de poder. El espíritu barroco expandido propuesto por D'Ors, Guido o Lezama Lima recupera fuerzas culturales no europeas y suministra el medio para perseguir la cuestión de la identidad latinoamericana y su definición. El neobarroco latinoamericano, a diferencia del posmodernismo internacional, es contramoderno.

⁴⁵ Raúl Antelo, recibió de la Universidad Nacional de Cuyo el Doctorado Honoris Causa, por su gran aporte al pensamiento latinoamericano.

Palabras claves:

**BARROCO - CONTRAMODERNISMO – ARQUITECTURA –
AMÉRICA LATINA**

Abstract

Baroque representation from its Catholic aesthetical origins to its contemporary function as a postcolonial ideology disrupts power structures. The expanded baroque spirit proposed by D’Ors, Guido or Lezama Lima recovers non-European cultural energies and provides the vehicle needed to pursue the question of Latin American identity and self-definition. Latin American neo-baroque, unlike international postmodernism, is countermodern.

Keywords:

**BAROQUE - COUNTERMODERNISM – ARCHITECTURE –
LATIN AMERICA**

Resumo:

A representação barroca, desde seus origens estéticos católicos até sua função contemporânea como ideologia pós-colonial, desconstrói estruturas de poder. O espírito barroco expandido proposto por D’Ors, Guido ou Lezama Lima recupera forças culturais não europeias e subministra o meio para perseguir a questão da identidade latino-americana e sua definição. O neo-barroco latino-americano, a diferença do pós-modernismo internacional, é contra-moderno.

Palavras chaves:

**BARROCO – CONTRA-MODERNISMO - ARQUITETURA –
AMÉRICA LATINA**

Todo el debate contemporáneo sobre lo barroco y su posible reconfiguración neobarroca parte de la confrontación entre una cultura hegemónica y otra, subalterna, que se nos presenta como contracultura. Esta hermenéutica barrocoamericana (Lezama Lima, Severo Sarduy, Haroldo de Campos) no persigue el diálogo ni el consenso iluministas, sino una polifonía sin fusión homogénea, un disenso frecuentemente *dispars*, disparatado, crítico de la racionalidad hegemónica y de todo tipo de dogmatismo filosófico y político. La agonística, en particular, recuperando las categorías de lucha, tensión y conflicto, nos ayuda a repensar la situación sociopolítica de lo contemporáneo⁴⁶. Pero para llegar a ello deberemos dar un salto retrospectivo no menor. Recordemos, en ese sentido, que en su diccionario crítico

⁴⁶ MOUFFE, *Chantal* (2014), “Agonística. Pensar el mundo políticamente”; BERTORELLO, Adrián; ROSSI, María José (eds.) (2017), “Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina” (destaco, en particular, el ensayo de Gastón Beraldi, “Del diálogo al conflicto. El agonismo barroco como alternativa a la retórica dialógica de la racionalidad hegemónica”, p.213-249). Pero no descartaría el *giro goyesco* que podemos observar en la obra de Georges Didi-Huberman, desde “Atlas” (2010) a “Sublevaciones” (2016), que en pocas palabras substituiría Baudelaire por el autor de los desastres de la guerra como héroe de la modernidad.

para la revista *Documents*, Georges Bataille ya nos decía que la arquitectura expresa el ser de las sociedades, así como la fisonomía humana revela el ser de los individuos. Sin embargo, esa comparación se ajusta, en mayor medida, a las fisonomías de los personajes oficiales –los prelados, magistrados, almirantes–, justamente la galería de personajes que Buñuel presenta en “La Edad de Oro”, y ello por un motivo muy simple, porque solamente el ser ideal de la sociedad, el que ordena y prohíbe con *auctoritas*, se expresa en las composiciones arquitectónicas propiamente dichas, de tal modo que los grandes monumentos se elevan como diques, oponiendo la lógica de la majestad y de la autoridad a cualquier otro valor social. En la forma de catedrales y palacios, tanto la Iglesia como el Estado imponen silencio a las multitudes. Por eso, para Bataille, la toma de la Bastilla, como destacó oportunamente Denis Hollier⁴⁷, es altamente sintomática: ese movimiento de masas remite a la animosidad popular contra aquellos monumentos a los que ve como sus verdaderos amos.

⁴⁷ Cf. HOLLIER, Denis (1974), “La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille”.

Por lo tanto, cuando la *composición arquitectónica* se encuentra fuera de los monumentos (es decir, en la fisonomía, la indumentaria, la música o la pintura), podemos deducir la acción de un gusto predominante por la *autoridad* humana o divina. Así, en la pintura moderna, la desaparición de la construcción académica determina una salida hacia la expresión e incluso al éxtasis de los procesos psicológicos más incompatibles con la estabilidad social. Resultaba evidente, pues, para Bataille, que el ordenamiento matemático impuesto a la piedra no fuese más que el logro de una evolución de las formas terrestres⁴⁸,

⁴⁸ Es la tesis que Jacques Rancière desarrolla en "Politique de la littérature": "Ce que la littérature oppose alors au privilège de la parole vivante qui correspondait, dans l'ordre représentatif, au privilège de l'action sur la vie, c'est une écriture conçue comme machine à faire parler la vie, une écriture à la fois plus muette et plus parlante que la parole démocratique : une parole écrite sur le corps des choses, soustraite à l'appétit des fils et filles de plébéiens; mais aussi une parole qui n'est proférée par personne, qui ne répond à aucune volonté de signification mais exprime la vérité des choses à la manière donc les fossiles ou les stries de la pierre portent leur histoire écrite. Tel est le second sens de la « pétrification » littéraire. Les phrases de Balzac et de Flaubert étaient peut-être des pierres muettes. Mais ceux qui proféraient ce jugement savaient aussi que, à l'âge de l'archéologie, de la paléontologie et de la philologie, les pierres aussi parlent. Elles n'ont pas de voix comme les princes, les généraux ou les orateurs. Mais elles n'en parlent que mieux. Elles portent sur leur corps le témoignage de

cuyo sentido se traducía, en el orden biológico, en el paso de la forma simiesca a la forma humana, presentando esta última todos los elementos de la arquitectura. En ese proceso morfológico, los hombres serían tan solo una etapa intermedia entre los monos y los grandes edificios, lo cual indicaría, además, que la noción de forma (y con ella la de autonomía) se habría tornado cada vez más estática y más dominante. Por eso Bataille auguraba en fin que el camino hacia la monstruosidad bestial, abierto por artistas como Bracque o Picasso, Arp o Miró, camino ese teorizado por él mismo y por su compañero en la redacción de *Documents*, el alemán Carl Einstein⁴⁹, no era sino una forma de evitar a la chusma arquitectónica⁵⁰. La arquitectura sería, entonces, un modo de escapar a la obra, a la dimensión puramente

leur histoire. Et ce témoignage est plus fiable que tout discours proféré par une bouche humaine. Il est la vérité des choses opposée au bavardage et au mensonge des orateurs". RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature* (Paris : Éditions Galilée, 2007), p. 23.

⁴⁹ Cf. EINSTEIN, Carl (1929), "Notes sur le cubisme", en: *Documents*, n° 3, pp. 146-55. Sobre el autor, ver RUMOLD, Rainer (2004), "Painting as a Language. Why not. Carl Einstein in *Documents*", en: *October*, n° 107, pp.75-94.

⁵⁰ Cf. BATAILLE, Georges (1929), "Architecture", en: *Documents*, n° 2, p.117.

utilitaria, y decantarse por lo que hay en ella de estético o inoperante.

Conviene pues, si admitimos que las formas vitales entraron en rápida erosión⁵¹, y si además nos interesa emprender una genealogía de la modernidad en nuestra región, examinar, desde esa perspectiva, los modos de sujeción de la subjetividad en los *discursos-edificio* que operaron en América Latina. Mi punto de llegada serán los proyectos accidentalmente fusionales de un conjunto de intelectuales, la mayoría de los cuales arquitectos, quienes, en pleno auge del debate posautonómico, en los años 30, regresan deliberadamente a una lectura radical de la antropomorfosis barroca para, a partir de allí, dar cuenta de la paradoja del ser nacional evaluado, al mismo tiempo, como local y occidental, es decir, como propio y ajeno. Son ellos los que abren el camino para pasar de la arquitectura al archivo.

⁵¹ Cf. APTER, Emily (2002), “The Aesthetics of Critical Habitats”, en: *October*, n° 99, pp. 21-44.

Dicho esto, recordemos que el arquitecto Kenneth Frampton concluía su ya clásico ensayo sobre regionalismo crítico argumentando que la *aparición* de lo táctil y lo tectónico tenían la capacidad de trascender la mera *apariencia* de lo técnico, conformando así una auténtica anti-estética posmoderna⁵². Para poder pues explorar las connotaciones de un juicio como ese, en la cultura latinoamericana, me parece indispensable, a título de ejemplo, retrotraerme a una de las primeras manifestaciones de un discurso anti-evidencia y crítico de la perspectiva, un sermón del jesuita que mejor representa ese esfuerzo cabal de construcción comunitaria, en el siglo XVII, el padre Antonio Vieira cuya obra circuló holgadamente por la región. Basta consultar el acervo de la colección jesuítica, en la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba.

⁵² Cf. FRAMPTON, Kenneth, "Towards a Critical Regionalism. Six Points for an Architecture of Resistance", en: FOSTER, Hal (ed.) (1983), "The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture", pp.16-30.

Antes incluso del sermón que inspiraría la “Carta Atenagórica” de Sor Juana Inés de la Cruz, en 1640, año, por lo demás, de la separación definitiva entre los reinos de España y Portugal, peculiar forma de arquitectura política entre los imperios, Vieira profiere, en la iglesia de Nossa Senhora da Ajuda, en Bahía, el “Sermão de Nossa Senhora do O”. La pieza se apoya en un tejido argumentativo muy sutil y complejo, en torno a la figura del círculo, portador de diversos sentidos, desde los *oh!* lanzados por la Virgen en el momento del parto, hasta la asimilación entre el vientre divino de María y el Verbo Encarnado. Vieira sostiene, en su prédica, que el círculo es una figura perfecta y, por ello, así como el círculo del vientre virginal, al concebir el Verbo, se volvió una O que englobó hasta lo inexcusable, es decir, el mismo Dios, también los deseos de María trazan, de modo enigmático, un círculo infinito que comprende lo eterno.

Al relacionar dichos órdenes desplazados, para no decir disparatados, nos instalamos, con el jesuita, en el centro mismo de un sistema teológico político, *cujus centrum est*

ubique, circumferentia nusquam, o sea, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia, en ningún lado. Dicha frase, generalmente atribuida a Pascal y a Nicolás de Cusa, fue recordada por Borges en su inquisición sobre la esfera de Pascal que, según observó Juan Bautista Ritvo repite, en su estructura argumentativa, empezando *casi* con la misma frase, esa idea de circularidad temporal⁵³. La idea, en verdad, remonta al mundo pagano y no es descabellado reconocer, por su intermedio, ciertos núcleos neoplatónicos en la misma *coincidentia oppositorum* que regulan el sermón del jesuita portugués. No obstante, en ese discurso, la circularidad es más que una imagen: es un valor que se extiende de lo visible a lo audible. Vieira nos permite reivindicarlo como propio porque desnaturaliza la espontaneidad expresiva de las lenguas al destacar, por ejemplo, que cuando Dios le habló a Juan, no lo hizo en hebreo sino en griego, porque esta lengua tiene la circularidad del alfa y el omega; pero, al mismo tiempo, inspirado en egipcios y caldeos, que representaban la

⁵³ RITVO, Juan B. (2006), “El cansancio de Borges”, en: “Decadentismo y melancolía”.

eternidad con una O, Vieira especula sobre la relación existente entre la O del deseo de la Virgen y la noción misma de eternidad. ¿Cómo es posible –se pregunta– que lo que se extiende por solo nueve meses dure toda la eternidad? De ser así, se nos está diciendo, con argumento nominalista, que no hay tiempo lineal y la categoría del tiempo sería meramente cualitativa, ya que en ella no importaría la duración sino la intensidad. Esto significa, además, que un hecho puede ser breve en la historia, aunque su deseo, expresado a través de la memoria, permanezca infinito. Esta idea, nos dice Vieira, se verifica también en la historia humana porque, en tiempos de Adán, los momentos eran días, en los de Abrahán, los días eran años y, en los de David, los años eran eternidades, y el motivo es que estaríamos cada vez más cerca del Juicio Final, ese hecho tan deseado como temido. Sin la nota apocalíptica cristiana, el mismo argumento se reencuentra en Borges, ya sea cuando lee a Figari, cuando se siente en muerte o cuando refuta el tiempo. Lo recordamos: 1824 no es *el mismo tiempo* para el capitán Isidoro Suárez, en Junín, y

para De Quincey, en Edimburgo, simplemente porque ambos hombres jamás se rozaron⁵⁴.

Pero es también, como Borges, *en la ausencia*, curiosamente, que Vieira radica lo eterno, al argumentar que el hijo de María, por no darse a ver, era, de hecho, una ausencia, ya que la Virgen, en verdad, no lo poseía: solo poseemos lo que no podemos separar de nosotros. Vieira ejemplifica esa idea paradójica con el mito de Narciso, que nunca alcanzó su belleza, a no ser de manera mediada y distante. Por ello es revelador que San Juan diga que Cristo estaba junto al Padre, pero no en él. Otro tanto le ocurre a María que, teniendo en sí misma al hijo de Dios, deseaba también tenerlo consigo.

En uno de sus “Retratos-relámpago”, el poeta Murilo Mendes asimila la figura de Vieira a la multiplicidad de semblantes de Mário de Andrade y, en particular, a la de su creación, “Macunaíma”, el héroe sin carácter, el héroe

⁵⁴ Cf. BORGES, Jorge Luis (1974), “Nueva refutación del tiempo”, en: “Obras Completas”, pp. 757-771.

psicasténico de la migración latinoamericana, atravesado por el recuerdo del presente. Como vemos, la estrategia discursiva de Vieira, su *derivatio ad nauseam*, consiste en algo semejante a esa disponibilidad anacrónica: equivale a redundar y variar los argumentos, de forma tal que estos giran siempre en torno a la perfección infinita del centro, que permanece disponible y, para ello, el orador a menudo acude a etimologías falsas, atribuyéndole origen inverosímil a un determinado concepto, a partir de una serie de argumentos que los justifican delirantemente. Es, claro está, un argumento nominalista, que busca obliterar el hiato existente entre el signo y el significado. Según ese razonamiento, la inmensidad de Dios (la identidad) está en el mundo pero también fuera de él, está en todo lugar y asimismo donde no hay lugar. Está dentro, sin encerrarse, y está afuera, sin salir, porque Dios (la identidad a sí del evento) está siempre en sí mismo, de tal modo que Dios es, al mismo tiempo, inmanente y trascendente. No es un intelecto universal, ni una máquina cósmica, ni un eficiente ingeniero. Es un ser performativo: necesita ser actuado para

cumplir su perfección⁵⁵. En ese sentido, siendo Dios (o el principio identitario) un mero enunciado tautológico, sin valor de verdad, en sí y para sí, fundado sobre un principio de desequilibrio entre la extensión infinita y la manifestación finita, el vacío de su ser solo puede referirse a lo (aún) increado, al acto puro, a la pura posibilidad, para decirlo con Aristóteles, o a la pura potencia, para retomarlo a Agamben. Lejos de una fenomenología autonomista del espíritu, nos enfrentamos así a una escatología providencial, más allá y (no) más allá de cualquier proyecto iluminista posterior. En ese punto, el modernismo se hunde en su condición abisal.

De esa concepción arranca una particular teoría de la imagen, central al mundo barroco y más aún a las culturas posautonómicas, gracias a la cual lo táctil (el lenguaje) y lo tectónico (las culturas locales) trascenderían las meras apariencias de la técnica universal. Diríamos, en consonancia, que lo visto, para poder serlo, necesita estar

⁵⁵ Es el argumento de John Donne (1624) en el “Biathanatos” que, a través del mismo De Quincey, atrae la atención de Borges.

presente; pero lo que se ve, como está totalmente vinculado a la potencia, que le otorga la posibilidad última de la visión, al estar asociado también al fenómeno óptico, a la imagen, es, paradójicamente, algo siempre ausente. Hace falta pues que se aleje de los ojos para ser cabalmente visto. Y esa es una de las cuestiones cruciales de la teología y del arte del siglo XVII, porque la visión, entre los sentidos, es el más potente de ellos pero, asimismo, el más potencial de los mismos, ya que es un mero nexo ficcional entre lo real y la fe.

Reencontraremos esa estrategia, a través de las “Etimologías”, de San Isidoro de Sevilla, en las glosas de Raymond Roussel, en el aleph borgiano o en el cine anémico de Duchamp, pero, mucho antes y en Portugal, el mismo procedimiento se había activado ya en el tratado “*Da Pintura Antiga*” (1548), obra de Francisco de Holanda, donde queda claro que la teología pasa por la retórica y lo divino es mediado por el lenguaje, que no es sino una institución política. A partir de la lectura de “*Monas Hieroglyphica*”, del astrónomo inglés John Dee, Michel

Leiris razonaría también, en las páginas de “*La Révolution Surréaliste*”, que, si Dios es el principio y el fin de todas las cosas, no es la divinidad sino un signo, una combinación de letras y palabras⁵⁶. En ese sentido, diríamos que la figura privilegiada del círculo está siempre vinculada a categorías metafísicas, tales como Dios y eternidad, tiempo o infinito. Recordemos así que, para los cabalistas, el círculo inscripto en un cuadrado representaba la energía divina incorruptible, concentrada en el interior de la materia, algo que Leonardo da Vinci recogería del tratado de Vitruvio y expondría en su famoso grabado, ejecutado entre 1476 y 1490, hoy conservado en la Academia de Venecia. Desde los “*Hieroglyphica*” (1547) de Horapolo, traducción de jeroglifos egipcios al griego, luego vertidos al latín, hasta los *rebus* de los siglos XVI y XVII, hay por tanto una larga serie de casos en que el círculo es asociado a la serpiente, y esta, a su vez, a la eternidad, a un tiempo fuera del tiempo, conjugando así un tiempo continuo e ininterrumpido a la figura de la serpiente autofágica, imagen que ha de encontrar,

⁵⁶ Cf. LEIRIS, Michel (1988), “La monada jeroglífica”, en: “Huellas”, pp. 13-7.

quizás, su traducción más acabada en uno de los interlocutores más constantes de Borges, Paul Valéry, o en uno de los modelos teóricos de Benjamin, Aby Warburg. La plancha B de su atlas “*Mnemosyne*” contiene algunas de esas figuras intermediarias entre el cuerpo y la construcción.

Así las cosas, en la teoría contemporánea de la historia como destrucción del tiempo lineal, no es posible, sin embargo, eludir la marca de Auguste Blanqui. Allí donde Vieira situaba la trascendencia del tiempo milenar del Imperio portugués, el anarquista francés colocaría, en cambio, el vacío como representación de un auténtico estado de excepción, que Benjamin sabrá traducir, en sus “Tesis sobre Filosofía de la Historia”, como la clave de la comunidad por venir. Recordemos que, en “La eternidad por los astros”, Blanqui ya argumentaba que

“El universo es infinito en el tiempo y en el espacio, eterno, sin límites e indivisible. Todos los cuerpos, animados e inanimados, sólidos, líquidos y gaseosos, están

vinculados unos con otros por las mismas cosas que los separan. Todo se enlaza. Suprímense los astros y quedará el espacio, absolutamente vacío, sin duda, pero conservando tres dimensiones, largo, ancho y profundidad, espacio indivisible e ilimitado.

Dijo Pascal en su magnificencia de lenguaje: ‘El universo es un círculo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna’. ¿Existe imagen más atrapante del infinito? Digamos, de acuerdo con él, y siendo más precisos todavía: el universo es una esfera cuyo centro está en todas partes, y su superficie en ninguna. Helo aquí frente a nosotros, ofreciéndose a la observación y al razonamiento. Innumerables astros brillan en sus profundidades. Supongamos que estamos en uno de esos ‘centros de esfera’, que están en todas partes, y cuya superficie no está en ninguna, y admitamos por un instante la existencia de esta superficie que sería a partir de entonces el límite del mundo⁵⁷.”

⁵⁷ Cf. BLANQUI, Auguste (2002), “La eternidad por los astros”, pp. 29-30. Como destaca Rancière en su prólogo el punto de vista de Blanqui, que él, por lo demás, asocia al de Mallarmé, es que el positivismo, y su heredero ideológico, el liberalismo, son la religión que pone la ciencia al servicio del orden establecido.

Borges, que lo está leyendo a Blanqui al mismo tiempo que Benjamin, observa también, en una nota de 1940, que

“Esa doctrina (que su más reciente inventor llamó del Eterno Retorno) afirma que la historia del mundo se repite cíclicamente, y en ella nuestras vidas individuales. Es común atribuirle a Nietzsche, que pensó haberla descubierto en Silvaplana, un mediodía de agosto de 1881: ‘a seis mil pies del hombre y del tiempo’. La conocieron los discípulos de Pitágoras; la pronuncian los hexámetros de Lucrecio⁵⁸; San Agustín y Orígenes la refutan; Browne, hacia 1640, la nombró en una de las notas de la ‘*Religio medici*’; Moore hermosamente cierra con ella sus ‘*Memoirs of my dead life*’. De tantas exposiciones, la más radical y más vasta es la de Blanqui. Nietzsche (y Heine y Le Bon y ese problemático Thomas Tyler que Bernard Shaw conoció en el British Museum) encaran una sucesión de ciclos idénticos; Blanqui abarrota de infinitas repeticiones, no sólo el tiempo, sino también el espacio infinito. Imagina

⁵⁸ “De rerum natura”, III, pp. 854-860.

que hay en el universo un infinito número de facsímiles del planeta, y de todas sus variaciones posibles. Cada individuo existe igualmente en infinito número de ejemplares, con y sin variaciones. ‘Todo lo que se hubiera podido ser en la tierra’, afirma Blanqui, ‘se es en alguna parte. Además de esta vida, desde el nacimiento a la muerte, que hemos vivido y viviremos en una muchedumbre de mundos, existimos en otras quince mil versiones distintas’. Y luego: ‘Lo que ahora escribo en un calabozo del castillo del Toro, lo he escrito y lo escribiré eternamente, en esta misma mesa, con esta pluma’⁵⁹.”

Es bueno reparar además, llegados a este punto de esferas y circunferencias, que la norma circular pautó asimismo

⁵⁹ Y agrega Borges: “De la hipótesis de Blanqui (que hace del universo una interminable esfera de espejos, algunos planos y otros cóncavos) hay resúmenes en ‘L 'enfermé’ de Geffroy, en la monografía de Lichtenberger sobre Nietzsche y en la obra de Camille Flammarion ‘Les mondes imaginaires et les mondes réels’. En los inagotables ‘Note-books’ de Butler hay una ficción parecida. No tiene fecha. La de Blanqui (en este ciclo de la eternidad, a lo menos) es de 1872. El lector insaciable puede también interrogar el quinto capítulo de la obra capital de Unamuno, ‘Del sentimiento trágico de la vida’”. Cf. BORGES, Jorge Luis (1999), “Neil Stewart, Blanqui” en: “Borges en Sur (1931-1980)”, pp. 227-228.

buena parte de la partición espacial europea. Las ciudades italianas renacentistas fueron, en efecto, planeadas de acuerdo con esta figura, ya que todas sus partes debían ser equidistantes con relación al centro. Y esa tradición cristiana, heredada y modificada en los tiempos modernos, se fundió luego, de modo inextricable, con las consideraciones de Vitruvio relativas a la proporción de los edificios religiosos paganos. Recordemos que, según el tratadista romano, la correcta disposición de los templos debía estar basada en el cuerpo humano, del cual derivaban también los patrones, esos números perfectos que los griegos llamaban *télos*. Tal conexión entre la visión matemática, característica de la arquitectura, y la disposición física del cuerpo humano partía, asimismo, de una observación de Vitruvio, según la cual un hombre, correctamente proporcionado, con las cuatro extremidades extendidas, encajaría, a la perfección, en un círculo trazado con un compás y cuyo eje estuviera en el ombligo. Juan Antonio Ramírez nos informa que la primera interpretación gráfica de este fragmento se encuentra en el tratado de arquitectura e ingeniería de Francesco di Giorgio Martini,

donde puede verse, entre otras cosas, a un hombre joven, de pie, dentro de un cuadrado y de un círculo, en una disposición próxima a la descrita por Vitruvio⁷. Pero hay además unos dibujos, copiados de Francesco di Giorgio, en los que el cuerpo humano, que más que el de Hércules es el de Cristo, aparece claramente inscripto en una planta eclesiástica longitudinal de la cual derivan, sin duda, las dos interpretaciones antropomórficas más importantes de la arquitectura religiosa renacentista: la longitudinal y la centralizada.

Al traducirse el tratado de Vitruvio al italiano, en 1521, Cesare Cesariano le agregó un conjunto de ilustraciones, entre las cuales, dos grabados semejantes al famoso dibujo de Leonardo. Una de ellas muestra a un hombre de pie, con los brazos en cruz, y un centro geométrico situado en el pubis. Cesariano asociaba así la verticalidad del cuerpo divino a las estructuras arquitectónicas alargadas o rectangulares. Y aunque Vitruvio afirma, explícitamente, que el centro del cuerpo es, de forma natural, el ombligo, Cesariano, en vez de presentar una sola figura con dos

centros, uno en el ombligo para el círculo y otro, en los genitales, para el cuadrado, no dudó en alterar el punto anatómico indicado por Vitruvio, de modo tal que este hombre, con las piernas abiertas y los brazos extendidos, toca, con la punta de sus extremidades, el perímetro externo del círculo y los cuatro ángulos del cuadrado. Un detalle, sin embargo, permanece tan inquietante como las figuras de Lascaux para Bataille: el pene de ese hombre –Cristo– está erecto.

Ramírez lanzó la hipótesis de que Cesare Cesariano, al fin de cuentas un clérigo, tal vez le haya atribuido (falsamente) este diseño a otro autor para evitarse la previsible acusación de haber introducido un elemento escabroso sobre el cual, además, prefiere callar por completo⁶⁰. “*Noli me tangere*”⁶¹. Nada inocente, esta posición tumesciente del pene resolvía, sin embargo, la paradoja entre los dos centros, de tal modo que el miembro erecto, al apuntar con

⁶⁰ Cf. RAMÍREZ, Juan Antonio (2003), “Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones”, *passim*.

⁶¹ Cf. NANCY, Jean-Luc (2006), “Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo”.

su vértice al ombligo, hace que ambos centros coincidan. La misma astucia se repetiría en la planta de las iglesias que, a su vez, reproducían el cuerpo de Cristo, de suerte que el púlpito, lateral, desde el cual se siembra y se diseminan los sermones, funciona, deícticamente, como mero pronombre, como ley o norma vacía, que solo indica el centro sagrado, el altar, donde el misterio en fin se celebra y reitera misteriosamente.

Era lógico por tanto que una *arquitectura divina* solucionara, de ese modo rebuscado, el viejo problema de la cuadratura del círculo. El cuerpo humano, o sea, el de Cristo, era, al fin y al cabo, el mediador proporcional y figurativo de tan ardua conciliación entre lo inmanente y lo trascendente. En todo caso, si la tradición medieval-renacentista había justificado la buena arquitectura, según la hipotética estructura numérica y geométrica del hombre, a la que ellos por lo demás aludían, de allí en más, en el mundo barroco, sería más y más importante que los edificios, o bien sus elementos constitutivos, contuvieran

en sí la imagen, la forma visual del cuerpo divino. Nos encontramos así ante la emergencia de lo háptico-óptico.

Muchas son las implicaciones de esta nueva orientación, asociada a la composición de lugar de san Ignacio y a los fines propagandísticos, tanto de la Iglesia, como de las monarquías absolutas. Pero es innegable que la arquitectura barroca, en su conjunto, fue, de lejos, más icónica que la renacentista, ya que los cuerpos en ella construidos son reconocibles de inmediato. Esto pasará a la Ilustración, cuyo deseo explícito es, a partir de la autonomía, construir un arte público locuaz y suasorio, consonante a las aspiraciones pedagógicas del poder burgués. Buena parte del eclecticismo decimonónico, con sus típicas prolongaciones latinoamericanas en el siglo XX, quizás no sea más que una mera extensión de la figuración explícita barroca, al intentar proclamar usos y aspiraciones ideológicas para cada edificio-cuerpo.

A partir de esa constatación icónica paradójica, Severo Sarduy, cuya obra, según Badiou, aúna la inocencia del

deseo al encabalgamiento leibniziano de las monadas⁶², expandirá la definición tectónica de Eugenio D'Ors, en una fórmula, al mismo tiempo, cosmológica y arquitectónica, tal como las de Vieira o Blanqui, aplicable a todo el siglo XVII: el lenguaje barroco marca el advenimiento de la elipsis, que es un círculo sin centro, o mejor, cuyo centro se encuentra desplazado y duplicado, lo que disemina un juego brutal del claro-oscuro en Caravaggio, un diálogo de masas y volúmenes en Velázquez, o una periodicidad cosmológica no uniforme en Kepler⁶³. Referida al tiempo, la figura elíptica se traduce, en cambio, como anacronismo y, de acuerdo con el nuevo régimen de verdad, el paraíso perdido, antes siempre ligado al pasado y a una manifiesta nostalgia de la Edad de Oro, es ahora drásticamente revertido por el cristianismo, que pasa a situarlo en una vida futura.

⁶² Cf. BADIOU, Alain, "Vide, séries, clairière", en: SARDUY, Severo (1999), "Obra Completa", p. 1625.

⁶³ Cf. SARDUY, Severo (1999), "Barroco", en: "Obra Completa", pp.1197-1263.

Es pues *en el futuro* que se dará la redención o condena universal de las almas, un futuro que es superación y fin de todas las tensiones históricas, en la forma del Cristo místico, figura que suministrará modelos identificatorios a todas las concepciones escatológicas laicas y a las teodiceas profanas del mundo moderno. Durante el romanticismo, una de las telas míticas de la fundación nacional en Brasil es “*O Derrubador*” (1871), de Almeida Jr. La crítica nunca dejó de observar que este momento de detención o éxtasis, en que el constructor de modernidad (en realidad, un destructor de la naturaleza) repone sus energías, se destaca por la relevancia concedida al bulto sexual, a la potencia de lo bajo fatigado por su empresa⁶⁴. Años más tarde, Candido Portinari traduciría una disponibilidad seminal semejante en su “*Plantador de Café*” (1934). Pero no nos olvidemos tampoco de la relevancia que el mito de la diosa sidonia Astarté, centrado en la fertilidad de su vientre, tuvo para René Zapata Quesada, uno de los integrantes del grupo *La Púa*, al cual Oliverio Gironde dedica sus “*Veinte poemas*”

⁶⁴ Cf. “*O desejo na Academia (1847-1916)*” (1991) e MELLO e SOUZA, Gilda de, “*Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores*”, em: “*Exercícios de Leitura*”, pp. 223-247.

en función de un estómago ecléctico capaz de incorporar el infinito para iluminar lo singular. La imagen retornará, como sabemos, en la mitología antropofágica, no solo de Oswald de Andrade sino de Tarsila do Amaral, y en la noción misma de espacio gnóstico americano de Lezama Lima. ¿Cómo explicar tan amplia diseminación de tal idea en América Latina?

Voy, en busca de una respuesta, a detenerme en una de esas figuras aparentemente menores, que al comprender que el mito autonomista configura la auténtica religión del progreso, elabora variadas ficciones de un estómago preñado de futuro. Me refiero al arquitecto rosarino Ángel Guido. Inspirado por Ricardo Rojas⁶⁵ y por su heredero directo, el también arquitecto Martín Noel⁶⁶, Guido ya

⁶⁵ ROJAS, Ricardo (1951), “Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas”.

⁶⁶ Noel comienza divulgando sus posiciones en una conferencia en el Museo de Bellas Artes en 1914 y en artículos para la lujosa revista *Plus Ultra*, en 1915-6, analizando, por ejemplo, la casa de Enrique Larreta. Cf. NOEL Martín S. (1923), “Historia de la Arquitectura hispano-americana”; NOEL Martín S. (1932), “Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal”. Sobre el autor ver, VARIOS AUTORES (1995), “El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra”. Sobre el

había defendido la “Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial” (1925) cuando, según confiesa a Pedro Juan Vignale y a César Tiempo, en la nota autobiográfica que redacta para la “Exposición de la actual poesía argentina” (1927), se encontraba redactando “Barroquismo hispano-incaico”, obra inédita con ese título, aunque probablemente no cueste asociarla a “Arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin” (1927). Había publicado, confiesa, un libro de poemas, “Caballitos de ciudad” (1922) y tenía otro en preparación, “Motivos urbanos”, que nunca publicó. De ese volumen baudelairiano, Vignale y Tiempo recogen algunas piezas, entre las que se destaca “Llovizna urbana”. Dos días de lluvia invernal le dan a Rosario, dice el poeta, infinitos espejos.

“Obstinadamente, debajo de nuestros pies,
nos persigue otro yo, al revés.”

movimiento, ver AMARAL, Aracy (ed.) (1994), “Arquitectura neocolonial. America Latina – Caribe – Estados Unidos”.

En la ciudad moderna se pisa terreno movedizo y se circula entre espejismos por lo cual las identidades sin cesar tropiezan ante “nuestra vida absurda”, y la verdad solo se lee patas para arriba, aunque se confíe, de forma no menos absurda, que en el futuro “brillará un sol de domingo en las oficinas”. Algunos de los más intransigentes martinfierristas reputarían esa estética de excesivamente ingenua⁶⁷. Y lo es. Pero no menos interesante es su aspecto *naif*, que puede, incluso, ser perverso.

⁶⁷ En una nota anónima, “No – él!”, probablemente redactada por Gironde, y que acompaña a un elogio de la obra de Figari firmado por José de España, se afirma que “arquitecturalmente el Sr. Noel es de una ingenuidad que ya llega a hacerlo simpático. Cree en un ‘estilo colonial’, cuando los estilos arquitectónicos de la vieja península pueden ponerse todos en discusión, desde que, en realidad, España no ha creado más que ornamentos decorativos. No son otra cosa, sin duda alguna, el muzo-árabe: adaptación de la arquitectura arábiga a la arquitectura occidental; el mentado estilo plateresco: simple amalgama del gótico y del renacimiento; el churrisgueresco: *delirium tremens* de lo barroco; el herreriano: el renacimiento pasado por el ayuno y la esqueletosidad de la meseta castellana. El Sr. Noel cree a pesar de ello, en un estilo, en un orden arquitectónico, autóctono, nuestro, su ‘estilo colonial’, simple trasplante del barroco español y de la arquitectura andaluza y cuya única originalidad consiste en el primitivismo, la ingenuidad o la inhabilidad con que ha sido ejecutada la ornamentación de los edificios que copia. Imagínense lo que pensará la gente, felizmente muy poca, que piensa, y que está enterada de las manifestaciones artísticas en España, ante el espectáculo de un buen señor que lleva esta naranja, inventada por él, a ese Paraguay”. Cf. “No – él!” (1926), en: *Martín Fierro*, n° 26-27, p. 6.

Es bueno recordar que, ese mismo año, Guido presenta dos ponencias en el Congreso Panamericano de Arquitectos, reunido en Buenos Aires, una sobre la orientación espiritual de la arquitectura y otra, ya citada, aplicando las teorías de Wölfflin, que no pasan desapercibidas a un integrista como Benjamín Jarnés, en *La Gaceta Literaria* de Madrid⁶⁸. Poco

⁶⁸ La opinión de Jarnés (tan restrictivo, por ejemplo, en relación a la poesía de Gironde) se publica en el número 92 (15 abril 1928) de *La Gaceta*, íntegramente dedicado a la arquitectura. Amén de una posición de partida de Ortega y Gasset (en el sentido que la arquitectura es el triunfo de “el hombre medio” ante la decadencia de otras artes, “interiores y minoritarias”, lo cual diseña la paradoja de que la arquitectura que construye el interior sea, en verdad, “el arte exterior por excelencia” y la modernidad, nada más, según Ortega, que “la evasión hacia la exterioridad”), *La Gaceta* transcribe un fragmento de “Eupalinos o el arquitecto” de Paul Valéry y acoge las respuestas de varios escritores (Francisco Ayala, Rosa Chacel, el mismo Jarnés) a una encuesta conducida por el arquitecto Fernando García Mercadal. José Bergamín desarrolla en la suya la idea de que la arquitectura española es fantasmagórica cuando debería ser sólo razonable, “lo más razonable y razonado; lo único, tal vez, razonable en definitiva. Por eso, entre arquitectura (pura necesidad) y literatura (pura arbitrariedad) no hay relación si no es de diferencia. Las construcciones espirituales que llamamos arquitecturas (poesía, pintura, música, metafísica...), lo son por una proyección imaginativa o figurativa de la denominación empleada. Y es que del mismo modo que se ha dicho que ‘todos nacemos platónicos’, puede también decirse – y por lo mismo – que todos nacemos arquitectos. Es un pecado original y nos bautizamos algunos para borrarlo con los santos nombres de poeta, músico, pintor, escritor, etc... Intercesión celeste contra las confusiones babélicas. Porque todo empeño comunista constructivo o arquitectónico acaba en

después, en sintonía con el golpe de Uriburu, Ángel Guido lanza una curiosa obra en francés, “*La machinolatrie de Le Corbusier*”, que demoniza las propuestas funcionalistas de Jeanneret⁶⁹. Es curioso el frontispicio de la obra, realizado por el mismo Guido: se trata, como en los grabados de Cesare Cesariano, de la superposición de un crucifijo, una estrella de David y un lujoso automóvil. Es esa la cuadratura del círculo del autoritarismo argentino. No obstante, en ese mismo momento, el arquitecto habría escrito también un opúsculo, “*Catedrales y Rascacielos*”, parcialmente retomado en obra posterior, en que, a la

confusión babélica – o en masonerías subrepticias. Hablemos cada cual nuestra lengua – más o menos propia – sin esperar en la fusión de una Pentecostés sintética, con o sin difusiones apostólicas”. Se oponen así el racionalismo republicano de un Bergamín al posautonomismo de D’Ors.

⁶⁹ Cf GUIDO, Ángel (1930), “*La machinolatrie de Le Corbusier*”. Elogiado, ya en los 20, por un franquista como Jarnés, más adelante, Guido no sólo habla, como Rector de la Universidad, en el Congreso Eucarístico Nacional, sino que pronuncia una conferencia en la *Maison de l’Amérique latine*, en París (“*Latindia. Renacimiento latino en Iberoamérica*”, 1950), cuya tapa era ilustrada con un águila imperial de gruesos trazos negros, en aquel momento un inequívoco signo falangista. Unos años antes, en colaboración con Julio Marc y el futuro cardenal Antonio Caggiano, Guido había firmado el catálogo de la “*Exposición de arte religioso retrospectivo: coronación de la Virgen del Rosario*” (1941). Agradezco a Laura Utrera la obtención de copias de algunos de estos materiales.

manera de un montaje de Paul Citröen, Guido superpone, como la cruz y la estrella, esos dos símbolos de la busca por lo absoluto, con intención libertaria. Al año siguiente, en 1931, la verdad anagramática de la vida americana lo lleva a Guido a analizar, pioneramente, la obra de Aleijadinho⁷⁰, el escultor mineiro descubierto por los modernistas brasileños en 1924, y que también sería estudiado, en 1939, por Mario José Buschiazzo. Desarrolla Guido tales ideas, en 1932, en un curso sobre “Arqueología y estética de la arquitectura criolla” (que imparte en el Colegio Libre de Estudios Superiores, esa réplica de la Escuela de Frankfurt que el fundador también de la original buscaba orientar, en Buenos Aires, hacia una *occidentalización* social y política de la cultura argentina). En realidad, Guido entendía que había dos aspectos de la transculturación americana a la que, con Ricardo Rojas, llamaba “Eurindia”: de un lado, la Eurindia arqueológica y, del otro, la Eurindia viva, de que eran buenos ejemplos la pintura mural mexicana y los

⁷⁰ GUIDO, Ángel (1931), “El Aleijadinho”, en: *La Prensa*. Fue traducido al inglés: “O Aleijadinho: the little cripple of Minas Gerais”, en: *Bulletin of the Pan-American Union*, pp. 813-822. Agradezco a Javier Krauel su apoyo logístico en este como en otros casos.

rascacielos americanos. Defendiendo la teoría de lo *háptico-óptico* de Riegl, aclimatada por Wölfflin, el arquitecto rosarino pretendía, como los surrealistas, captar una nueva *edad de oro*, otorgándole a las masas urbanas renovadas mitologías monumentales⁷¹. Es en ese sentido que se refiere al barroco brasileño como una forma de *tropicalismo*⁷², prefigurando las tesis de una cultura *transatlántica* que leeremos, más adelante, en Ángel Rama o

⁷¹ Un ejemplo de ello es su estudio paralelo sobre “Supremacía del Espíritu en el Arte. Goya y El Aleijadinho (1949) presentada como conferencia, en el Teatro Nacional Cervantes, en 1948, ante el Ministro Ivanisevich. Las ideas de Guido guardan sintonía con el estudio que Eugenio D’Ors emprende en 1928, en el centenario de la muerte del pintor, sobre “El arte de Goya. Tres horas en el Museo del Prado. Otra visita al Museo del Prado”. Al ser traducido por F. de Miomandre, “Les Nouvelles littéraires” saluda el libro equiparando a su autor con Henri Bergson y William James. D’Ors no sólo visita la Argentina en 1921 sino que aquí comienza a desarrollar su morfología de la cultura, con un curso en Córdoba y unas charlas en Rosario. En “Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura” (1928), D’Ors avanza argumentos “postmodernos” para considerar a la arquitectura como una práctica anti-autonómica. Ella ya no cumpliría una *función* aunque sería un *estado de cultura*, como él la llama, o una *posthistoria* (Cournot). Si “todo lo que no es tradición es plagio”, la arquitectura, por su rechazo a ser un simple arte tradicional, se convierte en “el más plagiario de los ejercicios” y, en consecuencia, “las formas arquitectónicas de un período histórico dado constituyen una nueva manifestación de la política de la misma” Cf. D’ORS, Eugenio (1928), “Cúpula y monarquía”, en: *La Gaceta Literaria*, a.2, n°32, p. 5.

⁷² GUIDO, Ángel (1933), “Bahía: el tropicalismo en la arquitectura americana del siglo XVIII”, en: *La Prensa*.

Paul Gilroy, ya que Guido veía, en el artista y arquitecto criollo, un fantástico ejemplo de la potencia creadora de Eurindia⁷³. Para Guido, pues, el Aleijadinho era el símbolo del artista pautado por el deseo de *salvación*, fuerza inconsciente de su obra, que lo transformaba en fundador de una tradición específica en el arte americano. Aleijadinho era, al fin de cuentas, el hombre inscripto en el círculo-cuadrado de la identidad americana.

Un juicio como ese, más allá de referirse al pasado, la tradición a la que hemos hecho referencia, era también un juicio acerca del vacío y del presente. Era un espejito invertido desde el cual se vislumbraba el mundo de la guerra y de la inminente globalización del posguerra, un mundo al que Guido veía como un momento transicional hacia una nueva reunión del arte de vanguardia con la historia y el mito, “enderezándose hacia la reconquista del *hombre* auténticamente americano y a la reconquista de la *tierra*”, una idea que, en diversas inflexiones, podría ser subscripta, en el campo del marxismo, por Mariátegui o

⁷³ GUIDO, Ángel (1930), “Eurindia en la arquitectura americana”.

Astrada⁷⁴. Al llegar ese momento, auguraba Guido, los nuevos artistas latinoamericanos tendrían, en el Aleijadinho, es decir, en un lisiado deforme, “una de sus

⁷⁴ Mariátegui reseña elogiosamente “Indología” de José Vasconcelos, reprochándole, sin embargo, su incompreensión de Lenin, como *arquitecto* de la Unión Soviética, gracias a la electrificación rural. Admite y aboga por el mestizaje indo-español pero no tiene recelo tampoco en afirmar que “España es una nación rezagada en el progreso capitalista”. No duda por ello en decir que “Vasconcelos pone en el mestizaje, su esperanza de una raza cósmica. Pero exagera cuando atribuye al espíritu de la colonización española el cruzamiento de la sangre ibera con la sangre india. Los colonizadores sajones llegaron a Norteamérica con sus familias. No encontraron, además, un pueblo con tradición y cultura. El conquistador español tuvo que tomar como mujer a la india. Y halló en América dos culturas avanzadas y respetables: al Norte, la azteca; al Sur, la quechua.” Cf. MARIÁTEGUI, José Carlos (1969), “‘Indología’, por José Vasconcelos”, en: “Crítica Literaria”, pp. 59-64. Por su lado, Carlos Astrada, en su relectura del *Martín Fierro* bajo el peronismo, época en que Guido era rector de la Universidad del Litoral, traba una disputa con las teorías autonomistas del grupo *Sur*. Defiende, por lo tanto, el mito, cuasi gramscianamente, con el argumento de que “en *Martín Fierro*, el poeta se propone desvelar el mito, llegar hasta su hontanar vivo, al estrato histórico en que enraiza la estructura anímica del gaucho, del personaje epónimo que se dispone, consciente de la dificultad de la empresa, a cantar su historia. Sabe que tiene que apurar la memoria, que ‘refrescarla’, para que aflore un recuerdo casi preterido, pero que se arrastra doliente en el alma popular, y que, en casi todos los poetas inspirados en la leyenda gaucha, se insinúa como sombra o fantasma que, transido de pena, se desliza sobre la pampa, llega a las viviendas en sueño y hiere las cuerdas tácticas de las guitarras. Es el recuerdo borroso del mito, que es decir el mito mismo, ya que éste es pálido y borroso recuerdo de lo que, nutrido de su esencia y proyectado hacia el futuro, vive transformado y estilizado en la zona lúcida de la conciencia individual o colectiva.” Cf. ASTRADA, Carlos (2006), “El mito gaucho”, pp. 102-103.

más certeras imágenes tutelares”⁷⁵. Y, precisamente, para acelerar esa “dramática cruzada” del arte americano, Guido se lanza, en 1940, al “Redescubrimiento de América en el arte”⁷⁶, obra de la cual, precisamente, Lezama Lima tomaría un concepto clave en su elaboración acerca de “La expresión americana”: el de *contraconquista*, que con las inocultables tintas católicas e hispánicas, incluso integristas, de la *reconquista* y la *cruzada*, acompañaba a Guido desde su pionero ensayo de 1931. No nos olvidemos, además, que los análisis contrastivos entre el Aleijadinho y el indio Kondori, antes de leerlos en “La expresión americana”, están presentes no solo en el “Redescubrimiento de América en el arte”, de Guido, sino también en ciertos trabajos de la corriente teórica a la que el arquitecto era afiliado. En efecto, la primera descripción de la iglesia de San Lorenzo de Potosí fue realizada por Pedro Juan Vignale cuando, a las órdenes de Martín Noel, emprenden un viaje de relevamiento a la región altiplana.

⁷⁵ GUIDO, Ángel (1937), “El Aleijadinho. El gran escultor leproso del siglo XVIII en América”, en: *II Congreso Internacional de Historia de América*, tomo III, p. 504.

⁷⁶ GUIDO, Ángel (1940), “Redescubrimiento de América en el arte”.

Ambos autores, Noel y Guido, reunirían luego tales esfuerzos en los dos gruesos volúmenes de “La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca”, publicación que la Academia Nacional de Bellas Artes incluyó en la serie *Documentos de arte colonial sudamericano*, entre 1952-1956. Es en esa obra en que Guido precisa los alcances de la arquitectura barroca mestiza. No es esa construcción una mera solución de trasplante sino *voluntad de forma mestiza* animada por espíritu indígena. No es fortuito entonces que, en ese esfuerzo por reconstruir la ascendencia, no falte tampoco, en la obra de Guido, el relato utópico, semejante a la “Historia Kiria” de Figari, plasmado en forma de novela, “La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus”, que el arquitecto edita en 1956 con el nombre de Onir Asor, mero anagrama lineal de *rosarino*. Debajo de nuestros pies, nos persigue otro yo, al revés, fósil y petrificado.

Ángel Guido, como antes de él Carl Einstein, no en vano amigo de Lam y Carpentier, parecen acatar no solo las lecciones de Wölflin o Simmel, sino algunas precisiones

elaboradas por Adolf von Hildebrand, en “El problema de la forma en las artes plásticas” (1893), es decir, la diferencia entre *das Malerische*, lo pictórico y *das Plastische*, lo plástico. De esa mezcla de géneros provendría una carga emocional que abolía la clásica tridimensionalidad del arte occidental, otorgándole al arte de vanguardia otra síntesis del sentido y la forma, ideas que atrajeron particularmente a Freud, lector de “*Negerplastik*”. Si a esto se suman las ideas de Alois Riegl sobre la voluntad artística (*Kunstwollen*), se entiende mejor lo que Eckart von Sydow señalaba, en “El despertar del arte primitivo”, que Worringer, Einstein y, ¿por qué no? Guido expresan, a través de la voluntad de absoluto, la angustia de lo moderno.

A pesar de su occidente cristiano, Ángel Guido nos dice que lo propio es africano. Por esos mismos años, un sociólogo crítico del funcionalismo autonomista como Gilberto Freyre sostenía, en “Interpretación del Brasil”, una versión semejante con relación al Aleijadinho, leído en clave casi acefálica, muy cercana por cierto a la posición de Guido y

al cine surrealista de Buñuel. En el artista transcultural residiría, para Freyre, la revelación histórica y política de una identificación del transgresor con el potencial sadismo revolucionario de los mártires cristianos. Es decir que el Aleijadinho era casi, para decirlo con la metáfora de Glauber Rocha, *dios y el diablo en la tierra del sol*, la imagen de Cristo-Sade que avanza al final de *La edad de oro*. Kant con Sade.

Mário de Andrade –oscilando entre la exaltación transcultural, que, a través de Fernando Ortiz, lo unía a Gilberto Freyre y, por otro lado, el vivo deseo de una modernidad racionalista, cuyo emblema, el edificio de la Biblioteca Municipal (donde el mismo Andrade se desempeñó como secretario de cultura de San Pablo) ilustraba, antes de la guerra, un reportaje de *La Nación* sobre el Brasil moderno–Andrade era, como escritor-funcionario⁷⁷, uno de los más ardorosos defensores no solo

⁷⁷ Cf. CAVALCANTI, Lauro (ed.) (1993), “Modernistas na repartição”. Entre otros ensayos de Sérgio Buarque, Gilberto Freyre o Rodrigo Melo Franco, el volumen recoge el anteproyecto de Mário de Andrade para el Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional.

de ese sino de otro *edificio-cuerpo* del nacionalismo autoritario de Getulio Vargas, el mítico edificio del Ministerio de Educación y Cultura, en Río de Janeiro, donde encontramos la huella de Le Corbusier, Lúcio Costa, Niemeyer o Jacques Lipchitz⁷⁸, todos juntos plasmando un emblema de la modernidad en los márgenes, una auténtica profecía de la aún inexistente Brasilia. No hay, sin embargo, mayor contradicción entre escoger esos íconos racionalistas y defender un proyecto civilizatorio fusional, porque tanto Mario José Buschizazzo como Lúcio Costa o Ángel Guido también veían los rascacielos de Manhattan como realización del pujante abstraccionismo de mezcla americana⁷⁹. Consciente de esa fusión, Guido no duda en proyectar, además, el funcional Monumento a la Bandera. Antes de ver en esta opción una renegación del programa

⁷⁸ La escultura de Lipchitz, “Prometeo estrangulando a la serpiente”, una alegoría barroca y mestiza de Europa dominando a los márgenes, había sido exhibida en la Exposición Internacional de París, con gran revuelo porque se la reputó anti-francesa y hasta “judaizante”. Cf. JUNYK, Ihor (2006), “The face of the Nation. State Fetichism and ‘Métissage’ at the Exposition Internationale, Paris, 1937”, en: *Grey Room*, n° 23, pp. 96-120.

⁷⁹ Cf. GUIDO, Ángel (1936), “Catedrales y rascacielos”, en: “Redescubrimiento de América en el arte”, 1940, pp. 299-334.

fusional neobarroco, recordemos que, entre los surrealistas, el rascacielos fue interpretado, más de una vez, con una óptica tácitamente copulante, tal como lo explicita Michel Leiris en el artículo publicado, en 1930, por la revista *Documents*:

“*Rascacielos*. Como todo lo que está dotado de valor exótico, los altos *buildings* americanos se prestan, con una insólita facilidad, al juego tentador de las comparaciones. La más inmediata es sin duda la que transforma estas construcciones en modernas *Torres de Babel*. Pero por vulgar que sea tal identificación, tiene sin embargo el interés [...] de confirmar el contenido psicoanalítico de la expresión rasca-cielos (*gratte-ciel*) [...]. Pero por lo demás el acoplamiento azaroso de estas dos palabras, el verbo «rascar» (*gratter*) por una parte y el sustantivo «cielo», evoca en seguida una imagen erótica, donde el *building*, el que rasca, es un falo más neto todavía que la Torre de Babel y el cielo que es rascado –objeto ansiado de dicho falo–, la

madre deseada incestuosamente, como sucede con todos los ensayos de raptó de la virilidad paterna⁸⁰.”

⁸⁰ Cf. LEIRIS, Michel (1930), “Gratte-ciel”, en: *Documents*, n° 7, p. 433. Cito el fragmento integral: “GRATTE-CIEL. — Comme tout ce qui est doué d'une valeur d'exotisme, les hauts buildings américains se préterent, avec une insolente aisance, au jeu tentant des comparaisons. La plus immédiate est sans doute celle qui transforme ces bâtisses en modernes *tours de Babel*. Mais, pour vulgaire que soit un tel rapprochement, il a cependant l'intérêt (en raison même de son immédiateté) de confirmer le contenu psychanalytique de l'expression « gratte-ciel ». Une des innombrables versions de l'histoire de la lutte du fils contre le père est le récit biblique relatif à l'érection de la tour de Babel. Comme dans le mythe des Titans, on y trouve l'essai d'escalader le ciel — c'est-à-dire de détroner le père, de s'emparer de sa virilité — suivi de l'écrasement des révoltés: castration du fils par son père, dont il est le rival. Par ailleurs, l'accouplement, mime hasardeux, de ces deux mots: le verbe « gratter » d'une part et d'autre part le substantif « ciel », évoque aussitôt une image érotique, où le building, qui gratte, est un phallus plus net encore que celui de la tour de Babel et le ciel, qui est gratté — objet de convoitise du dit phallus — la mère désirée incestueusement, ainsi qu'elle l'est dans tous les essais de rapt de la virilité paternelle. Autant que l'ornement grandiose des cités nord-américaines et que les instruments d'un luxe et d'un confort jusqu'à ce jour inconnus en Europe, les gratte-ciel sont donc des merveilleux et modernes symboles, tant pour le nom que pour la forme, d'une des plus graves constantes humaines: celle qui fut cause du meurtre de Laios par son fils, du désastre final de Phaeïon, voire de certains bouleversements sociaux et de bon nombre d'inventions, le *complexe d'Edipe* qui est, sans contredit possible, un des plus puissants facteurs d'évolution ou, si l'on y tient, de " progrès ", puisqu'il implique un désir non moins de remplacement que de joyeuse démolition...— M. L. »

Pero, cabe preguntarse, ¿de dónde provenían tales ideas? De la certeza, creo, de que, en un mundo como el colonial, dominado, según Mário de Andrade, “por el culto de la autoridad”, es la gran iglesia barroca, riquísima por sus dorados y adornos tallados, el espacio donde, entre el púlpito y el altar, se mueve libremente el letrado autónomo, que “supo darle a la piedra suave una grandeza pesada que contrasta con la riqueza barroca de los detalles”⁸¹. Es decir que, en el marco de un “culto de la autoridad”, o sea, de una teología política a lo Carl Schmitt, alguien como Aleijadinho se destaca por el desvío de su lenguaje transgresivo, aún cuando, “como para la escultura egipcia, para la asiática y hasta para la gótica es imposible establecer –pondera Andrade– si ciertos presumibles defectos de las obras del Aleijadinho son realmente defectos, tal es la forma en que se imponen como características efusivas de su arte”⁸². En pocas palabras, técnica europea y fuerza

⁸¹ “La littérature est de déploiement et le déchiffrement de ces signes qui sont écrits à même les choses. L’écrivain est l’archéologue ou le géologue qui fait parler les temoins muets de l’histoire commune. Tel est le principe qui met en oeuvre le roman dit réaliste”. Cf. RANCIÈRE, Jacques (2007), “Politique de la littérature”, p. 24.

⁸² Cf. ANDRADE, Mário de (1940), “Las artes plásticas en el Brasil”, en: *La Nación*, p. 4.

telúrica se fusionan, una vez más, armónicamente, en la (eugenética) profanación americana.

Ahora bien, para que esa fusión sea posible son indispensables los mediadores, los intercesores. En el ya citado diccionario crítico de la revista *Documents* (n° 6, 1930), Michel Leiris se refiere a los ángeles como esas entidades que allanan el acceso a lo absoluto. Ilustran su artículo no solo un grabado de un previsible códice español del siglo XII, sino un fotograma de la película “*The Green Pastures*”, con el actor negro Wesley Hill interpretando al arcángel Gabriel. El ángel, como nos lo mostrará también Walter Benjamin, es un factor de redención. Tanto en las “Tesis sobre filosofía de la historia” como en el “Fragmento político-teológico”, Benjamin propone que el Reino no es el *telos* de la *dynamis* histórica y no puede, por tanto, ser propuesto como meta sino como final, de allí que el orden de lo profano no deba erigirse sobre la noción de Reino divino sino de felicidad, clave de la decadencia de todo lo terreno.

De algún modo, tales concepciones político-teológicas se entroncan con cierta corriente anti-historicista que, a partir de Guido, nos es posible reconocer en sus lectores y contemporáneos de América latina. En 1956, por ejemplo, Beatriz Guido publica la novela y enseguida compone el guión de “La casa del ángel”, la película de Leopoldo Torre Nilsson, quien ya había tratado de la angélica venganza femenina en “Días de odio” (1954), una versión de “Emma Zunz”, el cuento de Borges. Gonzalo Aguilar afirma que esa es la obra de Nilsson en que la temporalidad está más escindida entre el presente del relato de la protagonista y el pasado del *flash-back* narrativo, “tal vez porque es la más cercana a la caída del peronismo, tal vez porque la modernidad no se anunció todavía en el horizonte”. En ese sentido, dice Aguilar, “el presente es el momento no-narrativo, aprisionado por la repetición y el rito vacío [...]; y el pasado es la genealogía de ese presente inmóvil. Mientras lo pre-moderno se desarrolla con dramaticidad y cierta progresión narrativa, el presente se encuentra estancado en la repetición”. Una de las cuestiones técnicas más relevantes en la película, sin embargo, es el abandono,

en el plano musical, de la *síncresis*, en beneficio de lo que podríamos llamar de *anácrisis*, gracias a la partitura de Juan Carlos Paz, divulgador local de las ideas de John Cage⁸³.

Dos años después de esa película, Beatriz Guido compone una alegoría narrativa del país que concluye, justamente, en 1945, con el peronismo: “Fin de fiesta”. El texto se abre, de

⁸³ “Como a Torre Nilsson y a Beatriz Guido no les interesaban los sentimientos femeninos sino *la mirada* femenina, no es casual que hayan buscado una música que acentuara el distanciamiento y la no identificación entre música e imagen y ya solo este motivo explica que hayan recurrido a uno de los músicos argentinos de vanguardia más importante de ese entonces: Juan Carlos Paz. Músico erudito y conocedor de las corrientes más actuales de la música contemporánea (en los años en los que componía para Nilsson, estaba escribiendo *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*), Paz había polemizado con el nacionalismo musical y se reconocía en los aportes de la escuela vienesa y en la innovación norteamericana (fue el primero en hablar extensamente sobre Yves y Cage en nuestro país con su libro “Introducción a la música de nuestro tiempo” de 1955). La elección de Paz venía a resolver de un solo golpe varios de los inconvenientes que le interesaba despejar a Torre Nilsson. Desde el punto de vista de la musicalización propiamente dicha, la orquestación (hecha, en contra de lo que se estilaba en el cine nacional, con pocos instrumentos) corrompía lo que Michel Chion llamó “síncresis” (una suerte de diégesis audiovisual) (...). Pero en función de lo que sucede en términos de estética del cine, la estrategia básica de Torre Nilsson consistió en trasladar propiedades de otros campos (música, literatura) al campo del cine”. Cf. AGUILAR, Gonzalo (2009), “El fantasma de la mujer” (Sobre “La casa del ángel” de Torre Nilsson), en: “*Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*”.

manera sintomática, con dos epígrafes. En la primera cita, Borges traza una ambivalente escena de *zoé*. Es la estrofa final de un poema de “Luna de enfrente”, “El general Quiroga va en coche al muere”. Dice: “Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma, / se presentó al infierno que Dios le había marcado, / y a sus órdenes iban, rotas y desangradas, / las ánimas en pena de hombres y caballos”. En la segunda cita, Ángel Guido, padre de la escritora, fija una premisa de la estética violenta de América Latina, llamando al continente, con una fórmula digna de Alejo Carpentier, “novela de novelistas”. Tales apropiaciones salvacionistas del archivo cultural compartido la sitúan a Beatriz Guido en ese umbral tan ambivalente en que podemos encontrar a otros artistas, como el mismo Carpentier o Glauber Rocha⁸⁴. Diríamos, en pocas palabras,

⁸⁴ A Glauber Rocha le interesaba muchísimo el estilo simultáneamente poético y realista, de Torre Nilsson. En una cata al amigo Alfredo Guevara le cuenta lo que vio en Cannes en 1967. “O Torre Nilsson de ‘La Muchacha del Lunes’ surprende a todos, menos aqueles que já tinham visto no anterior ‘El ojo en la cerradura’ um desvio do autor dos temas intimistas para uma realidade social. Mudou Torre Nilsson? Tudo leva a crer que sim. ‘El ojo en la cerradura’, apresentado no Festival do Rio em 1965, já fazia críticas ao fascismo. O que limitava o filme era sua linguagem fechada, que diluía o tema político numa reflexão quase metafísica. A crescente onda de agitação política pela

qual passa a *AL* tem provocado crises e manifestações até mesmo no cinema argentino, dentre todos os cinemas latinos, o mais estetizante. Esta modificação viemos a sentir, com definição precisa, em ‘La muchacha del lunes’, produção americana, embora o financiador, De Rona, seja um porto-riquenho. *TN* explicou em sua conferência de *prensa* que De Rona viveu um drama parecido e, tendo a idéia inicial, o convidou para fazer um filme que ele, De Rona, produziria. Trabalhando a idéia inicial com sua esposa, B. Guido, *TN* realizou o filme em Porto Rico, com atores americanos, Arthur Kennedy e Geraldine Page. Um furacão ataca Porto Rico e leva ao desabrigo centenas de famílias pobres. Uma empresa americana constrói edifícios em Porto Rico. Os americanos estão na sua ‘fazenda’. O povo morre de fome nas ruas. O americano trata o porto-riquenho como um escravo e, quando o trata com simpatia, o trata com um paternalismo cristão típico do senhor pelo escravo. Com tintas claras e diretas, *TN* pinta este quadro e não hesita um só segundo em revelar esta relação colonial nos gestos, detalhes e significações. Ataca de frente a inconsciência e o egoísmo dos americanos, embora não os pinte como monstros devoradores de criancinhas, isto é, os coloca como seres humanos, também produtos de uma conjuntura social e econômica. Arthur Kennedy é o americano, pai de família, funcionário da grande empresa, que, dominado pela mulher, vai ao fundo de uma experiência pessoal: sua filha, voluntariosa e deformada, exige que ele vá a um bairro pobre de Porto Rico em busca de uma boneca velha que sua mãe, dia antes, dera como donativo às crianças pobres vítimas do furacão. A mãe dera vários objetos usados, e uma boneca, distraidamente. Pois é em torno desta boneca (solução talvez um pouco prosaica) que o filme se conduz. Seguindo os caminhos da boneca, acompanhado pela família, o americano descobre a falta de sentido daquela sua ação e percebe, entre os nativos esmagados, os traços de seres humanos. Moralismo? O filme é ambíguo no final. O americano estaria redimido pela experiência? A estrutura psicológica dos personagens para uma forma acabada de melodrama limita ‘La muchacha del lunes’ como filme político. Os dados políticos sobram dos detalhes. Torre Nilsson, mudando de tema, não perdeu o seu toque de cinema de atmosfera e sua linguagem, por isto, continua carregada de símbolos abstratos que, sem apoio em realidades, se diluem arbitrariamente. Mas, mesmo assim, este filme já

que, contra la autonomía, valor supremo para, entre otros, el grupo *Sur*, aquellos artistas diaspóricos de la fusión contrarreformista tienden a pensar la cultura, a partir de la imagen, como *pathos*. De esa vertiente provienen algunas de las mejores películas de Glauber, como la imaginada “América Nuestra” (que acabaría transformándose en “Terra em transe”, en 1967, y “A Idade da Terra”, de 79) o la posterior y censurada “História do Brasil” (1971-4),

possui uma flexibilidade maior do que os outros: é mais aberto, mais dinâmico e agressivo. Em alguns momentos, de grande violência. Mas até que ponto foi esta violência ou até que ponto a acusação se mantém? O filme não dá resposta, embora o final possa parecer também violento”. Cf. ROCHA, Glauber (1997), “Cartas ao mundo”, p. 272-273. Ese mismo año Glauber Rocha publica un artículo en los *Cahiers du cinéma* em que afirma que “se a literatura de Borges/Cortázar precede muitas experiências do *nouveau roman*, nem por isto o tempo conseguiu se articular (ou não) nos filmes pré-resnaisianos. Solitário, o cinema argentino descobriu o Estilo antes da História” y por ello sostenía que cualquier personaje de Torre Nilsson, “disciplinado num universo difuso em Bergman”, no al canza nada más a no ser una disciplina vacía (Cf ROCHA, Glauber (2004), “Revolução do Cinema Novo”, p. 105). Por ese motivo, Glauber Rocha defendía, a contrapelo de la izquierda iluminista, las películas épicas de Nilsson, como el “Martín Fierro” y hasta la pedagógica “El Santo de la Espada”, la biografía de San Martín compuesta por Ricardo Rojas, el mentor de Ángel Guido.

filmada de hecho a partir de archivos cinematográficos, en Roma y La Habana⁸⁵.

Hay, sin embargo, en esa fórmula de expresión *babélica* que es “La casa del ángel”, una peculiar concepción recurrente y nihilista de la historia que interesa destacar. Torre Nilsson, estéticamente un *in-fans*, construye “La casa del ángel” a partir del relato de Beatriz Guido quien, a su vez, dedica la obra “a mi padre”, denunciando, sin embargo, en la ficción, la opresión de la protagonista en el interior de la casa paterna, la casa de un político conservador. “La casa del ángel” no es otra cosa sino *la casa de Ángel* (Guido). El significante se volverá

⁸⁵ En otra carta a Alfredo Guevara (Roma, agosto de 1967), Glauber Rocha sintetiza así su posición: “Creio que um filme *POLÍTICO* deve ser também um *ESTÍMULO CULTURAL E ARTÍSTICO*. E para nós, latinos, que somos colonizados cultural e economicamente, o nosso cine deve ser revolucionário do ponto de vista político e poético, isto é, temos de apresentar *IDÉIAS NOVAS COM NOVA LINGUAGEM*. ‘America nuestra’ não pretende ser um filme *DIDÁTICO* mas um *COMÍCIO, UM FILME DE AGITAÇÃO, UM DISCURSO VIOLENTO* e também uma prova de que, no terreno da cultura, o homem latino, liberado da opressão colonizadora, pode *CRIAR*. Tenho muita fé neste filme, é a única coisa que *QUERO E POSSO FAZER*, acho que será uma contribuição para a Guerra geral das Américas e estou disposto a assumir todos os riscos e conseqüências para fazê-lo. Procurarei Carpentier em Paris”. Cf. ROCHA, Glauber (1997), “Cartas ao mundo”, p.293.

productivo y emblemático al designar la casa estética de la pareja: la productora de sus películas será, sintomáticamente, *Producciones Ángel*. Más recientemente, en 1998, el hijo de Nilsson, el cineasta Pablo Torre, filmó una obra irónicamente titulada “La cara del ángel”, en que la casa se había transformado en un lugar de torturas y *el ángel* aludía al angélico rostro del represor por antonomasia, el capitán Astiz, de semblante tan perversamente inocente y rubio como el de la protagonista de “La casa del ángel”, cuya intrigante belleza fue decisiva para la elección de la actriz, Elsa Daniel, en nada semejante a las ingenuas del cine argentino de género en los 50. El anacronismo nos impone así la tarea de leer los artefactos culturales en red. Leemos la ficción de un arte nacional pero también una novela familiar narrada como materia pública y política.

¿Cómo evaluar esas ficciones elaboradas por el arquitecto Guido y que, en su momento, se reciclan en textos canónicos como “La expresión americana”? Para ensayar una respuesta, quisiera recordar que, ya a principios del

900, Adolf Loos escribió un ensayo sobre ornamento y delito. La fórmula se consolidó a tal punto que, en 1911, Broch se sintió en la obligación de condenar ese lugar común de la crítica. Ni siquiera Massimo Cacciari, más cerca de nosotros, parece darse cuenta de que la posición de Loos representa la adopción de una estética, para no decir de una ética, mimético-representativa, de algún modo celebratoria de la realidad referencial. Franco Rella reputa esa actitud de simple platonismo perverso, al proponernos la idea de la racionalidad capitalista como lo inexorable de la estructura real. No se ve así que el ornamento ya no busca, como en el barroco, mostrar la riqueza de la realidad sino que, al contrario, el ornamento señala una verdad más allá de lo real. Persigue un *pas au delà*.

El otrora compañero del Che Guevara, Régis Debray, ha argumentado, recientemente, en “Dios, un itinerario”, que, en el pasaje a los nuevos medios de comunicación, lo divino cambia de manos: pasa de los arquitectos a los archivistas y deja de ser monumento para ser documento. “El Absoluto anverso-reverso es una dimensión ganada, dos en lugar de tres”. Debray trabaja a contramano de Agamben,

interesado, por el contrario, en subrayar que el capitalismo global debe más a la teología de lo que puede reconocer la vana filosofía. El resultado, para su autor, es la obtención de una sacralidad plana, “milagrosa como un círculo cuadrado”. Esa fórmula, como admite Debray, reconcilia el agua y el fuego, la movilidad y la lealtad, la itinerancia y la pertenencia. Por lo demás, con un Absoluto en caja, es decir, con un Dios bien guardado, “el sitio de donde se viene importa menos que el sitio a donde se va, a lo largo de una historia dotada de sentido y dirección”.

Peter Sloterdijk, que recoge ese pensamiento, lo asocia a la búsqueda, del último Derrida, por algún tipo de sobrevivencia monumental, la ilusión piramidal de los antiguos egipcios⁸⁶. La reaparición del concepto de *sobrevivencia*, que encontramos en Tylor o Warburg y, por ese intermedio, en Benjamin o Didi-Huberman, es una de las nociones rectoras del problemático campo reconstructivo, ya que plantea, sin duda, una serie de

⁸⁶ Para una teoría de la soberanía en los últimos escritos de Derrida, ver LEITCH, Vincent B. (2006), “Late Derrida: The Politics of Sovereignty”, en: *Critical Inquiry*, n° 32.2.

riesgos, al pretender que lo eterno quede ligado, en lo sucesivo, a lo efímero, mientras lo mortal y perecedero acceda al rango de mero vehículo de lo inmortal⁸⁷. Quizás una de las consecuencias sea, justamente, la de asociar así la modernidad a una actitud, como la llamaría Compagnon⁸⁸, antimoderna, en que la modernidad es arrastrada por la corriente histórica, aunque sin llegar a lamentar lo pasado. Ese moderno, libre hasta el extremo de poder cuestionar a la misma modernidad, es crítico de la idea de Revolución, es escéptico ante el Iluminismo, es éticamente pesimista y, con un argumento abiertamente teológico, no deja de reconsiderar el pecado original. Es esa, justamente, a mi modo de ver, la modernidad antimoderna de Ángel Guido. Ella nos ayuda a armar –y no es poco mérito– una genealogía local del posfuncionalismo.

⁸⁷ SLOTERDIJK, Peter (2007), “Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía”, p. 64-65.

⁸⁸ SLOTERDIJK, Peter (2007), “Los antimodernos”. Ver también MESCHONNIC, Henri (2017), “Para salir de lo postmoderno”.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo, “El fantasma de la mujer”, en: *“Episodios cosmopolitas en la cultura argentina”*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2009.

AMARAL, Aracy (ed.), “Arquitectura neocolonial. América Latina – Caribe – Estados Unidos”, São Paulo, Memorial/Fondo de Cultura Económica, 1994.

ANDRADE, Mário de, “Las artes plásticas en el Brasil”, en: *La Nación*, Buenos Aires, 3 mayo 1940, 3ª sección, p. 4.

APTER, Emily, “The Aesthetics of Critical Habitats”, en: *October*, nº 99, winter 2002, pp. 21-44.

ASTRADA, Carlos, “El mito gaucho”, Ed. crítica Guillermo David, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006.

BADIOU, Alain, “Vide, séries, clairière”, en: SARDUY, Severo, “Obra Completa”, Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid, ALLCA XX, 1999, p. 1625.

BATAILLE, Georges, “Architecture”, en: *Documents*, nº 2, Paris, 1929, p. 117.

BERALDI, Gastón, “Del diálogo al conflicto. El agonismo barroco como alternativa a la retórica dialógica de la racionalidad hegemónica”, en: BERTORELLO, Adrián; ROSSI, María José (eds.), “Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina”, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017, pp. 213-249.

BERTORELLO, Adrián; ROSSI, María José (eds.), “Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina”, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017.

BLANQUI, Auguste, “La eternidad por los astros”, Trad. Margarita Martínez, Buenos Aires, Colihue, 2002.

BORGES, Jorge Luis, “Nueva refutación del tiempo”, en: “Obras Completas”, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 757-771.

BORGES, Jorge Luis, “Neil Stewart, Blanqui”, en: “Borges en Sur (1931-1980)”, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 227-228.

- CAVALCANTI, Lauro (ed.), “Modernistas na repartição”, Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ / Paço Imperial / Tempo Brasileiro, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, “Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, “Sublevaciones”, Buenos Aires, MUNTREF, 2017.
- DONNE, John (1624), “Biathanatos”, Newark, University of Delaware Press, 1984.
- D’ORS, Eugenio, “Cúpula y monarquía”, en: *La Gaceta Literaria*, a.2, n° 32, Madrid, 15 abr. 1928, p. 5.
- D’ORS, Eugenio, “Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura”, Madrid, Páez, Biblioteca de Ensayos, n° 6, 1928.
- EINSTEIN, Carl, “Notes sur le cubisme”, en: *Documents*, n° 3, Paris, 1929, pp. 146-155.
- FRAMPTON, Kenneth, “Towards a Critical Regionalism. Six Points for an Architecture of Resistance”, en: FOSTER, Hal (ed.), “The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture”, Seattle, Bay Press, 1983, pp.16-30.
- GUIDO, Ángel, “Eurindia en la arquitectura americana”, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, 1930.
- GUIDO, Ángel, “La machinolatrie de Le Corbusier”, Rosario, s.c.p., 1930.
- GUIDO, Ángel, “El Aleijadinho”, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 11 enero 1931. [“O Aleijadinho: the little cripple of Minas Gerais”, en: *Bulletin of the Pan-American Union*, Washington, v.65, n° 8, ago 1931, pp. 813-822].
- GUIDO, Ángel, “Bahia: el tropicalismo en la arquitectura americana del siglo XVIII”, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 11 jun. 1933.
- GUIDO, Ángel, “El Aleijadinho. El gran escultor leproso del siglo XVIII en América”, en: “II Congreso Internacional de

Historia de América”, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, tomo III, 1937, p. 504.

GUIDO, Ángel (1936), “Catedrales y rascacielos”, en: “Redescubrimiento de América en el arte”, Rosario, Universidad Nacional del Litoral 1940, pp. 299-334.

GUIDO, Ángel, “Redescubrimiento de América en el arte”, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940 [3ª ed., Buenos Aires, El Ateneo, 1944].

GUIDO, Ángel, “Supremacía del Espíritu en el Arte. Goya y El Aleijadinho”, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1949.

GUIDO, Ángel, “Latindia. Renacimiento latino en Iberoamérica”, Santa Fe, Imprenta de la Universidad, 1950.

GUIDO, Ángel; MARC, Julio; CAGGIANO, Antonio, “Exposición de arte religioso retrospectivo: coronación de la Virgen del Rosario”, Rosario, Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, 1941.

HOLLIER, Denis, “La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille”, Paris, Gallimard, 1974.

JUNYK, Ihor, “The face of the Nation. State Fetichism and *Métissage* at the Exposition Internationale, Paris, 1937”, en: *Grey Room*, n° 23, Spring 2006, pp. 96-120.

LEIRIS, Michel, “Gratte-ciel”, en: *Documents*, n° 7, Paris, 1930, p. 433.

LEIRIS, Michel, “La monada jeroglífica”, en: “Huellas”, Trad. J. Ferrero, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 13-17.

LEITCH, Vincent B., “Late Derrida: The Politics of Sovereignty”, en: *Critical Inquiry*, n° 32.2, winter 2006.

MARIÁTEGUI, José Carlos, “‘Indología’, por José Vasconcelos”, en: “Crítica Literaria”, Pref. A. Melis, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969, pp. 59-64.

MELLO e SOUZA, Gilda de, “Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores”, en: “Exercícios de Leitura”, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 223-247.

- MESCHONNIC, Henri, “Para salir de lo postmoderno”, Trad. Hugo Savino, Buenos Aires, Cactus, Tinta Limón, 2017.
- MOUFFE, *Chantal*, “*Agonística. Pensar el mundo políticamente*”, Trad. Soledad Laclau, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- NANCY, Jean-Luc, “Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo”, Trad. María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Trotta, 2006.
- NOEL Martin S., “Historia de la Arquitectura hispano-americana”, 2ª ed., Buenos Aires, Peuser, 1923.
- NOEL Martin S., “Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal”, Buenos Aires, Peuser, 1932.
- “No – él!”, en: *Martín Fierro*, n° 26-27, 10 mayo 1926, p. 6.
- “O desejo na Academia (1847-1916)”, Introd. Ivo Mesquita, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1991.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, “Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones”, Madrid, Siruela, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques, “Politique de la littérature”, Paris, Éditions Galilée, 2007.
- RITVO, Juan B., “El cansancio de Borges”, en: “Decadentismo y melancolía”, Córdoba, Alción, 2006.
- ROCHA, Glauber, “Cartas ao mundo”, Ed. Ivana Bentes, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 272-293.
- ROCHA, Glauber, “Revolução do Cinema Novo”, Pref. Ismail Xavier, São Paulo, Cosacnaify, 2004, p. 105.
- ROJAS, Ricardo, “Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas”, Buenos Aires, Losada, 1951.
- RUMOLD, Rainer, “Painting as a Language. Why not. Carl Einstein in *Documents*”, en: *October*, n° 107, winter 2004, pp. 75-94.
- SARDUY, Severo, “Barroco”, en: “Obra Completa”, Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid, ALLCA XX, 1999, pp. 1197-1263.

SLOTERDIJK, Peter, “Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía”, Trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, pp. 64-65.

SLOTERDIJK, Peter, “Los antimodernos”, Trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2007.

VARIOS AUTORES, “El arquitecto Martin Noel. Su tiempo y su obra”, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido

Empathy and the experience of space. The Latin American reception of Central European aesthetic ideas on the writings and urban compositions of Ángel Guido

Empatia e experiência do espaço. A recepção latino-americana das ideias estéticas centro-europeias nos escritos e composições urbanas de Ángel Guido

Lucio Piccoli*
Freie Universität Berlin
Berlín-Alemania
lcpcl@gmail.com

Fecha de envío: 14/03/2017
Fecha de aceptación: 03/05/2017

Resumen

Este artículo analiza la recepción histórica de una serie de discusiones teóricas de procedencia europea sobre la percepción estética en la obra

* Les corresponde a Ami Rigotti y Adrián Gorelik un agradecimiento especial por la lectura y las valiosas observaciones al borrador de este texto que contribuyeron a su versión definitiva. De sus eventuales falencias soy, por supuesto, el único responsable.

del intelectual latinoamericano Ángel Guido. La hipótesis de trabajo considera que a través de una particular interpretación de la empatía, Guido pudo formular el problema de la experiencia del espacio de un modo original que puede ser rescontruido no sólo en sus textos teóricos, sino también en determinados aspectos de sus composiciones urbanas monumentales.

Palabras claves:

EMPATÍA, MOVIMIENTO, ESPACIO, MODERNIDAD

Abstract

This article is intended to analyze the historical reception of theoretical European debates about aesthetic perception on the work of the Latin American intellectual Ángel Guido. The hypothesis argues that, because of his particular interpretation of empathy, Guido was able to draw up the problem of the experience of space in an original way, which can be seen not only in his theoretical writings, but also in his urban monumental compositions.

Keywords:

EMPATHY, MOVEMENT, SPACE, MODERNITY

Resumo

Este artigo analisa a recepção histórica de uma série de discussões teóricas de procedência européia sobre a percepção estética na obra do intelectual latino-americano Ángel Guido. A hipótese de trabalho considera através de uma particular interpretação da empatia, Guido pôde formular o problema da experiência do espaço de um modo original que pode ser reconstruído não só em seus textos teóricos, como também em determinados aspectos de suas posições urbanas monumentais.

Palavras chaves:

EMPATIA, MOVIMENTO. ESPAÇO, MODERNIDADE

Introducción

*La historia de la arquitectura es una historia del
sentimiento espacial
y con ello, consciente o inconscientemente, un
componente fundamental
de la historia de las concepciones de mundo.
August Schmarsow, 1893.⁸⁹*

*Las grandes y pequeñas composiciones de espacios
urbanísticos en la historia,
son plásticas vinculadas, umbilicalmente, al ser histórico-
social. [...]
La espacialidad evoluciona a través de las historias,
como derivación del ser ontológico de los hombres
arquetipos
que simbolizan conciencias históricas en el espacio y en el
tiempo.
Ángel Guido, 1943.⁹⁰*

*La exigencia de imaginación espacial encierra la
necesidad
de superar lo estrictamente funcional. [...] Su esencia
consiste*

⁸⁹ SCHMARSOW, August, „Das Wesen der architektonischen Schöpfung“ discurso catedrático inaugural en la universidad de Leipzig pronunciado el 8 de noviembre de 1893, s/p.

Web: <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Schmarsow/Schmarsow1894.htm>

⁹⁰ GUIDO, Ángel, „Estética filosófica del espacio en el urbanismo“ en *Sustancia. Tribuna continental de la cultura Provinciiana*, n° 15/16, junio-julio de 1943, Tucumán, pp. 534-535.

*en tratar el volumen en el espacio de manera que
entre cada uno de los sólidos, sus superficies y las
separaciones entre ellos,
se establezcan relaciones de las que surge una nueva
unidad.*
Sigfried Giedion, 1954.⁹¹

Abordar la figura de un intelectual eminentemente plural como Ángel Guido desde el punto de vista específico de la recepción histórica de las ideas estéticas centroeuropeas implica elaborar una interpretación de su obra por fuera de la preponderancia explicativa que en la bibliografía existente suelen asumir las figuras de pensamiento de fusión ‘euríndica’ y la arquitectura neocolonial.⁹² En

⁹¹ GIEDION, Sigfried, „The State of Contemporary Architecture – II. The Need for Imagination“ en *Architectural Record*, Nueva York, febrero de 1954, p. 186.

⁹² He intentado en otra ocasión, también a partir de considerar el rol de las ideas estéticas centroeuropeas, desarticular varias de las interpretaciones que reducen la obra de Guido a una manifestación conservadora y reaccionaria del discurso nacionalista y demostrar los límites que presenta el modelo del neocolonial al momento de reflexionar sobre las exploraciones estéticas de este intelectual. Cfr. PICCOLI, Lucio, „Ángel Guido y la *Einfühlungstheorie*: nuevas claves para reflexionar en torno al pensamiento territorial a partir del problema de la percepción de la forma y el espacio“ en *Rastrear memorias: Rosario, historia y representaciones sociales, 1850-1950*, UNR Ed., Rosario, 2017, pp. 59-85.

efecto, existen relativamente pocos trabajos sobre este personaje que hayan procurado sortear esa tendencia generalizada a subrayar su filiación con el pensamiento de Ricardo Rojas y la tradición del nacionalismo cultural. Los más destacados ejemplos de esa excepción lo constituyen quizás los trabajos provenientes del campo de la historia crítica de la arquitectura y el urbanismo que, enfatizando la originalidad de la operación modernista llevada a cabo por Guido, han señalado la centralidad del rol que él desempeñó en la profesionalización de esos saberes en Argentina.⁹³

⁹³ Cfr. RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo en Argentina (1900-1960). Inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización*, UNR Editora, A&P Ediciones, Colección tesis doctorales 1, Rosario, 2014; „Monumento a la Bandera en Rosario. Síntesis de búsquedas excéntricas en la modernidad argentina“ en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad: Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910-1980). Historia, estética y teorías de la arquitectura*, Buenos Aires, UTDT, 2011; RIGOTTI, Ana María y ADAGIO, Noemí „Ángel Guido en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, Fernando (comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Clarín, Tomo e/h, Buenos Aires, 2004; ADAGIO, Noemí *Elogios del rascacielos. Registros del mito americano (1929-1936)*, inédito; „¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea!> Ángel Guido y su apuesta a la dimensión artística de la disciplina“ en *Block*, n° 1, Buenos Aires, 1997; FEDELE, Javier, „Capítulo 3. La alternativa científica y estética para apropiarse del río. Rosario, 1935“ en *El río en la ciudad del plan*, Ed. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2011, pp. 89-121.

En líneas generales, los estudios citados han perfilado dos vertientes distintas a partir de las cuales Guido concibió el problema del espacio urbano y su planificación: una de ellas está relacionada con la tradición del urbanismo científico de raigambre francesa y con su figura más representativa a principios del siglo XX en Argentina, Carlos Della Paolera; la otra, con el crítico alemán Werner Hegemann y la amplia serie de nociones reformistas del planning norteamericano que éste introdujo en el marco de las conferencias que pronunciara durante su visita al país en 1931. Entre esos dos polos de referencia han oscilado las interpretaciones sobre la fundación de la primer cátedra de urbanismo en Rosario en 1929 y el Plan Regulador de la misma ciudad en 1935, dos experiencias fundamentales en la historia de la institucionalización del urbanismo argentino protagonizadas por Guido, en las que se han encontrado tanto las marcas de la concepción biologicista y organicista de la ciudad *à la* Marcel Poëte, como los elementos del park system, el zoning y la valoración

positiva de las costas y la estructura amanzanada de las ciudades americanas.⁹⁴

Para iluminar una zona puntual que dentro de ese arco explicativo acerca del problema del espacio consideramos ha pasado desapercibida, proponemos en esta ocasión un análisis de historia intelectual formulado, no obstante, en términos más cercanos a la estética y la teoría de la arquitectura que al discurso técnico acerca de la planificación urbana. El objetivo concreto es auscultar una serie inexplorada de representaciones en torno a la experiencia del espacio arquitectónico que emerge en la obra escrita y proyectual de Guido como resultado de un proceso de recepción de ideas estéticas centroeuropeas. Se intentará probar que mientras en el contexto germanoparlante el desarrollo histórico de los debates decimonónicos en clave estética y psicológica a propósito de los mecanismos de empatía y percepción visual de las formas proporcionó las condiciones necesarias para

⁹⁴ Sobre esas dos vertientes, aquí muy sucintamente esbozadas, ver sobre todo RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit., pp. 42-87.

formular la sintaxis moderna de la disciplina, según la cual la espacialidad es el núcleo esencial de la creación arquitectónica, también en el caso de Guido, *aunque* dentro de los contornos de una lógica histórica propia y con connotaciones de sentido sensiblemente distintas, la reflexión sobre las figuras de proyección empática condujo paulatinamente a una mayor preponderancia de la experiencia espacial por sobre los aspectos estilísticos y formales en su forma de entender la arquitectura y el urbanismo.

El itinerario comienza con una introducción a los fundamentos teóricos de esas discusiones acerca del espacio y la percepción de las formas artísticas, circunscripta exclusivamente a su contexto de emergencia europeo. Para desentrañar la coherencia interna de la lógica particular con la que Guido leyó esos debates se procede, en segundo lugar, a analizar los canales de transmisión de esas ideas y el modo en que ellas repercutieron en distintos momentos de su obra escrita pero haciendo énfasis, más que nada, en una contribución suya que fue publicada en 1943

en la revista tucumana *Sustancia*, bajo el título de “Estética filosófica del espacio en el urbanismo”.⁹⁵ A partir de las hipótesis que estructuran este texto prácticamente desconocido, se ilustra la original evolución de las reflexiones en torno a la percepción del espacio y la forma que emergen durante la etapa final de su carrera como arquitecto y urbanista, estableciendo, en la medida de lo posible, rupturas y continuidades con el debate correspondiente en sede centroeuropea. En tercer lugar, se ofrece un corolario práctico de la evolución teórica de esas ideas a partir del análisis de un sector determinado de su producción material: la obra monumental. Se argumenta, en efecto, que el Monumento Nacional a la Bandera (1940-1957), la Monumentalización funcional de la avenida 9 de julio (1941) y el Monumento al Combate de San Lorenzo (1950) pueden ser pensados no sólo como la expresión nacionalista de una obturación estética acorde con la agudización de los conflictos de la vida política argentina a mediados del siglo XX, sino también como el resultado de

⁹⁵ GUIDO, Ángel, „Estética filosófica del espacio en el urbanismo“, op. cit.

estas reflexiones teóricas en torno al espacio y el rol que el mismo debía asumir en la arquitectura y planificación de la gran ciudad.

1. Proyección empática y movimiento: la arquitectura como configuración del espacio

Al afirmar en la *Crítica a la razón pura* (1781) que el espacio no era una propiedad inmanente de las cosas, sino una representación a priori del sujeto de conocimiento, Kant había realizado la primera y fundamental operación de lo que puede caracterizarse como un giro antropológico del espacio. El objeto de nuestras preocupaciones lo constituye, en realidad, un segmento de la segunda instancia de ese proceso histórico que remite a la amplia y diversa serie de discusiones teóricas que emergieron como yuxtaposición de la psicología experimental y la estética, durante la segunda mitad del siglo XIX en los países germanoparlantes de Europa central. Es en la interacción constante de estas dos jóvenes disciplinas y a partir de la experimentación y el análisis de los distintos estímulos

sensomotrices que intervienen en la percepción de los fenómenos, sobre todo los visuales, que irá perfeccionándose una nueva conciencia acerca de la belleza: la *Einfühlungstheorie*.

La misma postula que el goce estético se encuentra condicionado por los términos de una transferencia o proyección de sentimientos y estados anímicos que, al ser ejecutada en el instante de la contemplación, determina una incorporación o reconocimiento empático –una *Einfühlung*– del sujeto en el objeto artístico. El grado de placer que la forma artística puede proporcionar se encuentra directa y proporcionalmente relacionado con el esfuerzo que el organismo debe afrontar en su percepción. Si bien es cierto que los primeros registros del verbo reflexivo en alemán *sich einfühlen* (‘sentir empáticamente’ o ‘compenetrarse con algo’) remiten al romanticismo de Novalis, es necesario dejar en claro que los padres fundadores de la *Einfühlungstheorie* en el siglo XIX, no concebían la naturaleza como un ente animado, sino que por el contrario se referían a ella en un sentido casi

positivista como “el reino mudo de la necesidad”⁹⁶. Esto es importante para disipar cualquier tipo de asociación entre esta metodología y una mera transacción de sentimientos y pasiones irracionales en tanto y en cuanto se trata, antes bien, de una operación que Theodor Lipps define en los términos de una auto-objetivación del individuo, la cual no se reduce necesariamente al orden orgánico y natural de la realidad.⁹⁷

⁹⁶ La expresión *das stumme Reich der Notwendigkeit* corresponde a Friedrich Theodor Vischer (1807-1887). La obra de Novalis donde aparece el verbo *sich einfühlen* por primera vez es „Die Lehrlinge zu Sais“ (1798/1799). Cfr. Robin Curtis, „Einführung in die Einfühlung“ en Curtis, Koch (comps.), *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, p. 20.

⁹⁷ Los mecanismos de la empatía son interpretados por Wilhelm Worringer de un modo sensiblemente distinto al de Lipps. Esta diferencia es una cuestión central, no sólo por el insólito éxito editorial y la importancia histórica que para el surgimiento de las vanguardias artísticas de principios de siglo XX tuvo la obra de Worringer *Abstraktion und Einfühlung* (1907), sino también por su gran repercusión en el mundo hispanoparlante, a través de las traducciones de Ortega y Gasset. Cfr. WHITE, Geoffrey, “Worringer’s *Abstraction and Empathy*: Remarks on its reception and on the rhetoric or its criticism” en: *Invisible cathedrals: the expressionist art history of Wilhelm Worringer*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1995, p. 24; MÜLLER-TAMM, Jutta. *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2005, p. 217.

“Lo bello no es una cosa, sino un acto” es la célebre afirmación de Friedrich Theodor Vischer que condensa el sentido de la *Einfühlungstheorie* y señala, a su vez, la importancia histórica que la misma reviste para la estética de la modernidad: el viraje de una noción estática de belleza anclada en los signos y en las propiedades objetivas de la obra, hacia otra más bien dinámica y activa basada en la percepción sensorial de la experiencia por parte del individuo que supone no sólo la construcción del mundo observado, sino además su animación [*Beseelung*] en un sentido demiúrgico.⁹⁸

En esta segunda instancia de radicalización del subjetivismo cognitivo el giro antropológico del espacio iniciado por Kant obtiene su legalidad a través de los aportes de Johannes Müller, Hermann von Helmholtz, Hermann Lotze y Wilhelm Wundt, por nombrar sólo algunos de los representantes más ilustres de la fisiología y

⁹⁸ WAGNER, Kerstin, „Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum“ en: *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart...*, op. cit., p. 49.

la psicología experimental durante la segunda mitad del siglo XIX. Porque si bien ya desde los tiempos de Vitruvio la constitución física del cuerpo humano había servido para establecer los principios fundamentales de la armonía y la proporción en el arte, la *Einfühlungstheorie* es la primera versión del antropomorfismo cuya legitimidad reposa en la fundamentación científica del estudio del cuerpo y la mente. Cualquier tipo de percepción sensorial es siempre una percepción espacial, en tanto y en cuanto los objetos – al igual que las obras de arte– se encuentran dispuestos en el espacio y sólo pueden ser experimentados de modo parcial y fragmentario. Será entonces gracias a los avances de las investigaciones en torno al problema de cómo es que a través de los estímulos físicos y sensoriales se arriba en el plano de la conciencia a la estructuración de nuestro entorno vital [*Lebenswelt*] que quede allanado el camino para que a principios del siglo XX emerja la fenomenología de Edmund Husserl, susceptible de ser interpretada como

la tercera y última fase de este proceso de reflexión sobre el espacio.⁹⁹

En este contexto la figura de August Schmarsow amerita una mención especial, en la medida en que en su obra puede vislumbrarse claramente una de las formas más representativas y originales en que estas discusiones acerca de la percepción del espacio repercuten sobre la teoría de la arquitectura. Prestar atención a su particular elaboración de los mecanismos de proyección empática es interesante porque, por un lado, allí radica la clave que le permite postular –por primera vez– la experiencia espacial como especificidad de la disciplina arquitectónica; por otro lado, porque determinados rasgos de esa misma forma de concebir la relación entre individuo, espacio y arquitectura se encuentran también presentes, como se intentará demostrar, en la obra de Ángel Guido y pueden contribuir a nuevas interpretaciones de la misma.

⁹⁹ GLEITER, Jörg y THOMAS Friedrich (comp.), *Einleitung en: Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, LIT, Berlín, 2007, p. 8.

Si bien en el marco de su investigación doctoral Heinrich Wölfflin ya había planteado el problema de la percepción de la arquitectura como resultado de la proyección del cuerpo humano sobre el espacio construido, Schmarsow hizo énfasis en señalar la importancia que al respecto desempeñan los ejes de dirección tridimensional que estructuran ese mismo cuerpo en el espacio. Esto quiere decir que mientras el historiador suizo todavía pensaba la arquitectura en términos plásticos como un “arte de masas corpóreas” [*Kunst körperlicher Massen*] que encontraba en la proyección empática del cuerpo su fundamentación y constante¹⁰⁰, la noción de empatía de Schmarsow abandona

¹⁰⁰ Para Wölfflin „las formas tridimensionales pueden ser características sólo gracias a que nosotros mismos poseemos un cuerpo. [...] Como personas [...] con un cuerpo que nos enseña lo que es peso, contracción, fuerza, etc. recolectamos en nosotros experiencias las cuales sólo nos capacitan para comprender los estados de figuras ajenas-. ¿Por qué nadie se asombra de que la piedra caiga sobre la tierra, por qué parece esto tan natural? No tenemos el trazo de un argumento racional para el fenómeno, la explicación yace sólo en nuestra experiencia de sí. Hemos transportado y experimentado cargas, lo que significa presión y contrapresión, nos hemos desplomado al piso cuando no hemos podido oponer más fuerzas al peso del propio cuerpo que tira para abajo y por ello sabemos apreciar la soberbia fortuna de una columna y comprender la pulsión de toda materia que se propaga sin forma sobre el piso“ en: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Universitäts-Buchdruckerei, München, 1886, p. 4. Subrayado en el original. Sobre las diferencias de interpretación de la

deliberadamente la esfera wölffliniana del sentimiento formal [*Formgefühl*] en dirección a la del sentimiento espacial [*Raumgefühl*]:

“tan pronto como a partir de los residuos de nuestra experiencia sensorial a la cual suministran sus aportes las sensaciones musculares de nuestro físico, la sensibilidad de nuestra piel como la construcción de todo nuestro cuerpo, se fusiona el resultado que denominamos nuestra forma de contemplación espacial, [...] tan pronto como hemos aprendido a sentirnos a nosotros mismos y sólo a nosotros como centro de ese espacio, cuyos ejes de dirección se intersecan en nuestro interior, está dado el valioso núcleo, fundamentado, por así decirlo, el

Einführungstheorie entre Wölfflin y Schmarsow cfr. WAGNER, Kerstin, „Vom Leib zum Raum. Aspekt der Raumdiskussion in der Architektur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive“ en: *Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt*, Themenheft: Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur, 9. Jg. Heft 1, zus. m. Cornelia Jöchner, Cottbus 2004. [versión online: http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Wagner/wagner.htm#_ednref58]

capital de la creación arquitectónica [...]. Sentimiento y fantasía espacial instan a una configuración espacial [Raumgestaltung] y buscan su satisfacción en un arte; lo llamamos arquitectura y podemos denominarla en alemán, sin vacilar, configuradora de espacio [Raumgestalterin]”.¹⁰¹

La novedad de la perspectiva de Schmarsow no estriba únicamente en plantear, de un modo más complejo y abstracto que Wölfflin, la experiencia del espacio como especificidad de la disciplina, sino en la incorporación de una dimensión clave que no había sido tomada en cuenta hasta ese momento, a saber, el movimiento:

“ya las denominaciones lingüísticas que utilizamos, como expansión, extensión, dirección, indican la actividad del sujeto que continúa actuando, el cual transfiere de inmediato su propia sensación del movimiento a la forma

¹⁰¹ SCHMARSOW, August, *Das Wesen...*, op. cit., s/p. El subrayado es nuestro.

espacial estática y no puede expresar las relaciones de ésta con él de otra manera que imaginándose él mismo en movimiento, calculando el largo, ancho, profundidad, o atribuyendo a las rígidas líneas, superficies, cuerpos, el movimiento que sus ojos, sus sensaciones musculares le indican, aún cuando él, inmóvil, atisbe las medidas. La formación espacial [Raumgebilde] es obra humana y no puede permanecer inerte como fría cristalización ante el sujeto de creación y goce.”¹⁰²

Entonces, si por un lado la posición primordial del hombre erecto con los brazos pendientes a los costados confiere la idea de la altura y, por el otro, la constitución simétrica y apareada del organismo –ojos, manos– el principio del ancho, es sólo a través del desplazamiento del cuerpo dentro del espacio, asevera Schmarsow, que las imágenes bidimensionales originalmente percibidas en reposo van trocándose sucesivamente hasta proporcionar la sensación

¹⁰² SCHMARSOW, August, *Ibidem*.

de profundidad. De este modo, la teoría de la arquitectura comienza a distanciarse de los principios vitruvianos de *firmitas, utilitas, venustas* y de la concepción historicista de la disciplina en tanto arte circunscripto a la composición plástica de las fachadas y otorga, en cambio, cada vez más protagonismo al problema de la experiencia y uso del espacio por parte del individuo que lo habita:

“sólo en la dimensión de la profundidad y en todo el despliegue espacial que junto a ella se desplaza comprendemos el agrado de una disposición arquitectónica a través de la mano humana, el valor de la configuración espacial en sí. [...] La raíz psicológica de la arquitectura se encuentra en la tercera dimensión. En la producción de la verdadera profundidad espacial que el sujeto humano asimila como habitante o visitante estriba lo esencial.”¹⁰³

¹⁰³ SCHMARSOW, August, „Der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde“ en: *Berichte über die Verhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*.

En esta valoración positiva de un espacio vitalmente definido por sobre la forma artística silente, Schmarsow encuentra los fundamentos para posicionarse originalmente dentro de la tradición del formalismo estético. Como sugiere el acápite en la introducción de este texto, es en torno a la manifestación de la sensación espacial [*Raumgefühl*] en tanto concepción del mundo [*Weltanschauung*] de las distintas civilizaciones a lo largo del tiempo que Schmarsow organiza su propia representación de la historia del arte y la arquitectura. Esto significa un deliberado contrapunto, como ya ha sido mencionado, frente a la tesis wölffliniana de una historia del arte como proceso diacrónico de las distintas capacidades de percepción formal [*Formgefühl*], pero también frente a la de Alois Riegl que explicaba las transformaciones históricas como el desarrollo evolucionista de la voluntad artística [*Kunstwollen*] y el resultado de la transición de un modo de percepción táctil a

Philologisch-Historische Klasse, tomo 48, Leipzig, 1895, p. 55. El subrayado en el original.

otro visual.¹⁰⁴ Más preocupado por la distancia existente entre el individuo y el objeto de contemplación, Riegl restringía la observación a un punto de vista fijo que omitía la presencia corporal y el movimiento del sujeto en el espacio. Por esa misma razón, afirmaba en *Spätrömische Kunstindustrie* (1901) que la dimensión de profundidad emergía recién con las formas del Panteón romano y la basílica longitudinal, mientras que la profusión de columnas sin propósito estructural de los templos egipcios era la prueba tanto de la corta distancia de observación que determinaba un tipo de percepción táctil, como de la imposibilidad histórica de los pueblos de la antigüedad de representar la profundidad del espacio. Schmarsow, por el contrario, señalaba que para los egipcios la tercera dimensión surgía precisamente a partir del efecto que la sucesión de esas columnas suscitaban sobre el cuerpo del individuo que avanzaba por los patios del templo,

¹⁰⁴ SCHWARZER, Michael, „The emergence of the architectural space: August Schmarsow’s Theory of ‘Raumgestaltung’“ en: *Assemblage*, n° 15, Agosto 1991, MIT PRESS, pp. 55-56. MALLGRAVE, Francis, IKONOMOU, Eleftherios, Introduction en: *Empathy, Form, and Space. Problems in german aesthetics*, Getty center for the History of Art and Humanities, Santa Monica, 1994, pp. 63-64.

subrayando, de este modo, la importancia del movimiento y la capacidad de la arquitectura de formular históricamente distintos patrones rítmicos que se despliegan, al igual que los de una composición épica o musical, mediante el desplazamiento del sujeto a través de los espacios interiores de un edificio.¹⁰⁵

En el contexto de estas discusiones en torno a la relación de tipo empática que se establece entre el organismo físico y ambiente construido, la espacialidad y el movimiento fueron perfilándose como dos variables decisivas que transformarían radicalmente la teoría del arte y la arquitectura durante el transcurso del siglo XX. Acerca de algunas de las características específicas que asumió el proceso histórico de transferencia de esas ideas hacia el universo hispanoparlante y de su particular repercusión en

¹⁰⁵ Cfr. SCHWARZER, Michael, „The emergence of the architectural space...“, op. cit., pp. 56: „para Schmarsow la esencia de la arquitectura reside en la generación de patrones rítmicos –culturalmente estimulados- de movimiento a través de espacios interiores cerrados, pasajes y patios. Áreas transicionales entre espacios son de excepcional importancia para su teoría. Aberturas espaciales, hacia uno o más lados, marcadas por paredes o columnas, aumentan las relaciones espaciales a través de vincular y combinar espacios interiores“.

la obra escrita y material de Ángel Guido, procuran dar cuenta los párrafos siguientes.

2. La recepción de la *Einfühlung* en la obra escrita de Guido

*Y lo fatal es, lector, que hoy por hoy
no existe más que una estética: la alemana.
Pues bien, la estética alemana contemporánea gravita
casi íntegramente en un concepto que se expresa en
un término sin directa equivalencia castellana: la
Einfühlung.
Ortega y Gasset, 1911.¹⁰⁶*

La preponderancia que las ideas estéticas centroeuropeas manifiestan en el particular posicionamiento teórico de Guido frente a la crisis del eclecticismo remite, en una primera instancia, a la figura de Ortega y Gasset y al efecto de actualización que implicó su obra para el desarrollo del campo cultural en la Argentina de principios de siglo XX.¹⁰⁷ Durante ese período y en un contexto intelectual

¹⁰⁶ ORTEGA Y GASSET, José, „III. Simpatía y abstracción“ [1911] compilado bajo el título *Arte de este mundo y del otro* en *Obras Completas* tomo I (1902-1916), Revista de Occidente, Madrid, 1966 [ed. Orig.: 1946] p. 192.

¹⁰⁷ Cfr. MEDIN, Tzvi, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994; LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Taurus, Madrid, 1972.

dominado fuertemente por el positivismo, el pensador español que había estudiado previamente en distintas ciudades de Alemania con Hermann Cohen, Paul Natorp y Georg Simmel se convirtió en el principal traductor y difusor de la *Lebensphilosophie* y el neokantismo en el mundo hispanoparlante. Fundado en 1923, su proyecto editorial *Revista de Occidente* representó el principal mecanismo de transmisión de esas ideas renovadoras, en el cual se dedicó, entre otras cosas, especial atención a determinados problemas y textos claves de la *Einfühlungstheorie*.¹⁰⁸

¹⁰⁸ La cita del acápite corresponde a una reseña crítica del estudio de Worringer *Formprobleme der Gotik* que Ortega publica casi inmediatamente luego de la edición de la obra original en alemán en 1911. En distintos escritos utilizó tanto la noción de la *Einfühlung*, como diversos aspectos de las discusiones en torno a la percepción visual de los fenómenos estéticos para sus propias reflexiones acerca de la historia del arte. Cfr. ORTEGA Y GASSET, José, „Meditaciones del Quijote“ [1914] en *Obras Completas*, tomo I, op. cit., pp. 347 y 349; „Sobre el punto de vista en las artes“ en *Revista de Occidente*, n°8, 1924, pp. 129-148. Bajo su iniciativa también se publicaron las obras de WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Calpe, Madrid, 1924; WORRINGER, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, 1925, Madrid; ROH, Franz, *Realismo Mágico. Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Revista de Occidente, Madrid, 1927.

Esta vertiente fue especialmente importante durante la fase más temprana de la producción teórica de Guido, quien como joven arquitecto formado en la universidad de Córdoba durante el proceso de Reforma Universitaria saludaba con gran entusiasmo la “nueva sensibilidad” que pregonaba el vitalismo orteguiano. Prueba de ese optimismo con el que se asociaba la reflexión sobre la propia circunstancia la constituyen dos escritos de la década del veinte que surgen como resultado de su participación en el III. Congreso Panamericano de Arquitectos y que fueron publicados bajo los títulos de *Orientación espiritual de América en el arte* y *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*.¹⁰⁹ Aunque circunscripta aún a la dimensión formal del análisis de los estilos y a un tipo de percepción más bien plástica y bidimensional de las obras,

¹⁰⁹ GUIDO, Ángel, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927; *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927. Una y otra vez a lo largo de su carrera citará Guido estos dos artículos para adjudicarse el hecho de haber sido el primero en realizar ese tipo de interpretación del arte latinoamericano. En un gesto que devendría típico de su estrategia de promoción intelectual, el contenido de los textos será reutilizado en otras publicaciones prácticamente hasta el final de su producción escrita, sin recibir casi ningún tipo de elaboración ni profundización teórica.

se elabora allí una original reinterpretación del barroco latinoamericano a partir de la apropiación teórica de los cinco famosos pares polares de conceptos con los que Heinrich Wölfflin había explicado los estilos del renacimiento y el barroco.¹¹⁰

Distinto es el caso de *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la Einfühlung en la moderna historiografía del arte*, un breve tratado estético de casi doscientas páginas publicado diez años más tarde que sí acusaba un conocimiento y manejo de los debates teóricos germanoparlantes mucho más amplio y preciso. Los mecanismos de proyección empática eran presentados allí

¹¹⁰ WEDIGGEN, Tristan, „Hispano-Incaic Fusions: Ángel Guido and the Latin American Reception of Heinrich Wölfflin“, *Art in Translation*, 2017, web: <http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2015.1058018>. Weddigen caracteriza, en efecto, este fenómeno de recepción como uno de los primeros y más importantes procesos de transferencia de conocimiento estético europeo hacia Latinoamérica y reconstruye con precisión sus principales características, sobre todo aquellas relacionadas con las redes de traducción involucradas. Sin embargo, no considera el problema acerca de cómo en la metodología de la *Einfühlung* (de cuya aplicación Wölfflin era uno de los principales representantes) y en la recepción correspondiente se alojaban las claves para formular una nueva experiencia del espacio y, por consiguiente, de la arquitectura y el arte en el siglo XX.

no sólo como la clave de una nueva forma de concebir los fenómenos estéticos, sino también como el modo más apropiado y ‘moderno’ de escribir su historia. En efecto, frente al positivismo de Hyppolite Taine o Banister Fletcher y al materialismo de Gottfried Semper, Guido ponderaba la actitud de “proyectarse sentimentalmente, de ese connubio, de ese placentero viaje ‘mediúmnico’”¹¹¹ y establecía en torno a ella una amplia genealogía de pensadores en la que el interés original por las obras de Wölfflin y Worringer se hacía extensivo a las de Alois Riegl, August Schmarsow, Max Dvorak, Paul Frankl, Adama van Scheltema, Albert Erich Brinckmann, etc. No obstante, hay que observar que este nuevo acceso más profundo a las discusiones teóricas tampoco fue directo a través de las correspondientes fuentes originales en alemán, sino que estuvo condicionado siempre por la lectura de bibliografía secundaria atribuible a Walter Passarge, Ernst Meumann y, sobre todo, Miloutine Borissavlievitch y Victor Basch.¹¹²

¹¹¹ GUIDO, Ángel, *Concepto moderno...*, op. cit., p. 78.

¹¹² A partir de las fuentes del Ibero-amerikanisches Institut relacionadas con la presencia de Guido en Berlín en 1938, se sabe que éste no leía ni hablaba en alemán [GSTA PK I. HA Rep. 218 nr. 10, 519. Carta de Ingeborg Richarz a Wilhelm Worringer, 10/11/1938]. Por esa razón y

Esto constituye un factor de importancia no menor que subraya la naturaleza particularmente excéntrica del proceso de recepción de las ideas analizadas y permite pensar de otra manera algunos rasgos típicos de los escritos de Guido como, por ejemplo, la relativa brevedad de sus intervenciones teóricas, la verbosidad excesiva de su estilo, el modo vago e impreciso en que se reproducen muchos de los contenidos e incluso la serie de errores menores en cuanto a las atribuciones biográficas de los pensadores

a pesar de que las citas de *Concepto Moderno...* no aportan mayor información bibliográfica que nombre del autor y título del volumen, es probable que haya utilizado la traducción de la obra de Walter Passarge hecha por Emilio R. Sadia y editada en 1932, bajo el título *Filosofía de la historia del arte en la actualidad*, por el Sindicato Exportador del Libro Español (SELE) en Madrid. Se intuye que el manual de Ernst Meumann *Introducción a la estética actual* corresponda a la traducción José J. De Urries y Azara, editado en Madrid en 1923 y por el grupo editorial Calpe, del cual Ortega formaba parte. Sin embargo, a pesar de su francofobia exorbitante, Guido sí dominaba escrita y oralmente el francés, por lo cual no es aventurado suponer la lectura directa de *Les théories de l'Architecture* (1926) de Miloutine Borissavlievitch y las contribuciones de Victor Basch en el volumen *La philosophie allemande au XIX^e siècle* (1912) editado por Charles Andler, ambos citados por Guido extensa y directamente en francés en su propio libro. Esta hipótesis se sustenta, además, en el hecho de que no se ha dado con traducciones al español de estos textos que precedan la publicación de *Concepto Moderno...*

reseñados.¹¹³ Esos equívocos han de ser leídos antes bien como indicios que iluminan la especificidad histórica del fenómeno y aportan la valiosa clave de que su discurso sobre la modernidad resulta impensable si no se considera aquella otra experiencia fundamental para la historia de la cultura occidental, pero situada al margen de los centros paradigmáticos de la modernización europea: la Viena finisecular. En el modo mesurado en que los impulsos de renovación del canon estético y el respeto por el valor de la tradición parecían converger en el *Jugendstil* vienés, Guido vislumbraba para Latinoamérica una alternativa viable frente a los planteos radicales del modernismo que caracterizaban tanto la variante francesa y ‘maquinólatra’

¹¹³ Es notable la propensión recurrente que Guido manifestaba a atribuir –falsamente– la procedencia vienesa a muchos de los pensadores que admiraba. Así lo demuestra no sólo el caso de sus libros enviados como regalo para el intelectual suizo con la dedicatoria „Para el sabio maestro vienés, Prof. Enrique Wölfflin [...]“ como ha señalado Weddigen en el artículo citado, sino también su introducción a la obra de Schmarsow, quien había nacido en la comunidad de Vellahn al norte de Alemania: „sería no hacer justicia, si pretendiéramos cerrar este capítulo [...] sin dedicar aunque fuera un breve bosquejo a la obra de otro eminente maestro vienés: August Schmarsow. Schmarsow, colega y continuador de Riegl, fué un gran propulsor de la teoría de la <voluntad de forma>“ cfr. GUIDO, Ángel, *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la Einföhlung en la moderna historiografía del arte*, Rosario, 1937, p. 137.

encarnada por Le Corbusier, como el ‘materialismo’ y ‘mecanicismo’ que representaban en Alemania las figuras de Walter Gropius y la Bauhaus.¹¹⁴ Por este motivo, la temprana admiración de los rasgos abstractos y el uso de los nuevos materiales en la obra de los secesionistas Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner va trocando en la inclinación recurrente a identificar en Viena –y no en Berlín, Múnich o Berna– el núcleo intelectual y artístico de la totalidad del ámbito germanoparlante europeo.

A partir de considerar esta incursión oblicua de Guido en los debates teóricos sobre la percepción empática de las formas artísticas han de abordarse entonces las distintas representaciones del espacio que emergen paralelamente a su progresivo involucramiento con los problemas de la planificación urbana. En ese preciso sentido es que el desconocido ensayo «Estética filosófica del espacio en el urbanismo» aporta una serie de claves que permite, según se adelantó en la introducción, pensar el problema del espacio de un modo innovador y complementario a la

¹¹⁴ GUIDO, Ángel, *Concepto moderno...*, op. cit., p. 53.

perspectiva organicista del urbanismo científico y al planning norteamericano. En ese texto se alojan –como en una caja de resonancia–, muchas de las ideas teóricas desarrolladas más arriba, pero reverberando de un modo singular:

“el espacio que puede ser plástico o de ámbito– está condicionado al ser. Es categoría ontológica y el ser o yo se circunscribe e inscribe en la forma, sea esta maciza o hueca. Cuando la demanda técnica es satisfecha, comienza el artista a distribuir, ordenar, jerarquizar masas –en arquitectura– y ámbitos –en urbanismo– con un sentido tectónico modelador. Se proyecta sentimentalmente, mágicamente, simbólicamente (‘Einführung’) en aquellas plásticas para modelarlas conforme a su estructura espiritual, sentido social concepto de mundo (Weltanschauung).»¹¹⁵

¹¹⁵ GUIDO, Ángel, „Estética filosófica del espacio en el urbanismo“, op. cit, p. 533. El subrayado en el original.

En primer lugar, se destaca el protagonismo asignado al espacio en oposición a la preocupación por el análisis de las formas bidimensionales que caracterizaba los escritos de las décadas anteriores. El estudio de la composición y ornamentación de las fachadas y los muros, cede entonces ante el nuevo interés por el diseño y organización de los recintos que ellos definen. Son notables, en ese mismo sentido, las similitudes entre los distintos verbos utilizados para definir la función del arquitecto –“distribuir, ordenar, jerarquizar, modelar el espacio”– y la voz alemana *gestalten* (otorgar forma, configurar, diseñar, estructurar, modelar) presente en la ya mencionada fórmula de Schmarsow, *Architektur als Raumgestalterin*.

En segundo lugar, resulta evidente que esa operación que evoca el desplazamiento del *Formgefühl* de Wölfflin por el *Raumgefühl* de Schmarsow, aparece también aquí íntimamente relacionada con la metodología de la *Einfühlung*. Aunque permeada aún fuertemente por el vitalismo de Ortega –“proyección sentimental, mágica y simbólica”– que poco tenía que ver con el original sentido

positivista de la *Einfühlung* en tanto auto-objetivación del individuo, la relación empática del individuo con las formas artísticas y el ambiente construido es, de todos modos, la noción clave a través de cuya elaboración Guido arriba a la importancia de la experiencia espacial.

Pero que él estaba dispuesto a llevar esta nueva dimensión hasta el límite de las posibilidades epistemológicas lo demuestra, sobre todo, el despliegue concreto del ejercicio historiográfico en el que consiste todo el ensayo: un esbozo de la historia universal desde la perspectiva de la espacialidad. A lo largo de nueve apartados, se repasan las distintas instancias tradicionalmente utilizadas para narrar el desarrollo evolutivo de la civilización occidental – Egipto, Grecia, Roma, edad media cristiana, Renacimiento, Barroco, siglos XVIII, XIX y XX–, explicando de qué modo particular el problema del espacio fue abordado en cada una de ellas. Es evidente que la noción de historia que articula ese relato teleológico poco tiene que ver con el determinismo biologicista de la relación entre hombre y medio que articulaba el discurso médico de Poëte y Della

Paolera sobre el espacio urbano, sino antes bien con la idea de cosmovisión [*Weltanschauung*] en el mismo sentido utilizado por Schmarsow. Sobre ella se deposita la certidumbre de que las lecciones que se pueden extraer de una historia contada desde la perspectiva del sentimiento espacial [*Raumgefühl*], exceden ampliamente la esfera de incumbencias de la arquitectura:

“[...] es frente a ese espacio que deseamos meditar un poco [...]. De su esclarecimiento podremos deducir ciertos rasgos o acentos señeros, que permitirían descubrir, en parte por lo menos, esa vinculación curiosísima entre el espacio y concepto de estado, entre espacio y democracia, espacio y teocracia, espacio y totalitarismo, espacio e imperio, etc. [...] El espacio tiene jerarquía estética trascendente [...]. Las grandes y pequeñas composiciones de espacios urbanísticos en la historia, son plásticas vinculadas, umbilicalmente, al

auténtico ser histórico-social”.¹¹⁶

Esa gran capacidad heurística conferida al espacio en tanto categoría de interpretación de lo real se presenta en los términos de la búsqueda de una fórmula de sentido primigenia, un rasgo típico de la cultura alemana de entreguerras que tuvo en Argentina, a través de la presencia de Ortega y Gasset, el conde Keyserling y Waldo Frank, entre otros, una especial repercusión en las formas de reflexionar sobre la relación cultura-territorio durante toda la primer mitad del siglo XX.¹¹⁷ La respuesta a los interrogantes de esa búsqueda la encuentra Guido en una figura en particular que utiliza como nexo conductor de sentido a lo largo de todo su relato: el partido imperial. La mayor o menor presencia de los “grandes ejes de composición monumentales” en cada una de las coyunturas analizadas representa un indicador histórico a través del

¹¹⁶ GUIDO, Ángel, „Estética filosófica del espacio en el urbanismo“, op. cit, p. 534. El subrayado en el original.

¹¹⁷ GORELIK, Adrián, „Mapas de identidad. La imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo“ en: *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 5, Ed. UNQ, Buenos Aires, 2001, p. 286.

cual sería posible explicar –aunque el modo concreto de hacerlo no se explicita nunca del todo– distintos aspectos de la relación entre espacio, conciencia social y poder político:

“En Luis XIV, en Napoleón y [...] en las modernas dictaduras florecerán esos grandes partidos monumentales, como una suerte de afirmación, espontánea o calculada, de su poderío [...]. Y así veremos a los espacios urbanísticos modelarse y remodelarse a través de la historia, bajo la dirección de aquellas conciencias o subconciencias sociales. Grandiosos y prepotentes en los grandes imperio, en las grandes teocracias. Pintorescos y bellamente matizados en las democracias o pretensión de las mismas. Humildes y discretos en las épocas medievales del cristianismo”.¹¹⁸

¹¹⁸ GUIDO, Ángel, „Estética filosófica del espacio en el urbanismo“, op. cit, pp. 534-535.

¿Pero de dónde proviene en verdad el interés por esa configuración espacial en particular que tanta importancia revestía para el tipo de análisis histórico propuesto? La fecha relativamente avanzada de su publicación no debería desestimar la posibilidad de que el escrito recuperara distintos aspectos que ya venían siendo ensayados por Guido con cierta anterioridad en el marco de la cátedra de Historia de la Arquitectura que dirigía desde el año 1924. Al menos así lo sugiere la lectura de los programas de ese curso, cuyos contenidos y periodizaciones estaban casi idénticamente estructurados e introducían ya las nociones de ‘Hombre histórico arquetipo’, ‘Cosmovisión del hombre histórico’, ‘Proyecciones en la arquitectura’, ‘Voluntad de forma en las culturas’, etc.¹¹⁹ Más concretamente en torno

¹¹⁹ Cfr. programa de estudios correspondiente a *Historia de la Arquitectura. Primer curso*, año 1936, p. 1. El diseño de los contenidos se mantuvo prácticamente inalterable hasta el año 1948, momento en el cual Guido asumió el cargo de Rector de la Universidad Nacional del Litoral y fue reemplazado en su función docente por Pedro Sinópoli. La gran mayoría de los textos teóricos publicados por Guido eran utilizados en sus cursos de Historia de la Arquitectura. Lo mismo ocurría con los planes reguladores de su autoría correspondientes a Rosario, Salta, Tucumán y San Juan que formarían parte de la bibliografía obligatoria de la cátedra Urbanismo, bajo su dirección a partir de 1934. La mutua correspondencia entre su actividad como

al concepto de partido, se destacan las exploraciones que incorporó tanto en la materia Urbanismo, cuya titularidad asumió en 1934 luego de la renuncia de Della Paolera, como en la elaboración final del expediente urbano del Plan Regulador de 1935:

“quizás la mayor discordancia se diera entre el modelo de ‘plan sin plano’ de Della Paolera y el evidente énfasis en el partido como núcleo de la operación de Guido en busca de una unidad perdida, si bien desde una complejidad que lo alejaba de los ejes y jerarquías del parti Beaux-Arts. El Plan Regulador y de Extensión de Rosario supuso la victoria –provisional– del segundo y la voluntad no sólo de considerar la aglomeración y sus problemas como un todo comprehensivo, sino de proponer una imagen

docente e investigador es otra perspectiva desde la cual hay que considerar necesariamente la producción escrita de Guido.

totalizadora de la ciudad ideal
dentro de 30 años”.¹²⁰

La lúcida advertencia de Rigotti acerca de los síntomas de una búsqueda de unidad perdida y la incompatibilidad entre la figura de partido imperial y la tradición Beaux-Arts remite, en realidad, directamente a la genealogía de las ideas que aquí se quiere demostrar. Guido leía, en efecto, el problema del espacio desde fuentes muy distintas a la del urbanismo científico francés y por esa razón su interés en los grandes ejes de composición monumentales deber ser puesto en relación con al menos dos aspectos de las discusiones teóricas revisadas hasta ahora.

Uno de ellos está vinculado con el modo ya aludido en el que los debates en torno a la percepción empática de las formas artísticas y la importancia atribuida al movimiento del cuerpo dentro de los edificios, coadyuvaron en el caso puntual de Schmarsow al planteo de la espacialidad como experiencia fundamental de la arquitectura. En su disputa

¹²⁰ RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit., p. 86. Subrayado en el original.

contra la *Kunstwollen* de Riegl y su concepción del arte egipcio como paradigma de la percepción háptica, se vio que la argumentación de Schmarsow se basaba más bien en un análisis del uso interno de los templos de esa civilización, a partir del cual postulaba una noción de arquitectura en los términos de sucesiones de patrones rítmicos de movimiento dentro del espacio.¹²¹ Es exactamente la misma preocupación por la relación entre el modo de habitar el edificio y el desplazamiento que los individuos llevan a cabo en su interior la que Guido

¹²¹ „La totalidad del templo egipcio es una composición espacial para una secuencia de impresiones temporalmente larga que puede ser comparada solamente con música o composiciones épicas y dramáticas. La percepción del templo es una serie de actos, especialmente si la actuación de la experiencia procede aquí desde ningún otro punto de vista que no sea el del torso humano. Completamente diferente es el templo griego con sus filas de columnas alrededor de la forma construida de modo oblongo alrededor del espacio interior. Aquí el exterior es el punto principal. Es como si un patio del templo egipcio con sus columnas sobre el lado interno de la pared del recinto estuviera dado vuelta desde el interior al exterior. Aquí [en el templo griego] se trata verdaderamente de un edificio de volúmenes corporales examinables pero determinado, asimismo, por la preponderancia del largo por sobre la dimensión de la profundidad.“ SCHMARSOW, August en „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“ [1905] citado en SCHWARZER, Michael, „The emergence of the architectural space...“, op. cit., p. 56.

manifiesta en su propia caracterización del tratamiento del espacio en la cultura egipcia:

“aquella predisposición en sobreestimar, repetimos, la vida después de la muerte y el singular escamoteo de la realidad, proporcionó aquella solemnidad estilizada en todos sus actos, objetivada, por sus arquitectos, en esas grandes alineaciones plásticas de templos. El primer ‘gran partido monumental’ aparecido en la historia del urbanismo, lo es, sin duda, en el Egipto [...]: un eje kilométrico organiza las plásticas –sea de ámbito o de masas– en forma obstinadamente simétrica. Una exactitud rebuscada refinadamente, en las dos masas que equilibran el conjunto. Una solemnidad de ámbito lograda admirablemente. En ese espacio, prestigiado por masas casi escenográficas, podríamos decir, atravesaba el séquito cortesano presidido por el faraón. El arquitecto y el urbanista egipcios supieron

captar esa demanda creando espacios que, mirando subterráneamente, son aquel estado de conciencia del hombre arquetipo poseído de esa curiosa psicología espiritualista. La conciencia del poder divino del faraón y la creencia en su propia divinidad, fueron motivos modeladores de aquellos espacios que, superficialmente observados, parecieran soluciones técnicas para el cómodo tránsito de la muchedumbre encabezada por los sacerdotes e iniciados dirigiéndose hacia el templo flanqueado por los dos típicos obeliscos.”¹²²

La importancia que Schmarsow había atribuido dentro de la *Einfühlungstheorie* al modo en que los distintos ejes de dirección, pero sobre todo la dimensión de la profundidad, estructuran el cuerpo y su movimiento en el espacio es, entonces, una de las variables con la que es necesario

¹²² GUIDO, Ángel, „Estética filosófica del espacio en el urbanismo“, op. cit., pp. 535-536.

relacionar el interés histórico de Guido por el rol de los grandes esquemas axiales en el diseño arquitectónico.

El otro aspecto del proceso de circulación de estas ideas que resulta muy significativo para pensar en la historia de la espacialidad según Guido también se encuentra relacionado con la singularidad atribuida al caso de la arquitectura egipcia y con la ya mencionada búsqueda de claves de interpretación de lo real –en este caso la del espacio– que tanta importancia revistió para la cultura de Weimar y, a su modo, también para la argentina durante las primeras décadas del siglo XX. Dentro del elenco de intelectuales que participaron de esa búsqueda por la forma original y primigenia de sentido [*Urformel*], cuyos orígenes en la tradición alemana se remontaban al interés de Goethe por la morfología de la naturaleza, se destaca un protagonista fundamental que, a pesar de no provenir de las filas del arte ni de la arquitectura, supo establecer a través del insólito éxito editorial cosechado por su principal obra algunas de las figuras de pensamiento más influyentes en los modos de interpretar y escribir acerca del espacio. *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia*

universal (1918-1922) de Oswald Spengler fue, en efecto, un best-seller europeo que gracias a la traducción y difusión de Ortega y Gasset tuvo una amplia e inmediata repercusión en los círculos intelectuales latinoamericanos de principios de siglo XX.¹²³ Por ello mismo, a pesar de que al concebir su historia del espacio veinte años después Guido haya procurado astutamente, mediante la omisión de citas y referencias, borrar las huellas de su propia escritura, la impronta de Spengler se deja corroborar de un modo incuestionable:

“el alma egipcia se veía
caminando por una estrecha

¹²³ En 1923, el mismo año en que se reeditaba por primera vez la obra en alemán, aparecía en la colección «Biblioteca de ideas del Siglo XX» de Calpe que dirigía Ortega –la misma que meses después editaría *Conceptos fundamentales...* de Wölfflin–, la traducción de García Morente del primer tomo de *La decadencia de Occidente*. Indicio del gran entusiasmo suscitado entre el público lector hispanoparlante es la casi inmediata aparición, en el número 15 de la *Revista de Occidente* en septiembre de 1924, del capítulo «Pueblos y razas» perteneciente al segundo volumen de la obra. Allí estaban contenidas, como señala Adrián Gorelik, muchas de las imágenes spenglerianas que más potentemente influirían en un amplio abanico de interpretaciones tanto científicas –*Tristes trópicos* de Lévi-Strauss–, como ensayísticas –*Radiografía de la Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada y *De la estructura mediterránea argentina* y *Teoría de la ciudad argentina* de Bernardo Canal Feijóo–. Cfr. GORELIK, Adrián, „Mapas de identidad...“, op. cit., p. 287 y ss.

senda de la vida, implacablemente prescrita, al término de la cual había de presentarse ante el juez de los muertos. [...] Tal era su idea del sino. La existencia egipcia es la de un caminante que marcha en una dirección, siempre la misma. Todo el lenguaje formal de su cultura está hecho para dar realidad sensible a este único motivo. [...] su símbolo primario puede designarse con la palabra camino. Es ésta una manera muy extraña de acentuar, en la esencia de la extensión, tan sólo la dirección de la profundidad, y el pensamiento occidental puede difícilmente comprenderla. Los templos-sepulcros del Antiguo Imperio, no tienen, como la mezquita y la catedral, un espacio interior distribuido en partes, según un sentido profundo, sino una serie rítmica de espacios. El camino sagrado arranca de la portada, junto al Nilo, y pasando por corredores, vestíbulos, patios, arcadas y salas de columnas, estrechándose cada vez más,

llega a la cámara mortuoria. Los templos del Sol, en la V dinastía, no son tampoco ‘edificios’ propiamente dichos, sino un camino rodeado de grandes piedras. Los relieves y las pinturas siempre están colocados en serie, obligando al espectador a seguir en una determinada dirección. [...] Para el egipcio, la experiencia íntima de la profundidad, que determinaba para él la forma cósmica, acentuaba de tal suerte la dirección, que el espacio en cierto modo permanecía en trance de continua realización. [...] El ‘camino’ significa al mismo tiempo el sino y la tercera dimensión. [...] el egipcio, marchando en procesión, vive el espacio en cierto modo como si sus elementos estuviesen aún desunidos”.¹²⁴

Los paralelismos entre los extractos de Guido y Spengler son tan evidentes que tornan innecesario cualquier tipo de

¹²⁴ SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, 1923, Calpe, Madrid, pp. 284-285. Subrayado en el original.

acotación explicativa. Tampoco importa demasiado la forma imprecisa y teóricamente poco consistente en que Spengler se refiere al problema de la espacialidad en la arquitectura egipcia. El énfasis ha de ser más bien puesto en cómo las asociaciones de sentido establecidas entre ‘camino’, ‘sucesión rítmica de espacios’, ‘profundidad’, ‘forma cósmica’ y ‘sino’ aluden a un razonamiento particular sobre la cultura y la sociedad que concebía el paisaje, la arquitectura y el espacio en general como su punto de partida fundamental. De esta forma, en el seno del discurso spengleriano se articulaba no sólo el interés histórico por la cultura material egipcia, sino también distintos aspectos que habían estructurado las discusiones académicas sobre la teoría del arte y la arquitectura durante las últimas décadas del XIX. La popularidad y el entusiasmo que suscitó ese registro de la crítica cultural en el período de entreguerras adquirieron dimensiones tan insólitas que *La decadencia de Occidente...* terminó

transformándose en un fenómeno de divulgación científica masivo.¹²⁵

Una prueba de su consideración aunque crítica– por parte de los círculos arquitectónicos más establecidos de la República de Weimar lo constituye el mordaz artículo que Werner Hegemann publicó en la *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* bajo el insólito título de *Bauhaus de Weimar y arquitectura egipcia. Tutankamón. Consideraciones de un maestro constructor alemán que viaja por el Nilo acerca de la excelencia de la Bauhaus de Weimar, la filosofía de la arquitectura spengleriana y la arquitectura egipcia.*¹²⁶ A lo

¹²⁵ Ortega mismo advierte en el prólogo que él redacta a la primera edición en castellano de 1923: „*La decadencia de occidente*, es, sin disputa, la peripecia intelectual más estruendosa de los últimos años. El primer tomo se publicó en julio de 1918: en abril de 1922 se habían vendido en Alemania 53.000 ejemplares, y en la misma gecha se imprimían 50.000 del segundo tomo. No hay duda de que influyeron en tal fortuna la ocasión y el título. Alemania derrotada sentía una transitoria depresión que el título del libro venía a acariciar, dándole una especie de consagración ideológica“ en SPENLGER, Oswald, *La decadencia de occidente...*, op. cit., s/p.

¹²⁶ HEGEMANN, Werner, „Weimarer Bauhaus und ägyptische Baukunst. Tut-ench-amun. Betrachtungen eines am Nil reisenden deutschen Baumeister über die Trefflichkeit des Weimarer Bauhauses, der Spengler’schen Architekturphilosophie und der ägyptischen Baukunst“ en: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, Ausgabe 8, H. 3/4, 1924.pp. 68-86.

largo de casi veinte páginas ilustradas con 33 reproducciones de fotografías de edificios, plantas, alzados y capiteles egipcios, Hegemann realizaba un soberbio y minucioso despliegue de conocimiento sobre la arquitectura de esa civilización para ridiculizar no sólo la inconsistencia teórica de los argumentos de Spengler, sino el gran efecto que esa popular versión de la crítica cultural había surtido en los grupos de vanguardia de posguerra como la Bauhaus:

“Nuestro maestro constructor [Hegemann mismo] que –como se ha dicho– pensaba en formas y colores, no en abstracto o de manera anecdótica, sabía por cierto que agudas interpretaciones como las expuestas por Spengler, nada tienen que ver con arquitectura [...] ¿Qué podría en efecto ser más placentero para un maestro constructor que quiere diseñar un gran eje –no, que debe diseñarlo, porque cien motivos indecibles lo exigen– si encuentra en el momento decisivo un Spengler que le explique al a menudo a

principios insensible contratista (luego asegura frecuentemente haber ‘sugerido’ todo él mismo) ese eje como ‘símbolo de su camino vital’ o de un río en las cercanías que las más de las veces fluye a su lado, sea Nilo o Rin, como ‘necesario y profundamente simbólico’? [...] Los peligros que nos amenazan cuando filosofía popular de la arquitectura

[Architekturphilosophie] y arte de la construcción [Baukunst] no se ponen de acuerdo, los creyó ver nuestro maestro constructor que peregrinaba en Egipto especialmente bien representados por la voluminosa tipografía de la Bauhaus de Weimar. Walter Gropius no ha únicamente expuesto en la introducción a su admirable informe* pensamientos sobre imagen, unidad, y sentimiento de mundo y el viejo mundo mismo desgarrado ante el público que así lo exigía, sino

* Se refiere a *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, Bauhaus Verlag, München, 1923 y, sobre todo, al texto de Gropius „Idee und Aufbau des Bauhaus“ editado en ese mismo volumen.

que parece haber hecho concesiones a la popular necesidad de decoración anecdótica del arte también en el acondicionamiento interno de la Bauhaus, las cuales lo colocarán bajo la sospecha de que él mismo creería que la filosofía especulativa, los símbolos o incluso la ‘lógica’ pudieran llegar a tener algo que ver con las artes plásticas o con la educación de artesanos y maestros de la construcción confiables.”¹²⁷

Las preocupaciones de Hegemann poco tenían que ver aquí con la *Einfühlungstheorie* y la experiencia de la espacialidad, sino antes bien con la fascinación exotista e ingenua con la cual el expresionismo y el resto de los movimientos de vanguardia procuraban, según él, aprehender y reformular elementos de culturas ‘primitivas’ como la egipcia, con miras elaborar una alternativa original a la crisis del eclecticismo. A pesar de que bien comprendía la necesidad de reponer la totalidad a través de una obra de

¹²⁷ HEGEMANN, Werner, „Weimarer Bauhaus und ägyptische Baukunst...“, op. cit., pp. 76-78.

arte unitaria [*Einheitskunstwerk*] como proponía Gropius, Hegemann reprochaba la metodología de *tabula rasa* que animaba los proyectos vanguardistas y consideraba que la verdadera renovación del lenguaje arquitectónico sólo podía emerger como resultado de un ejercicio intelectual metódico en el que se cultivara el interés por la tradición y el desarrollo histórico de las formas artísticas.¹²⁸

¹²⁸ Sobre la vida y obra de Hegemann en general cfr. CALIBI, Dantella, „Werner Hegemann, o dell'amiguità borghese dell'urbanistica“ en *Casabella* n° 428, Año XLI Septiembre de 1977; „Werner Hegemann: Der gerettete Christus.“ en *Casabella* n°437, Junio de 1978, Año XLII; CRASEMANN COLLINS, Christiane, Werner Hegemann and the search for universal urbanism, W.W. Norton & Co., New York, 2005; FLICK, Caroline, Werner Hegemann (1881-1936). Stadtplanung, Architektur, Politik – ein Arbeitsleben in Europa und den USA, K.G. Saur, München, 2005. Sobre la importancia de la visita de Hegemann a la Argentina para el desarrollo de la cultura urbana de ese país cfr. LIERNUR, Jorge Francisco, „Juncal y Esmeralda, Perú House, Maison Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay“ en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* (Mario Buschiazzo) n° 25, 1987; GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998, p. 355 y ss.; „Werner Hegemann“ voz en: *Diccionario del Diccionario de Arquitectura en la Argentina* en LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando (comps), Clarín, Tomo e/h, Buenos Aires, 2004; RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit., pp. 66-72.

Lo que en verdad importa es reconocer la mirada crítica de Hegemann como la expresión de un discurso académico establecido que, a través de su consternación, ratifica la gran capacidad de *La decadencia de occidente...* de exportar hacia las esferas del arte y la arquitectura una serie de metáforas interpretativas y lugares comunes sobre el problema acerca del espacio. No existen indicios ni tampoco motivos para pensar que Guido –quien por otra parte tenía una posición muy similar a la de Hegemann con respecto al rol que la historia debía desempeñar en el proceso de renovación formal modernista– haya leído el irónico artículo sobre la Bauhaus, Spengler y la arquitectura egipcia. Lo que sí está claro y no deja de ser notable es que al menos en este punto y a pesar de las radicales diferencias existentes entre ambos, tanto Gropius como Guido hayan sido igualmente permeables ante la potencia del discurso spengleriano. El posicionamiento conceptual específico del segundo con respecto al problema de la espacialidad ha de rastrearse, entonces, en la particular fusión que se produce entre el exitoso registro de la crítica cultural spengleriana y los debates teóricos acerca de la percepción empática de las

formas y el espacio, cuya deriva histórica hacia el mundo hispanoparlante hemos tratado de esbozar.

3. La experiencia del espacio en la obra monumental de Ángel Guido

Toda gran composición, en la historia, constituye una armoniosa sistematización plástica que constela un conjunto 'espacial' que rodea al espectador. No es el espectador quien gira alrededor del monumento, sino que es la espacialidad de éste la que cerca al observador mismo.

Ángel Guido, 1957.¹²⁹

Las reflexiones de Guido en torno a la experiencia del espacio que, según se ha visto en los apartados anteriores, emergen como resultado de una experimentación teórica progresiva con distintos aspectos de la *Einfühlungstheorie* no son elucubraciones abstractas que se encuentran aisladamente en sus textos, sino que, por el contrario, se inscriben de un modo concreto en determinados rasgos de su obra material. Un breve repaso que identifique puntualmente esas marcas en los proyectos de gran escala

¹²⁹ GUIDO, Ángel, *Monumento a la bandera. Gran parque nacional de la bandera*, Club de Leones, Rosario, 1957, p. 24.

que Guido había diseñado para reconfigurar el espacio urbano permitirá, por un lado, demostrar que las ideas estéticas que hemos analizado desempeñaban un rol activo y concurrente en relación al urbanismo francés y al *planning* norteamericano que es necesario tener en cuenta; por otro lado, este recorrido adopta la estrecha vinculación entre espacio y poder político que, según se ha visto en el ensayo analizado, se alojaba en el uso histórico de la figura del partido imperial, como una lente analítica a través de la cual observar y reinterpretar la etapa final de su trayectoria como arquitecto y urbanista en el álgido contexto político argentino de mediados del siglo XX.

Uno de los casos más tempranos y significativos donde la idea de partido imperial se manifiesta concretamente lo constituyen las dos grandes avenidas en dirección Este-Oeste y Norte-Sud que Guido había proyectado para la ciudad de Rosario en el Plan Regulador de 1935. Si desde un punto de vista funcional y técnico la piedra de toque del plan era, sin lugar a dudas, la reconfiguración del sistema ferroviario pergeñada originalmente por el ingeniero

Adolfo P. Farengo, desde la perspectiva del valor simbólico y representativo la centralidad que asumieron las “dos arterias de gran jerarquía urbana” es imposible de soslayar:

“a lo largo de la gran Avenida Este-Oeste, de 40 metros de ancho, se proyecta la instalación de un verdadero sistema de centros monumentales que tendrán, por consiguiente, como eje o elemento de unión a la citada arteria. Estos centros, de orden monumental, serán cuatro y estarán dispuestos, de Este a Oeste, en el siguiente orden: 1. Conjunto del Monumento a la Bandera y accesos de estación Fluvial próxima a construirse; 2. Centro Comercial alrededor del cruce de las dos grandes avenidas Este-Oeste y Norte Sud; 3. Avenida y Teatro Municipal y zona de recreaciones públicas (localización de cinematógrafos, salas de espectáculos, restaurants, ‘dancings’); 4. Gran Estación Central Ferroviaria y su marco como terminación

Oeste de la gran Avenida eje del sistema de conjuntos monumentales proyectados. Este partido de grandes composiciones, escalonadas sobre la futura gran Avenida Monumental de Rosario, consagraría con nobles formas plásticas los aspectos más representativos e influyentes en la historia y la vida de nuestra ciudad.”¹³⁰

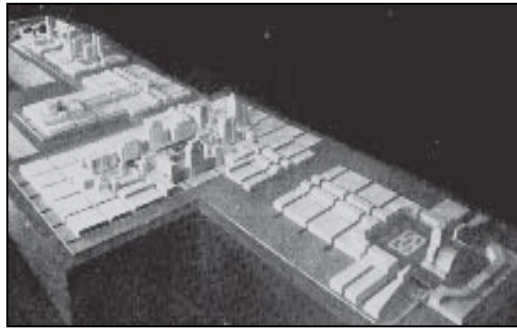
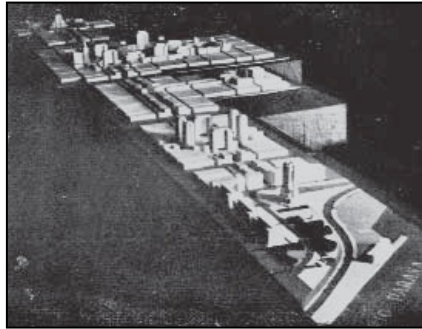
¹³⁰ GUIDO, Ángel, „Capítulo VI. Urbanización de zonas especiales y de conjuntos monumentales“ en: *Plan Regulador y de Extensión. Memoria descriptiva y justificativa*, Rosario, 1935, p. 58.



Fig. 3: fotografía aérea del centro de Rosario con detalle de los dos ejes monumentales proyectados en el plan regulador

Mientras que el trazado de la avenida Norte-Sur, a pesar de sus casi idénticas dimensiones y de coincidir con una de las líneas subterráneas proyectadas, respondía más bien a las necesidades del tráfico vehicular, la arteria Este-Oeste se destacaba como un verdadero eje monumental en el cual la articulación de las cuatro instancias mencionadas en el

extracto podría ser perfectamente interpretada como la orquestación de una secuencia temporal de patrones rítmicos, según se ha visto con anterioridad en los casos de Schmarsow o Spengler a propósito del análisis del templo egipcio. De un modo muy similar, se organizaba en torno a la dimensión de la profundidad y sobre un mismo eje tanto el despliegue de una cuádruple serie de ‘actos arquitectónicos’, como un tipo de percepción espacial basada en el movimiento del individuo de uno de los extremos hacia el otro.



Figs. 4 y 5: maquetas de la Avenida Central Este-Oeste del plan regulador de Rosario

Es notable que a partir de considerar la importancia indiscutible que para Guido denotaba la figura del rascacielo como símbolo de modernidad americana y, sobre todo, el tipo de uso inteligente del mismo con el que procuraba, al igual que Hegemann, restituir los núcleos de la vida cívica que habían sido obliterados por la expansión desregulada del capital y las lógicas de la especulación

inmobiliaria, Rigotti haya leído la proyección de este mismo eje desde una clave distinta, ponderando la experiencia de Nueva York:

“Una traslación mecánica de los gráficos de flujo le permite justificar dos perforaciones [...] en el tejido más antiguo, descartando el desvío o la descentralización de las actividades. Tras ellas subyace la congestión neoyorquina como modelo alternativo a la ciudad ágora de Sitte evocada en anteriores proyectos locales. Una congestión controlada en cinco centros monumentales que siguiendo la estrategia de los civic centers, eluden y vacían el centro histórico adyacente y concentran la inversión edilicia. ‘El monumento a la Bandera con faro’ sobre un punto alto de la barranca como una nueva Estatua de la Libertad; el centro comercial como pautada City con cuatro rascacielos de volúmenes inspirados en los dibujos de H. Ferris; el centro recreativo, pequeño Broadway; el centro cívico [...] donde

pueden oírse los ecos de las multitudes de la Europa de los años 30 y para lo que debe justificar [...] el traslado de los pocos edificios públicos existentes. Este gran eje culmina con la gran estación única de pasajeros, nueva puerta urbana a imagen y semejanza de la Grand Central Station de Nueva York.”¹³¹

Sin embargo, tanto la centralidad que el partido imperial asumiría en futuras ocasiones que en absoluto perseguían el modelo de neoyorquino, como las reservas que a propósito del problema del espacio en Manhattan el mismo Guido manifestó en el ensayo analizado con anterioridad ratifican que su interés por los ejes monumentales poco tenía que ver con la cultura urbana norteamericana, sino, por el contrario, con otros ejemplos europeos contemporáneos que determinarían su mirada sobre el espacio y la política de un modo cada vez más radical:

“[el] divorcio entre técnica y espíritu trajo en lo social –y por

¹³¹ RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit, pp. 77-78. Subrayado en el original.

lo tanto en las ciudades—ejemplos típicos como el bosque de espacios caóticos de que está sembrado el Manhattan de Nueva York. Es la monumentalización de la caótica ‘espacialidad’ del individualismo y la democracia no socialistas aún. Es decir, no ordenadas aún colectivamente. [...] Me refiero al retorno de la espacialidad imperial en los actuales gobiernos totalitarios. Efectivamente, vuelven hoy a reeditarse en algunos países, los partidos monumentales, las sinfonías plásticas gigantescas y, curioso es advertir que esta reedición se consuma en los países de dictaduras. Casualmente la gran transformación de Roma con sus grandes avenidas del Imperio y de los Triunfos, constituye una delación de que la conciencia exacerbada del Estado Imperial [...] se ha hecho carne en ese clima social de la Italia totalitaria de hoy. [...] El mismo espectáculo espacial, cabe observarlo en la actual Alemania totalitaria, con sus

sistematizaciones nuevas, monumentales, impresionantes, es decir, imperialistas. En Rusia también es posible recabar, en los últimos años, el mismo carácter impuesto por su gran a sus ciudad: el triunfo de la ‘Asnowa’ sobre la ‘Osa’, las ‘ciudades lineales, etc.’ [...] Interesante es observar de cómo se cuidan los ejes de simetría, la distribución plástica y maciza de las muchedumbres y los grandes ejes solemnizados por su gran extensión y terminados triunfalmente en la tribuna donde debe hablar el caudillo. Y esto lo es en los países totalitarios. Contrasta la organización espacial de las muchedumbres en los actos públicos de países democráticos. Las cubicadas masas de hombres, ceñidas y prismáticas, de las concentraciones de las plazas de Berlín, Venecia o Moscú, con las de París, Nueva York o Buenos Aires, desorganizadas y feéricas estas últimas. [...] No nos interesa, repetimos, la sinceridad de estas conciencias sociales en esta

época dramática y paradójica en que vivimos. Como estetas y como investigadores del arte sutil y subjetivo que modela y remodela las ciudades, estos aspectos son índices denunciadores de la naturaleza psicofisiológica y espiritual de los espacios urbanísticos”¹³²

¹³² GUIDO, Ángel, „Estética filosófica del espacio en el urbanismo“, op. cit., pp. 545-547. El subrayado en el original. Mientras que Nueva York fue el modelo según el cual Guido imaginó el desarrollo de las ciudades portuarias del litoral como Rosario, la planificación de las ciudades del norte argentino se inspiró, en cambio, en las experiencias de la costa oeste norteamericana y en la revalorización del *mission style* californiano. Cfr. RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit., p. 223. Esta dicotomía ha sido profundizada desde la perspectiva del problema del paisaje en FEDELE, Javier, *El río en la ciudad del plan*, op. cit.. La idea de partido imperial se manifiesta nuevamente en la Gran Avenida Central proyectada para Tucumán en 1941 [fig. 6]. Cfr. GUIDO, Ángel, *Plan Regulador de Tucumán*, Rosario, Publicaciones de la Facultad de ciencias matemáticas, físico-químicas y naturales aplicadas a la industria de la UNL, Rosario, 1941, pp. 12, 345-348.

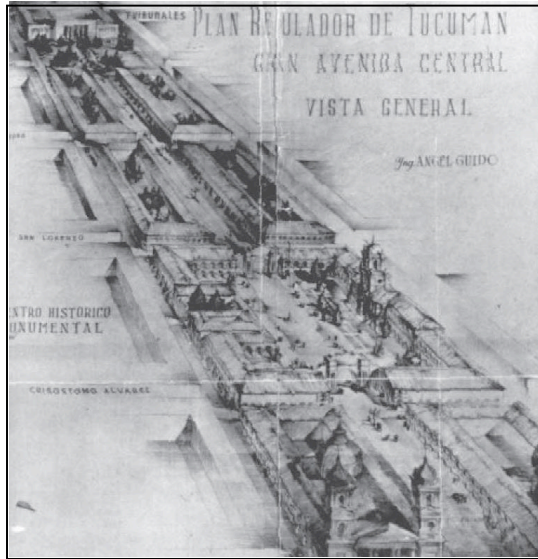


Fig. 6: Gran Avenida Central del plan regulador de Tucumán

A pesar de las reservas finales mediante las cuales procuraba deslindar su posicionamiento subjetivo de las connotaciones políticas que sus aseveraciones podían llegar a suscitar en 1943 cuando el final de la Segunda Guerra Mundial aún no estaba definido, los contornos de una sensibilidad antidemocrática se advierten con claridad. De esa inclinación participa también el gran entusiasmo suscitado por la serie de obras que había podido contemplar unos años antes en su viaje de estudios europeo durante

1938 y 1939, a los que más tarde apela para fundamentar el eje monumental de su propuesta urbanística para la Avenida 9 de Julio de la ciudad de Buenos Aires en 1941:

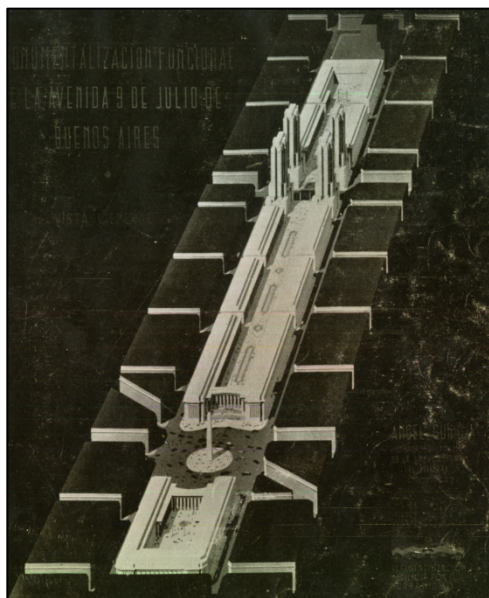
“de aquellas maduras ciudades europeas [...] traemos en la retina, aún grabadas, sus plásticas armoniosas de edificios; el ajuste equilibrado de sus vacíos o espacios libres; la distinción espontánea, no pretendida, de sus grandes monumentos, y luego, esa pátina de nobleza [...] que da el tiempo a las obras de arte edilicio levantadas con artística dignidad. Y así, en el instante del retorno, actualizamos aun, cinematográficamente, las imágenes recordadas de la Plaza de la Concordia de la avenida los campos Elíseos, la sistematización plástica cerrada del Louvre en París; la avenida de Charlottenburgo, rematada por la puerta de Brandenburgo y el Centro Cívico Cultural con los Museos, la Biblioteca, la Universidad, la Catedral, en Berlín; las modernas avenidas del Imperio y de los Triunfos,

flanqueadas por los monumentos aun vivos de la antigüedad, en Roma; la plaza de San Marcos en Venecia, con su armoniosa plástica de ámbito, etc.”¹³³

En comparación con la arteria Este-Oeste del Plan Regulador rosarino, una innovación del proyecto para la Av. 9 de Julio era el modo ‘funcional’ en que se procuraba resolver el problema del tráfico a través de un sistema plantas múltiples. El gran eje involucraba, de hecho, no sólo

¹³³ GUIDO, Ángel, *Monumentalización funcional de la avenida 9 de julio de Buenos Aires*, Edilicia, Sociedad de ingenieros constructores de obras y anexos, 1941, pp. 7-8. El viaje a Europa de 1938-1939 fue financiado por la Comisión Nacional de Cultura, duró aproximadamente ocho meses e implicó un itinerario por distintas ciudades de Alemania, Italia y Francia, donde Guido otorgó diversas conferencias sobre urbanismo e historia del arte. Cfr. *Comisión Nacional de Cultura. Su labor en 1938-1940*, Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires, p. 37. Como testimonios del viaje se conocen las crónicas que publicó en el periódico *La Prensa* bajo los títulos „Lo eterno en Colonia“, el 29/1/1939 y „Venecia, la ciudad que la máquina no conquistó y Lo transitorio“, (7/5/1939) y el artículo „Einfluss der Landschaft auf das südamerikanische Barock“ en *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Jahrgang XIII, 1939/1940, Dümmlers Verlag, Berlin-Bonn, pp. 148-157. El texto corresponde a una conferencia pronunciada originalmente en español en la Universidad de Berlín y traducida luego al alemán para ser publicada. Se destaca como la única contribución científica original de un intelectual latinoamericano en la revista del Instituto-Iberoamericano de Berlín durante el período 1924-1944.

una inmensa *promenade* a nivel elevado sobre la que se desplazarían exclusivamente las masas de peatones, sino también una segunda planta a nivel destinada a playas de estacionamientos y una tercera, a bajo nivel, por donde circularía el tráfico de alta velocidad en dirección norte-sur. De este modo, al incorporar la variable del tránsito vehicular en su diseño, Guido llevaba el problema del desplazamiento físico a través de los ejes arquitectónicos a un distinto nivel de complejidad.



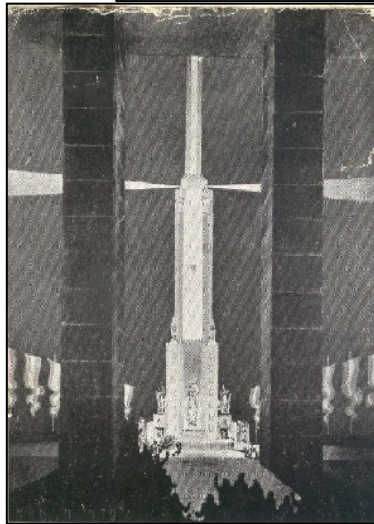
Figs. 7: 'plástica general' del eje monumental

Con respecto a la adopción de la columnata y del propileo para la calzada peatonal, es curioso reparar en que la reflexión histórico-arquitectónica acerca del efecto que surtían esos elementos característicos del lenguaje clásico se manifestaba, nuevamente, en un registro más espacial que plástico-decorativo:

“[...] se ha tenido especial empeño en que las masas arquitectónicas que flaquean nuestra gran avenida, ofrezcan dignidad clásica. Hemos elegido la columnata como elemento que nunca traiciona. En los marcos monumentales de ámbitos, cabalmente, nunca conspira contra la estética a pesar de su monotonía [fig. 9]. [...] Para limitar estéticamente la gran Promenade Monumental –más de 400 mts. de longitud– hemos acudido a los propileos y conviene justificar el partido adoptado. En efecto, la vista del obelisco desde la Promenade, resultaría mutilada en su base, siempre que dicho obelisco se incorpore a la composición de

primer plano. La presentación de dicho elemento arquitectónico en segundo plano y con vista a través de la columnata del propileo –como podrá observarse en el croquis que se acompaña [fig. 10]– soluciona certeramente el problema estético. [...] El obelisco y el ‘ámbito’ enmarcado como arquitectura de dignidad clásica, se ‘presumen’ desde la Promenade. Su belleza total se ofrece recién después de haber franqueado los citados propileos. El espectador, inusitada pero eficazmente, podrá ser impresionado por la gran composición monumental de la citada plaza, con el obelisco como

centro.”¹³⁴



Figs. 8 y 9: propileo en la Avenida 9 de Julio frente al obelisco; propileo del Monumento a la Bandera en Rosario

¹³⁴ GUIDO, Ángel, *Monumentalización funcional...*, op. cit., pp. 24-27. El subrayado es nuestro.

Las similitudes entre los esquicios de la Av. 9 de Julio y del Monumento a la Bandera son significativas, entonces, no tanto por ratificar el carácter eminentemente clasicista que de aquí en más asumiría un lenguaje monumental inspirado en el uso de la columnata de San Pedro en Roma, San Marcos en Venecia y la Rue Rívoli en París, sino antes bien porque revelan el funcionamiento de un mismo esquema de percepción visual de esas formas arquitectónicas en el cual el movimiento del cuerpo del individuo a lo largo de los diagramas axiales desempeñaba un rol fundamental. Esto quiere decir que del mismo modo en que el propileo de la Av. 9 de Julio fungía como umbral y penúltima instancia de un sugestivo juego de presunciones espaciales diseñado para conducir al peatón a través de los 400 metros de *promenade* hasta el clímax de la composición arquitectónica que se producía en el momento de la contemplación del obelisco, también el propileo del Monumento a la Bandera operaba como un “velo” o “rito

de pasaje”, según el agudo señalamiento de Rigotti.¹³⁵ Su verdadera importancia, sin embargo, no radica sólo en el contraste que de modo inmanente se establece entre su horizontalidad y la verticalidad del rascacielos –punto cúlmine de la obra que la regularidad de la columnata contribuye a jerarquizar–, sino en el hecho de que el propileo es además el portal que se erige frente al cuerpo del ciudadano que a esa altura del itinerario ya ha transitado los distintos episodios monumentales dispuestos a lo largo de la gran composición axial proyectada en el plan regulador: sólo franqueándolo se accede al recinto sagrado de la patria y, quizás más importante aún si se recuerda aquella cita de Spengler y el valor asignado al valle del Nilo, al paisaje fluvial del Paraná.

La etapa final de la trayectoria profesional de Guido ha sido identificada con una tendencia de progresiva obturación y radicalización en el orden de sus planteos estéticos que contrasta con la riqueza y diversidad de las tempranas

¹³⁵ Rigotti, Ana María, „Monumento a la Bandera en Rosario...“, op. cit., p. 39.

exploraciones de la década del veinte.¹³⁶ A partir del uso de la metodología de la *Einfühlung* y de recuperar distintos aspectos del panorama artístico postexpresionista de entreguerras –tal el caso de la noción de ‘realismo mágico’ de Franz Roh–¹³⁷, Guido había planteado en sus primeros libros una serie de pautas interesantes para pensar los términos dentro de los cuales debería llevarse a cabo la tan ansiada renovación estética y la fundación de un estilo nacional que poco tenían que ver con los rasgos de un nacionalismo conservador y reaccionario. Sobre la base de la complejidad y flexibilidad de esta primer perspectiva

¹³⁶ Rigotti se ha referido a esa etapa como «nacionalista antimoderna», ver RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit., p. 223. Javier Fedele también ha llamado la atención acerca de este proceso de radicalización en FEDELE, Javier, „Capítulo 3. La alternativa científica y estética para apropiarse del río. Rosario, 1935“ en *El río en la ciudad del plan*, Ed. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2011, pp. 89-121.

¹³⁷ Franz Roh (1890-1965) fue un crítico de arte y fotógrafo alemán, asistente durante 1916 y 1919 de Heinrich Wölfflin en la Universidad de München, bajo cuya dirección realizó una investigación doctoral sobre pintura holandesa del siglo XVII. En 1925 publicó *Post-expresionismo. Realismo mágico. Problemas de la actual pintura europea* que consistía básicamente en un diagnóstico del arte de vanguardia europeo después de la primera guerra mundial que prestaba especial atención a obras de Picasso, Miró, Dix, Ernst, Grosz, Kandinsky, entre muchos otros. El ensayo fue traducido por Ortega y Gasset y apareció en el número 48 de la *Revista de Occidente* en 1927.

había podido establecer una asociación positiva entre “la lección de la masa, el plano y la línea” de la arquitectura de los secesionistas vieneses y la arquitectura hispanoincaica del período colonial o entre la verticalidad de los dinámicos y pujantes rascacielos neoyorquinos y las catedrales góticas europeas¹³⁸. La heterogeneidad y apertura características de este primer enfoque panamericanista, sin embargo, cedieron progresivamente a partir de finales de la década del treinta ante la preponderancia de la dimensión nacional del territorio en sus planteos urbanísticos y la adopción de la escala monumental en su obra arquitectónica.

Esta radicalización en el plano intelectual y artístico tuvo como correlato un posicionamiento cada vez más conservador dentro del espectro político que se tornaría especialmente visible durante los años de gobierno peronista en los estrechos vínculos que el arquitecto estableció con algunas de sus figuras más reaccionarias. Una de ellas fue Oscar Ivanissevich, quien intervino

¹³⁸ GUIDO, Ángel, *Orientación espiritual...*, op. cit., p. 47; *Catedrales y Rascacielos*, Buenos Aires, CLES, 1936.

decisivamente no sólo como ministro de educación para investir a Guido con el cargo de rector interventor de la UNL durante el período 1948-1950, sino también desde la presidencia de la Comisión Nacional de Homenaje al General San Martín (Ley 13.661) asignándole el proyecto de un monumento al combate de San Lorenzo.¹³⁹

Aunque concebida al igual que el homenaje a la bandera en Rosario para erigirse a la vera del Paraná, la operación de montaje arquitectónico diseñada para San Lorenzo era mucho menos espectacular. En efecto, frente a la insólita combinación en el primer caso de un rascacielos con una fuente, un propileo, un teatro griego y una capilla de indios, los planes para el segundo preveían el ‘sobrio’ emplazamiento de una columna trajana sobre una estructura volumétrica de hormigón armado revestida con placas de mármol travertino que acentúan el filo de su geometría, el único rasgo de abstracción que confiere a la obra cierto halo modernista. A pesar de que su narración no estuviera sometida a la preponderancia del plano como en los frisos

¹³⁹ GUIDO, Ángel, *Palabras de un Rector*, Imprenta de la Universidad, Santa Fe, 1949.

de los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti en Rosario, desde luego que la historia asume también en San Lorenzo un rol central. En este caso, no obstante, se la escribe en el bronce de la columna y con bajorrelieves que relatan minuciosamente los distintos episodios de la batalla en una carrera espiralada y ascendente, cuyo remate bien podría ser interpretado como una cita de la *Siegessäule* berlinesa: la figura alada y victoriosa de la patria. Con la mirada que arroja hacia el río, ella señala el punto cardinal por donde asoma el sol pero también el enemigo e indica, de este modo, el camino triunfal que ha de seguir la carga de granaderos liderada por la figura ecuestre de San Martín, un grupo escultórico de considerables dimensiones que subraya la horizontalidad del conjunto. Dentro de él se destaca, como recurso ya explorado en los distintos bocetos previos a la versión definitiva del Monumento a la Bandera¹⁴⁰, el caballo alado del prócer que confiere a la obra ímpetu, movimiento y, sobre todo, ligereza al estar

¹⁴⁰ Rigotti ha demostrado cómo a través de esas exploraciones Guido desplazó astutamente los bocetos clasicistas de Bustillo, imponiendo su propia versión modernista y urbana del Monumento a la Bandera. Cfr. RIGOTTI, Ana María, „Monumento a la Bandera en Rosario...“, op. cit.

suspendido en el aire y establecer, por ello, un contraste interesante con las sólidas masas de hormigón del basamento.

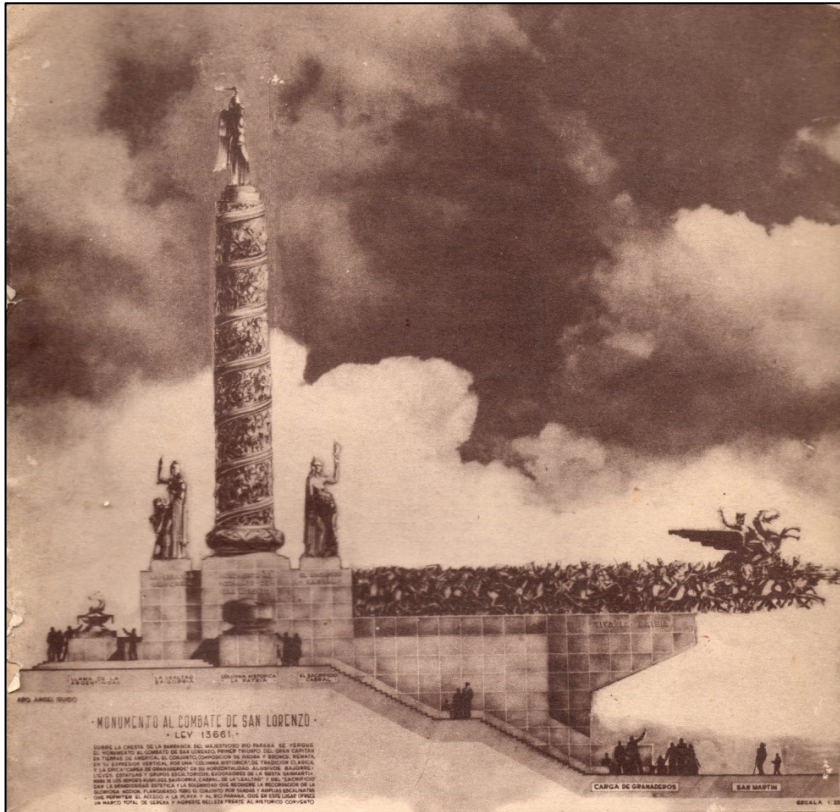


Fig. 10: perfil del Monumento al Combate a San Lorenzo

Resulta un tanto más complicado analizar esta obra desde la perspectiva de la espacialidad que se ha utilizado en los casos anteriores, en la medida en que no existen en este proyecto recintos ni espacios cerrados por los que los individuos hubieran de desplazarse. La dimensión del movimiento, no obstante, sí puede pensarse a partir de la “sistematización urbanística del campo de la gloria” [fig. 9] que consistía en una serie de caminos y senderos que estructuraban la circulación a través del parque con el propósito de reconstruir, del modo más preciso posible, el desarrollo y las distintas maniobras militares que habían sido desplegadas durante el combate.

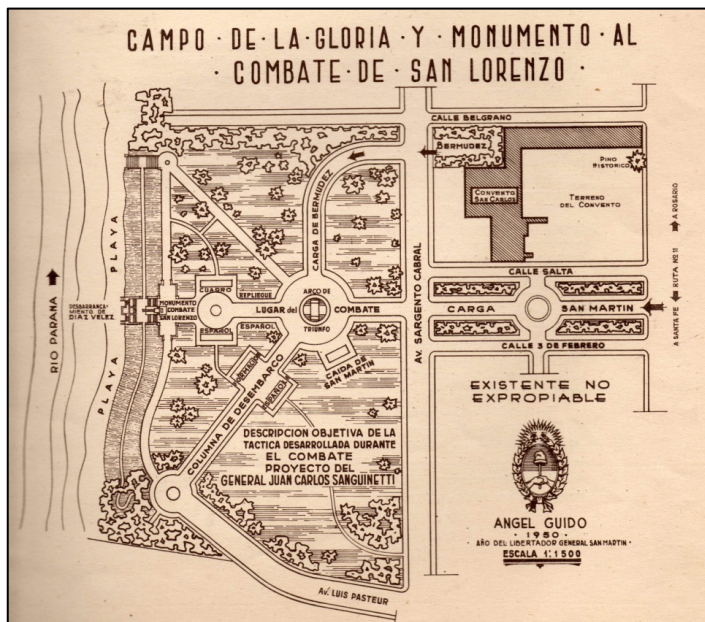


Fig. 11: sistematización urbanística del Campo de la Gloria y Monumento al Combate de San Lorenzo. Trabajo en colaboración del Gral. Sanguinetti e Ingeniero Guido

Las distintas escenas del enfrentamiento especificadas en la cartografía demuestran, una vez más, que el diagrama del espacio funciona de un modo similar al de una composición musical o una instancia de representación dramática. Los embates del ejército de granaderos, el emplazamiento de cada una de las formaciones militares, el repliegue del

enemigo e incluso la mítica caída de San Martín son los distintos actos de una obra que el individuo actualiza a partir de su desplazamiento en el espacio. Por sus dimensiones y la centralidad asignada dentro de ese esquema general, se destaca un eje principal sobre el que coinciden una avenida, un arco de triunfo y el monumento propiamente dicho. La figura del partido imperial es, entonces, también aquí el elemento central de la totalidad del sistema monumental a través del cual se articula el valor simbólico del espacio arquitectónico con la fundamental variable del paisaje fluvial.

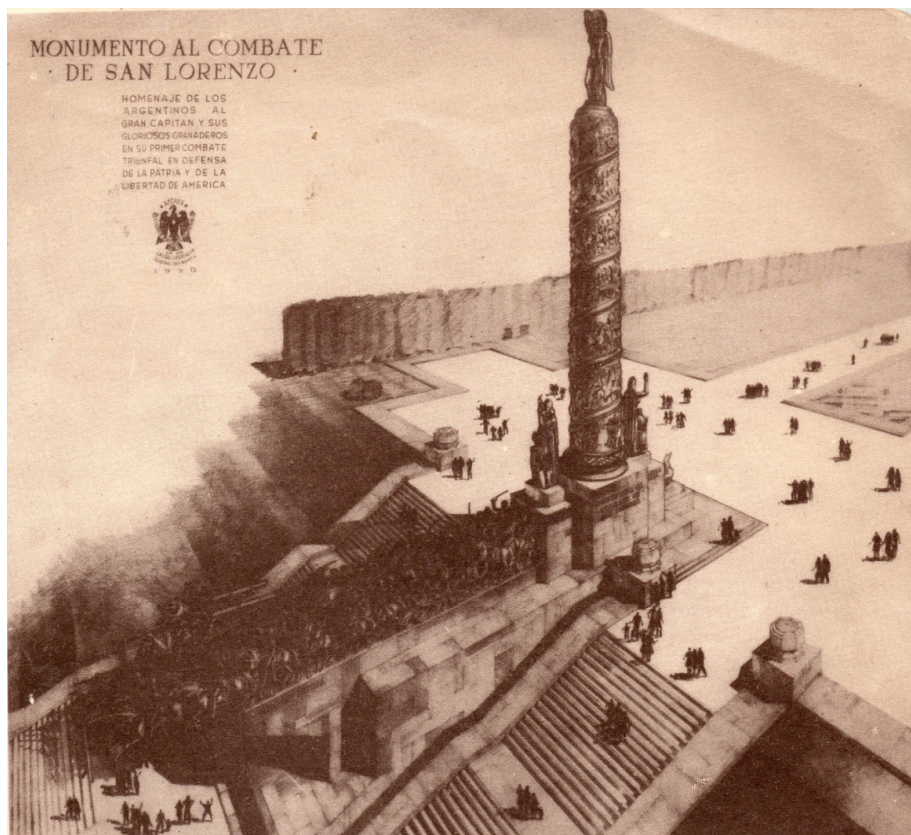


Fig. 12: escorzo que resalta la importancia asignada al eje sobre el cual se proyectaba el emplazamiento del Monumento al Combate a San Lorenzo

En definitiva, tanto en la menor audacia de las formas y materiales utilizados como en el valor depositado en la particular alianza entre historia y saber militar, tan patente en la diagramación del Campo de la Gloria, se advierten los rasgos más acendrados de la sensibilidad antidemocrática y la obturación estética que habían empezado a configurarse unas décadas atrás y que los turbulentos años venideros no revertirían en absoluto. En efecto, las drásticas repercusiones que la Revolución Libertadora tuvo no sólo en la vida política general del país, sino también en aquel universo local del que había sido un protagonista indiscutible desde el comienzo de su carrera, representaron para Guido, con seguridad, un punto de no retorno. La Escuela de Arquitectura de Rosario se transformó a partir de 1957 en el escenario de un profundo proceso de renovación disciplinar liderado por la figura de Jorge Ferrari Hardoy, en el cual se desmantelaría por completo la forma de concebir la arquitectura y el urbanismo que Guido había fundado y transmitido por décadas.¹⁴¹

¹⁴¹ RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit., pp. 92-116. La sensación de derrota y desencanto prevalecen, efectivamente, en muchas de sus últimas intervenciones. Un claro

Sin embargo, el enconamiento y la frustración generales que marcaron la etapa final de su carrera no obliteraban, curiosamente, la dimensión mística en la que sus obras monumentales y paisaje parecían articularse:

“ganar el cielo en el perfil meándrico de las ciudades, en homenaje a la Patria, es victoria espiritual y estética bien lograda por cierto. Ganar mayor altura que los rascacielos, ascender más alto aún que el remate de los silos gigantes, triunfar sobre el horizonte escalonado por edificios construidos para mercar, es índice espiritual de un

ejemplo lo constituye el modo en el que Guido denuncia la incompetencia de la administración municipal para contrarrestar la edificación en altura en el centro de la ciudad que opacaba su obra maestra, señalando puntillosamente „las dificultades y obstrucciones soportadas, no sin amargura, por el autor [él mismo] en la mayoría de [...] proyectos e iniciativas de evidente gran importancia para Rosario y que por motivos singulares no han sido concretados en realidad. Algunos ejemplos: desmantelamiento de la torre del Correo Central y destrucción del proyecto, 1932 [...], desestimación y archivo del Plan Regulador de Rosario, 1937; urbanización de la Isla del Espinillo, 1937; Escuela Superior de Bellas Artes de Orientación Social para Rosario, 1951; Ciudad Universitaria de Rosario, 1952, Instituto de Arte Americano de la Universidad del Litoral, 1955, etc.“ en GUIDO, Ángel, *Monumento a la bandera...*, op. cit., p. 10.

pueblo. [...] He aquí pues, las dos antenas de la Patria a la vera del Paraná. La providencial conformación geográfica de la margen derecha de nuestro gran río, desde San Lorenzo a Rosario, permitirá que ambas torres simbólicas –antenas plásticas– puedan verse entre sí. Torres de sendos fustes iluminados durante la noche y, al tope, faros simbólicos para orientar la nave de la Patria en los momentos inciertos. Y quizás se entable, en las noches apretadas de presagios y silencios expectantes del Paraná, el diálogo de los héroes máximos del despertar de la Nación [...].”¹⁴²

En el núcleo de esa deriva tan particular de su exploración estética seguía estando el interés por la relación empática con el paisaje y el espacio de la ciudad, según lo demuestra la novela que publicó bajo el pseudónimo de Onir Asor

¹⁴² GUIDO, Ángel, „Dos antenas de la Patria a la vera del Paraná. Diálogo cósmico de los héroes“ en diario *Democracia*, febrero de 1954, Rosario. Agradezco a mi colega Javier Chapo la gentileza de haberme facilitado el acceso a esta fuente.

(anagrama de rosarino), para denunciar las políticas industrialistas y la crítica coyuntura económica y social que a mediados de siglo afectaban directamente el vínculo de una ciudad portuaria como Rosario con el modelo de acumulación agroexportador:

“como la ciudad ha perdido su alma, yo también he perdido la mía y como ella se acomoda a las circunstancias impuestas desde afuera, yo también modifico, reemplazo, escamoteo mi yo, a pesar mío, sin proponérmelo. Mi cuerpo, también, es una curiosa posta de mensajería. Puedo salir y entrar en mi estructura anatómica, con la misma facilidad con que el río pasa y se va, el viento penetra en las casas y huye. De ahí que, involuntariamente, me incorpore en cualquier cosa: persona, canilla, pañuelo, bastón, catedral, trigo, plegaria”.¹⁴³

¹⁴³ ASOR, Onir, *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus*, Editorial Litoral, Rosario, 1954, pp. 18-19. Cfr. MONTINI, Pablo, “La ciudad del puerto petrificado” en *Las batallas*

Aunque profundamente desencantado con el rumbo histórico que habían tomado los distintos acontecimientos sobre el ocaso de su vida, y a pesar de que las últimas fórmulas estéticas por él elaboradas conservaban muy poco de la flexibilidad y el ímpetu característicos de su más temprana fase de exploración modernista, Guido jamás renunció a sus convicciones sobre la capacidad de animación [*Beseelung*] demiúrgica del espacio que albergaba en su seno la metodología de la *Einfühlung*. Gracias a la exploración constante a lo largo de toda su carrera de las figuras de proyección empática, estuvo en condiciones de formular, incluso en sus proyectos más controvertidos, el problema de la experiencia del espacio de un modo original y sofisticado, lo que de por sí acredita la necesidad de seguir reflexionando acerca de la recepción de las ideas estéticas centroeuropeas en su obra y en la de otros intelectuales latinoamericanos.

por la identidad: visiones de Rosario, Ed. Municipal de Rosario, Rosario, 2014, pp. 133-163.

Bibliografía

ADAGIO, Noemí, «Elogios del rascacielos. Registros del mito americano (1929-1936)», inédito.

-----«¿Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea! Ángel Guido y su apuesta a la dimensión artística de la disciplina» en *Block*, no 1, Buenos Aires, 1997.

CAMPILLO, Evelyne López, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972.

CALIBI, Dontella, «Werner Hegemann, o dell'amiguità borghese dell'urbanistica» en *Casabella* n° 428, Año XLI Septiembre de 1977;

-----«Werner Hegemann: Der gerettete Christus.» en *Casabella* n°437, Junio de 1978, Año XLII;

CRASEMANN COLLINS, Christiane, *Werner Hegemann and the search for universal urbanism*, W.W. Norton & Co., New York, 2005;

CURTIS, Robin, «Einführung in die Einfühlung» en CURTIS, KOCH (comps.), *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008.

FEDELE, Javier, (2011) *El río en la ciudad del plan*, Ed. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

FLICK, Caroline, *Werner Hegemann (1881-1936). Stadtplanung, Architektur, Politik – ein Arbeitsleben in Europa und den USA*, K.G. Saur, München, 2005.

FUENTES CORDERA, Maximiliano, «José Ortega y Gasset y Eugenio D'Ors: las primeras visitas a la Argentina y sus proyecciones» en *Visitas culturales en la Argentina. 1898-1936*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2014.

GIEDION, Sigfried, «The State of Contemporary Architecture – II. The Need for Imagination» en *Architectural Record*, Nueva York, febrero de 1954.

GLEITER, Jörg y THOMAS Friedrich (comp.), Einleitung en: *Einführung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, LIT, Berlín, 2007.

GORELIK, Adrián, «Mapas de identidad. La imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo» en *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 5, Ed. UNQ, Buenos Aires, 2001.

----- *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998.

----- «Werner Hegemann» voz en el *Diccionario del Diccionario de Arquitectura en la Argentina* en LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando (comps), Clarín, Tomo e/h, Buenos Aires, 2004.

LIERNUR, Jorge Francisco, «Juncal y Esmeralda, Perú House, Maison Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay» en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas 'Mario Buschiazzo'* n° 25, 1987.

LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Taurus, Madrid, 1972.

MALLGRAVE, Francis, IKONOMOU, Eleftherios, Introduction en: *Empathy, Form, and Space. Problems in german aesthetics*, Getty center for the History of Art and Humanities, Santa Monica, 1994.

MOLINUEVO, J. L. (coord.), *Ortega y La Argentina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

MONTINI, Pablo, «La ciudad del puerto petrificado» en *Las batallas por la identidad: visiones de Rosario*, Ed. Municipal de Rosario, Rosario, 2014, pp. 133-163.

MÜLLER-TAMM, Jutta. *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie*,

Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2005.

RIGOTTI, Ana María y ADAGIO, Noemí, «Ángel Guido» voz del *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* en LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando (comps.), Clarín, Tomo e/h, Buenos Aires, 2004.

RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo en Argentina (1900-1960). Inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización*, UNR Editora, A&P Ediciones, Colección tesis doctorales 1, Rosario, 2014.

----- «Monumento a la Bandera en Rosario. Síntesis de búsquedas excéntricas en la modernidad argentina» en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad: Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910-1980). Historia, estética y teorías de la arquitectura*, Buenos Aires, UTDT, 2011.

SCHWARZER, Michael, «The emergence of the architectural space: August Schmarsow's Theory of „Raumgestaltung“» en: *Assemblage*, n° 15, Agosto 1991, MIT PRESS, pp. 55-56.

TZVI Medin, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

WAGNER, Kerstin, «Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum» en *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008.

-----«Vom Leib zum Raum. Aspekt der Raumdiskussion in der Architektur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive» in *Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt*, Themenheft: Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur, 9. Jg. Heft 1, zus. m. Cornelia Jöchner, Cottbus 2004. [versión online: http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Wagner/wagner.htm#_ednref58]

WEDIGGEN, Tristan, «Hispano-Incaic Fusions: Ángel Guido and the Latin American Reception of Heinrich Wölfflin», *Art in Translation*, 2017, web: <http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2015.1058018>

WHITE, Geoffrey, “Worringer’s *Abstraction and Empathy*: Remarks on its reception and on the rhetoric of its criticism” en: *Invisible cathedrals: the expressionist art history of Wilhelm Worringer*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1995.

Fuentes

ASOR, Onir, *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus*, Editorial Litoral, Rosario, 1954.

AA.VV., *Comisión Nacional de Cultura. Su labor en 1938-1940*, Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires.

GUIDO, Ángel, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927.

----- *La arquitectura hispanoincaica a través de Wölfflin*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927.

----- *La machinolatrie de Le Corbusier*, Rosario, 1930.

----- *Definición de la Reforma Universitaria*, Rosario, 1932

----- *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la Einfühlung en la moderna historiografía del arte*, Rosario, 1937.

-----«*Estética filosófica del espacio en el urbanismo*» en *Sustancia. Tribuna continental de la cultura Provinciana*, n° 15/16, junio-julio de 1943, Tucumán, pp. 534-535

----- *Palabras de un Rector*, Imprenta de la Universidad, Santa Fe, 1949.

----- «*Dos antenas de la Patria a la verá del Paraná. Diálogo cósmico de los héroes*» en diario *Democracia*, febrero de 1954, Rosario.

----- *Monumento a la bandera. Gran parque nacional de la bandera*, Club de Leones, Rosario, 1957

HEGEMANN, Werner, «Weimarer Bauhaus und ägyptische Baukunst. Tut-ench-amun. Betrachtungen eines am Nil reisenden deutschen Baumeister über die Trefflichkeit des Weimarer Bauhauses, der Spengler'schen Architekturphilosophie und der ägyptischen Baukunst» en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, Ausgabe 8, H. 3/4, 1924.pp. 68-86.

ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas* tomo I, (1902-1916), Revista de Occidente, Madrid, 1966.

SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, 1923, Calpe, Madrid.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Universitäts-Buchdruckerei, München, 1886.

Artículos

*Universidades y Campus: arquitecturas para la educación superior en argentina (1956-1971)*¹⁴⁴

Universities and Campus: architectures for higher education in Argentina (1956-1971)

Universidades e Campus: arquiteturas para a educação superior na Argentina (1956 – 1971)

Mariana I. Fiorito
Universidad Argentina John F. Kennedy
Buenos Aires-Argentina
mfiorito@kennedy.edu.ar

Fecha de envío: 01/03/2017
Fecha de aceptación: 30/03/2017

Resumen

Los cambios contemporáneos en la educación ponen en un nuevo lugar el debate tradicional en la urbanística respecto del sitio o el emplazamiento de estos equipamientos educativos en la ciudad: si

¹⁴⁴ Este trabajo es un apartado de una investigación de un grupo de reciente formación financiada por la Secretaría de Investigaciones de la Universidad Argentina John F. Kennedy (2014-2015). Directora: Dra. Arq. Mariana I. Fiorito. Co-Directora: Arq. Florencia Rolla.

tienen que ser aislados o estar integrados al tejido urbano, si tienen que ser urbanos o suburbanos, si tienen que tener fuerte carga simbólica o integrarse a la anomia metropolitana. En este sentido, es relevante discutir las nociones que sustentan la relación integración | aislamiento entre los lugares de la academia y el lugar de la vida real de la ciudad. El objetivo de este trabajo es examinar la cuestión del edificio inserto en la trama urbana | campus urbano | ciudad universitaria a partir del estudio del caso de la Ciudad Universitaria de Buenos Aires. En primer lugar, se revisan algunos casos latinoamericanos para ponerlos en relación, luego se examina el proyecto promovido por la Sociedad Central de Arquitectos a finales de los años 30 y, por último, se estudia el proyecto inconcluso de la Ciudad Universitaria actual.

Palabras claves:

**EDUCACIÓN SUPERIOR, CIUDAD UNIVERSITARIA, CAMPUS,
EDIFICIO UNIVERSITARIO**

Abstract

Contemporary changes in education give rise to different opinions regarding where these institutions should be placed within the city: whether they should be built as part of the urban network or isolated, whether they should be urban or suburban, whether they should have a strong symbolism or be integrated to the metropolitan anonymity. Thus it is important to argue the concepts of integration and isolation that support the relationship between academic and real life places in the city.

The aim of this study is analyse educational buildings placed inside the city network, university campus or university city from the Buenos Aires university campus. Firstly, some Latin American cases are revised so as to make comparisons. Then, the project promoted by the Association of Architects at the end of the 30s is examined. And finally, we study the unfinished current University City.

Keywords:

**HIGHER EDUCATION, UNIVERSITY CITY, CAMPUS,
UNIVERSITY BUILDING**

Resumo

Os câmbios contemporâneos na educação põem em um novo lugar o debate tradicional na urbanística respeito do sítio, o empraçamento destes equipamentos educativos na cidade: se têm que estar isolados ou integrados no tecido urbano, se têm que ter forte carga simbólica ou se integrar à anomia metropolitana. Neste sentido, é relevante discutir as noções que sustentam a relação integração | isolamento entre os lugares da academia e o lugar da vida real da cidade.

O objetivo deste trabalho é examinar a questão do edifício inserido na trama urbana | campus urbano | cidade universitária a partir do estudo do caso da Cidade Universitária de Buenos Aires. Em primeiro lugar, revisam-se alguns casos latino-americanos para relacioná-los, depois examina-se o projeto promovido pela Sociedade Central de Arquitetos nos fins dos anos 30 e, por último, estuda-se o projeto incluído da Cidade Universitária atual.

Palavras chaves:

***EDUCAÇÃO SUPERIOR, CIDADE UNIVERSITÁRIA, CAMPUS,
EDIFÍCIO UNIVERSITÁRIO***

Introducción

Desde mediados del siglo XX ha tenido lugar una revolución académica en la enseñanza superior que se ha caracterizado por transformaciones en todos sus ámbitos. El acceso al nivel de formación universitaria ha ido en aumento, en muchos casos gracias a la obligatoriedad de la enseñanza secundaria, la movilidad social de un segmento cada vez más importante de la población, nuevas pautas de financiación de la enseñanza superior, sistemas de enseñanza a su vez más diversificados en la mayoría de los países, la creación de nuevas instituciones, tanto públicas como privadas, incorporación de nuevas tecnologías de la información y comunicaciones (NTIC), entre otras. Por otra parte, en muchos casos esa creciente oferta universitaria se ha visto acompañada por una disminución de los niveles académicos que puede responder al grado de especialización de las instituciones, a la calidad de la

formación secundaria, a la demanda del mercado laboral y al propio aumento de la oferta académica.¹⁴⁵

La relación entre la universidad y la localización en la ciudad ha sido un tópico de discusión en el ámbito de las disciplinas de arquitectura y urbanismo desde comienzos del siglo XX. Específicamente, los años de posguerra, vieron el surgimiento de una gran cantidad de ciudades universitarias – la mayoría en ciudades de países latinoamericanos- que abrieron nuevas posibilidades así como también conflictos: no siempre los caracteres urbanos y arquitectónicos de estas “nuevas ciudades” han sido una adición bienvenida a los ambientes preexistentes, una continuación a las características construidas anteriores, o más aún, una mejoría de los elementos y características que hacían de una ciudad, una localización deseable para establecer un nuevo centro académico. Sin embargo, en algunos casos lo que ha sido ejecutado es de gran calidad en términos de conceptos, diseño y construcción como las Ciudades Universitarias de Caracas (1942-1954) o de México (1943-1952).

¹⁴⁵ SARLO, Beatriz (2001/ 2007). “Los Universitarios”. En: *La batalla de las ideas*. Buenos Aires: Emecé Editores. pp. 85-108

Los cambios contemporáneos en la educación ponen en un nuevo lugar el debate tradicional en la urbanística respecto del sitio o el emplazamiento de estos equipamientos educativos en la ciudad: si tienen que ser aislados o estar integrados al tejido urbano, si tienen que ser urbanos o suburbanos, si tienen que tener fuerte carga simbólica o integrarse a la anomia metropolitana. En este sentido, es relevante discutir las nociones que sustentan la relación integración | aislamiento entre los lugares de la academia y el lugar de la vida real de la ciudad. El objetivo de este trabajo es examinar la cuestión del edificio inserto en la trama urbana | campus urbano | ciudad universitaria a partir del estudio del caso particular de la Ciudad Universitaria de Buenos Aires (UBA). En primer lugar, se revisan algunos casos latinoamericanos para ponerlos en relación, luego se examina el proyecto promovido por la Sociedad Central de Arquitectos a finales de los años 30 y, por último, se estudia el proyecto inconcluso de la Ciudad Universitaria actual.

*INTERCAMBIOS Y TRADUCCIONES: LAS
CIUDADES UNIVERSITARIAS EN LATINOAMÉRICA*

En Latinoamérica, el concepto de ciudad universitaria¹⁴⁶ se aplica al conjunto de edificios destinados a la enseñanza superior - que puede o no incluir edificios de vivienda - situados en un terreno acotado para ello generalmente en sectores en los límites externos de las ciudades. Estas ciudades fueron surgiendo desde mediados del siglo XX en diferenciación a los *colleges* ingleses que estaban incluidos en la trama urbana y se desarrollaban en edificios alrededor de un patio cuadrangular o bien de los *campus* norteamericanos ubicados en las fronteras de las ciudades y con grandes edificios únicos conteniendo la mayoría de las funciones.¹⁴⁷

¹⁴⁶ En París se designa *cit  universitaire* la zona residencial de pabellones o dormitorios de donde viven los estudiantes que fue creada en 1925 en la zona sur de la ciudad, creando dos centros separados el de estudio y el de residencia.

¹⁴⁷ Para la tradición y transformación de los *colleges* y las universidades en Inglaterra y Norteamérica, ver: TURNER, Paul Venable (1984). *Campus. An American Planning Tradition*. Cambridge, London, MIT Press, Architectural History Foundation; STERN, Robert A. M. (2010). *On campus: architecture, identity, and community*. New York: Monacelli Press.

Las ciudades universitarias fueron centros de experimentación de desarrollo urbano y arquitectónico destacados en las principales ciudades de América Latina de la segunda parte del siglo XX en donde se definieron estrechos vínculos entre arquitectura, infraestructura, territorio, paisaje, política y sociedad.¹⁴⁸ La idea de aislar el ambiente educativo de nivel superior en un área que nucleara las actividades académicas, administrativas, deportivas y en algunos casos hasta su habitación, estaba alineado con las teorías urbanísticas de zonificación desarrolladas en la Carta de Atenas producto del IV CIAM (1933) cuyo tema fue “La ciudad funcional”.

¹⁴⁸ La temática tuvo un lugar destacado en la exposición del MOMA Latin America in construction: Architecture 1955–1980 (2015). Además ver, GARCÍAVELEZ ALFARO Carlos (2015). *Forma y pedagogía: El Diseño de la Ciudad Universitaria en América Latina*; ARANGO, Silvia (2002). *Historia de un itinerario*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. A nivel local: GENTILE, Eduardo (2004). “Ciudad Universitaria”. En: LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando (Compiladores) (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Clarín.; GREMENTIERI, Fabio y SHMIDT, Claudia (2010). *Arquitectura, educación y patrimonio: Argentina 1600-1975*. Buenos Aires, Pamplatina.

Si bien no respondieron a un plan panamericano, la génesis y los cambios en las ciudades universitarias de la región permitieron estructurar y modernizar el sistema de educación superior. Asimismo, permiten apreciar cómo ese híbrido entre fundación urbana moderna y *campus* norteamericano, de ciudad nueva y campo, de centralidad y perímetro, va adquiriendo características peculiares conforme lo diseñaron distintas mentalidades según la ubicación de sus sitios sufriendo las transmutaciones que le impusieron los diversos climas, culturas, tecnologías y/o condiciones socio-económicas.

Dentro de los ejemplos precursores en la región, en 1935 se planteó la necesidad de construir una Ciudad Universitaria para Río de Janeiro (Brasil), cuyos primeros planteos fueron realizados en varias propuestas por Marcello Piacentini¹⁴⁹ (1935, 1937-1938), luego se convocó al arquitecto suizo Le Corbusier (1936) y posteriormente

¹⁴⁹ Autor de la Ciudad Universitaria de Roma inaugurada en 1935. Ver: http://www.artefascista.it/roma__citta__universitaria__fascismo__architettura.htm

Lucio Costa (1937) realizó otro proyecto en un terreno en la península de Lirca. No obstante, el diseño final fue ejecutado varios años después por un equipo de profesionales brasileños bajo la dirección de Jorge Machado Moreira en una isla construida de forma artificial (1949-1962). Las ideas principales referenciadas al ideario de Le Corbusier fueron la jerarquización de la circulación de entre vehículos y peatones y el paisaje de generosos horizontes marcado por edificios aislados y algunos bloques bajos.¹⁵⁰ Este proyecto perdió fuerza con el traslado de la capital a Brasilia y la construcción del Campus Universitario Darcy Ribairo realizado por Lucio Costa y Oscar Niemeyer en 1957 en dicha ciudad. Este último fue pensada como un barrio íntegro de la ciudad con su dinamismo formal de megaestructuras.

¹⁵⁰ SEGAWA, Hugo (diciembre, 2001). “Río de Janeiro, México, Caracas: Ciudades universitarias y modernidades, 1936-1962”. En: *REVISTA PUNTO*, N° 69. [en línea] [fecha de consulta: 19 de Agosto 2015]. Disponible en: http://www.fundacionvillanueva.org/base/ventana.php?origen=Array%5Borigen%5D&ubicacion=C-I-5&palabra_clave=&q=&url=CI5230.htm

El proyecto de la Ciudad Universitaria de Caracas realizado entre 1943 y 1970 por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, se realizó luego de estudios de experiencias análogas, como el entonces recién inaugurado campus de la Universidad Nacional en Bogotá, proyecto urbanístico de Leopold Rother cuya falta de unidad en la arquitectura orientó la decisión de delegar la dirección de los proyectos en un solo profesional.¹⁵¹ El diseño de la misma atravesó varias etapas de transformación que, mediante una serie de diálogos nacionales e internacionales, la llevaron de su forma academicista original a otra moderna que parece estimular el clima del trópico. Pasarelas sombreadas vinculan y unifican el campus. Además, las posibilidades del arte como muro y el mural fueron realizados en términos abstractos. La síntesis entre arte y arquitectura a la cual aspiraba Villanueva alcanzó su paroxismo en las relaciones múltiples que se establecen entre el arte de construir y las artes visuales en el Aula Magna, con sus *nubes acústicas* de Alexander Calder, en el *Estadio Olímpico* con sus estatuas

¹⁵¹ ARANGO, Silvia (2002). *Op. Cit.*

alegóricas al deporte y en la *Plaza Cubierta* con sus murales y esculturas de artistas como Jean Arp o Fernand Léger.¹⁵²

Otro caso canónico, lo constituye Conjunto Universitario de la Universidad Nacional de México (UNAM) que se realizó convocando a arquitectos e ingenieros a un concurso público. El diseño ganador fue realizado a partir de un concurso interno en el que participaron estudiantes y profesores de la Facultad de Arquitectura en 1943. El proyecto definitivo, elaborado en 1949, fue ejecutado por los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral que actuaron como autores del plan maestro y asignaron a distintos profesores el proyecto de los edificios individuales del campus. Una de las principales características es su concepción de conjunto con admirable sentido de unidad,

¹⁵² SATO, Alberto (2015). “Carlos Raúl Villanueva y los dispositivos climático-sociales en la Universidad Central de Venezuela”. En: *Clima y culturas modernas*; SÁNCHEZ SILVA, Isabel (dic. 2003). “Villanueva. Modernidad y trópico”. En: *Arquitextos*. año 04. [en línea] [fecha de consulta: 19 de Agosto 2015]. Disponible en: <http://www.vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/04.043/624>; JAUA, María Fernanda (dic. 2003). “Ciudad Universitaria de Caracas: la construcción de una utopía moderna”. En: *Arquitextos*. año 04. [en línea] [fecha de consulta: 19 de Agosto 2015]. Disponible en: <http://www.vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/04.043/627>

asimilando la diversidad de las actitudes arquitectónicas. La movilidad es definida a partir de un sistema de carriles de un solo sentido – sistema Herrey- para no crear intersecciones. Además, el horizonte del suelo se desdobra en una serie de terrazas, rampas y canchas que resuelven los desniveles y aluden al rico pasado prehispánico para construir una modernidad azteca plagada de murales enormes que se aferran en resucitar la grandeza de Teotihuacán en clave moderna. Los relieves dinámicos y futuristas de David Alfaro Siqueiros dialogan con muros intervenidos por las mitologías de Juan O`Gorman o la crítica social de Diego Ribera, en una orquesta iconográfica al modo de la propaganda a gran escala de las vallas publicitarias del mercado capitalista: lenguajes abiertos, públicos; el arte extirpado de la galería o el museo para ser visto y disfrutado por todos a escala urbana. La arquitectura es soporte de las expresiones visuales. La universidad se convirtió en un polo de desarrollo urbano promoviendo la expansión de la ciudad hacia el sur.

En este sentido, las ciudades universitarias en Latinoamérica se concibieron generalmente en los

perímetros de las urbes como nuevos polos de desarrollo en las ciudades. Los cambios proyectuales y físicos de los casos permiten seguir de cerca las contingencias y condiciones que terminan por determinar la configuración, todavía en mutación. Las ciudades universitarias se beneficiaron del cuidado y la visión de mentalidades destacadas, de arquitectos de renombre, cuya voluntad de diseño sirvió de soporte capaz de estructurar y acomodar las vicisitudes del tiempo y la participación de decenas de otras voluntades creativas.

CIUDAD EN PROBETA: LAS CIUDADES UNIVERSITARIAS EN ARGENTINA

El fenómeno de ciudad universitaria en la Argentina se constituyó como un proceso de pensamiento que no fue ajeno en cuanto a sus modelos referenciales¹⁵³ pero fue

¹⁵³ Ver apartado “Antecedentes históricos” en: (septiembre, 1938) “El Centro o la Ciudad Universitaria en Buenos Aires”. En: *Revista de Arquitectura*. Num. 213, pag. 394/453; TEDESCHI, Enrico (Septiembre, 1976). “La universidad como hábitat. Un análisis de universidades -inglesas y alemanas”. En: *Summa*. Núm. 104, pag. 22/34; IGLESIA, Rafael (octubre, 1966). “La importancia del nuevo “campus” de la Universidad de Illinois” En: *Nuestra Arquitectura*. Num. 434, pag. 12/19.

local en tanto problema que se dio en diversas ciudades del país.¹⁵⁴ Regionalmente, se proporcionaron respuestas dentro de los vaivenes políticos y sociales de los que fue testigo el país, las provincias y las ciudades. Cada uno de estos emprendimientos expresó una nueva posibilidad política, urbana y arquitectónica.

En líneas generales, cada universidad ha trabajado sobre su propia condición local¹⁵⁵ -y este trabajo de limitado alcance

¹⁵⁴ Por ejemplo: Ciudad Universitaria de Córdoba (1949. Arq. Jorge Sabaté; 1960. reestructuración con el Plan Lapadula); Ciudad Universitaria UBA (1959. Buenos Aires; Horacio Caminos, Eduardo F. Catalano, Eduardo Sacriste, Carlos Picarel, arqs. y el Ing. Federico Camba); Centro Universitario Roberto Herrera, Tucumán - Localizaciones Universitarias (1963. Arq. Rodolfo Mitrovich, el Arq. Román García Azcárate, y el Ing. Félix Monroy); Ciudad Universitaria de Mendoza (1966-1971. Master Plan del Arq. Simón Lacerna); Ciudad Universitaria Paraje el Pozo, Santa Fe; (1969. Oficina de Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral); Centro Universitario Rosario (1971. La Siberia)

¹⁵⁵ Por ejemplo: SHMIDT, Claudia (2013). “Excepción y circunstancia: Francisco Bullrich y la arquitectura del todo o las partes. El proyecto para la embajada argentina en Brasilia (1970)”. En: *2das Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella; ROMANO, R. M. (2011). *Huellas de la Ciudad Universitaria de la UNCUYO. Un sueño hecho realidad*. Mendoza, EDIUNC; RAFFA, Cecilia (septiembre, 2014). “Lo dicho y lo hecho. Ideas, proyectos y concreciones arquitectónicas de la Fundación Eva Perón en Mendoza (1948-1955)”. En: *Actas Cuarto Congreso de Estudios sobre Peronismo*. Tucumán, FFyL-

se suma a ellos- acotando su lógica y negando un proyecto común más amplio que trasciende los límites provinciales e incluso nacionales. Sin embargo, a pesar de detectar especificidades del proceso histórico nacional dentro del cual se insertan los casos en los diferentes ámbitos urbanos del país, es posible detenerse bajo una mirada conjunta. Las Ciudades Universitarias actuaron como propuesta alternativa de ciudad utópica confrontada a la cuadrícula tradicional. Comprometidas con el desarrollo económico y cultural del medio regional, se configuraron como una ciudad dentro de las ciudades. Estos ambiciosos emprendimientos habrían apelado al imaginario de su ejemplaridad para exhibirse como un modelo de racionalidad desde donde llegaron a pensarse proyectos políticos, culturales y urbanos trascendentes a ellos mismos.

UNTucumán.; MALECKI Sebastián (Julio, 2014). “Espacios de mediación: la Ciudad Universitaria de Córdoba, 1949-1962”. En: *Registros*, Mar del Plata, año 10 (n.11): 20-39; PIÑERO, Rodolfo et al (2006). *Arquitectura del siglo XX del NOA: El conjunto “Localizaciones Universitarias”*. Tucumán, Ediciones del Rectorado.

*UNA LABOR INFRUCTUOSA: LA SCA Y EL CENTRO
URBANO ESPECIAL PARA LA UBA (1938)*

Creada en 1821, la UBA tuvo sus primeras sedes en edificios de la calle Perú al 200; en la Manzana de las Luces, y aún en la década de 1950, algunas de sus facultades seguían utilizando estos antiguos y reducidos inmuebles para desarrollar sus actividades. Es decir, en su origen adoptó la misma localización central en diferentes edificios que el resto de las instituciones urbanas más significativas. Acompañando el crecimiento de la ciudad, nuevas carreras y sedes se incorporaron sucesivamente. Dentro de esa lógica de desarrollo, adquirieron particular interés los conjuntos de edificios universitarios agrupados a partir de distintas estrategias urbanas que cumplieron un papel de configuración de nuevas áreas: la plaza Houssay (1884)¹⁵⁶, el área de la Facultad de Agronomía y

¹⁵⁶ En lo que hoy es la Plaza se hallaba la Facultad de Medicina, Morgue y Maternidad (1884). En 1908, la Facultad de Medicina se extiende a un nuevo edificio sobre la Av. Córdoba (que hoy ocupa la Facultad de Ciencias Económicas); en 1944, se inaugura el edificio de la Facultad de Medicina y se inicia la construcción del Hospital de Clínicas. En ese sector hoy se encuentran la Facultad y el Hospital de Odontología, la Facultad de Farmacia, la Facultad de Medicina, el Hospital de Clínicas y la Facultad de Ciencias Económicas.

Veterinaria (1904)¹⁵⁷, o bien con el proyecto para la Ciudad Universitaria (1962).

El debate de las ciudades universitarias en Argentina hunde sus raíces en la década del '30 con el planteo de los Planes Reguladores y la zonificación en las ciudades¹⁵⁸, como tema propuesto por René Karman y Alfredo Villalonga en los talleres de arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la UBA¹⁵⁹ y debido a la ley nacional de presupuestos para 1938 que contemplaba la creación de un Centro Especial para la Universidad de Buenos Aires.¹⁶⁰ Sin embargo, en

<http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/180000-184999/184961/norma.htm>

¹⁵⁷ El predio nace como sede de la “Estación Agronómica, Granja Modelo y Escuela Práctica de Agricultura”, creada en 1901 en los terrenos de la Chacarita de los Colegiales, ubicados en el oeste de la Ciudad de Buenos Aires. A partir de 1904, se transforma y jerarquiza como Instituto Superior de Agronomía y Veterinaria.

¹⁵⁸ HARTH-TERRE, E. (Agosto, 1933). “Organización y evolución de la Ciudad Moderna”. En: *Revista de Arquitectura*. Año XIX, N° 152. Buenos Aires. pp. 375-376.

¹⁵⁹ PATIÑO ARÁOZ, Roberto (junio, 1935). “3er. curso: Pabellón de ciudad universitaria”. En: *Revista de Arquitectura*. Num. 174, pag. 269; Alsina, Raimundo (julio, 1935). “3er. curso: Pabellón de Ciudad Universitaria”. En: *Revista de Arquitectura*. Num. 175, pag. 311-318.

¹⁶⁰ El Art 29 de la Ley N° 12.360, proveniente del Decreto N° 125.026, que promulgó el Presupuesto General de la Nación para 1938 establece: “En lo que se refiere a la Universidad de Buenos Aires, el Poder

paralelo se continuaba la realización de edificios para las distintas facultades, como por ejemplo el edificio para la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales¹⁶¹ cuyas gestiones comenzaron en 1939, el concurso se realizó en 1940 y fue ganado por Ismael Gil Chiappori en colaboración con los arquitectos Arturo Ochoa y Pedro Vinent cuyo edificio fue inaugurado en 1949.

En 1938, a partir de la mencionada ley, la SCA realizó un estudio pro Ciudad Universitaria para la ubicación de nuevos edificios en una zona destinada a la concentración de la institución así como actos públicos para promover su realización.¹⁶² El estudio se presentó en un número

Ejecutivo, procederá de acuerdo con sus autoridades y la Municipalidad y dará intervención a la Dirección del Plan Regulador a fin de procurar la creación de un centro urbano especial.” Ver:

<http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/180000-184999/184738/norma.htm>

¹⁶¹ que funcionaba en el edificio de Av. Las Heras 2214 concebido entre los años 1909 y 1910 por el Ingeniero Prins, hoy ocupado por la Facultad de Ingeniería.

¹⁶² ROUCO OLIVA, José; SABATÉ, Jorge (julio, 1939). “Dos conferencias sobre la Ciudad Universitaria de Buenos Aires”. En: *Revista de Arquitectura*. Num. 223, pag. 318/324; (octubre, 1939) Pro “Ciudad Universitaria de Buenos Aires”. En: *Revista de Arquitectura*. Num. 226, pag. 484/488.

completo de la *Revista de Arquitectura*¹⁶³ donde se definió que se entendía por centro o ciudad universitaria, se rastrearon los ejemplos históricos y de ese momento de ciudades universitarias de Europa (como las Ciudades Universitarias de Roma y Madrid) y Estados Unidos y se presentó la propuesta de la SCA para la UBA. Se manifestaban como deficiencias de entonces de la organización de la vida universitaria:

la falta de influencia moral del rectorado, la deficiente organización de la docencia, la falta de sociabilidad y conocimiento recíproco y las condiciones antieconómicas para profesores, alumnos y estado, la falta de edificios adecuados, la dispersión de los mismos, la falta de espacio para su desarrollo futuro, la situación dentro de la parte más poblada de la ciudad, la falta de un campo de deportes, la falta absoluta de parques y espacios libres, y la falta de unidad en el aspecto arquitectónico.¹⁶⁴

La solución de una ciudad universitaria permitiría ventajas al estudiante en su formación intelectual, moral, física y

¹⁶³ (septiembre, 1938) “El Centro o la Ciudad Universitaria en Buenos Aires”. En: *Revista de Arquitectura*. N° 213. Buenos Aires. pp. 394-453.

¹⁶⁴ *ibidem*. p. 443

económica, para la docencia universitaria por la centralización y el contacto con los estudiantes y la agrupación de las disciplinas y para la economía nacional al unificar funciones. Se proponían tres posibles lugares para su ubicación: la ex estancia Zelaya en Saavedra, Agronomía y Veterinaria o la Ribera Norte (imagen 1 y 2).¹⁶⁵

En abril de 1939, la Comisión de urbanismo de la SCA publicó un proyecto en una zona alternativa a las tres presentadas en la costa nordeste en terrenos donde hoy se encuentra el aeroparque (imagen 3).¹⁶⁶ El proyecto estudiaba la comunicación del área con el resto de la ciudad ponderando la convergencia de cuatro líneas férreas y una posible prolongación del subte. Tomando como base la

¹⁶⁵ SCASSO, Juan (octubre, 1938). “Editorial del diario “La Prensa” sobre Ciudad Universitaria. Hacia la definición de una política urbanística. Campo, táctica y frutos posibles de una acción racional ordenada y sostenida”. En: *Revista de Arquitectura.*, Num. 214, pag. 457/472.

¹⁶⁶ SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS (abril, 1939). “Ciudad Universitaria de Buenos Aires. Ubicación en Costanera Norte entre Avda. Sarmiento y calle La Pampa”. En: *Revista de Arquitectura.* Num. 220, pag. 160/161.

Ciudad Universitaria de Madrid se planteaban cinco núcleos: el médico, el rectorado, el de ciencias y artes, el de vivienda y el de deportes.

En el número anterior y en ese mismo número se presentaba el proyecto de la Ciudad Universitaria de Río de Janeiro como muestra de los que se estaba haciendo allí al nuclear las dependencias.¹⁶⁷ A pesar de la cantidad de artículos y acciones realizadas desde la SCA, la idea quedó sin realizarse.¹⁶⁸

¹⁶⁷ DE SOUZA CAMPOS, Ernesto (abril, 1939). “El programa constructivo de la Universidad del Brasil (Río de Janeiro)”, En: *Revista de Arquitectura*. N° 220. Buenos Aires. pp. 165-161. (marzo, 1939). “Universidad de Brasil en Río de Janeiro”. En: *Revista de Arquitectura*. Num. 219. Buenos Aires. pag. 106-134. También se presentan los casos de (marzo, 1939) “Universidad de Colonia, Alemania.” y “La ciudad universitaria de Berlín.”. En: *Revista de Arquitectura*. Num. 219. Buenos Aires. pag. 135-137.

¹⁶⁸ También se hallaban en estudio la ubicación de la Facultad de Ciencias Exactas en Puerto Nuevo: (Enero, 1940). “Concentración de Edificios Públicos en Puerto Nuevo”. *Revista de Arquitectura*. N°229. Buenos Aires. pp. 8.

*LA CONSTRUCCIÓN DE LO POSIBLE: LA CIUDAD
UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES (1956)¹⁶⁹*

El proyecto fue recién retomado en 1956, cuando la UBA desarrolló un plan de modernización que implicó la creación de la Comisión de Construcción de la Ciudad Universitaria, formada por académicos y arquitectos como Alberto Prebisch.¹⁷⁰ Su creación se debió a la necesidad de dotar a las facultades más postergadas un espacio para instalarse adecuado para sus requerimientos tanto en dimensiones como en funcionalidad. De esta forma se concebiría un plan para entregar los distintos edificios de la Ciudad Universitaria a las facultades más perjudicadas establecidas en un orden de prioridad.¹⁷¹

¹⁶⁹ ROTUNNO, Catalina y DIAZ de GUIJARRO, Eduardo (Comps.) (2003). *La construcción de lo posible: la Universidad de Buenos Aires, 1955-1966*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

¹⁷⁰ Se creó, entonces, un equipo técnico para analizar varias alternativas de ubicación adecuada para la Ciudad Universitaria integrado por los Arqtos. José Alberto Lepera, Juan Ballester Peña, Alfredo Ibarlucía y Valerio Peluffo. Este grupo optó por los terrenos del Barrio de Núñez junto al río.

¹⁷¹ El primer pabellón se destinaría a la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, el segundo a Filosofía y Letras, el tercero a Arquitectura y Urbanismo y el cuarto a Ciencias Económicas. También se construirían allí el Rectorado y la Biblioteca Central.

En agosto de 1958, durante la administración del rector Risieri Frondizi, un decreto del Poder Ejecutivo cedió definitivamente a la Universidad terrenos ganados al Río de la Plata mediante el relleno de la franja costera del barrio de Núñez, que habían sido elegidos por la Comisión. El primer proyecto fue elaborado en 1959 por un equipo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la misma Universidad de Buenos Aires, formado por los arquitectos Francisco y Raúl Rossi, Elio Vivaldi, Enrique Massarotti, Alberto Trozzoli y Florencio Alvo (imagen 4).¹⁷² De este plan original sólo se construirían los Pabellones I e Industrias, con diferencia entre los estilos y materiales de éstos y de los que vendrían luego. Al año siguiente fueron aprobados los planos del nuevo proyecto, y comenzaron las obras del Pabellón I, que alojaría a los departamentos de Matemática, Física y Meteorología de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales. Este primer edificio, de menor volumen, fue terminado en 1961 y alojó también al Instituto de Cálculo. Rápidamente, estuvo también inaugurado el Pabellón de Industrias.

¹⁷² *Nuestra Arquitectura* n° 356 (julio, 1959)

Sin embargo, este primer proyecto fue desechado por el gobierno de facto de María Guido (29.3.1962-12.10.1963) y se decidió llamar a un concurso de propuestas, donde resultaron ganadores los arquitectos argentinos radicados en los Estados Unidos Eduardo Catalano¹⁷³ y Horacio Caminos¹⁷⁴, junto con el ingeniero Federico Camba (Imagen 4). El proyecto original comprendía 4 zonas: 1. la zona cultural-administrativa ocupando un lugar central en el conjunto con el rectorado, biblioteca, auditorio y plaza del rectorado; 2. la zona docente y de investigación que reunía a las distintas facultades que preveía 10 pabellones; 3. la zona de viviendas para profesores y empleados; y 4. la zona deportiva fuera del área académica con estadios y áreas para diversas actividades deportivas. Dentro del área académica, las edificaciones se disponen con cierta simetría respecto de la plaza principal.¹⁷⁵

¹⁷³ (Buenos Aires, 1917- Cambridge, Massachusetts, 2010)

¹⁷⁴ (Buenos Aires, 1914- Boston, 1990)

¹⁷⁵ MENCHACA MIER, Manuel et al (1972). *Conjuntos universitarios en América Latina*. México: CONESCAL.

Prosiguieron los trabajos de relleno costero, construyendo defensas y secando el espacio interno, mientras la firma Petersen, Thiele y Cruz comenzaba en 1964 la edificación del primer pabellón de gran volumen (hoy Pabellón II), destinado a la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (imagen 5). Este edificio comenzó a ocuparse en 1967 y tuvo que alojar imprevistamente a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en su segundo piso, luego de que la sede de aquella se incendiara. El segundo Pabellón, originalmente reservado para la Facultad de Filosofía y Letras fue redestinado para Arquitectura y Urbanismo, que comenzó a ocuparlo en 1971. Mientras tanto, comenzaba la construcción del Pabellón IV, futura Facultad de Filosofía y Letras; y se planeaba iniciar luego el Pabellón V.

Una segunda etapa del proyecto comprendía una ampliación de los terrenos ganados al río, donde se emplazarían otras facultades, el Rectorado, la Biblioteca, un Auditorio y seis edificios de vivienda. Sin embargo, la construcción de los siguientes edificios fue súbitamente

suspendida luego el golpe militar de 1976 y se detuvo el plan de obras.

Los pabellones tipo ya habían sido ensayados para los blocks universitarios de ciudad universitaria en Tucumán.¹⁷⁶ En este caso constituían las unidades típicas con plantas fácilmente subdivisibles, flexibles y adaptables, con núcleos de circulaciones y servicios agrupados. Constaban de subsuelo, planta baja y cuatro pisos superiores, en un volumen de 75 m x 150 m. Tanto el subsuelo como el primer piso admitían la suspensión de un entrepiso. Su disposición era doblemente simétrica con un gran patio central, posible de ser techado en cualquiera de sus niveles. La estructura fue organizada con un módulo de 2 m x 2 m concebida en hormigón armado con columnas cruciformes distanciadas 16 m en sentido longitudinal y 12 m en sentido transversal. Los entrepisos consistían en una losa con emparrillado bidireccional de 1,5 m de altura aligerado con orificios para el paso de las instalaciones.

¹⁷⁶ CAMINOS, Horacio; CATALANO, Eduardo (septiembre, 1950). “Ciudad universitaria de Tucumán”. En: *Nuestra Arquitectura*. Num. 254.

Bajo el patio central, en el subsuelo, se encuentra el aula magna. El patio central a nivel de planta baja, de múltiple altura e iluminación cenital, es usado para congregación de los alumnos. La circulación horizontal se organiza rodeando dicho patio central y balconando sobre éste.

El cerramiento exterior se organizó en aberturas moduladas de 2 m y el plano de aventanamiento se halla retirado del filo exterior de la estructura con parasoles verticales en correspondencia con la carpintería (luego retirados). La estructura de hormigón cuidado B300 en su terminación fue complementada con un conjunto de elementos premoldeados en obrador como antepechos, remates de parapetos de azotea o los parasoles verticales y horizontales, entre otros.¹⁷⁷ La concepción modular y

¹⁷⁷ CAMINOS-CATALANO (septiembre-octubre, 1969). “Ciudad universitaria de Buenos Aires”. En: *Construcciones*. Num. 219, pag. 461/477; FAIDEN, Marcelo (abril, 2014). “Ciudad universitaria de Buenos Aires, el proyecto inmaterial de Catalano y Caminos”. En: *Summa +*. Num. 135: Educación y cultura, pag. 126/128. CATALANO, Eduardo ; CAMINOS, Horacio ; GALLO, Atilio ; CAMBA, Federico (marzo, 1967). “El nuevo pabellón de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales”. En: *Nuestra Arquitectura*. Num. 439. pag. 37-43.

repetitiva del proyecto con su particular incidencia en el ordenamiento estructural ha permitido a las empresas constructoras estudiar la mecanización y racionalización del proceso de construcción, la amortización de elementos de encofrados y perfeccionamiento en la apariencia general.

REFLEXIONES

Las ciudades universitarias del siglo XX se establecieron a partir de la reunión de unidades aisladas – antes dispersas en edificios distribuidos en el corazón de las ciudades- en un único lugar alejado del núcleo urbano tradicional, en un proceso de agrupamiento de escuelas, servicios y alojamientos. Se ubicaron en grandes predios, aislados del bullicio de la ciudad, para optimizar el funcionamiento administrativo y facilitar las tareas de enseñanza-aprendizaje y la investigación en contacto con la naturaleza. La idea de la ciudad universitaria de la UBA tuvo un primer intento a finales de los años 30 promovida estérilmente desde la SCA. El proyecto final fue realizado sobre terrenos ganados al Río de la Plata donde no hubo contextualismo ni *tabula rasa*. El plan original implicaba una ordenación

que parecía estar en tensión alrededor de un área central en desequilibrio por la posición excéntrica del dique. El proyecto fue realizado en una parte mínima ya que por sus dimensiones implicaba que atravesar varios gobiernos. Lejos de la idea de integración de las artes que se plasmó en las Ciudades Universitarias de Caracas y México, soporte y edificación, arquitectura y paisaje son una misma actitud en los pabellones que desde proyecto, a pesar de parecer fríos, indiferentes o monótonos, tienen algo de fascinantes en su monumentalismo y demostraron gran capacidad de adaptación.

IMÁGENES

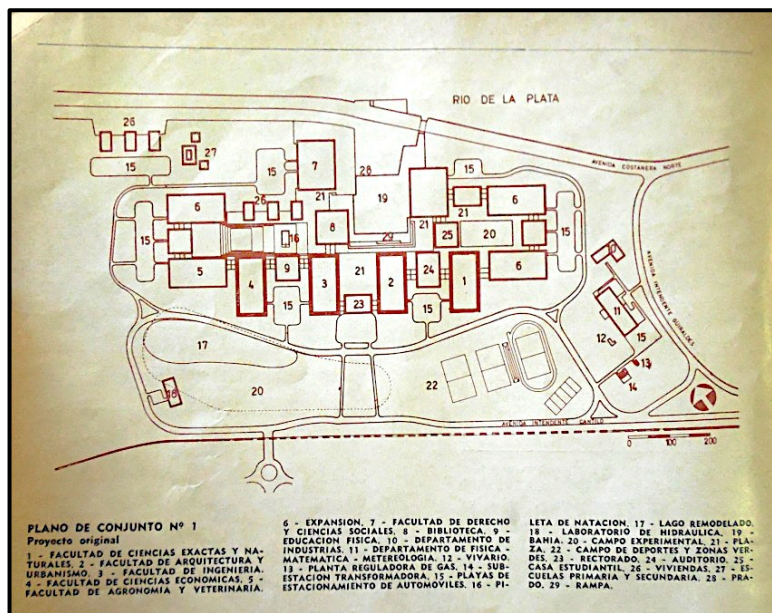
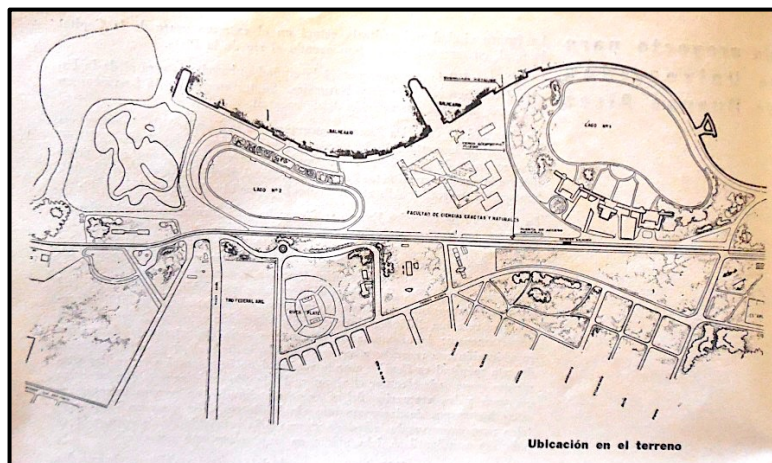


Imagen 1. Posibles ubicaciones de la Ciudad Universitaria en Buenos Aires.
Fuente: RDA (octubre, 1938)



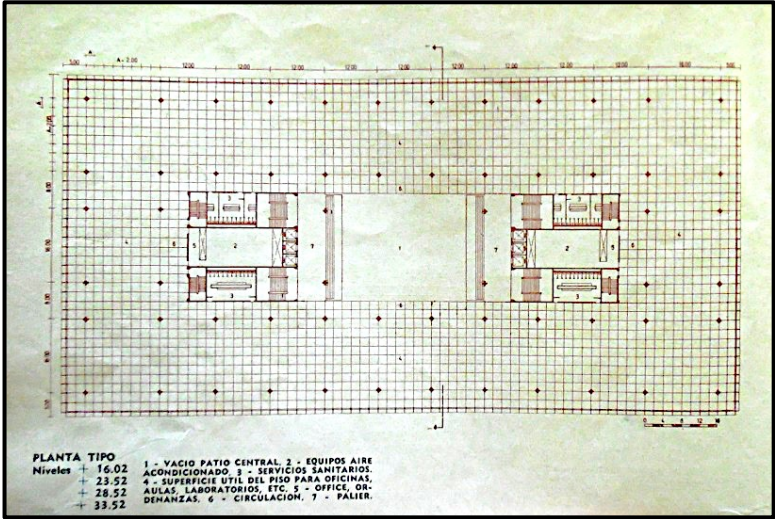
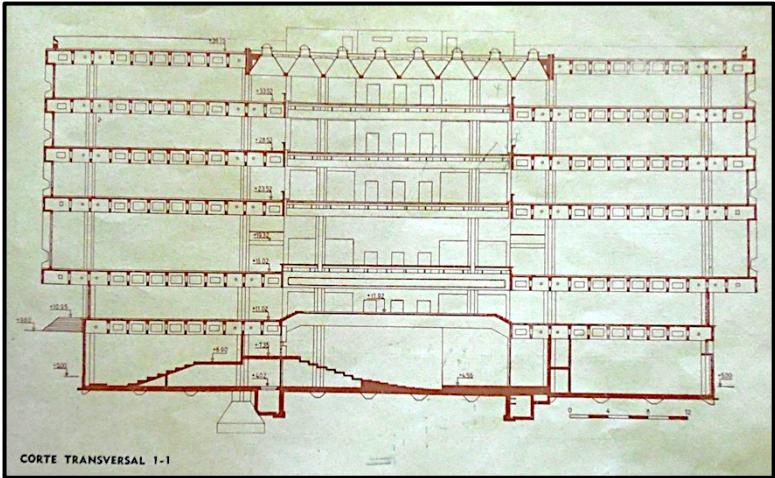
Imagen 3. Proyecto de la Ciudad Universitaria en Buenos Aires.
Fuente: RDA (abril, 1939)

Mariana I. Fiorito, *Universidades y Campus: arquitecturas para la educación superior en argentina (1936-1971)*, pp. 257-298.



Fuente: NA N°357 (Julio, 1959) y Construcciones N°219 (septiembre-octubre, 1969)

Mariana I. Fiorito, *Universidades y Campus: arquitecturas para la educación superior en argentina (1956-1971)*, pp. 257-298.



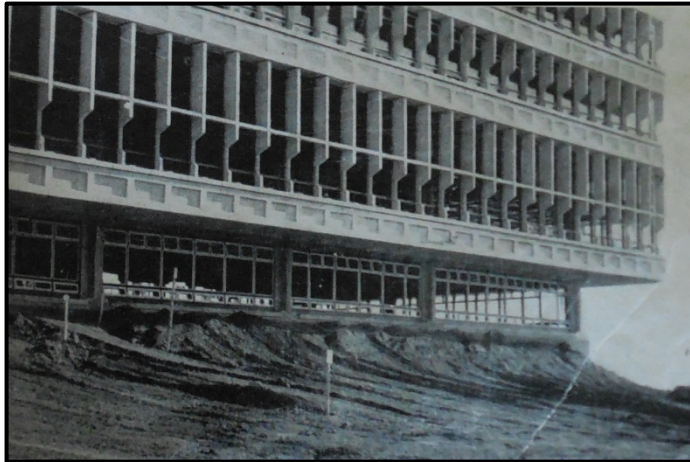


Imagen 5. Pabellones de la Ciudad Universitaria en Buenos Aires.
Fuente: Construcciones N°219 (Septiembre-octubre, 1969)

VIII. BIBLIOGRAFÍA

Alsina, Raimundo. “3er. curso: Pabellón de Ciudad Universitaria”. *Revista de Arquitectura*. Num. 175 (julio, 1935): 311-318.

Arango, Silvia. *Historia de un itinerario*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002.

Caminos, Horacio y Catalano, Eduardo. “Ciudad universitaria de Tucumán”. *Nuestra Arquitectura*. Num. 254 (septiembre, 1950)

Caminos, Horacio y Catalano, Eduardo. “Ciudad universitaria de Buenos Aires”. *Construcciones*. Num. 219 (septiembre-octubre, 1969): 461-477

Catalano, Eduardo; Caminos, Horacio; Gallo, Atilio; Camba, Federico. “El nuevo pabellón de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales”. *Nuestra Arquitectura*. Num. 439 (marzo, 1967): 37-43.

“Concentración de Edificios Públicos en Puerto Nuevo”. *Revista de Arquitectura*. Num. 229 (enero, 1940): 8.

de Souza Campos, Ernesto. “El programa constructivo de la Universidad del Brasil (Rio de Janeiro)”. *Revista de Arquitectura*. Num. 220 (abril, 1939): 165-161

“El Centro o la Ciudad Universitaria en Buenos Aires”. *Revista de Arquitectura*, Num. 213 (septiembre, 1938): 394-453.

Faiden, Marcelo. “Ciudad universitaria de Buenos Aires, el proyecto inmaterial de Catalano y Caminos”. *Summa* +. Num. 135: Educación y cultura, (abril, 2014):126-128.

Garcíavelez Alfaro, Carlos. *Forma y pedagogía: El Diseño de la Ciudad Universitaria en América Latina*. China, Applied Research+Design Publishing, 2015.

Gentile, Eduardo. “Ciudad Universitaria”, Comp por Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilo, Obras, Biografías, Instituciones, Ciudades*. Buenos Aires, Agea, 2004.

Grementieri, Fabio y Shmidt, Claudia. *Arquitectura, educación y patrimonio: Argentina 1600-1975*. Buenos Aires, Pamplatina, 2010.

Harth-Terre, E.. “Organización y evolución de la Ciudad Moderna”. *Revista de Arquitectura*, Año XIX, N° 152 (Agosto, 1933): 375-376.

Iglesia, Rafael. “La importancia del nuevo “campus” de la Universidad de Illinois”. *Nuestra Arquitectura*, Num. 434 (octubre, 1966): 12-19.

Jaua, María Fernanda. “Ciudad Universitaria de Caracas: la construcción de una utopía moderna”. *Arquitectos*. año 04 (dic. 2003) [en línea] [fecha de consulta: 19 de agosto 2015]. Disponible en:
<http://www.vitruvius.es/revistas/read/arquitectos/04.043/627>

Malecki, Sebastián. “Espacios de mediación: la Ciudad Universitaria de Córdoba, 1949-1962”. En: *Registros*, año 10 (n.11): (Julio, 2014): 20-39.

Menchaca Mier, Manuel et al. *Conjuntos universitarios en América Latina*. México: CONESCAL, 1972.

Raffa, Cecilia. “Lo dicho y lo hecho. Ideas, proyectos y concreciones arquitectónicas de la Fundación Eva Perón en Mendoza (1948-1955)”. En *Actas Cuarto Congreso de Estudios sobre Peronismo* (Tucumán: FFyL- UNTucumán, septiembre, 2014).

Romano, Roberto Mario. *Huellas de la Ciudad Universitaria de la UNCUYO. Un sueño hecho realidad* (Mendoza: EDIUNC, 2011).

Rouco Oliva José; Sabaté Jorge. “Dos conferencias sobre la Ciudad Universitaria de Buenos Aires”. *Revista de Arquitectura*. Num. 223 (julio, 1939): 318-324.

Paterlini, Olga; Villavicencio, Susana, eds. *Arquitectura del siglo XX del NOA: El conjunto “Localizaciones Universitarias”* (Tucumán: Ediciones del Rectorado, 2006)

Patiño Aráoz, Roberto. “3er. curso: Pabellón de ciudad universitaria”. *Revista de Arquitectura*. Num. 174 (junio, 1935): 269

“Pro Ciudad Universitaria de Buenos Aires”. *Revista de Arquitectura*. Num. 226 (octubre, 1939): 484-488.

Rotunno, Catalina y Diaz de Guijarro, Eduardo, Comps. *La construcción de lo posible: la Universidad de Buenos Aires, 1955-1966*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.

Sánchez Silva, Isabel. “Villanueva. Modernidad y trópico”. *Arquitectos* año 04 (dic. 2003) [en línea] [fecha de consulta: 19 de agosto 2015]. Disponible en: <http://www.vitruvius.es/revistas/read/arquitectos/04.043/624>

Sarlo, Beatriz. “Los Universitarios”. En *La batalla de las ideas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001/ 2007, 85-108.

Sato, Alberto. “Shadows. Carlos Raúl Villanueva and the Climate-Social Devices at Universidad Central of Venezuela”. En Medina Warmburg, Joaquín y Shmidt, Claudia, eds. *The construction of Climate in Modern Architectural Culture, 1920-1980*. Madrid: Lampreave, 2015.

Scasso, Juan. “Editorial del diario “La Prensa” sobre Ciudad Universitaria. Hacia la definición de una política urbanística. Campo, táctica y frutos posibles de una acción racional ordenada y sostenida”. *Revista de Arquitectura*, Num. 214, (octubre, 1938): 457-472.

Segawa, Hugo. “Río de Janeiro, México, Caracas: Ciudades universitarias y modernidades, 1936-1962”. *REVISTA PUNTO* 69 (diciembre, 2001). [en línea] [fecha de consulta: 19 de Agosto 2015]. Disponible en: http://www.fundacionvillanueva.org/base/ventana.php?origen=Array%5Borigen%5D&ubicacion=C-I-5&palabra_clave=&q=&url=CI5230.htm

Shmidt, Claudia. “Excepción y circunstancia: Francisco Bullrich y la arquitectura del todo o las partes. El proyecto para la embajada argentina en Brasilia (1970)”. En: *2das Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad* (Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2013)

Sociedad Central de Arquitectos. “Ciudad Universitaria de Buenos Aires. Ubicación en Costanera Norte entre Avda. Sarmiento y calle La Pampa”. *Revista de Arquitectura*. Num. 220 (abril, 1939): 160-161.

Stern, Robert A. M. *On campus: architecture, identity, and community*. New York: Monacelli Press, 2010.

Tedeschi, Enrico. “La universidad como hábitat. Un análisis de universidades inglesas y alemanas”. *Summa*, Núm. 104 (Septiembre, 1976): 22-34.

Turner, Paul Venable. *Campus. An American Planning Tradition*. Cambridge: London/MIT Press, Architectural History Foundation, 1984.

“Universidad de Brasil en Río de Janeiro”. *Revista de Arquitectura*. Num. 219 (marzo, 1939): 106-134.

“Universidad de Colonia, Alemania” y “La ciudad universitaria de Berlín”. *Revista de Arquitectura*. Num. 219. (marzo, 1939): 135-137.

***Una nouvelle policial alternativa “nombre falso” de
Ricardo Piglia
An alternative police nouvelle “false name”
Ricardo Piglia***

***Uma nouvelle policial alternativa “nome falso” de
Ricardo Piglia***

**Amor Arelis Hernández Peñaloza
CILHA-Universidad Nacional de Cuyo
Argentina
amorcito hp@hotmail.com**

Fecha de envío: 07/03/2017
Fecha de aceptación: 05/04/2017

Resumen

Nuestra intención principal en esta exposición es realizar una lectura de la *nouvelle* pigliana, “Nombre falso” (1975), desde la perspectiva de la novela policial alternativa. Es decir, visibilizar cómo la narración funciona a modo de un “policial alternativo”, a través de una historia en la cual participa un personaje en un juego intelectual, creativo y literario, que le permite al lector adoptar una nueva posición frente a la ficción y tomar el papel de investigador. Por ende, observaremos que en la *nouvelle* pigliana se destaca el papel del lector-detective, además, que el “enigma ya no está intrínsecamente ligado al delito”, rasgos relevantes de la novela policial alternativa contemporánea.

Palabras claves:

NOUVELLE; POLICIAL ALTERNATIVO; LECTOR-DETECTIVE; PIGLIA.

Abstract

An alternative police nouvelle false name Ricardo Piglia

Our main intention in this presentation is a reading of the pigliana nouvelle, False Name (1975), from the perspective of alternative detective novels. That is to say, make the narration work as an alternative detective story through a story in which a character plays an intellectual, creative and literary game allowing the reader to take a new position against fiction and the role of investigator.

Thus, we see that the role of the reader as detective in the nouvelle pigliana is highlighted, and the "enigma is not intrinsically linked to the crime", two relevant features of the contemporary alternative detective novel.

Keywords:

NOUVELLE; ALTERNATIVE POLICE NOVEL; READER-DETECTIVE; PIGLIA.

Resumo

Nossa intenção principal nesta exposição é realizar uma leitura da nouvelle pigliana, "Nome falso" (1975), desde a perspectiva da novela policial alternativa. Quer dizer, fazer visível como a narração funciona a modo de um "policial alternativo", através de uma história na qual participa um personagem em um jogo intelectual, criativo e literário, que permite ao leitor adotar uma nova posição frente à ficção e pegar o papel de investigador. Por isso, observaremos que na nouvelle pigliana destaca-se o papel do leitor-detetive, além, que o "enigma já não está intrinsecamente ligado ao delito", rasgos relevantes da novela policial alternativa contemporânea.

Palavras chaves:

NOUVELLE; POLICIAL ALTERNATIVO; LEITOR-DETECTIVE; PIGLIA

Cada vez que me pongo a escribir una historia, lo que me sale es un enigma, un interrogante, algo que hay que investigar. No me valgo de un detective para hacerlo, claro, pero siempre hay alguien que está investigando, o incluso mucha gente. Esta forma constituye el nudo de la estructura de una novela policial: hay que reconstruir una historia de la que sólo se dispone de vestigios.¹⁷⁸
Ricardo Piglia

Iniciaremos nuestra exposición definiendo y caracterizando de manera breve la “novela policial alternativa”, para esto, tomamos el trabajo *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta* del escritor, investigador y teórico peruano Diego Trelles Paz, quien indica lo siguiente:

[La novela policial alternativa es una] rama del género policíaco cultivada en los países hispanoamericanos que reformula, invierte o, bien, elimina algunos de sus elementos canónicos, al mismo tiempo que incorpora

¹⁷⁸ PIGLIA, Ricardo. “Ricardo Piglia habla sobre el lector y la lectura del escritor: ‘la literatura siempre se está preguntando por su esencia’”. *Entrevista a Ricardo Piglia*. Carlos Alfieri. 6 de marzo de 2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-63902-2006-03-06.html> [en línea], [2007].

algunos de los mecanismos de la narrativa contemporánea, con el fin de adaptarlo a una lógica más cercana y verosímil a la de sus propias realidades.¹⁷⁹

Además, Trelles Paz reconoce y analiza las características¹⁸⁰ en la novela policia alternativa, que vamos a enumerar a continuación:

1. Los policiaes alternativos carecen generalmente de la figura del detective o, simplemente, desplazan su protagonismo. Si existe, es un personaje apenas delineado, de poca relevancia y que no tiene nombre.
2. Hay una disociación entre la formulación del enigma y la perpetración del crimen. Es decir: el enigma ya no está intrínsecamente ligado a un delito.
3. Se permite la existencia de finales abiertos e investigaciones irresueltas, en los que el lector tiene

¹⁷⁹ TRELLES PAZ, Diego. *La novela policia alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. Dissertation. U.S.A: The University of Texas at Austin, 2008. p.144.

¹⁸⁰ *Ibidem*. pp. 145-146.

la posibilidad de completar imaginariamente los enigmas propuestos.

4. Por lo general, los autores son ávidos lectores de novelas policiales, pero no deben ser considerados escritores del género.
5. Es de vital importancia la idea de la lectura como creación y del lector como activo creador de la obra literaria.
6. Es recurrente la incorporación de técnicas narrativas basadas en la oralidad, en donde la presencia del narrador tiende a ensombrecerse.
7. Existe, una visión crítica de la sociedad y un clima hostil de convivencia entre las diferentes clases sociales.
8. Se percibe una tendencia a mezclar los más diversos géneros literarios y a confundir realidad con ficción, a partir del uso inteligente de mecanismos de referencialidad y alusión.

“Nombre falso” es un texto emblemático de la obra pigliana, híbrido, polifónico, fragmentario, intertextual que condensa los motivos y las preocupaciones estéticas y

temáticas de la poética de Piglia. En la *nouvelle*, vemos que el autor se apropia de un mundo intelectual para intentar resolver una situación inédita, por tanto, surge un enigma, un secreto, una “falacia” un texto inédito de Arlt –“Luba”– cuya propiedad está en cuestión: “Este cuento no pertenece a nadie, ni a Arlt, ni a usted, ni a mí”¹⁸¹ y en consecuencia una investigación para hacer, no sólo por parte del narrador (un crítico llamado Piglia) que prepara una edición de homenaje, a los treinta años de la muerte de Arlt, sino también por el lector; provocando así, otro modo de apropiación a la afirmación tan estudiada de la *nouvelle*: “Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar el enigma.”¹⁸²

De esta manera, el lector-detective pasa a ser parte de la *nouvelle* pigliana como un personaje más, es figura activa en el desciframiento del enigma, que se enreda en la trama participando junto con el resto de los personajes, porque

¹⁸¹ PIGLIA, Ricardo. “Nombre falso”. [1975]. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. p. 179. Todas las citas pertenecen a esta edición.

¹⁸² *Ibidem*. p. 175.

como cita el narrador-Piglia: “Qué insensato, qué inconcebible que un autor –en ninguna circunstancia posible– puede ser franco con sus lectores.”¹⁸³ Por tal razón, el lector debe adoptar una nueva posición frente a la ficción, y tomar una nueva identidad: la del investigador que se mueve dentro de la trama del relato, el buscador de huellas, quien capaz de identificar los discursos secretos, trazar las tramas del autor, leer los signos, interpretar marcas y paradigmas de indicios, descifrar el texto, aducir con qué relatos se conecta y se determina y cómo se despliega. Es decir, el lector-detective en la *nouvelle* de Piglia, debe imaginar cuáles son los elementos que el autor borra o añade, debe participar en el relato para descifrar los trozos confundidos del texto y recorrer a otros lectores. Ahora bien, “Nombre falso”, está compuesto por dos partes casi independientes. La primera titulada “Homenaje a Roberto Arlt”, que muestra el narrador-Piglia como un informe, veamos:

Esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt, de modo que voy a tratar de

¹⁸³ Ibidem. p. 152.

ser ordenado y objetivo. Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte. El texto se llama "Luba".¹⁸⁴

En el recorrido por esta parte de la *nouvelle*, nos encontramos con una recolección de documentos inéditos escritos por Roberto Arlt que Piglia-narrador recoge, también nos hallamos con personajes que conocieron al autor, con los cuales Piglia-narrador dialoga. La segunda parte es presentada como un apéndice titulado "Luba" y, es la transcripción por parte de Piglia-narrador, del cuento inédito de Arlt; al respecto Piglia-autor comenta:

Lo del inédito es tan estupendo que se siente pena de que no sea de verdad. Una cosa puede no haber existido en la realidad y sin embargo tener un punto de verdad. Por otro lado, está implícito todo ese mundo de los herederos de los escritores. [...] La idea de que alguien los escribe [...] la idea de que alguien está reelaborando esos materiales aparece inmediatamente como una posibilidad de ficción. La mezcla de ficción y no ficción es

¹⁸⁴ Ibidem. p. 135.

una de las grandes formas de la literatura actual.¹⁸⁵

“Luba” relato falso inédito de Arlt, está acompañado por una serie de citas y correcciones en notas a pie de página; dice Piglia-narrador respecto de la publicación de ‘Luba’: “A partir del manuscrito y del texto mecanografiado que me había entregado Kostia establecí la versión final del relato. En el Apéndice se podrá ver que he respetado las variantes propuestas en el texto.”¹⁸⁶

Todo el proceso narrativo es tensionado por Piglia-narrador y, su idea de convencer al lector que verdaderamente el cuento “Luba” es de Arlt, a través de un texto compuesto por un informe cuidadosamente documentado por él y, por su comportamiento científico impecable. Este deslumbrante dispositivo técnico, afirma Orecchia “es destinado a capturar la confianza del lector con el fin de ocultar mejor la naturaleza verdadera del cuento que sigue, “Luba”, descubrimiento exaltante que el narrador tendría

¹⁸⁵ PIGLIA, Ricardo. “Sobre Crítica y ficción”. *Entrevista a Ricardo Piglia*. Jesús Nieves Montero. www.relectura.org/cms/content/view/ [en línea], [2008].

¹⁸⁶ PIGLIA, Ricardo. “Nombre falso”, op.cit., p. 185.

que conseguir entre los papeles de Arlt y que está colocado en anexo.”¹⁸⁷

Es decir, Piglia desea atrapar al lector y a “los críticos en su propio juego de pretender establecer la verdad mediante una erudición excesivamente documentada”¹⁸⁸; por medio de una trama narrativa construida con: posturas teóricas, artificios del lenguaje, recomposición de palabras, modificación de la escritura de otros, datos biográficos, intertextuales, representativos de la escritura arltiana que nace de las “malas traducciones rusas” y que están superpuestas en el transcurso de la *nouvelle* con el cuento “Las tinieblas” del escritor ruso Andréiev y el relato “Luba”, involucrando al lector, invitándolo a asumir una actitud investigativa. Convirtiéndolo así en un lector-detective, quien debe restaurar el significado de la investigación, quien debe reconstruirla hasta resolver el enigma, un texto falso de Arlt, pero que es un texto

¹⁸⁷ ORECCHIA HAVAS, Teresa. *Asedios a la obra de Ricardo Piglia / Essais sur l'oeuvre de Ricardo Piglia*. Berlín: Peter Lang. Perspectivas Hispánicas, 2010. p.p. 45-46-

¹⁸⁸ McCracken, Ellen. “El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia reinventa a Roberto Arlt”. *Ricardo Piglia*. Compilador Jorge Fonet. Colombia, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000. p. 97.

verdadero de Piglia, legitimando por medio de la recreación, de la imitación y de la invención, lo que podríamos llamar “el crimen literario” de la posesión y del robo de un texto ajeno.

Así pues, el trabajo del lector detective en “Nombre falso”, funciona en dos direcciones: La primera, el lector desempeña el mismo papel del narrador-Piglia, quien pone en escena las posibles interpretaciones y la confrontación de historias por el hallazgo del cuento inédito de Arlt, y va organizando las pistas que se le ofrecen para develar el enigma: la autoría de “Luba”. Exigiendo la *nouvelle* “un lector que complete la verdad del relato extraído inicialmente de relatos, resúmenes y cortes de periódico, el autor nos invita a no dejar dispersos los fragmentos.”¹⁸⁹ La segunda, el descubrimiento del “relato falso”, “pues la investigación termina por inventar una realidad virtual para que alguien la descubra después, quizás otro escritor u otro investigador”¹⁹⁰ o el lector-detective, quien sospecha que

¹⁸⁹ DÍAZ QUIÑONES, Arcadio. “Presentación”. *Conversación en Princeton*. Realizada el 29 de abril de 1998 en Princeton University. www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/C2-conversacion.pdf. [en línea], [2008].

¹⁹⁰ *Ibidem*.

“Luba” no es un texto de Arlt y que el narrador-Piglia, podría ser el criminal, por esta razón, el investigador debe ser investigado.

El lector-detective indaga las huellas y las pistas del delito: el plagio que “no es un problema moral o literario, sino económico, porque viola las leyes de la propiedad privada”¹⁹¹ y que perpetran ciertas formas de la transgresión literaria, para descubrir la verdad del crimen, de la suplantación de los textos, para intentar separar la realidad de la ficción. Sin embargo, el lector queda “situado primero en el mundo real se incorpora al ficcional, cuando lo reconstruye, cuando lo observa, esta incorporación le exige abandonar el mundo real, pues ambos no pueden ser al mismo tiempo.”¹⁹² Y es así, involucrado en la ficción, como el lector-detective, empieza a llenar los intersticios en una escritura de plagios, de rupturas entre la crítica y la ficción, en la cual un crítico-narrador llamado Ricardo

¹⁹¹ McCracken, Ellen. “El metaplagio y el papel...”, op.cit., p. 105.

¹⁹² RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. “Mundos imposibles: ficciones posmodernas”. Universidad Autónoma de Madrid, 1997. p. 183.

http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=136237&orden=0

[en línea].

[2010].

Piglia, se encuentra en un escenario donde la investigación sobre la otra realidad y el proceso de la misma, se convierten en meditación, sobre los alcances de la crítica literaria y los valores estéticos de la literatura, puesto que “la crítica se transforma en relato y la narración en reflexión permanente.”¹⁹³

Por otra parte, el lector-detective, debe posicionarse en un nivel más alto que el narrador-Piglia, porque éste expone una verdad que no es directa, no es algo dado y no ofrece abiertamente todos los datos que conoce, por tal razón, pone en duda la existencia de “Luba” como texto de Roberto Arlt y el trabajo del lector-detective debe ser más metódico y cuidadoso. De esta forma Piglia-autor “especula con la ignorancia y las limitaciones del lector poniendo en juego su competencia: ‘para leer... hay que asociar’”.¹⁹⁴

¹⁹³ BERG, Edgardo Horacio. *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas*. Mar del Plata: Estanislao Balder-Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003.p. 155.

¹⁹⁴ GRZEGORCZYK, Marzena. “Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y laestética del basurero”. *Hispanérica. Revista de literatura*. Año XXVNo.73. Argentina: Universidad de Buenos Aires, 1996. pp. 29-30.

Por ende, el lector-detective, debe leer entrelíneas las pistas sesgadas y deformadas por el narrador-Piglia para llegar a la verdad, y con la libertad que tiene de formar sus propias conclusiones sobre la investigación, podrá encontrar el significado último y desatar el enigma de “Luba”: el crimen del plagio, la copia de Piglia, que solo se vislumbra a través de la literatura. En este caso, el lector-detective debe descubrir el método que aplica el discurso narrativo de “Luba”, es decir, lo que ha sido transformado, modificado, manipulado, citado del texto “Las tinieblas” de Andréiev, por medio del acercamiento a los temas y al estilo de Roberto Arlt, supuesto autor del cuento, llegar a develar el verdadero autor de “Luba”, Ricardo Piglia. La articulación de la escritura de “Luba” cuento “apócrifo” y prueba de un “relato falso” perfecto de Arlt, se hace evidente con las siguientes anécdotas referenciadas por Jorge Fornet¹⁹⁵:

http://www.escriptorium.eu/cat/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=385.

[en línea], [2010].

¹⁹⁵ FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. pp. 27-41.

1) Fue clasificado en la biblioteca de la Universidad de Yale como un texto de Arlt.

2) Mirta Arlt (hija de Roberto Arlt), llama a Piglia para preguntarle si podía publicarlo en las obras completas de su padre.

3) Ha formado parte de los estudios propiamente arltianos y entre los críticos más destacado está W. Hayes, quien publica un artículo titulado “La revolución y el prostíbulo: Luba de Roberto Arlt”, del cual comenta Fonet: “El acercamiento de Hayes nos ayuda a descubrir que “Luba” podría haber sido escrito por Arlt y para confirmar el triunfo de la ficción.”¹⁹⁶

De esta manera, “la realidad parecía imitar al arte.”¹⁹⁷

Piglia es un inventor de la realidad de la ficción ya que se atrevió a inventar un escrito de Arlt. “Luba” escrito por Piglia, es verdaderamente el texto homenaje, que nace de la posesión de otro texto y del pensamiento de Arlt, que

¹⁹⁶ Ibidem. p. 35.

¹⁹⁷ WAISMAN, Sergio. “Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción”. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Compiladora Adriana Rodríguez Pérsico. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2004. p. 57.

cuestiona la propiedad de la literatura y en donde Piglia practica lo que atribuye a la pluma de Arlt: “la literatura como robo y falsificación, pero no solo al nivel de la historia, sino también al nivel del discurso: un texto que a veces es y no es un cuento policiaco y un estudio filológico y editorial.”¹⁹⁸

En definitiva, “Nombre falso” es una *nouvelle* policial alternativa en donde a través de su escritura, convertida en investigación, en estudio literario y crítico, exalta el ejercicio de la interpretación de la lectura y construye un lector-detective. De esta manera:

Piglia lleva al extremo aquí la teoría del crítico como detective al posibilitar que la pesquisa bibliográfica realizada por el narrador-personaje al interior del texto se extienda más allá de los confines del mismo: el crítico sólo detectará el crimen si asume funciones detectivescas para descifrar el enigma del plagio.¹⁹⁹

¹⁹⁸ GNUTZMANN, Rita. “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, N° 159, abril-junio. U.S.A: University of Pittsburg, 1992. p. 442.

¹⁹⁹ TRELLES PAZ, Diego. *La novela policial...*, op.cit., p. 228.

Así pues, lector-detective y crítico se vuelven primordiales como personajes de la trama, porque buscan descifrar en el entramado confuso y textual, en los artefactos verbales provocadores, en el carácter verdadero o falso de sus informaciones, en la operación de las notas bibliográficas y la parafernalia de citas, el enigma que surge en torno a la autoría del relato “Luba”, supuesto cuento inédito de Roberto Arlt, que es un texto realmente transformado, mezcla de varios textos, “una falsificación de una falsificación de una falsificación, al copiar y adaptar ligeramente una traducción de un cuento de Andreiev y presentarla falsamente como obra de Arlt.”²⁰⁰

Y “Luba”, texto escrito por Ricardo Piglia como Homenaje a Roberto Arlt dentro de la *nouvelle* sobre la cual, dice Piglia-autor, ha tenido la intención de trabajar a: “la literatura ligada al robo y a la propiedad, ciertas cuestiones claves como la apropiación, el plagio, la estafa, la falsificación, la noción del delito trabajado en el marco de algo que tenía que ver con el género policial y con la crítica

²⁰⁰ McCRACKEN, Ellen. “El metaplagio y el papel...”, op.cit., p. 100.

literaria.”²⁰¹ Es decir, el verdadero tema del homenaje es el desacuerdo o discrepancia de que un texto tenga un autor único. Por tal razón: “Piglia lleva la idea de la intertextualidad mucho más allá de las pequeñas coincidencias e influencias: cada texto es la reescritura de uno o muchos textos anteriores. Recuerda la idea borgiana de un supertexto en el cual participan todos los textos.”²⁰² En fin, Piglia en “Nombre falso”, se apropia de los artificios de la escritura policial alternativa, como un medio para activar, no solo la presencia del lector en la trama, sino que se pone aquí en escena las condiciones de lectura y producción de un texto “falso” de Roberto Arlt que roba de otros textos, para exhibir una escritura propia en donde los juegos con el lenguaje –alusión, apropiación, cita, collage, plagio, intertextualidad, imitación, transformación, palimpsesto– la mezcla de géneros (informe, monografía, ensayo, crítica, cuento, carta, relatos, *nouvelle*, las conjeturas, las hipótesis y los enigmas que se abren y

²⁰¹ PIGLIA, Ricardo. *Conversación en Princeton*. Realizada el 29 de abril de 1998 en Princeton University. www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/C2-conversacion.pdf. [en línea], [2008].

²⁰² GNUTZMANN, Rita. “Homenaje a Arlt...”, op.cit., p. 446.

cierran, se afirman y contradicen continuamente, y los límites entre lo real y lo ficcional se difuminan.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉIEV, Leonid. *Las tinieblas*. Barcelona: Destino, 1989.

BERG, Edgardo Horacio. *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas*. Mar del Plata: Estanislao Balder-Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003.

DÍAZ QUIÑONES, Arcadio. "Presentación". *Conversación en Princeton*. Realizada el 29 de abril de 1998 en Princeton University.

www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/C2-conversacion.pdf.

[en línea], [2008].

FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GNUTZMANN, Rita. "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia". *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, N° 159, abril-junio. U.S.A: University of Pittsburg, 1992. pp. 437-448.

GRZEGORCZYK, Marzena. "Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero". *Hispanamérica. Revista de literatura*. Año XXV No.73. Argentina: Universidad de Buenos Aires, 1996. pp. 15-33.

http://www.escriptorium.eu/cat/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=385. [en línea], [2010].

McCRACKEN, Ellen. "El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia reinventa a Roberto Arlt". *Ricardo Piglia*. Compilador Jorge Fonet. Colombia, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000. pp. 93-112.

ORECCHIA HAVAS, Teresa. *Asedios a la obra de Ricardo Piglia / Essais sur l'oeuvre de Ricardo Piglia*. Berlín: Peter Lang. Perspectivas Hispánicas, 2010.

PIGLIA, Ricardo. “Nombre falso”. [1975]. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. pp. 135-212.

PIGLIA, Ricardo. “Ricardo Piglia habla sobre el lector y la lectura del escritor: ‘la literatura siempre se está preguntando por su esencia’” *Entrevista a Ricardo Piglia* Carlos Alfieri. 6 de marzo de 2006.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-63902-2006-03-06.html>.

[en línea], [2007].

PIGLIA, Ricardo. “Sobre Crítica y ficción”. *Entrevista a Ricardo Piglia*. Jesús Nieves Montero. www.relectura.org/cms/content/view/ [en línea], [2008].

PIGLIA, Ricardo. *Conversación en Princeton*. Realizada el 29 de abril de 1998 en Princeton University.

www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/C2-conversacion.pdf.

[en línea], [2008].

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. “Mundos imposibles: ficciones posmodernas”. Universidad Autónoma de Madrid, 1997. pp. 179-187.

http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=136237&orden=0.

[en línea], [2010].

TRELLES PAZ, Diego. *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y*

Amor Arelis Hernández Peñaloza, *Una nouvelle policial alternativa "nombre falso" de Ricardo Piglia*, pp. 299-320.

enigmas sin respuesta. Dissertation. U.S.A: The University of Texas at Austin, 2008.

WAISMAN, Sergio. "Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Compiladora Adriana Rodríguez Pérsico. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2004. pp. 55-64.

