

Empatía y Experiencia del Espacio.

La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en  
los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos  
Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad

Empatía y Experiencia del Espacio  
La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los  
escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido

Lucio Piccoli

Director: Dr. Adrián Gorelik

Febrero de 2018

**Universidad Torcuato Di Tella**

Rector: Ernesto Schargrotsky

Vicerrectora: Catalina Smulovitz

**Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos**

Decano: Ciro Najle

**Carrera de Grado de Arquitectura**

Director: Sergio Forster

**Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad**

Director: Julián Varas

**Programa en Arquitectura y Tecnología**

Coordinador: Francisco Cadau

**Programa en Arquitectura del Paisaje**

Coordinador: Juan Pablo Porta

**Programa en Preservación y Conservación del Patrimonio**

Coordinador: Fabio Grementieri

**Maestría en Economía Urbana (c/Escuela de Gobierno)**

Directora: Cynthia Goytia

**Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**

Coordinador: Santiago Miret

# Índice

Introducción	1
Capítulo I. Los límites del modelo neocolonial	5
I.1 La forma del espacio y su intervención técnico-artística	9
Capítulo II. Proyección empática y movimiento: la arquitectura como configuración del espacio	14
Capítulo III. Forma y espacio en los debates intelectuales de las décadas de 1920 y 1930	19
III.1 Ortega y Gasset y la <i>Einfühlung</i> : un programa de actualización cultural	19
III.2 La centralidad del discurso vitalista y neokantiano de Ortega en la profesionalización de los campos culturales en la Argentina del Centenario	27
III.3 Guido y la <i>Einfühlungstheorie</i> : configurar el espacio para narrar la historia de la arquitectura	32
Capítulo IV. La visita y contribución de Guido al Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín en 1938	42
IV.1 El interés por Latinoamérica en la Berlín de los 1930s	45
IV.2 Las derivas de la raza y el paisaje	50
Capítulo V. La experiencia del espacio en las composiciones urbanas y monumentales	56
Reflexiones finales	68
Bibliografía	71
Fuentes	74



## Introducción

A la Naturaleza no la comprenderá nadie  
 que no tenga órgano natural,  
 herramienta interior alguna engendradora  
 y secretora de naturaleza que no reconozca y diferencie  
 como de por sí a la Naturaleza en todo y por doquier,  
 y con innato placer engendrador, en íntima y  
 múltiple afinidad con los cuerpos todos,  
 mediante el médium de la sensación,  
 no se mezcle con todos los seres naturales,  
 se empaticice, por así decirlo, con ellos  
**Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, 1798-1799.**

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  
**Onir Asor, *La ciudad del puerto petrificado*.**  
*El extraño caso de Pedro Orfanus*, 1954.

Puede afirmarse que una característica común que atraviesa todos los análisis vigentes acerca de Ángel Guido es la prioridad asignada a la matriz de pensamiento de fusión «euríndica» y al vínculo directo con el nacionalismo cultural al que este pensador apeló para inscribirse en la amplia trayectoria de reflexión americanista acerca del pasado colonial. A pesar de que muchos estudios han señalado la centralidad de este personaje en el proceso de configuración del campo cultural en Rosario, la filiación constante con la figura y pensamiento de Ricardo Rojas ha contribuido a que su obra siga siendo pensada dentro de los límites del discurso neocolonial y que no pocas veces, por esa misma razón, la misma sea asociada con las connotaciones reaccionarias y conservadoras de esta versión del discurso nacionalista. De esta forma, como se verá en detalle más adelante, las alternativas elaboradas por Guido frente a la crisis del eclecticismo en el cual se encontraba sumida la arquitectura academicista desde fines del siglo XIX, siguen siendo generalmente interpretadas como la manifestación aporética de un regionalismo incapaz de hacerse cargo de los desafíos que representaba la ciudad moderna.

El conjunto de la bibliografía existente acerca de Guido podría clasificarse, en líneas generales, en dos grupos distintos: por un lado, se destacan los trabajos que, desde las claves de la historia del arte y el coleccionismo, han analizado la participación decisiva de Guido en el programa cultural de la

burguesía rosarina que a principios de siglo XX estableció las pautas del desarrollo del campo local del arte y la cultura; por el otro lado, se perfilan las investigaciones elaboradas a partir de la historia de la arquitectura y el urbanismo, que desde distintas perspectivas han señalado la importancia de este personaje a propósito de la profesionalización disciplinar de estos dos saberes, particularmente visible en la fundación de espacios académicos en la sede rosarina de la Universidad Nacional del Litoral, como es el caso de la escuela de arquitectura en 1923 y la cátedra de urbanismo científico en 1929 –la primera de estas características en todo el país–.<sup>1</sup>

Más allá de las particularidades historiográficas y disciplinares que es necesario tener en cuenta, esta distinción es interesante no sólo porque alude a la ausencia de significativos puntos de contacto entre ambas perspectivas, sino también porque parece reponer en el plano del discurso analítico una dualidad aparentemente manifiesta en la obra misma de Guido a propósito de sus reflexiones histórico-artísticas y urbanísticas. La totalidad de su obra puede ser pensada, de hecho, como la interacción constante de esas dos dimensiones que involucran representaciones del espacio urbano sensiblemente disímiles: el interés por la reivindicación del pasado colonial y los valores culturales asociados a la tradición conviven con una percepción del fenómeno urbano atravesada por el organicismo y el científicismo, que denota una clara voluntad de intervención técnica y operativa sobre el territorio de la ciudad. Es por esta razón que al contemplar el conjunto de los estudios existentes acerca de Guido se perfila, por un lado, la representación de un arquitecto en tanto paladín de la Historia, que con sus ponencias en el III. Congreso Panamericano de Arquitectos (1927) y su

---

<sup>1</sup> El primer grupo incluye los siguientes trabajos: 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; *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario (Dr. Julio Marc): I. Ángel Guido*, Ed. Museo Histórico Provincial de Rosario, Rosario, 2011; «El gusto por lo religioso: La exposición de arte religioso retrospectivo en el Museo Histórico Provincial de Rosario, 1941», en Patricia Artundo y Carina Frid, *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas-CEHIPE, 2008, p. 203-237; «Una operación legitimante: Ángel Guido y las exposiciones de la colección de pintura colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario», en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas artes «Dr. José Figueroa Alcorta», 2011, p. 29-39; ARMANDO, Adriana «Ángel Guido: conquistas europeas y reconquistas americanas» en Dávila Beatriz (coord.) et. al., *Territorios, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas*, Tomo I, UNR editora, Rosario, 2004; TELESCA, Ana María, MALOSETTI COSTA, Laura, SIRACUSANO, Gabriela, «Impacto de la «moderna» historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino» en *(In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México*, UNAM, 1999, pp. 395-425.

Dentro del segundo grupo se incluyen los trabajos citados a continuación, entre los cuales hay que destacar los atribuidos a Rigotti, Adagio y Fedele por hacer especial énfasis en la originalidad y el carácter «excéntricamente moderno» de la obra de Guido e inspirar, de este modo, muchas de las ideas del presente análisis: 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; RIGOTTI, Ana María y ADAGIO, Noemí, «Ángel Guido» en LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando (comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, 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, [orig. 2003]; «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; 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; CICUTTI, Bibiana y NICOLINI, Alberto, «Ángel Guido, arquitecto de una época de transición» en *Cuadernos de historia IAA N°9. Protagonistas de la arquitectura argentina*. Segunda Etapa, Junio 1998, IAA, SCA, Buenos Aires; CICUTTI, Bibiana, PONZINI, Bibiana, «En busca de la identidad americana. Ideas y enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Rosario» en CICUTTI [et.al.], *Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño: 90 años*, UNR Editora, Rosario, 2013, pp. 27-39; GUTMAN, Margarita, «Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma» en *DANA n° 21*, 1986, p. 47.



participación decisiva en la gestión del Museo Histórico Provincial, brega incansablemente por la incorporación del estudio de la arquitectura y ornamentación del pasado colonial en las currículas universitarias como metodología para desentrañar el futuro canon estético de la nación argentina. Por el otro lado, en cambio, se recorta la figura del ingeniero que se encuentra no sólo detrás de la organización del primer espacio académico en Argentina donde se introduce el urbanismo como un nuevo saber científico, sino además al frente del primer ensayo práctico de ese discurso que asignaba una importancia sin precedentes al *diagnóstico*, al amplio y profundo análisis de la ciudad previo a las instancias de intervención: el expediente urbano del Plan Regulador y de Extensión de Rosario (1935).

Aquí se considera que una forma de restituir la totalidad en que se manifiestan las complejas y heterogéneas aristas de una figura eminentemente plural como la de Ángel Guido, es a partir de un análisis que lejos de concebirlo aisladamente como arquitecto, ingeniero, urbanista o historiador, reinstale, por el contrario, la importancia desempeñada por las ideas estéticas. A través de esa variable, se confía en poder interrogar la particularidad de sus representaciones culturales sobre el espacio urbano en sus diversos formatos, la especificidad de la génesis y el desarrollo de esas ideas y los límites y contradicciones respecto del sentido que ellas exhibieron en las distintas constelaciones históricas. A lo largo de este proceso de reconstrucción de una singular experiencia de la modernidad que se resiste a ser encorsetada en los límites del fenómeno neocolonial o del nacionalismo cultural, se adopta una nueva lente analítica desde la cual observar la relación que la obra de Guido manifiesta con determinados aspectos del pensamiento alemán. La hipótesis central de trabajo considera, entonces, que en la apropiación original de aspectos determinados de lo que se conoce como *Einfühlungstheorie* (teoría de la proyección sentimental o, como suele traducirse al inglés, de la empatía), radica la clave para entender la concepción del espacio urbano de un personaje complejo, cuya postura ambivalente a propósito de la definición local de la arquitectura moderna no deja clasificarse fácil ni definitivamente.

El recorrido propuesto comienza con una caracterización general del neocolonial, prestando atención tanto a sus condiciones históricas de emergencia, como a las principales líneas historiográficas de interpretación del fenómeno. Muy lejos de querer poner en cuestión la validez de esas perspectivas en sí, el propósito es más bien ilustrar con mayor claridad cuáles son los principales obstáculos que implica el modelo del neocolonial a la hora de pensar las representaciones del espacio elaboradas por Guido. Para ello, se apela a un ejercicio de análisis e interpretación visual de algunas de esas representaciones que procura restituir la figura del arquitecto en el seno de los debates intelectuales sobre el problema de la forma del territorio durante las primeras décadas del siglo XX.

En el segundo capítulo se familiariza al lector con los principales aspectos teóricos de la estética de la *Einfühlung*, haciendo énfasis en la importancia histórica cardinal que estas ideas del siglo XIX revisten para el surgimiento de la experiencia moderna del arte y la arquitectura en el XX. Por esta razón, el foco se deposita exclusivamente en el ámbito germanoparlante de Europa central y en la yuxtaposición de dos jóvenes disciplinas –la psicología y la estética–, que prefiguraron los mecanismos de proyección empática como el elemento central no sólo de la percepción sensorial del

entorno construido, sino también de la relación establecida entre el sujeto y el objeto de contemplación artística.

A diferencia de la lógica binaria sobre la cual está basada la mayoría de los análisis sobre circulación de conocimiento, el itinerario de las discusiones intelectuales que aquí se quiere indagar presenta, al menos, dos escalas. En el proceso de traducción, readaptación y difusión de esas ideas el rol del pensador español José Ortega y Gasset se destaca, de hecho como una instancia intermedia que hace las veces de un primer tamiz de sentido, condicionando la posterior repercusión e interpretación latinoamericana de las mismas. El gran protagonismo que Ortega concedió a los textos de artistas e intelectuales de lengua alemana antes y durante su proyecto editorial *Revista de Occidente* representa, de este modo, una interesante triangulación para reflexionar a propósito de las complejas tensiones y asimetrías que caracterizan el proceso de circulación de ideas entre Alemania, España y Latinoamérica en un momento histórico clave de la modernidad.

De esta forma, la ambivalencia y la tensión que definen la posición de intermediario de Ortega son explotadas en el tercer capítulo para iluminar explicativamente cada una de las constelaciones históricas involucradas en el proceso de transferencia del conocimiento: ¿a qué razones puede atribuirse el interés de Ortega por la *Einfühlungstheorie* y en qué consisten las innovaciones que incorpora al respecto? ¿De qué modo repercute la presencia de Ortega en el proceso de conformación del campo cultural en Argentina durante las primeras décadas del siglo XX? Y por último, ¿cuáles son los rasgos característicos que estas ideas acerca de la percepción espacial asumen concretamente en la obra escrita de Guido? Estos tres interrogantes son abordados, respectivamente, por cada uno de los apartados en los que se subdivide el tercer capítulo.

En el cuarto, como una suerte de camino de vuelta de ese proceso de transferencia intelectual, se interpretan las fuentes correspondientes a un episodio prácticamente desconocido en los estudios existentes sobre este personaje: su presencia en el Instituto Iberoamericano (IAI) de Berlín en 1938. Menos preocupada en esta instancia por el rol que desempeñaron las ideas estéticas de la *Einfühlung*, la dimensión transnacional del análisis interroga, en cambio, el delicado equilibrio que se establece entre las distintas actividades realizadas por Guido durante su viaje de estudios y el accionar institucional del IAI durante uno de los períodos más oscuros de la historia alemana.

Finalmente, en el quinto apartado, se retoman las discusiones estéticas acerca de la percepción del espacio para analizar de modo práctico uno de los últimos segmentos de su producción arquitectónica, cuyo nuevo signo contrasta con la heterogeneidad y apertura de las exploraciones tempranas de la década del veinte: las composiciones monumentales. Se intentará demostrar que no sólo las tradiciones del urbanismo científico francés y del *planning* norteamericano, sino también las figuras de proyección empática de la *Einfühlungstheorie* desempeñaron un papel fundamental en la forma en que Guido percibía e imaginaba el espacio de la gran ciudad.

## Capítulo I. Los límites del modelo neocolonial

La reivindicación de prácticas y discursos arquitectónicos del período de dominación colonial española en América que ha dado en llamarse neocolonial es un fenómeno estético surgido entre fines del siglo XIX y principios del XX, de amplias dimensiones y rasgos muy diversos. En ese sentido, se ha demostrado que, a pesar de las notables diferencias, la revalorización del *Mission Style* californiano por figuras como la de Sylvester Baxter, reconocía en la apropiación de la filosofía positivista de Hipolyte Taine y su plástica noción de «carácter», matrices teóricas comunes con las exploraciones de otros arquitectos como Martín Noel.<sup>2</sup> Mientras en Estados Unidos la revalorización del legado cultural hispánico ha de pensarse como una alternativa al cosmopolitismo de las grandes ciudades elaborada por los movimientos *Arts and Crafts* de inspiración ruskiniana, en el mundo hispanoparlante, en cambio, las reivindicaciones estéticas y morales articuladas en torno a lo ibérico denunciaban la «crisis espiritual» del momento, a la vez que procuraban fundar una «nueva sensibilidad» antiutilitaria y antianglosajona. En este sentido, la derrota de España a manos de la nueva potencia mundial estadounidense y la consecuente pérdida de las últimas colonias de ultramar en Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1898, representan el punto inicial de un complejo proceso de exaltación de la tradición latina y cristiana heredada de la «madre patria», que es llevado a cabo por los jóvenes intelectuales latinoamericanos para posicionarse críticamente frente a los modelos hegemónicos del positivismo y el liberalismo laicizante, según se verá con mayor detalle en el punto 3.2 de esta investigación.<sup>3</sup>

Esa sensibilidad ibérica de amplios alcances y muy diversas manifestaciones en la cultura latinoamericana, se articula puntualmente en Argentina en dos instancias: en primer lugar, con la representación nostálgica e idealizada del pasado que cierto sector de la oligarquía porteña –Wilde, V. López, Calzadilla, Bilbao, etc.– había elaborado a fines del siglo XIX en torno al tópico de la «Gran Aldea» y, en segundo lugar y con mayor claridad aún, en el marco de la crítica coyuntura socio-política del centenario de la revolución de Mayo en 1910 y de los nuevos americanismos dinamizados por la Reforma Universitaria en 1918. En el seno de la cultura urbana se perfila, de este modo, un doble núcleo de preocupaciones determinado tanto por la crisis que aquejaba a la disciplina arquitectónica en el plano internacional, como por la alarmante circunstancia sociopolítica de las grandes ciudades argentinas a principios de siglo XX:

«la crisis del academicismo a nivel internacional ha instalado desde finales de siglo en la propia Academia de Beaux Arts francesa, bajo la influencia de las teorías de Taine, la necesidad de desarrollar «estilos nacionales» como contrapartida de la indiferenciación ecléctica; pero en Buenos Aires ese problema se agrava, porque también las elites de las colectividades extranjeras comparten

<sup>2</sup> LIERNUR, Jorge F., «¿Arquitectura del Imperio español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones «neocoloniales» de la arquitectura producida durante la dominación española en América» en *Anales del Instituto de Arte americano e investigaciones estéticas* (Mario J. Buschiazzo), n° 27/28, Buenos Aires, 1989/1991.

<sup>3</sup> Cfr. TERÁN, Oscar, «El primer antiimperialismo latinoamericano» en *En busca de la ideología argentina*, Catálogos Ed, Buenos Aires, 1986, pp. 85-97.

esa necesidad [...]. Esto significa que el problema de los argentinos no puede resolverse con el genérico reclamo caracterizador de los «estilos nacionales»: aquí hay que encontrar un estilo de los argentinos, imponiéndolos a las otras figuraciones».<sup>4</sup>

Los modelos de recuperación del legado arquitectónico colonial que los protagonistas del debate en torno al estilo nacional elaboraron como respuesta a los males del cosmopolitismo, reconocían sensibles diferencias que no dejaron de causar polémicas discusiones en las páginas de las revistas especializadas de la joven disciplina. De esta forma, mientras personajes como Leopoldo Lugones, Martín Noel y Johannes Kronfuss estaban dispuestos a considerar los antecedentes coloniales americanos para la fundación del nuevo canon, el viejo maestro Alejandro Christophersen entendía que esas obras eran demasiado «modestas, debido a que los colaboradores [de los jesuitas] no eran artistas sino simples artesanos, a menudo elegidos entre los indios del país» y sostenía, en cambio, la necesidad de remitirse a las tradiciones ibéricas andaluzas.<sup>5</sup> Más allá de la heterogeneidad de posiciones respecto al neocolonial dentro del campo disciplinar, lo que importa destacar es que ese gesto que elude la consideración de las experiencias espaciales y temporales más próximas era llevado a ultranza hasta el punto de afirmar que:

«nada podemos hacer en la Capital, librados al entusiasmo de la especulación y de la codicia humana, pero queda el suburbio, quedan los pueblos veraniegos, queda la estancia. Ahí está la espaciosa campiña, en la Pampa; allí donde no hay límites, donde la línea extensa de los campos se confunde con el horizonte tranquilo [...]».<sup>6</sup>

En esta serie de reflexiones que perfilan los orígenes de la dimensión anti-urbana del neocolonial se apoyó un sector de la historiografía posterior para subrayar la supuesta incapacidad técnica y conceptual del lenguaje a la hora enfrentar los problemas y desafíos que presentaba la realidad metropolitana del centenario. De esta forma, se ha tendido a pensar el neocolonial como un fenómeno de renovación estética condicionado desde el principio por contradicciones de difícil solución:

« [...] si el espacio público de la ciudad burguesa se presenta como una polifonía insoportable, el cocoliche vuelto piedra, lo que ofrece el neocolonial con sus alusiones historicistas son más imágenes, dobla la apuesta del eclecticismo por un hiperelecticismo. [...] Pero ni se aproxima a una respuesta utilizable en el campo del lenguaje en la ciudad porque la propia tradición de la disciplina arquitectónica lleva a una aporía de la que el neocolonial no se hace cargo: si en plena crisis de los lenguajes académicos se puede acudir al clima, los materiales, el lugar para buscar un núcleo duro donde anclar un estilo nacional, al mismo

---

<sup>4</sup> 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. 224.

<sup>5</sup> CHRISTOPHERSEN, Alejandro, «La arquitectura colonial y su origen» en *Revista de Arquitectura*, SCA, Buenos Aires, marzo/abril 1917, p. 40.

<sup>6</sup> CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Ibidem*, p. 40.

tiempo esas referencias son mudas, todavía no constituyen lenguaje, envían al futuro».<sup>7</sup>

Pero es importante dejar en claro que aquí no se trata de desarticular una forma particular de entender el neocolonial y su relación con el fenómeno urbano, sino antes bien de entender las razones historiográficas por las cuales la figura de Guido se encuentra aún tan fuertemente anclada en esa tradición nacional de la producción arquitectónica. Los orígenes de esa vinculación tan persistente habría que buscarlos, en realidad, en el modo en que fue formulado uno de los procesos de renovación más importantes de la historiografía de la arquitectura en Argentina a fines de la década de 1980:

«es posible [...] diferenciar dos claras etapas en la historiografía «oficial» de la arquitectura: la que organiza sus motivos en torno al Centenario y los «pioneros» Kronfuss, Guido y Noel principalmente; y la que se estructura con Mario J. Buschiazzi y el Instituto de Arte Americano cristalizando en sus Anales. Así se arma –en tanto construcción historiográfica– la línea fuerte, institucional, de la disciplina; la que desde la óptica de nuestro tema aparece como objeto privilegiado, ya que es la que proveerá los fundamentos portantes de «lo nacional» haciéndose una con ellos. [...] Tal programa [de revalorización de las expresiones culturales americanas y de búsqueda de lo propio] puede leerse con la mayor transparencia en su propia casa [la de Rojas], proyectada por Ángel Guido en 1927. La secuencia de fachadas (réplica de la Casa de Tucumán – entonces demolida– al frente, seguido de portal barroco americano) le recrimina a la ciudad cosmopolita y desmemoriada su camino errado y hace docencia sobre aquello que debe recordar; la planta de la casa y el diseño de sus interiores en cambio intenta plasmar en ideas contemporáneas el concepto de «museo» que debía impregnar esta casa-manifiesto».<sup>8</sup>

<sup>7</sup> GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque...*, p. 225-226. Con el propósito de señalar esas restricciones del lenguaje, pero en los términos técnicos y concretos de la aplicación de algunos de sus elementos, se ha afirmado que «el sistema «neocolonial» tenía sus límites más rígidos en las cuestiones del carácter y la escala. Apto para resolver pequeñas residencias suburbanas, parecía fuera de sitio en el centro de la ciudad, en medio del tráfico metropolitano. Por otra parte, el juego de los elementos decorativos finamente trabajados recortados sobre grandes planos bastos se dificultaba en la medida en que el edificio crecía en dimensiones, y especialmente en altura.» en LIERNUR, Jorge F., *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2001, p. 148. O, de modo más drástico aún, que «el neocolonial puede desde luego considerarse ligado al arielismo (y con ello a una reacción arcaizante frente a la modernización), pero no debería dejar de verse eminentemente enlazado al nacionalismo xenófobo encarnado más brutalmente en la Liga Patriótica o en las figuras de Falcón y Uriburu.» en LIERNUR, Jorge F., «El discreto encanto de nuestra arquitectura 1930/1960», *Summa* n° 223, Buenos Aires, 1986, p. 68.

<sup>8</sup> GORELIK, Adrián y SILVESTRI, Graciela, «Lo «nacional» en la historiografía de la arquitectura en la Argentina: el peso de una tradición» en *Historiografía argentina (1958-1988). Una evaluación crítica de la producción histórica argentina*, Comité Internacional de Ciencias Históricas, Buenos Aires, 1990, p. 176. Para una reconstrucción más amplia de estos debates disciplinares y del carácter fuertemente programático de las intervenciones del grupo renovador véase, GORELIK, Adrián y SILVESTRI, Graciela, «Arquitectura e ideología: los recorridos de lo «nacional y popular»» en *Revista de Arquitectura*, SCA, Buenos Aires, 1988, pp. 50-61. Una vez más: estos señalamientos no han de interpretarse como un cuestionamiento al espíritu crítico que animó aquel debate historiográfico –por otra parte, harto legítimo–, en el que el neocolonial y la figura de Guido en sí no constituían precisamente el objeto central de la disputa. Se trata, en cambio, de reparar en los efectos secundarios que la importante discusión tuvo sobre las interpretaciones posteriores acerca de esos temas.

De esta manera, la operación crítica instalaba en el seno de la genealogía oficial de la historiografía de la arquitectura la figura de un Guido signada por el nacionalismo y el conservadurismo, en un gesto que a partir de ese momento condicionaría sensiblemente la interpretación de su obra en los términos de una arquitectura parlante, reduciéndola a la categoría de mecanismo accesorio de las ideas de Ricardo Rojas.

Sin lugar a dudas, esa filiación directa con el nacionalismo cultural que parece alcanzar su punto apoteótico sobre el final de su producción con la erección del Monumento a la Bandera (1957) y su desempeño como rector interventor de la UNL durante el peronismo (1948-1950), existe y fue estratégica y deliberadamente explotada por Guido, quien hizo cuanto estuviera a su alcance por ratificarla a lo largo de su extensa producción escrita, presentándose siempre como un discípulo del gran maestro de la Eurindia. Pero si se pone en suspenso, al menos por un momento, la radicalidad que las contradicciones de la vida política y cultural en Argentina asumen a mediados del siglo XX, para retornar de un modo distinto a la reflexión sobre ese período particular que a grandes rasgos puede definirse en torno a las décadas del veinte y treinta, se revela claramente que existe allí, entre la crisis del eclecticismo y el ascenso del racionalismo, una muy rica cantera digna de ser explorada en los términos de su especificidad histórica. Se observa también que, de un modo similar a lo que ocurre con el análisis del período de entreguerras europeo, la dramaticidad que adoptan los discursos y prácticas a medida que el siglo avanza, tiende a condicionar –asordinándolo– nuestro entendimiento sobre la riqueza y heterogeneidad del amplio conjunto de experiencias históricas que se aloja en ese intersticio temporal.

### I.1 La forma del espacio y su intervención técnico-artística

Para reponer la dinámica excéntrica de estos ensayos alternativos de modernidad en términos visuales, se puede apelar a un breve análisis de algunas representaciones del espacio urbano en la obra de Guido. En el mismo sentido en que la introducción se aludía a esa dualidad constitutiva en las formas de percibir la ciudad –la relación del interés estético por el pasado con la voluntad científica de operar técnicamente sobre el territorio–, podrían entonces también perfilarse comparativamente, por un lado, las viñetas que Guido elabora para la ilustración de *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927) y, por el otro, determinadas imágenes confeccionadas para el expediente urbano del Plan Regulador como, por ejemplo, los gráficos del caudal de tráfico, los diagramas de la red proyectada de subterráneos, los planos de abastecimiento y densidad de edificación, etc.

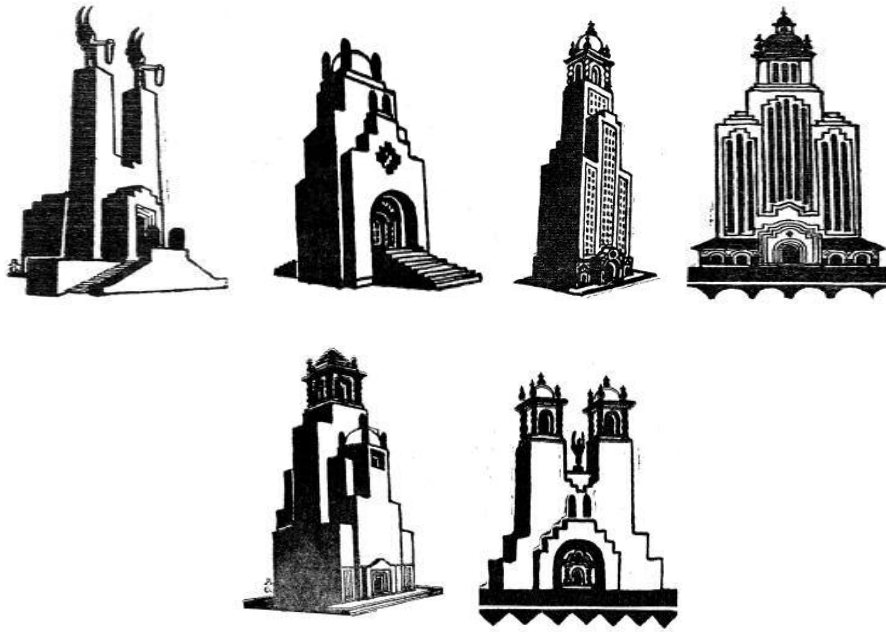


Fig. 1: Viñetas elaboradas por Guido para ilustrar *Orientación espiritual de América* (1927)

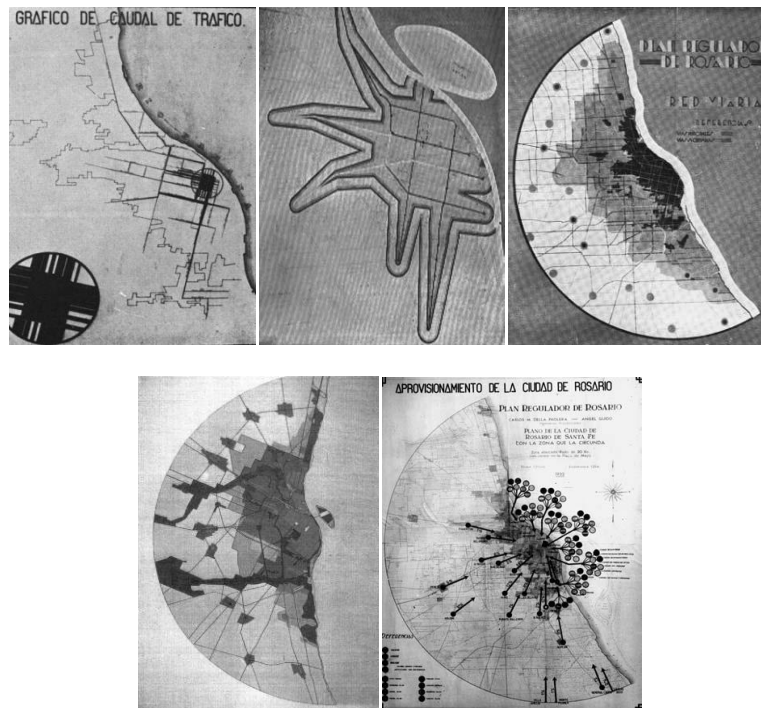


Fig. 2: *Plan Regulador y de Extensión Rosario* (1935): gráfico del caudal de tráfico justificativo de las avenidas N-S y E-O, isócronas del tráfico y redes de subterráneos proyectadas, red vial, sistema de espacios verdes, sistema de abastecimiento.



El primer conjunto de imágenes comprende una selección determinada de las viñetas que ilustran el libro citado —ocho sobre un total de trece—, en las cuales se representan distintos modelos de edificios. Las delicadas miniaturas se caracterizan por la estilización de motivos neocoloniales que de un modo muy deliberado procura no incurrir en el «delito» de la ornamentación excesiva. En efecto, esa cita del valor cultural del pasado es menos una apelación irreflexiva al retorno de un orden pretérito que la exploración sobria y consciente de las posibilidades de un lenguaje y el rumbo original que han de adoptar sus elementos a partir de las nuevas dimensiones de la gran ciudad. El manejo contrastante de la luz y la sombra enfatiza la expresión volumétrica de las distintas masas que van alternándose siempre subordinadas al ritmo dictado por el plano y de un modo curiosamente similar a lo que ocurre con los edificios de los secesionistas Hoffmann y Wagner, cuyas fotografías son también una parte importante de las ilustraciones del libro en cuestión. Estos templos y rascacielos de filigrana ponen en evidencia que las preocupaciones por el carácter y la escala de la arquitectura metropolitana, contrariamente a las opiniones citadas, se encontraban presentes ya en el comienzo mismo de la carrera profesional de Guido, quien a partir de este momento exploraría en reiteradas ocasiones la manera de restituir el aura a la ciudad moderna justamente a través de la condición vertical de estas «montañas desencantadas».<sup>9</sup>

Desde luego que frente a esta serie de viñetas no puede pasarse por alto el hecho de que los gráficos y diagramas correspondientes al Plan Regulador constituyen representaciones visuales que persiguen objetivos muy distintos. Estas imágenes corresponden a la instancia culminante y decisiva de un proceso de indagación «científica» sobre el territorio de la ciudad que procuraba recabar una cantidad muy amplia y diversa de información: índices demográficos, locación de actividades económicas, industriales, educativas, distribución de salarios y distintos costos del suelo, esquemas del tráfico y del transporte, etc. La recopilación y clasificación sistemática de todos estos datos configuraba el expediente urbano, un diagnóstico a partir del cual, como ya se ha señalado, las decisiones relativas a la intervención y planificación deberían revelarse de un modo claro y evidente en el que no había lugar para la incertidumbre. En tanto síntesis objetiva de esas prácticas y discursos médicos sobre el territorio urbano, estos planos son la manifestación visual de una concepción organicista de la ciudad que atribuía especial valor al concepto de *milieu*, una categoría central del biologicismo francés que había sido introducida en Argentina por el profesional novel, Carlos M. Della Paolera.<sup>10</sup> La fisonomía urbana expresada sobre el plano de los diagramas y gráficos revelaba la predisposición y especialización interna de los distintos órganos o, en el léxico del expediente urbano, el *zoning* natural.

---

<sup>9</sup> La alusión al ensayo de Manfredo Tafuri parece especialmente oportuna si se considera que Nueva York y sus rascacielos eran el modelo indiscutible que Guido tenía en mente para las ciudades cosmopolitas del litoral argentino, como lúcidamente fue señalado por Rigotti en el artículo citado a propósito del Monumento a la Bandera. En el mismo sentido de esa interesante serie de observaciones podría agregarse el proyecto para el edificio de Correo, que parece recuperar, incluso de un modo más claro y directo que el Monumento a la Bandera, los temas de escala y carácter que anuncia sugestivamente la elaboración de estas viñetas. En la obra escrita estas preocupaciones fueron sobre todo abordadas en GUIDO, Ángel, *Catedrales y Rascacielos*, Buenos Aires, CLES, 1936. Cfr. TAFURI, Manfredo, «La montaña desencantada. El rascacielos y la ciudad» en CIUCCI, DAL CO, MANIERI-ELLA y TAFURI, *La ciudad americana. De la guerra civil al New Deal*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 387-512.

<sup>10</sup> RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo en Argentina...*, op. cit., pp. 42-53.

El análisis *en pendant* de ambos conjuntos de imágenes arroja, a simple vista, un contraste impactante entre las siluetas gráciles de los rascacielos y templos de las viñetas y el perfil objetivado y abstracto de la ciudad que como predisponiéndose para su disección se recorta sobre el plano de los diagramas del plan: dos representaciones del espacio urbano sensiblemente disímiles que fueron elaboradas por la misma persona en un lapso menor al de diez años.<sup>11</sup> Sin embargo, esa tensión puede ser interpretada como el primer rasgo de una concepción compleja del fenómeno urbano moderno, en el cual la ciudad es para Guido la síntesis de un proceso orgánico en el que participan diversos aspectos de la acción colectiva. En el seno de esa representación específica de la ciudad, se verá que el espacio funciona como una plataforma susceptible de ser analizada y transformada desde una perspectiva científica y racional, pero también interpretada desde la dimensión cultural e histórica que demanda la creación artística.<sup>12</sup>

Pero no es únicamente el espacio la dimensión común que permite reconciliar estas dos dimensiones tan distintas, sino además la decidida preocupación *formal* que anima su intervención técnica y artística. Si en el plano de la arquitectura esa exploración teórico-práctica en torno a las formas es fácil de reconocer en la medida en que la obra de Guido se encuentra evidentemente asociada a la búsqueda del nuevo canon estético que tan acuciantemente necesitaba la ciudad cosmopolita, en la dimensión del urbanismo y la planificación la variable de la forma ha sido menos problematizada. Sin embargo, como se procurará demostrar en los apartados siguientes, hay razones concretas para creer que más allá de la filiación que une al ingeniero rosarino con Della Paolera, Marcel Poëte, la geografía humana de Vidal de la Blache y Lamarck, existe una evidente preocupación teórica por los problemas de la percepción estética de las formas que sería necesario tener en cuenta. Después de todo, la piedra angular del Plan Regulador –la reordenación del sistema ferroviario–, no era ni más ni menos que la voluntad técnica de intervenir específicamente sobre la *forma del territorio de la ciudad*:

«puédese decir, sin riesgo de error, que, biológicamente –si se nos permite la expresión– la ciudad hubiera adoptado la forma longitudinal Alberdi-Rosario-Saladillo [a lo largo del Río Paraná], con un crecimiento hacia el Oeste relativamente menor respecto a su desarrollo Norte Sud. Sin embargo, esta vinculación funcional de la ciudad se quebró debido a la localización de las instalaciones ferroviarias».<sup>13</sup>

El énfasis puesto en la variable de la forma para pensar las representaciones del espacio en la obra de Guido no es una aproximación aislada, sino que puede relacionarse con una dinámica de reflexión

---

<sup>11</sup> Concretamente, a pesar de que la fecha definitiva del Plan Regulador es recién 1935, existen motivos para creer que este tipo de reflexiones «científicas» sobre la ciudad hayan sido elaboradas incluso con mayor anterioridad: Guido conoce a Della Paolera en 1928, sólo un año después de haber publicado *Orientación espiritual... y Arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*. Ya en 1929 dan frutos las gestiones institucionales llevadas a cabo por Guido que demuestran, claramente, que la profesionalización de esta disciplina se desarrollaba paralela y simultáneamente tanto en el plano universitario, como en el de la política municipal: en el mismo año se inaugura en Rosario la primera cátedra de urbanismo científico en el país y se aprueba también la ordenanza municipal que estipula la confección del plan. Cfr. RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit.

<sup>12</sup> Javier Fedele ha llamado la atención a propósito de los interesantes paralelismos que, en este mismo sentido, existen entre las obras de Guido y Werner Hegemann. Cfr., FEDELE, Javier, op. cit.

<sup>13</sup> GUIDO, Ángel, «Influencia de los ferrocarriles en la evolución morfológica de la planta urbana de Rosario» en *Primer Congreso Argentino de Urbanismo* (Tomo II), Buenos Aires, 1937, p. 85. Agradezco a Ami Rigotti la gentileza de haberme remitido a esta cita.

más profunda acerca de la producción de significado social y cultural del territorio. La imaginación socio-espacial constituye en Argentina una tradición de pensamiento muy heterogénea, cuyos orígenes históricos pueden remontarse a los del ensayo interpretativo del siglo XIX –el *Facundo* por antonomasia–, e incluso a los textos de los viajeros ingleses.<sup>14</sup> Como se verá en los próximos capítulos, a principios del siglo XX, la importancia de la matriz espacial de este género fue refrendada por la incursión de nuevas tradiciones intelectuales que provocaron

«una transformación importante en cuanto a sus instrumentos de lectura: la metaforización del mapa como cuerpo de la nación. Esto es sin duda lo novedoso: la necesidad de sintetizar el espacio geográfico e histórico en una forma, para producir esquemas sobre su sentido. La ensayística de la década de 1930 parece querer recortar la fisonomía geográfica del país como medida del alma de su pueblo. [...] Ahora se produce una operación de interrogación sobre lo geográfico-nacional simbolizado en el mapa: la producción de figuras de identidad con la forma de las delineaciones cartográficas.»<sup>15</sup>

De ninguna manera se procura a partir de estas observaciones inscribir a Guido en la tradición del ensayo de interpretación nacional; pretender hacerlo sería obliterar las marcas históricas y disciplinares que hacen a la especificidad de su discurso sobre la ciudad. El propósito es más bien llamar la atención acerca de la centralidad que asumieron los tópicos de la forma y el espacio en el debate intelectual durante las décadas del veinte y treinta, para luego establecer con mayor precisión en qué lugar específico de esa constelación se instalan las reflexiones de Guido al respecto.

---

<sup>14</sup> PRIETO, Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

<sup>15</sup> 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. 285. Las cursivas son del original.

## Capítulo II. 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 somatosensitivos que intervienen en la percepción de los fenómenos, sobre todo los visuales, que irá perfeñándose 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»<sup>16</sup>. 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.<sup>17</sup>

«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

---

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.

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.<sup>18</sup>

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 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.<sup>19</sup>

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.

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 constante<sup>20</sup>, la noción de empatía de Schmarsow abandona deliberadamente la

<sup>18</sup> WAGNER, Kerstin, «Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum» en *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart...*, op. cit., p. 49.

<sup>19</sup> GLEITER, Jörg y THOMAS Friedrich (comp.), Einleitung en *Einführung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, LIT, Berlín, 2007, p. 8.

<sup>20</sup> 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

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 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*]». <sup>21</sup>

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 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». <sup>22</sup>

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

---

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 *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](http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Wagner/wagner.htm#_ednref58)]

<sup>21</sup> 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>. La traducción y el subrayado son nuestros.

<sup>22</sup> SCHMARSOW, August, *Ibidem*.

van trocándose sucesivamente hasta proporcionar la sensación 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.»<sup>23</sup>

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 otro visual.<sup>24</sup> 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, subrayando, de este modo, la importancia del movimiento y la capacidad de la arquitectura de formular históricamente distintos

<sup>23</sup> SCHMARSOW, August, «Der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde» en *Berichte über die Verhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse*, tomo 48, Leipzig, 1895, p. 55. El subrayado en el original.

<sup>24</sup> 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.

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.<sup>25</sup>

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

---

<sup>25</sup> 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».



## Capítulo III. Forma y espacio en los debates intelectuales de las décadas de 1920 y 1930

### III.1 Ortega y Gasset y la *Einführung*: un programa de actualización cultural

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 *Einführung*.  
**Ortega y Gasset**, *Arte de este mundo y del otro*, 1911.

La nacionalización y la modernización capitalista de España constituyen dos aspectos históricos fundamentales a partir de los cuales ha de organizarse la interpretación de la matriz vitalista y neokantiana del pensamiento de Ortega y Gasset. Definitivamente a la zaga de un proceso de desarrollo y crecimiento económico que había comenzado ya a mediados del siglo XIX, España contemplaba externa y pasivamente el acendramiento de las circunstancias históricas que, sólo luego de catorce años transcurrido el nuevo siglo, precipitaría a las potencias imperialistas de Europa a la primera conflagración mundial. En ese contexto signado por fuertes asimetrías nacionales con respecto a los caminos transitados hacia la modernización, el modelo de Alemania presentaba una serie de características *sui generis* en comparación con los casos más paradigmáticos de Inglaterra, Francia y Estados Unidos, que resultaban altamente seductoras para aquellos intelectuales que se encontraban en las circunstancias de Ortega. En este nuevo modelo a imitar, se destacaban, por un lado, la forma tardía, pero altamente dinámica, voluntarista y exitosa en que el estado nacional alemán había logrado organizarse luego de la guerra franco-prusiana en 1871 y, por el otro, el interés y el apoyo deliberados que ese desarrollo político institucional mostraba con respecto a amplios sectores del ámbito del arte y la cultura. Es dentro de ese juego de tensiones y miradas cruzadas que condiciona el interés general de Ortega por el pensamiento alemán, entonces, que resulta notable reparar en la centralidad que asumen las discusiones estéticas y psicológicas en torno a la percepción de la forma y el espacio.

El ejemplo más temprano y quizás directo de estas interconexiones sea quizás la reseña crítica que Ortega escribe y publica en distintas entregas en *El imparcial* entre julio y agosto de 1911, sobre el libro de Wilhelm Worringer *Formprobleme der Gotik* que había sido editado por la casa múniquesa Piper ese mismo año. La sorprendente inmediatez temporal que existe entre la lectura de Ortega y la edición del original da cuenta de la atención privilegiada que el pensador ibérico confería al ya por ese entonces muy reconocido autor de *Abstraktion und Einführung*, la investigación doctoral de Worringer que había sido publicada sólo tres años antes y ya contaba para ese momento con tres

reediciones, aunque aún no con una traducción al español.<sup>26</sup> Por esta razón, los ocho apartados que conforman esta reseña crítica titulada *Arte de este mundo y del otro* no sólo son el testimonio de la familiaridad y precisión con que Ortega manejaba las ideas y categorías de Worringer y de otros representantes de la tradición de la *Einfühlungstheorie*, sino que además constituyen muy probablemente la primera repercusión que la obra del historiador alemán suscitó en el mundo intelectual hispanoparlante.<sup>27</sup>

El punto de partida de la reflexión de Ortega es en sí mismo un claro ejercicio de proyección empática, formulado en aquel estilo literario provocador y autorreferencial –tan característico de sus textos–, donde el pensador madrileño describe con patencia la serie de emociones que lo asaltan al visitar una catedral gótica. Estableciendo de este modo una filiación tácita pero evidente con la metodología de la *Einfühlungstheorie*, se presentan las distintas sensaciones físicas que suscita no sólo la percepción de las formas que adornan la iglesia, sino también, más importante aún, el hecho de haber ingresado al espacio interior del edificio. La verticalidad y la altura que caracterizan este tipo de construcciones se traducen en impresiones de profundo vértigo, confusión y perplejidad:

«súbitamente, de mil lugares, de los altos rincones oscuros, de los vidrios confusos de los ventanales, de los capitales, de las claves remotas, de las aristas interminables, se descolgaron sobre mí miríadas de seres fantásticos, como animales imaginarios y excesivos, grifos, gárgolas, canes monstruosos [...] Y todo esto vino sobre mí rapidísimamente [...] la mirada alerta, el cuello alargado, los músculos tensos, preparados para el salto en el vacío. [...] Cada cosa llegaba a mí en aérea carrera desaforada [...] para darme la noticia en frases veloces, entrecortadas [...] y al punto, con la misma rapidez, como cumplida su misión, desaparecía, tal vez se tornaba a su cubil, a su alcándara, a su rincón, cada línea angulosa viviente».<sup>28</sup>

El vínculo directo entre estas imágenes de verticalidad asociadas a los movimientos de ascensión y caída y las respuestas simpáticas elaboradas por el propio físico deja en claro que tal como lo había formulado Lipps, tampoco Ortega considera que las formas artísticas se encuentren en el espacio simplemente dadas, de un modo autónomo. Es por el contrario el sujeto en actitud contemplativa y sólo a través de la estructura fisiológica de la que está provisto, el que descubre la dinámica de las fuerzas mecánicas o, para usar los términos del pensador alemán, de la mecánica estética [*die ästhetische Mechanik*] que se actualiza en el instante de la proyección. El hecho de que estas referencias a la dimensión del físico del sujeto que no se encuentren desarrolladas en *Abstraktion und Einfühlung*, dan pauta de que el conocimiento de Ortega acerca de estos temas iba mucho más allá

<sup>26</sup> *Abstraktion und Einfühlung*, Piper Verlag, München 1908. La primera traducción al español aparecería recién en 1953 por Fondo de Cultura Económica bajo el título de *Abstracción y naturaleza*, a cargo de Mariana Frenk-Westheim, cónyuge del historiador judío alemán Paul Westheim, que había sido a su vez discípulo de Wölfflin y Worringer antes de emigrar hacia México escapando del nazismo.

<sup>27</sup> La recepción de la estética alemana en el pensamiento de Ortega ha sido abordada con anterioridad por MEDINA-WARMBURG, Joaquín, «II: Oberfläche und Tiefe. Ortegás Läuterungsprogramm (1900-1914)» en *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien (1918-1936). Dialog-Abhängigkeit-Polemik*, Vervuert Verlag, 2005, Frankfurt, p. 63. En ese estudio se perfilan las principales líneas de interpretación que guían el presente análisis.

<sup>28</sup> ORTEGA Y GASSET; José, «Arte de este mundo y el otro» en *Obras Completas* tomo I (1902-1916), Revista de Occidente, Madrid, 1966 [ed. Orig.: 1946, ], pp. 186-187. Las cursivas no son del original.

de la famosa aunque escueta obra de Worringer. La definición precisa y bien nutrida del concepto que Ortega brinda en su propio texto demuestra que su entendimiento al respecto trascendía las preocupaciones socio- y psichistóricas de estilo con las que ya Alois Riegl había procurado establecer diferencias entre los estilos ornamentales de los distintos pueblos:

«[...] si el objeto es angosto y vertical, por ejemplo, nuestros músculos oculares verifican un esfuerzo de elevación; este esfuerzo está asociado en nuestra conciencia a otros movimientos incipientes de nuestro cuerpo, que tienden a levantarnos sobre el suelo y a las sensaciones musculares de peso, de resistencia, de gravitación. Se forma, pues, dentro de nosotros, en torno a la imagen bruta del objeto angosto y vertical, un como organismo de actividades, de relaciones vitales. [...] El resultado es que no ya nosotros, sino el objeto angosto y vertical nos parece dotado de energía, nos parece esforzarse por erguirse sobre la tierra, nos parece triunfar sobre las fuerzas contradictorias. [...] Este es el placer estético elemental que hallamos en la contemplación de las columnas, de los obeliscos.\* En realidad, somos nosotros mismos quienes gozamos de nuestra actividad, de sentirnos poseedores de poderes vitales triunfantes; pero lo atribuimos al objeto, volcamos sobre él nuestra emotividad interna, vivimos en él, simpatizamos.»<sup>29</sup>

Sin embargo, como un pensador astuto que procura constantemente borrar las huellas de su propia escritura, Ortega manifiesta antes que nada los objetivos e hipótesis de su propio ejercicio intelectual, demorando la mención de la figura de Lipps, Schmarsow y el modo en que su reflexión se instala en el debate teórico ya trazado por la *Einfühlung*, que aparece recién en el tercer apartado que se publica una semana más tarde con la próxima entrega del escrito. Menos que con una actitud deliberadamente pernicioso de hacer pasar ideas ajenas como propias, habría que pensar esta forma de escritura más bien en relación a las dinámicas particulares de un campo intelectual internacional que Ortega conocía y manejaba muy ágilmente. Su familiaridad con las fuentes de primera mano, en un momento en el que casi no existían reseñas ni traducciones de las obras disponibles, era un factor determinante para presentar en los distintos contextos de recepción, ya sea en España o en Argentina, sus ideas y la de los otros con un impacto especial. Son entonces las tensiones históricas y las diferencias estructurales entre los distintos contextos, las que permiten comprender mejor el hecho de que sus reflexiones se presenten la mayoría de las veces en un plano de igualdad casi equivalente con el de las figuras del pensamiento alemán. Dejar en claro que él ya había reflexionado con anterioridad sobre los mismos temas y de un modo similar, era una forma de asegurar también para España un rol destacado en el mundo del pensamiento:

«según he oído no fue claro lo que entonces escribí, y esto me apena, porque se trataba de un ensayo de estética española y como una justificación teórica de

\* El ejemplo de la columna era paradigmático en las reflexiones sobre arquitectura dentro de la tradición de la *Einfühlung* y su formulación puede atribuirse a la investigación doctoral de Wölfflin. Ver nota al pie n° 22 de este trabajo.

<sup>29</sup> Ortega y Gasset, José, «Arte de este mundo y el otro», *op. cit.*, p. 193.

nuestra peculiaridad artística. Ahora, siguiendo al doctor Worringer, voy a renovar en otra forma y con los conceptos que él presente [sic] aquella cuestión de naturalismo e idealismo, de alma mediterránea y alma gótica. Es asunto en que conviene ver claro si hemos de iniciar algún día la historia científica, es decir, filosófica de España». <sup>30</sup>

Para demostrar esa peculiaridad estética española Ortega planteará la existencia de dos ontologías contrapuestas, a saber, un *pathos* materialista o del sur vs. un *pathos* trascendental o del Norte. Frente a la tipología que Worringer había definido para el «hombre gótico» aventura Ortega una correspondiente al «hombre mediterráneo» y que se define por su natural inclinación por el orden material y concreto, por las dimensiones circunscriptas e inmediatas de una realidad diáfana y cálida. De este modo, mientras que el hombre del norte se caracterizaba por su afán de trascendencia y su gran capacidad de imaginación, el del sur se destacaba, en cambio, por su «pesadumbre románica», por el rechazo al misticismo y a la religión entendida como «negación y polemización de la vida».

Como es obvio de suponer, la noción de *raza* era el concepto fundamental sobre el cual se articulaba este tipo de razonamiento orgánico que permitía brindar explicaciones no sólo acerca del comportamiento psicosocial y estético de los distintos pueblos humanos en el pasado, sino además sobre el rol que cada uno de ellos estaba predeterminado a cumplir en el desarrollo de la historia, es decir, su «destino». La centralidad de esta categoría dentro de la agenda intelectual del período estaba directamente vinculada con las posibilidades heurísticas que la crítica cultural vislumbraba en las imbricaciones de la historia con el espacio, como quedaría demostrado con el éxito rotundo de la principal obra de Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente* (1918/1922). Al igual que el uso de las metáforas geológicas por parte del autor del best-seller de entreguerras se inscribe en una larga tradición de pensamiento germanoparlante sobre el espacio, también Ortega concebía el paisaje, el territorio y la arquitectura como un punto de partida de sus reflexiones sobre la cultura y la sociedad:

«la arquitectura es un arte étnico y no se presta a caprichos. Su capacidad expresiva es poco compleja; sólo expresa, pues, amplios y simples estados de espíritu, los cuales no son los del carácter individual, sino los de un pueblo o de una época. Además, como obra material supera todas las fuerzas individuales: el tiempo y el coste que supone hacen de ella forzosamente una manufactura colectiva, una labor común, social.» <sup>31</sup>

La misma dicotomía entre cultura gótica y mediterránea vuelve a aparecer en otro escrito programático de Ortega titulado *Meditaciones sobre el Quijote* (1914), aunque esta vez en relación con otro tópico central en las discusiones acerca de la percepción de la forma y el espacio: el carácter táctil de las impresiones visuales. La asociación de estos dos registros de la sensibilidad para describir fenómenos estéticos es un rasgo característico presente en casi todos los estetas e historiadores del arte de la *Einfühlungstheorie*, cuyo origen se remonta a las contribuciones de los fisiólogos y psicólogos alemanes del siglo XIX. Frente a las tesis del empirismo inglés acerca de la

---

<sup>30</sup> Ortega y Gasset, José, «Arte de este mundo y el otro», op. cit., p. 190.

<sup>31</sup> Ortega y Gasset, José, «Arte de este mundo y el otro», op. cit., p. 189.

importancia de las sensaciones musculares a propósito de la percepción, los psicólogos y fisiólogos alemanes Hermann von Helmholtz, Hermann Lotze y Wilhelm Wundt atribuían, en cambio, una primacía indiscutible al registro visual de la realidad. Al considerar la estructura y el sentido del desplazamiento del órgano ocular en el proceso de reconocimiento del entorno circundante, estos científicos sentaban los fundamentos teóricos y metodológicos de una experiencia de la espacialidad definida a partir de la tensión entre el palpar táctil y visual de las superficies de las cosas. Radicalización del subjetivismo cognitivo y fundamentación somática del espacio se destacan como tópicos centrales que proporciona la psicología de la percepción para el surgimiento, partir del posterior desarrollo de la *Einfühlungsästhetik*, de nuevas representaciones psicológicas y estéticas del cuerpo y el espacio.<sup>32</sup>

A propósito de los problemas relacionados con la percepción visual en los textos de Ortega sobre pintura y arte, Nelson Orringer ha señalado la importancia de la obra de Erich Jaensch *Sobre la percepción del espacio* (1911).<sup>33</sup> El psicólogo alemán había comenzado a desarrollar su interés acerca de los problemas de la percepción visual en el marco de su investigación doctoral en la universidad de Göttingen [*Zur Analyse der Gesichtswahrnehmung* (1909)] aunque su carrera académica alcanzaría el máximo punto en la ciudad de Marburg. Allí se destacó no sólo por ocupar a partir de 1913 –aunque de un modo aparentemente confuso que suscitó grandes disturbios en el mundo académico y hasta la intervención crítica de Martin Heidegger– la cátedra del neokantiano Hermann Cohen, sino también por acceder al puesto de rector de la universidad en 1939, donde se desempeñaría como un intelectual profundamente comprometido con la ideología del nacionalsocialismo.<sup>34</sup>

Orringer explica el efecto que surten en Ortega los experimentos de Jaensch acerca de la percepción de la profundidad, en tanto resultado de la dispersión de la atención y de la lógica de los movimientos que realiza la mirada al posarse sobre los distintos objetos del campo visual. Para el psicólogo alemán, la visión próxima intensifica la conciencia de la realidad visual, habilitando el impulso de movilidad ocular y la necesidad de que la atención recaiga sobre los aspectos característicos del objeto inmediato, mientras que la visión lejana es incapaz de reparar en los detalles de objetos distantes que, como el cielo o un paisaje montañoso, se recortan sobre el fondo del campo visual. Sobre la base de esta dicotomía Jaensch establece una serie de correspondencias en la que visión próxima se equipara al carácter táctil y real de la percepción, mientras que visión lejana se asocia una aprehensión de orden espectral o abstracto de la realidad. Ortega retoma esta antinomia y la aplica en varias ocasiones en sus ensayos sobre el paisaje y las obras de arte. En las ya citadas *Meditaciones sobre el Quijote*, el pensador se predispone a reflexionar sobre la circunstancia española en las inmediaciones del Escorial, tomando como punto de partida el proverbio alemán

<sup>32</sup> WAGNER, Kerstin, «Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum» en *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart...*, op. cit., p. 56.

<sup>33</sup> ORRINGER, Nelson, «X. Profundidad en la pintura: Jaensch y Ortega» en *Ortega y sus fuentes germánicas*, Ed. Gredos, Madrid, 1979, pp. 317-345. Cfr. JAENSCH, Rudolf E., «Über die Wahrnehmung des Raumes» en *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, n° 6, 1911, pp. 1-148.

<sup>34</sup> KAPFERER, Norbert, *Die Nazifizierung der Philosophie an der Universität Breslau 1933-1945*, LIT, 2001.

según el cual «los altos árboles no dejan ver el bosque» [*den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen*]. Las reflexiones que emergen de la contemplación se organizan precisamente a través de las variables de la percepción según Jaensch. De esta forma la aparente invisibilidad del bosque se atribuye a su presencia lejana e indefinida que impide una aprehensión clara y evidente, como sí sucede en el caso de los árboles que se encuentran directamente frente al sujeto, en su cercanía inmediata. Más interesante resulta, sin embargo, el modo en el que Ortega monta sobre estos esquemas de percepción visual aquel procedimiento analítico dicotómico ya revisado para elaborar una caracterización psichistórica de la especificidad ibérica, por oposición a los atributos germánicos:

«la misma distancia que hallamos entre el pensador mediterráneo y un pensador germánico volvemos a encontrarla si comparamos una retina mediterránea con una retina germánica. Pero esta vez la comparación decide en favor nuestro. Los mediterráneos que no pensamos claro, vemos claro. [...] Si de una página de Cervantes nos trasladamos a una de Goethe [...] percibimos una radical diferencia: el mundo de Goethe no se presenta de una manera inmediata ante nosotros. Cosas y personas flotan en una definitiva lejanía, son como el recuerdo o el ensueño de sí mismas. [...] Toda esta famosa pendencia entre las nieblas germánicas y la claridad latina viene a aquietarse con el reconocimiento de dos castas de hombres: los meditadores y los sensuales. Para éstos es el mundo una reverberante superficie: su reino es el haz esplendoroso del universo [...] Aquéllos, por el contrario, viven en la dimensión de la profundidad. Como para el sensual el órgano es la retina, el paladar, las pulpas de los dedos, etc., el meditador posee el órgano del concepto. El concepto es el órgano de la profundidad.»<sup>35</sup>

A pesar de la importancia que reviste el análisis intertextual de Orringer para reparar en la atención que Ortega prestaba a la obra de un intelectual como Jaensch, hoy olvidado casi por completo, la lógica inmanente de la metodología empleada por el primero excluye todo tipo de conexión explicativa con la tradición de pensamiento de la *Einfühlungsästhetik*, en cuyo seno ya estaba prefigurada la mayoría de las hipótesis que el psicólogo alemán desarrollaría posteriormente. Con esto no se quiere obliterar el valor del método filológico de Orringer que basado en un minucioso estudio de los ejemplares de la biblioteca personal de Ortega, sin dudas esclarece el rol que en sus textos jugaron las ideas de un autor que el pensador español menciona furtivamente una única vez en toda su obra.<sup>36</sup> Desde la perspectiva metodológica de una historia intelectual más actualizada, sin embargo, resulta problemático el carácter unívoco y casi lineal que Orringer atribuye respectivamente a las nociones de «fuente» e «influencia».

---

<sup>35</sup> ORTEGA Y GASSET, José, «Meditaciones del Quijote» en *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, pp. 347 y 349. Las cursivas no son del original.

<sup>36</sup> Según Orringer la mención, que no constituye ni siquiera una cita al pie de página, se encuentra en ORTEGA Y GASSET, José, «Sobre el concepto de sensación» en *Obras Completas*, tomo I, p. 247. Orringer asegura que además del volumen citado acerca de la percepción espacial, Ortega disponía en su biblioteca de otros seis libros de Jaensch. Cfr. ORRINGER, Nelson, *Ortega y sus fuentes...*, *op. cit.*, pp. 318-319.

«¿Qué punto de vista más eficaz que el que tomamos cuando, suprimidos en la medida posible nuestros presupuestos intelectuales, contemplamos dos textos escritos sobre el mismo tema y que nos invitan a describir las evidentes semejanzas y, a la vez, a sintetizar en una forma concisa y esencial las diferencias? Si a un texto de Ortega aproximamos otro publicado en una fecha algo anterior, si esto otro lo hemos sacado de la biblioteca particular del mismo Ortega; si, además, anotamos los subrayados de Ortega en el texto ajeno y encontramos pasajes correspondientes en el texto orteguiano, habremos logrado reconstruir parte del proceso mental del mismo Ortega [...]».<sup>37</sup>

Actualmente no hay demasiada necesidad de explicar por qué razones epistemológicas existen variables históricas extratextuales que desempeñan un rol determinante en los procesos de circulación de conocimiento.

Otra aproximación a estos mismos temas, aunque mucho más atenta a la permeabilidad de las estructuras de sentido de las ideas implicadas en el proceso de transmisión, es la que lleva a cabo Medina Warmburg en *Modernidad proyectada...* Su punto de partida es siempre un análisis minucioso tanto de las condiciones de posibilidad históricas de las prácticas y discursos en circulación, como de los preconceptos, anhelos y expectativas que de modo recíproco definen los universos de representación cultural de los emisores y receptores involucrados. De esta forma, Medina presenta los modelos interpretativos de la *Einfühlungstheorie* en su doble acepción: por un lado, explica la apropiación intelectual de las categorías de abstracción y empatía de Worringer y las de superficie y profundidad de Riegl desde la perspectiva de Ortega, para quien la apelación al aparato teórico del pensamiento germanoparlante constituía, como se ha visto más arriba, el aspecto central de la operación de renovación cultural española necesaria para encaminar la nación en el trayecto de la modernización. Pero por otro lado, Medina también rastrea la utilización de las mismas nociones por parte de arquitectos alemanes que encontraban en el espacio ibérico un campo de reflexión y experimentación interesante. En efecto, durante su estadía en España en 1908 el joven Walter Gropius había percibido el castillo de Coca en Segovia como una síntesis de la voluntad artística [*Kunstwollen*] de oriente y occidente. Más interesante que la caracterización de este fenómeno como producto de un «instinto» y de una «lucha de razas» donde se fusionaban los polos de la abstracción y la *Einfühlung*, resulta sin embargo el uso clave que Gropius, ya de regreso en Alemania, hizo de las imágenes de la fortaleza para asegurar su posicionamiento institucional en el *Deutscher Werkbund*. Las mismas constituyeron un aspecto central de su conferencia acerca del arte monumental y la arquitectura industrial que pronunciara en Hagen en 1911: junto a las imágenes de los silos americanos y los primeros planos de la fábrica Fagus, la exposición de las imágenes del castillo de Coca eran un alegato en favor del carácter monumental que la arquitectura industrial del presente debía recuperar.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> ORRINGER, Nelson, *Ibidem*, p. 14.

<sup>38</sup> MEDINA WARMBURG, Joaquín, «Wille zur Monumentalität» en *Projizierte Moderne...*, *op. cit.*, pp. 47-62. Cfr. además JAEGGI, Annemarie, *Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus*, Berlín, 1998.

En definitiva, al igual que en el análisis de Medina Warmburg, el enfoque puesto a lo largo de este apartado en la imbricación de las dimensiones de lo nacional y transnacional ha querido demostrar algunos aspectos de la circulación de las discusiones en torno a la percepción empática de las formas y el espacio. En la transacción de sentido involucrada en ese intercambio de ideas a principios del siglo XX entre el mundo ibérico y el germanoparlante se definen los términos de una modernidad que se manifiesta siempre de un modo complejo y polivalente. La amplitud de esa diversidad semántica, sin embargo, no debería opacar el hecho de que la circulación de estas ideas también estaba atravesada por asimetrías y verticalidades entre las naciones, en gran parte como consecuencia de los distintos roles que cada una jugaba en las estructuras de acumulación y producción capitalista. En la siguiente sección, se procura complejizar este esquema dual de transferencia de conocimiento a partir la incorporación de un tercer término, a saber, la gravitación que estas discusiones tuvieron a principios de siglo XX en el contexto latinoamericano.



### III.2 La centralidad del discurso vitalista y neokantiano de Ortega en la profesionalización de los campos culturales en la Argentina del Centenario

Como ya se ha señalado, el comienzo del siglo XX en Argentina estuvo signado por drásticos cambios que no se limitaron a la dimensión material de la realidad económica y social, sino que, además, afectaron sensiblemente el plano de las representaciones culturales de los intelectuales del período. Luego de que en 1912 la Ley Sáenz Peña estableciera el voto universal, secreto y obligatorio para los ciudadanos varones, el radicalismo accedería al poder en 1916 sentando las bases para el surgimiento y posterior consolidación de una sociedad de masas. Si en el plano de la política esto significaba el ascenso de nuevos grupos de poder de clase media, los protagonistas en el plano intelectual también serían aquellos hijos de inmigrantes que iniciaban en ese momento sus estudios superiores o que apenas comenzaban a transitar su camino como nóveles profesores en las cátedras universitarias.

Como un factor estructurante de la identidad de esas nuevas generaciones de intelectuales reformistas, han sido interpretadas las distintas reacciones que emergen a partir de 1898 como respuesta crítica al avance imperialista norteamericano sobre América Latina, tal el caso de Ruben Darío, José Martí o Enrique Rodó:

«dentro de un mundo cuya mercantilización rechaza, Rodó apela al registro aristocratizante del modernismo en búsqueda de algunos espacios eventualmente protegidos de su conversión en valores de cambio. Uno de esos núcleos que, con su existencia, cuestionaría al sistema cree hallarlo en las juventudes latinoamericanas, inaugurando así ese discurso juvenilista en nuestra cultura que más tarde se transformaría en voluntad colectiva al articularse con las movilizaciones de la Reforma Universitaria. Dos modelos históricos resultan rescatados sobre la base de esos parámetros axiológicos de fondo bergsonianos: la Grecia clásica y el cristianismo primitivo».<sup>39</sup>

La juventud intelectual utilizó, de este modo, los componentes espiritualista, moralista, elitista y subjetivista del mecanismo rodiano para posicionarse frente al liberalismo laicizante y al positivismo vigentes. Como alternativa a esos elementos del modelo hegemónico que había instaurado la generación del '80 y que elegían verse en íntima relación con el problema del imperialismo del norte, se apeló al hispanismo y al resurgimiento de toda una serie de valores que exaltaba la tradición latina heredada de la «madre patria». La pérdida de los dominios imperiales españoles desató a partir de 1898 importantes reflexiones en torno a la escasa nacionalización y europeización de España. La fuerte apuesta a la dimensión cultural como agente dinamizador de ese proceso de modernización anhelado por parte de los pensadores ibéricos, sería interpretada por los jóvenes latinoamericanos en los términos de una verdadera «Renovación Española» cuyos pasos había que continuar obligadamente:

<sup>39</sup> TERÁN, Oscar, «El primer antiimperialismo latinoamericano» en *En busca de la ideología...*, op. cit., p. 90.

«breve y fugaz. La verdadera cultura, repito, es la que nos lleva a España. En estos propósitos, justo es recordar la labor de la Institución Cultural Española, que tanto bien hace a España y a la República Argentina. Esta entidad llevó hombres jóvenes, que causaron gran impresión en la Argentina y dieron la idea del pujante resurgimiento cultural de España».<sup>40</sup>

La primera visita de José Ortega y Gasset a la Argentina en 1916 inaugura, de este modo, una larga y fructífera tradición de intercambio cultural entre el pensador madrileño y los jóvenes intelectuales de distintos países del continente que va a extenderse a lo largo, por lo menos, de las próximas cuatro décadas. Como se verá, la indiscutible centralidad que desempeña su figura para la producción cultural del período está dada tanto por el rol activo en la configuración y legitimación del campo intelectual en formación, como por las muy diversas interpretaciones y apropiaciones que se llevaron a cabo acerca de sus textos.<sup>41</sup>

Al momento de su arribo a Buenos Aires financiado por la Institución Cultural Española, Ortega y Gasset tenía 33 años, era profesor de filosofía en la Universidad de Madrid y ya había publicado *Meditaciones del Quijote*. La validez filosófica a propósito de la reflexión sobre las particularidades españolas sedujeron fuertemente a los intelectuales latinoamericanos que encontraron en ese texto y en la presencia de su autor, una legitimación inicial para la meditación acerca de la propia circunstancia. Las estancias de estudio en Alemania entre 1905 y 1907, lo habían familiarizado con la *Lebensphilosophie* y las obras de pensadores neokantianos como Herman Cohen, Paul Natorp y Georg Simmel. En el marco de las filosofías vitalistas de Nietzsche y Bergson, su representación *sui-generis* del socialismo en tanto moral laica o nueva religión de la humanidad, representaba una variable central a partir de la cual afrontar el problema de la nacionalización de España, íntimamente asociada a la idea de una comunidad orgánica jerarquizada opuesta a la sociedad contractual individualista. De aquí que su apuesta a una pedagogía política militante llevada a cabo por una selecta minoría intelectual como mecanismo de modernización y renovación de la cultura española pueda ser entendida, en el contexto de su primera visita a la Argentina, como primera vinculación entre los intelectuales latinoamericanos y una compleja matriz de ideas antiliberales que habría de tomar muy diversas orientaciones luego de la Revolución Rusa y el fin de la Primera Guerra Mundial.<sup>42</sup>

Si bien esa deriva es particularmente interesante, sobre todo para interpretar los distintos momentos de la obra de un artista como Guido que a lo largo de la primera mitad del siglo XX supo establecer relaciones de no poca importancia con el poder político, a esta altura importa antes bien llamar la atención acerca del efecto decisivo que en el contexto local surtió la filosofía alemana moderna y

---

<sup>40</sup> Palabras de Mario Sáenz, primer decano reformista de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Buenos Aires (1921), en un reportaje realizado en 1923. Citado en BUSTELO, Natalia «Eugenio D'Ors en la Argentina. La recepción de la filosofía novecentista en la emergencia de la Reforma Universitaria (1916-1923): el *Colegio Novecentista* y la agrupación *Córdoba Libre*» en *Revista de Hispanismo filosófico. Historia del Pensamiento Iberoamericano*, n° 19, 2014, AHF, FCE, Madrid, pp. 37-38.

<sup>41</sup> Sobre la recepción de las ideas de Ortega en otros países sudamericanos véase MEDIN, Tzvi, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

<sup>42</sup> 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.

contemporánea de la que se nutría el vitalismo de Ortega. En efecto, si el campo académico se encontraba aún hegemonizado por ideas positivistas, el impacto que tendrían las conferencias acerca de la *Crítica de la razón pura* dictadas por el madrileño y su llamado de atención a propósito de Fichte, Hegel, Scheller y Husserl, constituiría un acontecimiento decisivo tanto para la nueva orientación general de la filosofía en Argentina, como para el desarrollo particular de las figuras protagónicas del período siguiente, tal el caso de Coroliano Alberini y Alejandro Korn:

«en 1918, la adhesión de la mayoría de los estudiantes al movimiento reformista significó la aceleración de los cambios estructurales que hicieron posible la consolidación de la filosofía como disciplina. El viaje de estudios a Alemania o la lectura de los originales alemanes se convirtieron en las metas de los jóvenes estudiantes de filosofía. Para las nuevas generaciones, el centro instructor para la «lucha» contra el positivismo y la consolidación de una nueva sensibilidad ética y estética estaba en la filosofía alemana moderna y contemporánea».<sup>43</sup>

En el mismo sentido, es interesante señalar la representación profundamente romántica del tiempo y de la historia que atraviesa *El tema de nuestro tiempo* (1923), cuyas declaraciones acerca del surgimiento de una «nueva sensibilidad occidental» y la importancia de la «generación» como protagonista de la historia, fueron tan decisivas para la emergencia de la cultura latinoamericana de los veinte. En su impugnación del positivismo y de todo tipo de materialismo economicista, existe en Ortega una concepción del tiempo que opera como un factor que anima y combina los fenómenos de la naturaleza en un todo viviente:

«el cuerpo de la realidad histórica posee una anatomía perfectamente jerarquizada, un orden de subordinación, de dependencia entre las diversas clases de hechos. Así, las transformaciones de orden industrial o político son poco profundas; dependen de las ideas, de las preferencias morales y estéticas que tengan los contemporáneos. Pero, a su vez, ideología, gusto y moralidad no son más que consecuencias o especificaciones de la sensación radical ante la vida, de cómo se sienta la existencia en su integridad indiferenciada. Esta que llamaremos «sensibilidad vital» es el fenómeno primario en historia y lo primero que habríamos de definir para comprender una época»<sup>44</sup>

Más allá de los detalles anecdóticos y espectaculares de su primer visita, como el conocido dato de que a causa de la gran popularidad de sus conferencias fue necesario apoyo policial para controlar las multitudes y el tránsito en los alrededores de la sala<sup>45</sup>, importa no subestimar la importancia que revistió el aspecto idiomático del fenómeno. La posibilidad de acceder a las fuentes de un pensamiento desconocido por primera vez en español y a través de las deslumbrantes explicaciones

<sup>43</sup> RUVITUSO, Clara, *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2015, p. 61.

<sup>44</sup> ORTEGA Y GASSET, José, «El tema de nuestro tiempo», en *Obras completas*, Tomo III (1917-1928), Revista de Occidente, Madrid, 1966, 146.

<sup>45</sup> TERÁN, Oscar, *Historia de las ideas en la Argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008, p. 197.

de un Ortega muy avezado en las artes retóricas, no podía sino aumentar las expectativas al respecto de un discurso que era ya *per se* considerado como rupturista e innovador.

Cinco años antes de que Ortega regresara por segunda vez al país en 1928, se destaca la fundación de la *Revista de Occidente* que durante su primera época (1923-1936) tuvo en Argentina el público lector más grande de toda Latinoamérica.<sup>46</sup> También en este medio se daría prioridad a los textos y pensadores alemanes, como lo denota el hecho de que Simmel, Jung y Scheler hayan publicado más de cinco artículos cada uno. Los mismos se encuentran entre los 78 colaboradores de la revista de esa nacionalidad, de los cuales aparecieron alrededor de 128 trabajos que, a su vez, representan más de un 10% sobre un total de 1030 colaboraciones. Casi de modo inmediato y paralelo a la fundación de la revista, surgió en 1924 la editorial homónima que, en el contexto de la colección «Nuevos hechos, nuevas ideas», publicó ocho libros de Scheler, cuatro tomos de las *Investigaciones* de Husserl, tres libros de Hegel y los seis tomos de la *Sociología* de Simmel.<sup>47</sup> Pero más allá de la importancia de *Revista de Occidente* como un canal de traducción y difusión de textos hasta el momento inaccesibles en español, importa también considerar su rol como artefacto cultural que fue determinante para el surgimiento de otras experiencias editoriales latinoamericanas centrales como, por ejemplo, *Contemporáneos* en México o *Sur* en Argentina.

De esta forma, si anteriormente se mencionaba la importancia de Ortega y sus reflexiones vitalistas y neokantianas como agente dinamizador de la profesionalización del campo filosófico, se observa paralelamente un proceso muy similar a propósito del campo literario y de la cultura. Prueba de ello no es sólo la presencia de Ortega en el consejo editorial de *Sur* y su íntima relación con Victoria Ocampo hasta el principio de la guerra civil española, sino además la asidua y recíproca participación en ambas revistas de muchos intelectuales notables del período como Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo que publicarían en la revista española sus textos «Menoscabo y grandeza de Quevedo», «Escorial» y «Juerga» o Guillermo de Torre, secretario de redacción tanto de *Revista de Occidente* como de *Sur* hasta 1938 y esposo de Norah Borges, la hermana del escritor argentino.

Para *Sur*, pero también para otras experiencias editoriales como *Proa*, *Martín Fierro*, *Sagitario*, *Inicial* y *Valoraciones*, la importancia asignada por *Revista de Occidente* al tópico de la «novedad» fue un factor central. En el marco del proceso de profesionalización del campo literario y renovación formal del lenguaje que protagonizaron esas publicaciones a lo largo de la década del veinte, *Revista de Occidente* ponía a disposición de los jóvenes latinoamericanos un amplio espectro de «lo nuevo» en materia de conocimiento, a partir de la cual era posible establecer diversas estrategias de legitimación intelectual. El énfasis puesto en brindar el más reciente y actual estado del conocimiento de distintas disciplinas como la filosofía, la psicología, el arte, el teatro y la poesía no se encontraba en absoluto aislado de la reflexión crítica acerca del rumbo que la tradición cultural de occidente había manifestado hasta, por lo menos, el comienzo de la Primera Guerra Mundial y es precisamente en el

---

<sup>46</sup> LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Taurus, Madrid, 1972, p. 60.

<sup>47</sup> MEDIN, Tzvi, *ibidem*, pp. 34-35.

marco de esa discusión que el fenómeno de la novedad emerge como un aspecto positivo frente a las tan populares visiones decadentistas de la cultura.<sup>48</sup>

A pesar de que la apropiación de ese capital cultural que la publicación extranjera pone a disposición adoptará sentidos muy distintos en cada uno de los casos locales particulares, puede detectarse en todos ellos una preocupación común por definir la especificidad del discurso hispanoamericano. Que esta inquietud por fundar una forma de expresión auténtica y original se haya nutrido decisivamente de una fuente europea como *Revista de Occidente*, no hace sino confirmar aquella vieja hipótesis acerca de la ideología cultural argentina del siglo XX como una empresa por definición contradictoria:

«heterogénea en su composición y marginal respecto de los centros mundiales, [la misma se plantea] construir una cultura que pueda pensarse «nueva», «original» y «argentina» o «americana»; construirla a partir del reconocimiento de lo que somos (en la escucha de la lengua, de la historia), pero también a partir de la conciencia del carácter incompleto y fragmentario de esos materiales (extranjeros, traducidos, importados) y de otras lenguas. Las fracciones que operan en el interior de esta problemática se diferencian por la elección de lo traducible, por la relación con la lengua y la cultura de la referencia.»<sup>49</sup>

A lo largo de este apartado, se ha procurado analizar el carácter eminentemente «modernizador» que adoptaron las ideas de Ortega y Gasset a lo largo del proceso de profesionalización del campo cultural, durante comienzos del siglo XX en Argentina. Las dos dimensiones disciplinares consideradas –la de la filosofía y la literatura–, exhibieron gran permeabilidad a propósito de la versión vitalista y neokantiana a través de la cual Ortega difundió los aspectos más en boga del mundo del pensamiento germanoparlante. Particularmente sensible a la recepción de esas ideas, se mostró una juventud fuertemente marcada por la experiencia de la Reforma Universitaria y por una sensación de agotamiento que en absoluto se reducía a los contornos de un sistema político y económico en crisis. Por el contrario, la misma era percibida como el umbral de una «nueva sensibilidad», de una forma distinta de experimentar el mundo que –se creía–, había cambiado radical e irreversiblemente. Sobre los cimientos de esa coyuntura compleja se llevó a cabo la incorporación de ideas que habilitaban a una reflexión sobre la condición propia: un proceso en el que Ángel Guido estaría plenamente involucrado.

<sup>48</sup> VÁSQUEZ, Karina, «De la modernidad y sus mapas. Revista de Occidente y la nueva generación en la Argentina de los veinte» en *Estudios Interdisciplinarios de América y el Caribe*, Vol. 14, n°1, 2003.

<sup>49</sup> SARLO, Beatriz, «La perspectiva americana en los primeros años de «Sur»» en *Punto de Vista*, año VI, n° 17, abril-julio, 1983, p. 10.

### III.3 Guido y la *Einfühlungstheorie*: configurar el espacio para narrar la historia de la arquitectura

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**, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, 1893.

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**, *La estética filosófica del espacio en el urbanismo*, 1943.

La exigencia de imaginación espacial encierra la necesidad de superar lo estrictamente funcional. [...] Su esencia consiste 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**, *The State of Contemporary Architecture*, 1954.

Como joven arquitecto formado en la universidad de Córdoba durante el proceso de Reforma Universitaria, Guido 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*.<sup>50</sup> 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, 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.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> 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 vendría 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.

<sup>51</sup> 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.

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 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 «mediúmico»»<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup>

Esto constituye un factor de importancia no menor que subraya la naturaleza particularmente excéntrica del proceso de recepción de las ideas analizadas, a la luz de la cual habría que interpretar algunos de los rasgos «marginales» 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 reseñados.<sup>54</sup> 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

<sup>52</sup> GUIDO, Ángel, *Concepto moderno...*, op. cit., p. 78.

<sup>53</sup> 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. Ver más adelante la nota n° 96 en el apartado 4.2. Por esa razón y 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<sup>e</sup> 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...*

<sup>54</sup> 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 Einfühlung en la moderna historiografía del arte*, Rosario, 1937, p. 137.

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» encarnada por Le Corbusier, como el «materialismo» y «mecanicismo» que representaban en Alemania las figuras de Walter Gropius y la Bauhaus.<sup>55</sup> 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.

Lo interesante de esta incursión oblicua en los debates teóricos sobre la percepción empática de las formas artísticas es que contiene nuevas claves para interpretar el modo en que Guido concibió el espacio urbano y su planificación. En líneas generales, los estudios existentes han perfilado hasta ahora dos vertientes para reflexionar sobre este problema: 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.<sup>56</sup>

Sin embargo, existe una zona puntual dentro de este arco explicativo acerca del problema del espacio que ha pasado desapercibida. La misma remite a las condiciones bajo las cuales se establece la experiencia misma tanto de percepción, como de configuración de ese espacio por parte del individuo que lo habita (usuario) o diseña (arquitecto/urbanista), respectivamente. Que Guido reflexionaba teóricamente sobre estas cuestiones en el marco de la *Einfühlungstheorie* se deduce fácilmente del

---

<sup>55</sup> GUIDO, Ángel, *Concepto moderno...*, op. cit., p. 53.

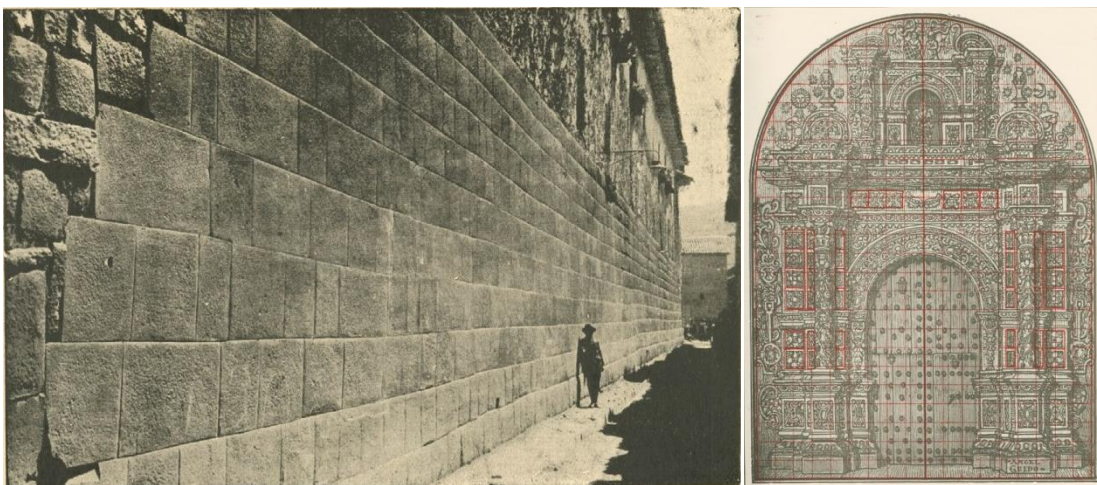
<sup>56</sup> Sobre esos dos conjuntos de interpretaciones, aquí muy sucintamente esbozados, ver sobre todo RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit., pp. 42-87 y FEDELE, Javer, *El río en la ciudad del plan*, op. cit., pp. 89-148. A pesar de que nuestra investigación no aborde de modo minucioso la relación entre Guido y Hegemann, no habría que pasar por alto el fundamental hecho de que el concepto de *civic art* según el crítico alemán no se reducía únicamente a las experiencias norteamericanas como «Boston 1915» o el célebre *Report on a City Plan for the Municipalities of Oakland and Berkeley* del mismo año, sino que también se nutría, y quizás de un modo incluso aún más decisivo, de la vertiente urbanística europea que reconocía en la figura de Camillo Sitte a uno de sus padres fundadores. Según éste, los famosos principios artísticos según los cuales debía regirse la moderna planificación urbana –*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (1889)– estaban precisamente relacionados con un tipo de espacio construido ópticamente y basados en el funcionamiento del cuerpo humano que también él había investigado, al igual que muchos pensadores de la *Einfühlungstheorie*, en términos físicos, fisiológicos y anatómicos. Cfr. PORFYRIOU, Heleni, «Camillo Sitte: optically constructed space and artistic city building» en Kirsten Wagner y Jasper Cepl (comps.), *Images of the body in Architecture. Anthropology and built space*, Tübingen/Berlin, Ed. Ernst Wasmuth, 2014, pp. 166-188. Por esta razón, una investigación futura debería analizar la presencia de Hegemann en Argentina no sólo como operación legitimante del Plan Regulador y del desarrollo posterior de la carrera de Guido en tanto urbanista, sino también como un canal de transmisión histórica de la aplicación concreta de la *Einfühlungstheorie* en el ámbito de la planificación urbana.



conjunto de su obra escrita, en gran parte analizada previamente. Pero de ese corpus de textos se destaca un artículo publicado en 1943 en la revista tucumana *Sustancia* –prácticamente desconocido– que explora estos temas en un sentido muy distinto:

«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).»<sup>57</sup>

En primer lugar, sorprende 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 [figs. 3 y 4], 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*.



Figs. 3 y 4: muro incaico en el cuzco(1927); análisis compositivo del frontispicio de la iglesia de San Lorenzo de Potosí (1925)

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 *Einführung*. Aunque permeada aún fuertemente por el vitalismo de Ortega – «proyección sentimental, mágica y simbólica»– que poco tenía que ver con el original sentido

<sup>57</sup> GUIDO, Ángel, «Estética filosófica del espacio en el urbanismo» en *Sustancia. Tribuna continental de la cultura Provincialiana*, n° 15/16, junio-julio de 1943, Tucumán, p. 533. El subrayado en el original.

positivista de la *Einführung* 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 y Sigfried Giedion. 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».<sup>58</sup>

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, que Guido cree poder resolver a partir de una figura en particular que hace las veces de nexo conductor 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 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

---

<sup>58</sup> GUIDO, Ángel, «Estética filosófica del espacio en el urbanismo», op. cit, p. 534. El subrayado en el original.

en las democracias o pretensión de las mismas. Humildes y discretos en las épocas medievales del cristianismo».<sup>59</sup>

¿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.<sup>60</sup> Más concretamente en torno 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 totalizadora de la ciudad ideal dentro de 30 años».<sup>61</sup>

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 contra la *Kunstwollen* de Riegl y su concepción del arte egipcio como paradigma de la percepción háptica, se vio que la argumentación

<sup>59</sup> GUIDO, Ángel, «Estética filosófica del espacio en el urbanismo», op. cit., pp. 534-535.

<sup>60</sup> 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 docente e investigador es otra perspectiva desde la cual hay que considerar necesariamente la producción escrita de Guido.

<sup>61</sup> RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit., p. 86. Subrayado en el original.

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.<sup>62</sup> 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 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. »<sup>63</sup>

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 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

---

<sup>62</sup> «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.

<sup>63</sup> GUIDO, Ángel, «Estética filosófica del espacio en el urbanismo», op. cit., pp. 535-536.

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.<sup>64</sup> 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 *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».<sup>65</sup>

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, 1923, Calpe, Madrid, pp. 284-285. Subrayado en el original.

Los paralelismos entre los extractos de Guido y Spengler son tan evidentes que tornan innecesario cualquier tipo de 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.<sup>66</sup>

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*.<sup>67</sup> A lo 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

<sup>66</sup> 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 fecha 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 SPENGLER, Oswald, *La decadencia de occidente...*, op. cit., s/p.

<sup>67</sup> 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.

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 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.»<sup>68</sup>

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 a 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 arte unitaria [*Einheitskunstwerk*] como proponía Gropius, Hegemann reprobaba 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 meticuloso en el que se cultivara el interés por la tradición y el desarrollo histórico de las formas artísticas.<sup>69</sup>

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

---

\* 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.

<sup>68</sup> HEGEMANN, Werner, «Weimarer Bauhaus und ägyptische Baukunst...», op. cit., pp. 76-78.

<sup>69</sup> Sobre la vida y obra de Hegemann en general cfr. 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; 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.

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.



## Capítulo IV. La visita y contribución de Ángel Guido en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín en 1938

En algún momento sobre finales del mes de octubre de 1938, sólo diez meses antes de que las tropas alemanas invadieran Polonia dando comienzo a la Segunda Guerra Mundial, Ángel Guido llegaba a la ciudad de Berlín. La estadía en la capital alemana, cuya duración no excedió aparentemente los diez días, era el primer destino de un viaje de estudios financiado por la Comisión Nacional de Cultura que se extendería aproximadamente ocho meses y lo llevaría a visitar también otras ciudades de Italia y Francia.<sup>70</sup> Como resultados de esta experiencia europea, se conocen hasta el momento las crónicas que el arquitecto confeccionó exclusivamente para *La Prensa –Venecia, la ciudad que la máquina no conquistó, Lo transitorio y lo eterno en Colonia–* y el efecto que determinados aspectos de la arquitectura italiana surtió en el desarrollo posterior de su propia obra.<sup>71</sup>

Menos conocida es, sin embargo, la serie de detalles históricos en torno a la presencia de Guido en Berlín que, a pesar de su brevedad, habría de proporcionarle seguramente una de las más gratificantes experiencias académicas de su carrera profesional: la posibilidad de pronunciar una conferencia sobre la influencia del paisaje en el barroco sudamericano en la Universidad Friedrich-Wilhelm de Berlín (actualmente Universidad Humboldt) y la posterior publicación de la versión escrita correspondiente, en la revista del Ibero-Amerikanisches Institut (IAI) de la misma ciudad.<sup>72</sup> Según se ha visto, Guido venía presentándose desde comienzos de la década del veinte y de una forma sistemática en la mayoría de sus textos como portavoz local de los historiadores del arte germanoparlantes Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer y Alois Riegl. Frente al doble desafío que representaban a principios del siglo XX la renovación y fundación de un canon estético nacional y la profesionalización del campo disciplinar de la arquitectura y el urbanismo en Rosario, él procuraba estudiar la especificidad del arte americano a partir de aplicar la metodología correspondiente de aquello que identificaba como la «moderna historiografía del arte europea»: una selección *sui generis* de las principales ideas con las que operaban los representantes del formalismo centroeuropeo ya mencionados. En ese mismo sentido, había atribuido reiteradamente la crisis del eclecticismo argentino a la predominancia del elemento francés –francofobia que alcanzaría su punto máximo con la publicación de su bien conocida diatriba contra Le Corbusier en 1930– y propuesto, en cambio, la adopción del otro rumbo de la modernidad señalado por la «revolución arquitectónica del pueblo germano» que vislumbraba en las obras de Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann y Adolf Loos.<sup>73</sup> Si bien estas razones son suficientes para dimensionar el entusiasmo y la relevancia que debe haber implicado para Guido el hecho de presentar sus ideas en el contexto original de

<sup>70</sup> Comisión Nacional de Cultura. *Su labor en 1938-1940*, Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires, p. 37.

<sup>71</sup> A propósito de la procedencia italiana de rol de las fuentes y del juego del agua en el diseño del Monumento a la Bandera cfr. RIGOTTI, Ana María, «Monumento a la Bandera en Rosario...», op. cit. Sobre el origen también italiano de la valoración del agua y la idea de ciudad-oasis utilizada para la elaboración del Plan Regulador de San Juan cfr. RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...* op. cit., pp. 231-233.

<sup>72</sup> GUIDO, Ángel, «Einfluss der Landschaft auf das südamerikanische Barock» en *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Jahrgang XIII, 1939/1940, Dümmlers Verlag, Berlin-Bonn, pp. 148-157. La conferencia fue pronunciada originalmente en español y traducida luego al alemán para ser publicada.

<sup>73</sup> GUIDO, Ángel, *Orientación espiritual...*, op. cit., pp. 16-17; *La machinolatrie de Le Corbusier*, Rosario, 1930.

producción de aquellas teorías a cuyo estudio y reelaboración se venía dedicando apasionadamente hacia tanto tiempo, la publicación reviste además, en sí misma y de modo objetivo, un alto grado de excepcionalidad: se trata de una de las contribuciones científicas más significativas publicadas por un investigador latinoamericano en el órgano oficial de la institución desde sus inicios en 1924, hasta su discontinuación a final de la guerra.<sup>74</sup>

Ahora bien, desde una óptica estrictamente relacionada con el contenido semántico, se verá que el texto publicado en la revista alemana no presenta claves de interpretación radicalmente desconocidas sobre el rol que estas ideas estéticas desempeñaron en la obra de Guido. Las hipótesis allí desarrolladas y los argumentos utilizados para fundamentarlas son, en efecto, una acumulación reiterativa de razonamientos que el autor ya había utilizado y seguiría utilizando, de forma casi inalterable, hasta el final de su carrera. Tampoco pueden rastrearse contactos posteriores a la publicación citada que permitan hablar de una recepción de Guido en el contexto intelectual germanoparlante. Sin embargo, el análisis sobre los factores históricos en torno a su paso por el IAI puede contribuir a un doble propósito: por un lado, llamar la atención acerca de los recorridos y alcances de un figura intelectual que gran parte de la historiografía no ha tendido a considerar en toda su magnitud<sup>75</sup>; por el otro, elaborar una interpretación, a partir de un somero análisis institucional del IAI en ese período, que permita poner en perspectiva la deriva histórica que manifiesta la trayectoria intelectual y artística de este personaje a partir de este momento. ¿Cuáles eran las principales características del funcionamiento de la institución alemana que concentraba la producción de conocimiento científico sobre España y Latinoamérica y que durante el nacionalsocialismo asumió clara y progresivamente un rol de coordinación en materia de política cultural internacional? ¿Cuáles son los puntos de contacto que pueden detectarse entre las ideas de Guido y los intereses y actividades institucionales desplegados por el IAI en este período? Y a su vez ¿de qué modo y hasta qué punto el análisis de esas circunstancias puede brindar nuevas claves para interpretar el desarrollo *a posteriori* de su trayectoria como arquitecto y urbanista? De antemano debe quedar en claro que aquí no se procederá a emparentar indiscriminadamente la figura de Guido con la ideología del nacionalsocialismo. No existe ningún tipo de pruebas documentales que demuestre alguna manifestación suya de entusiasmo o toma de partido por el régimen político; ahora bien, si hubieran existido en él inclinaciones concretas de ese orden, se verá enseguida que el IAI hubiera sido, sobre todo en este preciso momento, el lugar más indicado para expresarlas.

---

<sup>74</sup> Existen, en un sentido estricto, otras cuatro publicaciones hechas por figuras latinoamericanas, aunque ninguna constituye una contribución científica original, como en el caso de Guido. Los dos artículos de Ernesto Quesada «Die Quesada Bibliothek und das Lateinamerika-Institut» y «San Martín als Symbol und Ideal Lateinamerikas» en *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Jahrgang IV, 1930, Dümmlers Verlag, Berlin-Bonn, pp.11-18 y 148-166, respectivamente, pueden atribuirse a la íntima relación entre Quesada y la fundación del IAI, que se desarrollará más adelante. Las otras dos corresponden a PAULOT; Pedro E., «Wirtschaftliche Entwicklungsmöglichkeiten von Perú», Jahrgang V, 1931 171-178 y CONCHESO, Aurelio F., «José Martí. Filósofo» Jahrgang XI, 1937/1938, pp. 107-121. Son contribuciones menores hechas por un funcionario político peruano y un enviado cultural cubano. El artículo de Guido representa, por estas razones, la única investigación científica de una figura latinoamericana en el índice de *Ibero-Amerikanisches Archiv* (1924-1944).

<sup>75</sup> Todas las contribuciones de Rigotti sobre Guido son una excepción a esta tendencia generalizada, en la medida en que siempre han subrayado tanto la preponderancia y originalidad del modernismo en la obra del arquitecto, como las amplias repercusiones de su trayectoria intelectual en Latinoamérica y Estados Unidos.

La experiencia de Guido en Berlín puede servir, en cambio, para iluminar explicativamente aquello que otros ya han identificado como una tendencia de progresiva obturación y radicalización de sus planteos estéticos sobre el final de su carrera que contrasta con la riqueza y diversidad de las tempranas exploraciones de la década del veinte.<sup>76</sup> A partir del uso de la metodología de la *Einführung* y de recuperar distintos aspectos del panorama artístico de entreguerras –tal el caso de la noción de «realismo mágico» de Franz Roh–<sup>77</sup>, 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 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 hispanoíndica del período colonial (*Orientación espiritual de América en el arte*, 1927) o entre la verticalidad de los dinámicos y pujantes rascacielos neoyorquinos y las catedrales góticas europeas (*Catedrales y rascacielos*, 1936). La heterogeneidad y apertura características de este enfoque, sin embargo, parecen ceder progresivamente a partir de finales de la década del treinta ante el avance de un planteo cada vez más preocupado por la dimensión nacional del territorio en sus planteos urbanísticos (*Reargentinización edilicia por el urbanismo*, 1939), la adopción de la escala monumental en su obra arquitectónica (*Monumento al combate de San Lorenzo*, 1950; *Monumento nacional a la bandera*, 1957) y su desempeño como rector interventor de la Universidad Nacional del Litoral durante el peronismo (*Palabras de un rector*, 1949). En este sentido, el análisis de las circunstancias en torno a su paso por el IAI pueda quizás ayudar a entender más precisamente cuáles son los términos a partir de los cuales se configura esa obturación estética y política.

---

<sup>76</sup> 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, *El río en la ciudad del plan*, op. cit., pp. 89-121.

<sup>77</sup> 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 el diagnóstico del arte de vanguardia europeo después de la primera guerra mundial que prestaba especial atención a obras de Picasso, Miro, Dix, Ernst, Grosz, Kanoldt, entre muchos otros. El ensayo fue traducido por Ortega y Gasset y apareció en el número 48 de la *Revista de Occidente* en 1927.

## V.1 El interés por Latinoamérica en la Berlín de los 1930s

El 5 de enero de 1938 el Dr. Karl Fiebrig, responsable de la sección argentina del IAI, escribió a Guido una carta de agradecimiento en la que acusaba recibo del envío de cinco obras escritas del arquitecto.<sup>78</sup> Guido era una figura que manejaba diestramente los mecanismos de promoción y vinculación intelectual en la dimensión local y nacional pero también internacional, como había quedado demostrado en relación a su obtención de la beca Guggenheim y su consecuente visita a EUA en 1935.<sup>79</sup> Por esta razón y en base a la cercanía temporal entre el envío de los libros y su viaje a Europa, no es aventurado inferir que Guido había despachado gran parte de su obra a Berlín de modo deliberado, anticipando estratégicamente su presencia en el instituto de americanistas más importante de toda Europa.

Los orígenes del IAI se remontan a la donación que en el año 1927 recibió el estado prusiano de una de las bibliotecas particulares más grandes de Latinoamérica. El rechazo original por parte del gobierno argentino de la oferta correspondiente a los 82.000 volúmenes de la colección Ernesto Quesada, contribuyó probablemente a que éste último se decidiera por un destino algo más seguro, con el que después de todo se encontraba también profundamente relacionado, al cual encomendar el cuidado del gran patrimonio cultural que había heredado de su padre Vicente.<sup>80</sup> Luego de gestionar la adquisición de otras colecciones y fondos documentales más pequeños y de anexionar el antiguo instituto de investigaciones iberoamericanas de la Universidad de Bonn, el estado prusiano fundó oficialmente el IAI en Berlín el 12 de octubre de 1930.



Fig. 5: sede original del IAI en Berlín localizada en los antiguos establecimientos de las caballerizas reales, en el centro histórico de la ciudad.

<sup>78</sup> GSTA PK I. HA Rep. 218 nr 18, 33. Nota de Acta, 5/1/1938. Los libros mencionados que Guido mandó al IAI eran *Concepto moderno de la historia del arte*. *Influencia de la Einfühlung en la moderna historiografía del arte* (1937), *La machinolatrie de Le Corbusier* (1930), *Catedrales y rascacielos* (1937), *Arqueología y estética de la arquitectura criolla* (1932) y *Eurindia en la arquitectura americana* (1930).

<sup>79</sup> Cfr. RIGOTTI, Ana Maria, *Las invenciones del urbanismo...*, op. Cit., pp. 68-69.

<sup>80</sup> Ernesto Quesada había cursado estudios secundarios y universitarios de derecho en Leipzig y Berlín y llegaría a desempeñarse como profesor honorario de la Universidad de Berlín y senador de la Academia alemana en Múnich. Cfr. BUCHBINDER, Pablo, *Los Quesada. Letras, ciencias y política en la Argentina, 1850-1934*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

La elección de la fecha no estuvo en absoluto librada al azar y se transformaría a lo largo del tiempo en una efeméride institucional importantísima, sobre todo luego de que en 1934 el general Wilhelm Faupel asumiera la dirección en reemplazo de Otto Boelitz, quien por su pasado liberal durante el período de Weimar ya no cumplía con todas las expectativas de aquellos que habían accedido al poder en 1933. A partir de ese momento, el IAI asumiría progresivamente las funciones culturales de una instancia de coordinación intermedia entre los intereses políticos y económicos oficiales del gobierno alemán y distintas instituciones políticas y culturales de España y Latinoamérica.<sup>81</sup> Los grandes fastos que anualmente se dedicaban a la celebración del Día de la Raza se prolongarían hasta la prohibición dictaminada por el Ministerio de Relaciones Exteriores en 1942, luego de que los Estados Unidos ingresaran al conflicto bélico mundial, arrastrando a la mayoría de los países latinoamericanos a romper relaciones diplomáticas con Alemania. Hasta ese momento los festejos constituyeron no sólo una instancia de presentación formal ante los diversos círculos de americanistas, sino que operaban también como un mecanismo fundamental de propaganda institucional frente a importantes grupos de poder como el Ministerio de Relaciones Exteriores, la organización internacional del NSDAP, distintos representantes del establishment latinoamericano en Berlín, diversos sectores del falangismo y del gobierno español durante el franquismo, etc.:

«la ceremonia celebraba un acontecimiento simbólico central de la ideología de la Hispanidad. Con ello demostraba, en primer lugar, las relaciones especiales [del IAI] con la España franquista. El instituto denominado ibero-americano se asignaba inconfundiblemente a los intentos españoles de reactivación de una hegemonía en Hispanoamérica, al menos en términos culturales e ideológicos. La retórica del día festivo reproducía año a año un orden simbólico que representaba a España como madre de las hijas latinoamericanas. [...] El IAI se incorporaba a este orden familiar simbólico como hermano de España y con ello, en cierto modo, como tío de Iberoamérica. Faupel y otros funcionarios alemanes allanaban típicamente las verdades faltantes acerca de la conquista con la referencia a los «numerosos científicos alemanes» con Humboldt a la cabeza, que habrían contribuido «esencialmente» al desarrollo de Iberoamérica. Faupel concedía siempre mucha importancia a mencionar los estudiantes iberoamericanos en Alemania; en ellos veía los mediadores y multiplicadores de la política latinoamericana nacional-socialista. Las «Fiestas de la Raza» en el salón de actos de las antiguas caballerizas reales, en cercanía inmediata del distrito gubernamental, estaban dirigidas a funcionarios y organismos alemanes, al igual que a destinatarios españoles y latinoamericanos. Le proporcionaban a

<sup>81</sup> Para un análisis histórico general del IAI durante el período del nacional-socialismo cfr. LIEHR Reinhard, MAHIOLD Günther, VOLLMER Günther (comps.), *Ein Institut und sein General: Wilhelm Faupel und das Ibero-Amerikanische Institut in der Zeit der Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2003; VAINFAS, Ronaldo, RAMINELLI, Ronald, «Los americanistas del III. Reich. Ibero-Amerikanisches Archiv en los tiempos del nazismo» en *Historia y sociedad*, n° 6, 1999, Medellín, pp. 68-83. En un sentido estricto, el IAI no era una institución con funciones oficiales de política exterior. Sin embargo, como se verá a continuación, existieron a pesar de ese carácter no oficial múltiples vinculaciones en el plano político y simbólico entre el IAI y el NSDAP. Para un estudio detallado acerca de cómo ha de considerarse la especificidad histórica e institucional del IAI en este período, cfr. GLIECH, Oliver, «Lateinamerikanische «Multiplikatoren» im Visier. Kulturpolitische Konzeptionen für das Ibero-Amerikanische Institut zum Zeitpunkt seiner Gründung», en *Ein Institut und sein General...*, op. cit, pp. 17-66.

Faupel un escenario particularmente apropiado por su carga simbólica y publicitaria. En estos actos festivos el IAI exponía los éxitos de su política, allí se demostraba la particular vinculación con España (y con su política latinoamericana), allí escenificaba, por un lado, la unidad del estado alemán, la política nacionalsocialista y el IAI y, por el otro, se presentaba en el centro de una densa red de contactos políticos internacionales como el socio más importante de la conducción nacional-socialista y del aparato diplomático de la política exterior, a los cuales les demostraba su carácter irrenunciable.»<sup>82</sup>

El acontecimiento festivo se insertaba, de este modo, en una densa y compleja estructura de sentido donde la convivencia de la interpretaciones acerca del tópico de la raza entre nacional-socialistas e hispanistas, no estaba exenta de tensiones. Los primeros se inscribían en la tradición de Arthur de Gobineau y del social-darwinismo, caracterizada por concebir la raza a partir de una equiparación entre clasificación biológica y rasgos característicos que se manifestaban, sobre todo, fenotípicamente. Esa unión postulaba una causalidad irreversible entre naturaleza y cultura, una relación de los componentes físicos y morales, cuyos resultados eran genéticamente hereditarios y habilitaban una estricta clasificación jerárquica de los distintos colectivos humanos. El discurso hispanista construía su noción de raza, en cambio, a partir de variables culturales como el idioma, la religión, la tradición y la historia que le permitían incorporar grupos biológicamente muy diversos en el seno de una sola raza hegemónica, a saber, la hispánica. De este modo, se perfila una dicotomía entre una noción de tipo biologicista orientada a la pureza racial a través del aislamiento de los componentes no deseados y otra condicionada por los términos de un imperialismo cultural que acepta e incluso promueve los mecanismos de mestizaje, obviamente siempre y cuando no cuestionen la primacía del elemento español.<sup>83</sup>



Fig. 6 y 7: festejos del Día de la Raza en Berlín

<sup>82</sup> BARTELT, Dawid Danilo, «Rassismus als politische Inszenierung. Das Ibero-Amerikanische Institut und der *Día de la Raza*» en *Ein Institut und sein General...*, op. cit., pp. 86-87.

<sup>83</sup> Para un desarrollo profundo de estos temas véase el artículo citado de Dawid Danilo Bartel.

Como es de suponer esta serie de asimetrías se tornaba evidente en el marco de los festejos del 12 de octubre y demandaba, frente a un auditorio pleno de conspicuos representantes del aparato del NSDAP y de la comunidad iberoamericana en Berlín, ciertas explicaciones:

«el 12 de octubre de 1938 tuvo lugar en el IAI el tradicional festejo del «Día de la Raza» [en español en el original]. Participaron de la ceremonia numerosos representantes del partido, del Estado, del gobierno de la ciudad de Berlín, de las dependencias diplomáticas y consulares de España, Portugal, así como de los países sur- y mesoamericanos y muchos amigos del Instituto. El embajador a.D.\* Faupel llamó la atención acerca del significado del día de la raza, raza entendida aquí no en sentido biológico, sino como símbolo del vínculo histórico, cultural e idiomático de los pueblos de la esfera cultural iberoamericana. Luego de un resumen sobre el trabajo del instituto y de las organizaciones a él asociadas, agradeció a su personal y a los representantes diplomáticos y consulares de los países de lengua hispánica y portuguesa, así como a los funcionarios del partido, del Estado y a los representantes de la economía por su valioso apoyo y colaboración. Un especial reconocimiento expresó frente a la juventud iberoamericana que lleva a cabo aquí sus estudios, acerca de la lealtad demostrada para con Alemania en los días de alta tensión internacional. [...] Con motivos de los festejos del «Día de la Raza» mandaron telegramas de agradecimiento, entre otros, el suplente del Führer y ministro del Reich Heß, el ministro de Asuntos Exteriores del Reich von Ribbentrop, el ministro de Propaganda del Reich Dr. Goebbels, el ministro de Educación del Reich, Dr. Rust, el ministro de Correo del Reich, Ohnesorge, así como el secretario de estado y Gauleiter de la Organización Internacional Bohle.»<sup>84</sup>

A pesar de la ausencia de las grandes personalidades del partido el día del evento, la sola mención de su expresión de felicitaciones a propósito de las celebraciones da pauta de que en 1938 los esfuerzos de Faupel por transformar el IAI en una usina de conocimiento científico sobre el mundo hispanoparlante, que funcionara como una plataforma intermediaria y funcional a los intereses políticos y económicos del régimen. Por otro lado, el destacado de la cita sugiere no sólo la gran consideración de los becarios e investigadores latinoamericanos en Berlín, sino además el alto grado de autoconciencia al respecto del sentido político que la mera presencia de esos académicos representaba en la álgida coyuntura internacional. Sólo dos páginas más adelante, en el mismo número de *Ibero-Amerikanisches Archiv* y dentro de la misma sección donde se detallan las actividades institucionales del campo de trabajo del IAI [*Aus dem Arbeitsgebiet des Ibero-Amerikanischen Instituts*] llevadas a cabo durante ese periodo, se lee:

---

\* a.D.: *außer Dienst* [fuera de servicio], alude probablemente al hecho de que Faupel se encontraba a esa altura de su vida, desvinculado de sus obligaciones militares.

<sup>84</sup> «Aus dem Arbeitsgebiets des Ibero-Amerikanischen Insituts» en *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Vol. 12, n° 4, Enero 1939, p. 488. Las cursivas no son del original.



«del resto de los visitantes del IAI durante los meses de octubre, noviembre diciembre ha de nombrarse: [...] de Argentina: Prof. Dr. Ángel Guido con esposa e hija».<sup>85</sup>

Si Guido llegó, de hecho, a presenciar o no los famosos festejos berlineses del IAI por el Día de la Raza es, en cierto punto, irrelevante. Lo que verdaderamente importa es que su llegada al instituto acontece en el momento inmediatamente previo al estallido de la guerra, en una coyuntura signada por un grado de fragilidad y enardecimiento político que nadie podía dejar de percibir.



Fig. 8: festejos del Día de la Raza

---

<sup>85</sup> «Aus dem Arbeitsgebiets des Ibero-Amerikanischen Insituts» en *Ibero-Amerikanisches Archiv*, op. Cit., p. 490.



## IV.2 Las derivas de la raza y el paisaje

Que Guido llegara a Berlín muy probablemente recién después de que los festejos del Día de la Raza habían acabado, se deja inferir por un acta interna del IAI fechada el 27 de octubre en la cual se deja constancia no sólo de su reciente presencia en la ciudad, sino también de su profundo interés por presentar sus ideas en el marco de la institución. A partir de esta fuente queda también en claro que Guido no había organizado su conferencia con anterioridad al viaje. Por el contrario, los preparativos de la misma y las tratativas que luego derivarían en la publicación en la revista parecen haberse gestionado *in situ* y con un grado de espontaneidad y celeridad que asombra si se tiene en cuenta la temporalidad de los calendarios institucionales alemanes, a la vez que corrobora la ya mencionada capacidad del arquitecto de autopresentación y promoción en los circuitos académicos:

«Ángel Guido se encuentra desde hace un par de días en Alemania y continuará, luego de una estadía de diez días en Berlín, su viaje por Alemania; su próximo destino sería Múnich. En total tiene la intención de permanecer 8 meses en Europa. Guido –el hermano del conocido escritor [sic]– es profesor de historia del arte en la ciudad de Buenos Aires y Santa Fe y realiza el actual viaje por encargo del gobierno, especialmente con miras y en relación a planes y trabajos en el área del urbanismo. Junto a su interés en establecer contactos personales con grandes figuras del mundo artístico alemán (que pudieran, por ejemplo, tener importancia para su actividad docente) estaría también dispuesto, como ha dado a entender indirectamente, a pronunciar una conferencia en alguna forma (con diapositivas), por cierto no en alemán, aunque sí probablemente en español o en inglés. – Teniendo en cuenta que en el IAI se dispondría para ello de poco tiempo, entraría en consideración quizás alguna otra forma ya sea, por ejemplo, en un círculo pequeño más especializado, o bien a través de mediación nuestra a otros lugares (eventualmente también Múnich). Sobre dos cuestiones ha de llamarse la atención especialmente: 1.) la absoluta consideración del saber y la capacidad alemanes en el campo a trabajar 2.) la circunstancia de que el profesor Guido ha sido solicitado reiteradamente del lado francés para llevar a cabo conferencias, las cuales pronunciará. La literatura de Guido disponible en nuestra biblioteca es una prueba suficiente de la importancia de este hombre, cuyos trabajos en el campo artístico también serán de interés para arquitectos. En tanto artista en ejercicio es Guido aguafuertista.»<sup>86</sup>

El interés y dominio de Guido por parte de los temas estéticos alemanes en combinación con la enfática señal de alerta sobre la posibilidad de que el enviado cultural conferenciara en Francia y no en Alemania, se presentan entonces como los motivos centrales por los cuales las autoridades del IAI localizaron rápidamente un espacio alternativo disponible donde llevar a cabo el evento. Que finalmente se haya optado por un aula universitaria, tal cual se aclara en una nota al pie en la ulterior publicación escrita de la conferencia, resulta coherente tanto con la tradición del IAI de organizar

<sup>86</sup> GSTA PK I. HA Rep. 218 nr 18, 33. Aktennotiz; Betr.: Besuch Ángel Guido, 27/10/1938. Las cursivas son del original.

actividades en conjunto con esa institución, como con el hecho de que sus principales recintos se encontraban, al igual que los del instituto, en pleno centro histórico y administrativo de la ciudad.

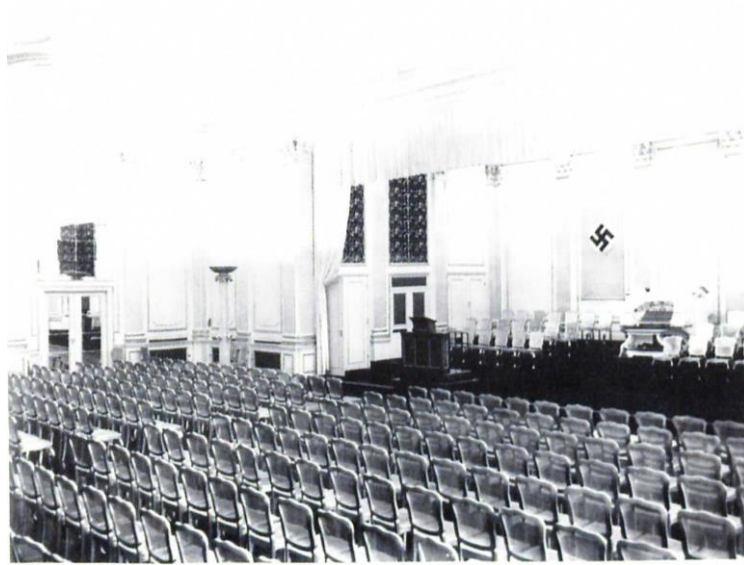


Fig. 9: salón de fiestas del IAI en la Villa-Siemens

Como es obvio de suponer, Guido hizo alusión en la introducción de su ponencia a la gran importancia que para él revestía semejante acontecimiento:

«es para mí un gran honor y alegría poder hablar aquí en Berlín, en una de las universidades más grandes de Europa, y decirles algo acerca del arte de América. Han obrado precisamente aquí en Alemania y en especial en esta universidad los grandes maestros en la filosofía de la historia del arte que gozan en la actual cultura occidental de la más grande consideración. Sin conocerlos personalmente he seguido su trabajo desde mi país y me he sentido unido a ellos como su más fiel discípulo. En calidad semejante me gustaría informarles sobre la cosecha que a través de mi propia labor he recogido en América. Pero estén seguros de que no quiero hacerlo como alumno engrdeído de su pequeño conocimiento que sólo él considera como válido, sino como un discípulo agradecido que reconoce de inmediato que ha trabajado en América con las herramientas, es decir con los métodos que sus maestros alemanes, en especial el gran Heinrich Wölfflin, le han obsequiado. En vistas de la audiencia con la que podía contar para el día de hoy, he elegido un tema que sólo le está confiado a los amigos del arte alemanes, a saber el Barroco».<sup>87</sup>

Una vez establecida la filiación intelectual con las grandes figuras del pensamiento que tanto estimaba, Guido prosiguió con el desarrollo de sus ya conocidas hipótesis acerca de la especificidad del barroco latinoamericano. Las grandes diferencias que él creía encontrar entre la manifestación local de este estilo y las variantes precedentes española y portuguesa, las fundamentó nuevamente a través de la certeza que expresaban las ecuaciones matemáticas. Aunque curiosamente, si bien ya había utilizado este procedimiento anteriormente en *Arqueología y estética de la arquitectura criolla*

<sup>87</sup> GUIDO, Ángel, «Einfluss der Landschaft...», op. cit., p. 148.

(1932) [arte español + arte indígena americano = arte criollo o mestizo], decidió en esta ocasión alterar el segundo término de la fórmula por uno que, con mayor seguridad fuera más efectivo a la hora de cautivar al público alemán, a saber, el de paisaje americano. Barroco español + paisaje americano = barroco indiano-hispánico, rezaba entonces la ecuación a partir de la cual el arquitecto organizó el desarrollo de su conferencia.

La importancia asignada por Guido a la dimensión del paisaje no era una preocupación aislada, sino que puede relacionarse con aquella dinámica de reflexión más profunda acerca de la producción de significado social y cultural a partir del territorio ya comentada en el primer capítulo. Pero a diferencia de muchos de los principales ensayistas del período que, obsesionados con los tópicos de la llanura y la vastedad del territorio, se concentraban casi exclusivamente en el tópico de la pampa, Guido prestaba atención a un tipo de escenario geográfico distinto que le ofrecía una base histórica más amplia sobre la cual proyectar sus hipótesis de renovación estética: el espacio del altiplano andino. Esto era coherente con el programa del estilo neocolonial que deliberadamente buscaba los elementos de su repertorio en Arequipa, Granada o en la provincia argentina de Córdoba, es decir en canteras históricas más densas y alternativas a aquel otro espacio que reprobaba con vehemencia: la metrópolis cosmopolita.<sup>88</sup>

De esta forma, presentó a su público europeo una noción de paisaje sudamericano valiéndose para ello de una descripción del entorno que evocaba claramente un tratamiento estético de los sujetos de la historia natural:

«el paisaje [del Tawantinsuyu] pertenece en su mayor medida a un altiplano ubicado a 4000 metros sobre el nivel del mar. Gigantescas elevaciones de poderosos bloques cúbicos flanquean una planicie, la que en parte no ostenta ninguna vegetación. Cactus gigantes que silban como órganos, cuando sopla sobre ellos el frío e implacable viento, crecen sobre el suelo inhóspito, donde las tribus nativas de los Quichuas y Aymaras que son telúricas en alto grado se manifiestan casi como hombres-cactus. Esporádicamente goza la cadena montañosa de los Andes de amenos valles. En el del Cuzco crece el maíz y más al sur en las yungas tropicales cacao y bananas, pululan los papagayos, los monos corredores y los suaves y orgullosos pumas. En este paisaje vivió el Inca y corporizó en su cosmovisión [*Weltanschauung*] su experiencia psicogeográfica. En su sentir religioso encerró el alma de este paisaje para luego expresarla en el arte. A partir de esto se explica el secreto del arte de los incas en la arquitectura, cuyos palacios y templos sencillamente cúbicos y solemnes son poderosos bloques precisamente ensamblados, mientras que los toltecas, mayas y aztecas revestían sus templos y construcciones palaciegas en un estilo barroco con decoración opulenta y colorida.»<sup>89</sup>

<sup>88</sup> SILVESTRI, Graciela, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Edhasa, Buenos Aires, 2011, pp. 266- 267.

<sup>89</sup> GUIDO, Ángel, «Einfluss der Landschaft...», op. cit., p. 152.

En esta curiosa combinación de diversas inflexiones del discurso romántico con elementos de la metodología neokantiana y vitalista de Ortega, la especificidad del paisaje americano y la armonía del hombre y la naturaleza se presentan a partir de una operación estetizante del entorno que bien podría ser interpretada en el sentido de lo sublime. Por oposición a la gracia, el equilibrio y la armonía que caracterizan el arte como creación humana, la figura retórica de lo sublime alude a la capacidad de la naturaleza de suscitar, en sus manifestaciones extraordinarias y desmesuradas, pasiones intensas, incluso terroríficas, que se extienden más allá de los límites de la racionalidad.<sup>90</sup> Y el tipo de influencia que la naturaleza física ejerce sobre la condición moral y el destino del hombre era entendida por Guido –definitivamente– desde un punto de vista ajeno a lo racional:

«[...] considero que el paisaje ejerce una profunda influencia sobre el nuevo arte que emerge y, por cierto, a través del medio de la religiosidad. Y en América, donde todo lo auténtico emerge nuevamente, le corresponde a lo telúrico, al suelo una poderosa fuerza mágica. Lo telúrico domina aquí, destruye y crea lo nuevo. Con seguridad podrá afirmarse del auténtico arte americano que se constituirá prontamente, que el mismo se apoya sobre las fuerzas del suelo.»<sup>91</sup>

Lo telúrico, entonces, como expresión sublime del *pathos* americano. Desde luego que este tipo de razonamiento orgánico, profundamente condicionado por las lecturas de Spengler y Simmel, se articulaba sobre la noción de *raza*. Una vez más era este concepto fundamental el que permitía brindar explicaciones no sólo acerca del comportamiento psicosocial y estético de los distintos pueblos humanos en el pasado, sino además sobre el rol que cada uno de ellos estaba predeterminado a cumplir en el desarrollo de la historia, es decir, su destino. Guido utilizaba esta categoría, desde luego, no en el sentido biologicista del nazismo, sino más bien en la acepción hispanista del término a la que había accedido vía Ortega y a partir de la cual podía identificar una voluntad de forma racial pasible de ser reconocida en la unidad de estilo de los incas. En base a estos amplios criterios culturalistas, la categoría de raza le servía para ir mucho más allá de los límites nacionales y aludir al conjunto de la población americana, incluso a la de los Estados Unidos.<sup>92</sup>

A pesar de estas considerables diferencias que pueden establecerse al respecto de las filiaciones intelectuales, la frase final de la conferencia de Guido debe haber sorprendido gratamente a más de un simpatizante del régimen alemán que, sin mayores conocimientos previos sobre el arte en América, se haya encontrado aquel día presente en el auditorio o entregado, posteriormente, a la lectura de su publicación escrita:

---

<sup>90</sup> Cfr. SILVESTRI, Graciela, *El lugar común...*, op. cit., pp. 239-398. Allí se ofrece un pormenorizado análisis de las distintas elaboraciones modernistas del tópico de la pampa a lo largo del siglo XX, desde la perspectiva de lo sublime. A pesar de que, como se ha dicho, Guido presta atención a otro tipo de paisaje, su forma de abordar y desarrollar esta variable se deja incluir sin mayores problemas en esa misma línea de análisis.

<sup>91</sup> GUIDO, Ángel, «Einfluss der Landschaft...», op. cit., p. 153.

<sup>92</sup> Las alusiones a una identidad continental atraviesan toda la obra escrita de Guido. Ya se encuentran presentes en *Orientación espiritual de la arquitectura americana* (1927) y se tornan especialmente visibles en *Redescubrimiento de América en el Arte* (1941). En *Catedrales y rascacielos* (1936) se pone en evidencia su profundo interés por incorporar la cultura arquitectónica norteamericana a su planteo euríndico original.

«paisaje, es decir suelo [*Boden*] de la patria, historia y sangre [*Blut*] son los tres vértices del triángulo que representa la gran tarea estética en nuestra redescubierta América.»<sup>93</sup>

Es que incluso desde el presente se requiere gran cautela analítica para no malinterpretar el gran poder connotativo que reviste la utilización inmediata de las palabras *Blut* und *Boden*, en un contexto de esas características. Que el empleo de esas nociones en español por parte de Guido tiene un sentido muy distinto al de la *Blut-und-Boden-Ideologie* del NSDAP, no es evidente a simple vista. Si bien la primer mención de ambas palabras en tanto par conceptual de categorías es atribuible a la ya citada obra de Spengler que tanta importancia había revestido para Guido y los intelectuales latinoamericanos de principios de siglo, el proceso de elaboración semántica de esas nociones llevado a cabo por los nazis marca una línea de interpretación sensiblemente distinta. Fue sobre todo bajo la influencia de Richard Walther Darré que la *Blut-und-Boden-Ideologie* se transformó en un aspecto central de la política agraria del régimen que postulaba la unidad indivisible entre el cuerpo del pueblo [*Volkskörper*] alemán definido biológica y racialmente y su lugar de asentamiento. La idealización de las formas de vida sedentarias y campesinas eran definidas por oposición tanto a la modernización urbana, como al supuesto nomadismo de los judíos y otros pueblos de Europa del este que debían ser desplazados del «espacio vital» [*Lebensraum*] que los alemanes creían merecer. No se puede establecer con precisión hasta qué punto y en qué medida los lectores de *Ibero-Amerikanisches Archiv* estaban en condiciones de identificar las diferentes connotaciones que el paisaje, en tanto entidad orgánica, asumía en la *Blut-und-Boden-Ideologie* y en el programa estético de Guido. En todo caso, la excepcionalidad que implican la traducción y la publicación de su conferencia llama la atención acerca de la potencia histórica que, a pesar de las marcadas diferencias conceptuales, ostentaba esta dimensión retórica del pensamiento socio-espacial.

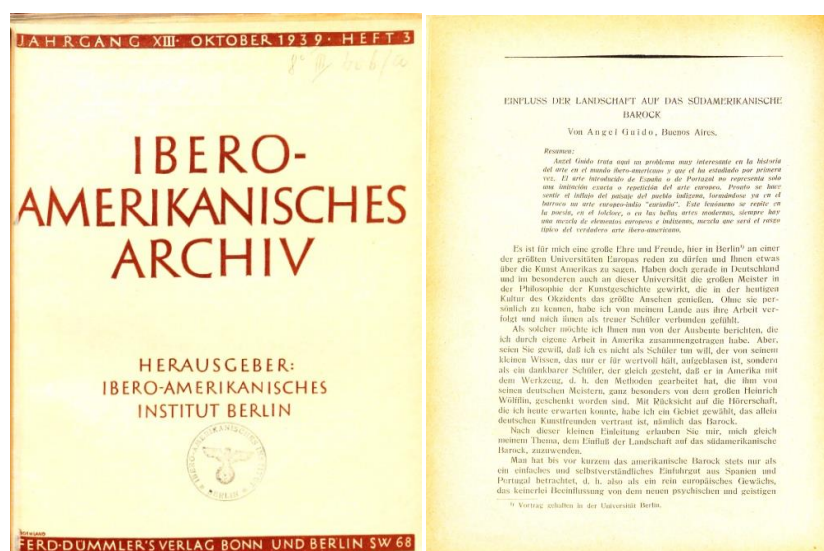


Fig. 10 y 11: portada de la publicación oficial del IAI y primer página de la contribución de Guido

<sup>93</sup> GUIDO, Ángel, «Einfluss der Landschaft...», op. cit., p. 157.

Si se confía en la veracidad de los indicios brindados por las actas del IAI, hay que pensar que el 10 de Noviembre de 1938 Guido ya se encontraba fuera de la capital alemana, probablemente rumbo a Múnich antes de dirigirse al próximo destino de su viaje de estudios, Italia. Ese mismo día, Ingeborg Richarz, la coordinadora en el IAI de los asuntos relacionados con Argentina, Paraguay y Uruguay, se aprestó a comunicarse por escrito directamente con Wilhelm Worringer para hacerle un pedido especial:

«le escribo [...] en nombre del Prof. Ángel Guido de Argentina para pedirle un favor. El Prof. Guido es un partidario entusiasta de sus reflexiones artísticas. Wölfflin y Ud. pertenecen a los maestros de los cuales él se declara partidario. Él quisiera ahora publicar artículos sobre historiadores del arte alemanes en «La prensa» de Buenos Aires, con seguridad uno de los diarios más leídos de Argentina, cuya tirada supera el millón de ejemplares. Allí ha de ocupar Usted un lugar excepcional. Para ello él necesitaría una fotografía suya con apuntes cortos sobre su trabajo, publicaciones, etc. Él espera con ansias obtener estos materiales a través de mi intercesión, y yo le estaría inmensamente agradecida si me los pudiera hacer llegar para su reenvío. Dado que el profesor Guido no entiende alemán yo se los traduciría gustosamente al español.»<sup>94</sup>

A pesar de que las fuentes no permiten establecer más precisamente cuál fue la repercusión que la presencia de Guido surtió en el círculo de americanistas de Berlín, ni si logró establecer contacto, efectivamente, con Wilhelm Worringer, sí dan pie a suponer la tenacidad y obstinación con las que llevó a cabo una estrategia de promoción intelectual a través de la que logró convencer a las autoridades del IAI de organizar espontáneamente una conferencia, traducirla y publicarla en el órgano oficial de la institución. Más allá de esto, lo que verdaderamente importa es que su paso por la capital alemana y por el resto de las ciudades europeas que aún visitaría durante el resto de su viaje de estudios, condicionaría decisivamente, según se verá en el próximo capítulo, su forma de concebir y proyectar el espacio urbano.

---

<sup>94</sup> GSTA PK I. HA Rep. 218 nr. 10, 519. Carta de Ingeborg Richarz a Wilhelm Worringer, 10/11/1938.

## Capítulo V. La experiencia del espacio en las composiciones urbanas y monumentales 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**, *Monumento a la bandera. Gran parque nacional de la bandera*, 1957.

La 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 que Guido había diseñado para reconfigurar el espacio urbano permitirá, por un lado, demostrar que las ideas estéticas que hemos analizado previamente 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 último tramo del recorrido adopta la estrecha vinculación entre espacio y poder político implicada en el uso histórico de la figura del partido imperial ya revisado, 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,

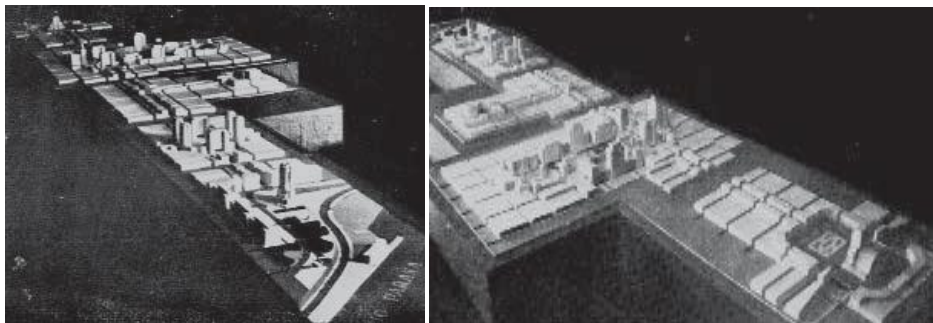


escalonadas sobre la futura gran Avenida Monumental de Rosario, consagraría con nobles formas plásticas los aspectos más representativos e influyentes en la historia y la vida de nuestra ciudad».<sup>95</sup>



Fig. 12: 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. 13 y 14: maquetas de la Avenida Central Este-Oeste del plan regulador de Rosario

<sup>95</sup> 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.



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 ha 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.»<sup>96</sup>

Sin embargo, tanto la centralidad que el partido imperial asumiría en futuras ocasiones que en absoluto perseguían el modelo neoyorquino, como las reservas que a propósito del problema del espacio en Manhattan el mismo Guido manifestó en el ensayo analizado con anterioridad en el punto 3.3 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 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 aun 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,

<sup>96</sup> RIGOTTI, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, op. cit, pp. 77-78. Subrayado en el original.

monumentales, impresionantes, es decir, imperialistas. En Rusia también es posible recabar, en los últimos años, el mismo carácter impuesto a sus ciudades: 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».<sup>97</sup>



<sup>97</sup> 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. 15]. 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. 15: Gran Avenida Central del plan regulador de Tucumán

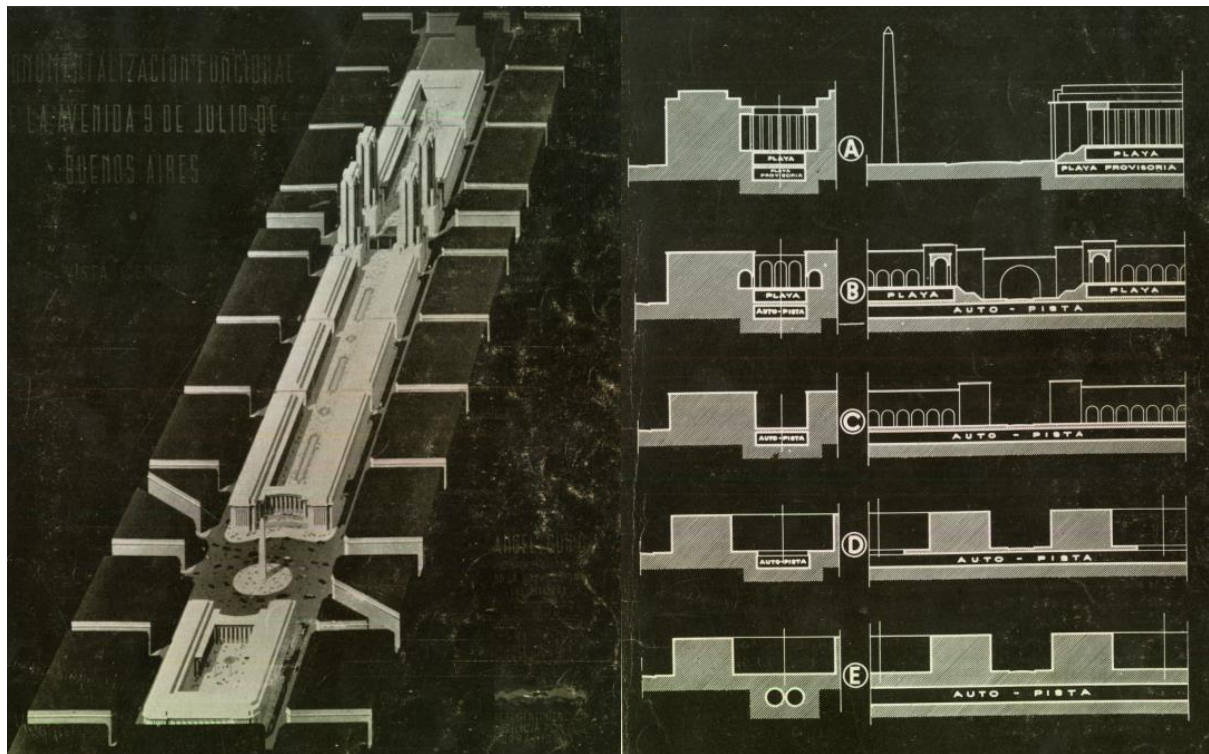
A pesar de las reservas finales mediante las cuales procuraba deslindar su posicionamiento subjetivo de las connotaciones políticas que sus aseveraciones podían llegar a suscitar en 1943 cuando el final de la Segunda Guerra Mundial aún no estaba definido, los contornos de una sensibilidad antidemocrática se advierten con claridad. Esa inclinación está seguramente relacionada con el gran entusiasmo suscitado por la serie de obras que había podido contemplar unos años antes en su viaje de estudios europeo analizado en el capítulo anterior, 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.»<sup>98</sup>

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 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.

---

<sup>98</sup> 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.



Figs. 16 y 17: «plástica general» del eje monumental; corte de arterias de tránsito rápido

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. 18]. [...] 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.»<sup>99</sup>

<sup>99</sup> GUIDO, Ángel, *Monumentalización funcional...*, op. cit., pp. 24-27. El subrayado es nuestro.



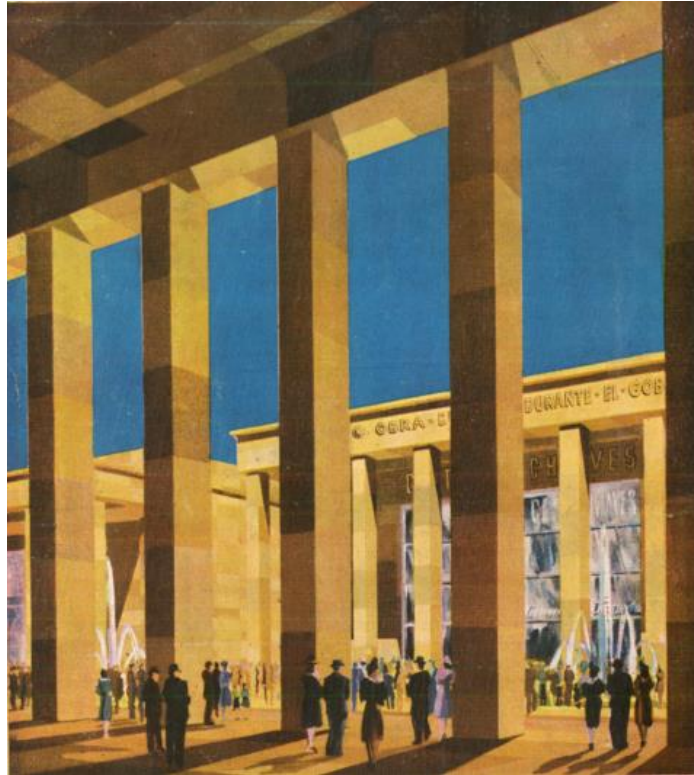


Fig. 18: vista de lateral de la Promenade a través de la columnata

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 Rivoli 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.<sup>100</sup> 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.

<sup>100</sup> Rigotti, Ana María, «Monumento a la Bandera en Rosario...», op. cit., p. 39.



Figs. 19 y 20: propileo en la Avenida 9 de Julio frente al obelisco; propileo del Monumento a la Bandera en Rosario

En el capítulo anterior se ha llamado la atención acerca de la progresiva obturación que describe la etapa final de la trayectoria profesional de Guido en el orden de sus planteos estéticos. 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 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.<sup>101</sup>

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 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

<sup>101</sup> GUIDO, Ángel, *Palabras de un Rector*, Imprenta de la Universidad, Santa Fe, 1949.

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 Bandera<sup>102</sup>, el caballo alado del prócer que confiere a la obra ímpetu, movimiento y, sobre todo, ligereza al estar suspendido en el aire y establecer, por ello, un contraste interesante con las sólidas masas de hormigón del basamento.



Fig. 21: 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. 22] que consistía en una serie de caminos y senderos que estructuraban la circulación a través del

<sup>102</sup> 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.



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.

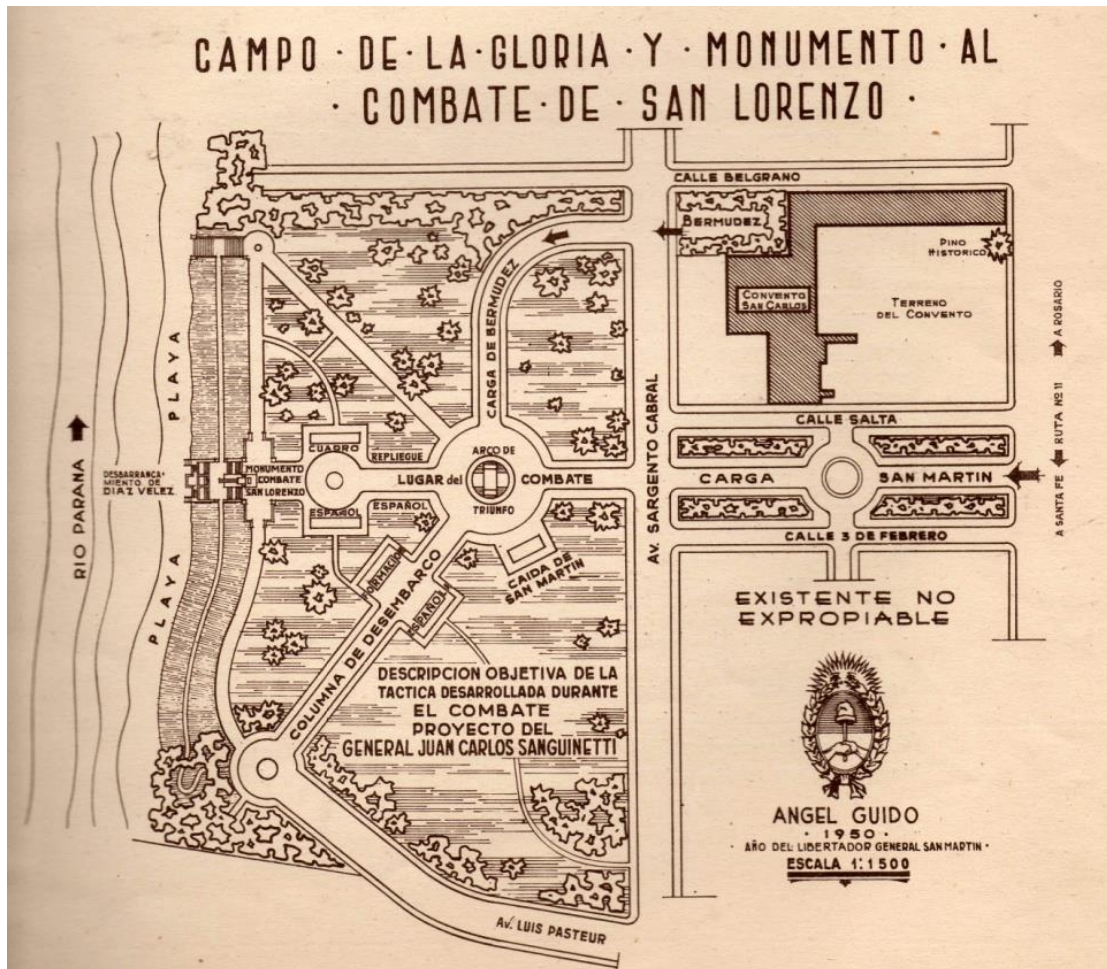


Fig. 22: sistematización urbanística del Campo de la Gloria y Monumento al Combate de San Lorenzo.

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.



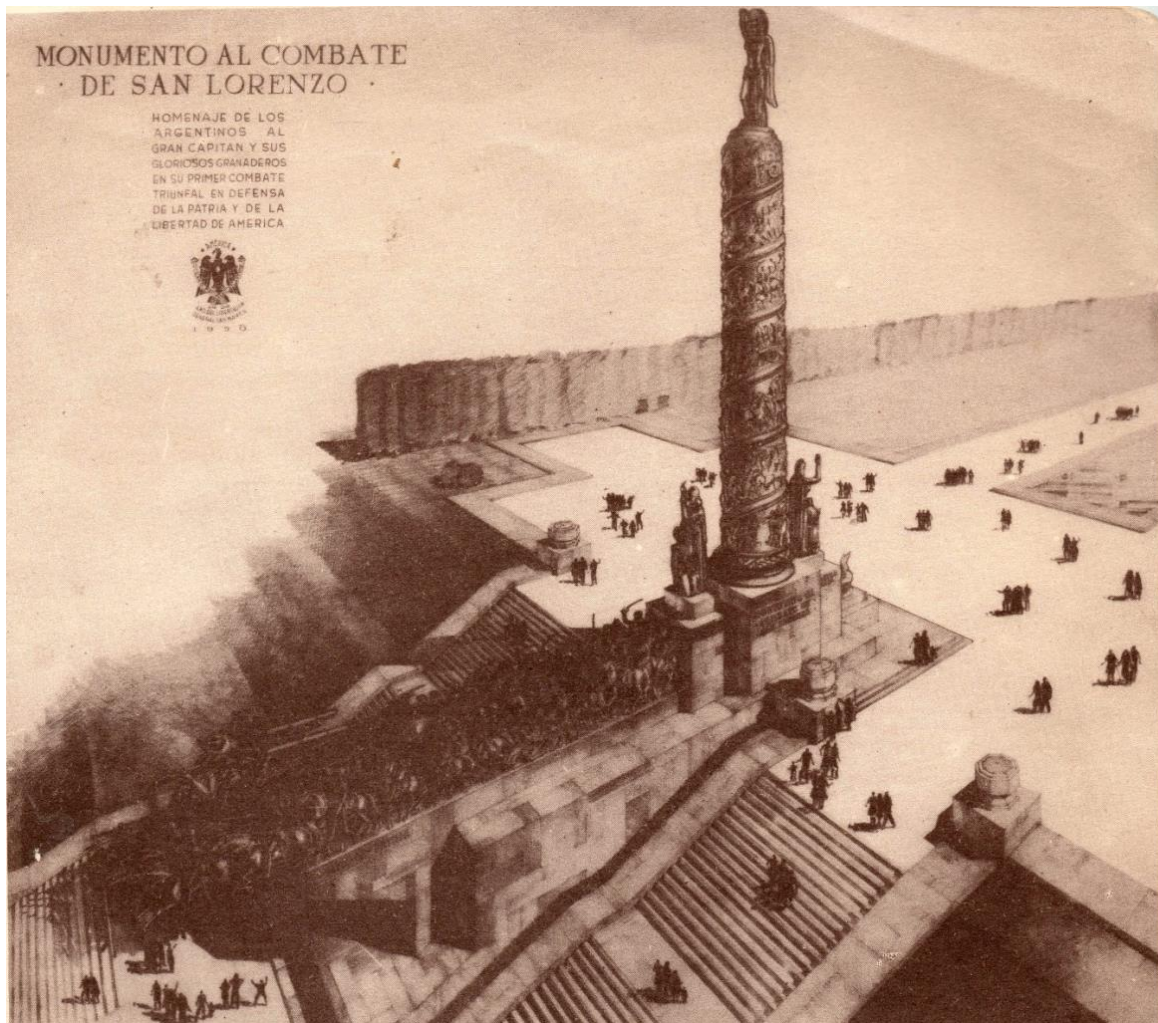


Fig. 23: esbozo que resalta la importancia asignada al eje sobre el cual se proyectaba el emplazamiento del Monumento al Combate a San Lorenzo

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 dismantlaría por completo la forma de concebir la arquitectura y el urbanismo que Guido había fundado y transmitido por décadas.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> 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 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 puntillamente «las dificultades y obstrucciones soportadas, no sin amargura, por el autor [él mismo] en la mayoría de [...] proyectos e iniciativas de evidente gran

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 el 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 contruidos para mercar, es índice espiritual de un 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 [...]».<sup>104</sup>

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 (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. En el relato se establece una analogía entre la decadencia de la ciudad y la de Pedro Orfanus, empleado de la agencia marítima «Johnson and Sons Line», que sufre el padecimiento de una extraña enfermedad: la incorporación súbita e incontrolable de su propio ser en cualquier tipo de entidad animada o inanimada que lo circunde. Es así como de modo ajeno a su voluntad, el protagonista sufre diversos accesos de consubstanciación durante los cuales su identidad se acopla inexorablemente a la materialidad de un cartel o un buque de ultramar, al compás del reloj de una torre, a la piel y el canto de un pájaro o a la letra de una oración:

«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 modifíco, 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

---

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.

<sup>104</sup> 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 en la distancia el acceso a esta fuente.

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».<sup>105</sup>

Resulta en verdad notable que sobre el ocaso de su vida Guido haya vuelto a apelar al pseudónimo de Onir Asor bajo el cual había publicado su primer escrito en 1922, un libro de poemas titulado *Caballitos de mi ciudad*.<sup>106</sup> En la dinámica cíclica que la deriva final describe hacia el registro literario han de reconocerse, entonces, no sólo los efectos de la derrota y el consecuente desplazamiento de las esferas institucionales comentado anteriormente, sino también los vestigios de su interés y convicción acerca de la capacidad de animación [*Beseelung*] demiúrgica del espacio que albergaba en su seno la metodología de la *Einfühlung*.

---

<sup>105</sup> 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 por la identidad: visiones de Rosario*, Ed. Municipal de Rosario, Rosario, 2014, pp. 133-163.

<sup>106</sup> Esta interesante observación ha sido realizada por Javier Fedele en la nota al pie n° 59 de *El río en la ciudad del plan*, op. cit., p. 144. Cfr. ASOR, Onir, *Caballitos de mi ciudad*, Rosario, 1922. Algunos de los poemas aparecieron junto a escritos de Oliverio Gironde, Álvaro Yunque y Luis Cané, entre otros, en el volumen *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)* compilado por Pedro Juan-Vignale y César Tiempo, Ed. Minerva, Buenos Aires, 1927.

## Reflexiones finales

A lo largo de esta investigación se ha procurado explorar determinados segmentos de la obra de Ángel Guido de un modo que deliberadamente elude la preponderancia explicativa que en la bibliografía existente suelen asumir los tópicos de fusión «euríndica», arquitectura neocolonial y nacionalismo cultural. Con ese objetivo, desde la perspectiva de la historia intelectual se ha depositado el foco de análisis en la dimensión transnacional del proceso de recepción de la *Einfühlungstheorie*. Para sortear la trampa metodológica que implicaría considerar las ideas como figuras autónomas que contienen y vehiculizan un pensamiento siempre indistinto, se ha prestado atención a las instancias involucradas dentro del proceso de transferencia de conocimiento y operado con cada uno de esos contextos como plataformas semi-autónomas sobre las cuales analizar las distintas operaciones de traducción y desplazamiento de sentido.

Esto permitió, por un lado, observar cómo los debates decimonónicos en clave estética y psicológica a propósito de los mecanismos de empatía y percepción visual de las formas, proporcionaron las condiciones necesarias para formular la sintaxis moderna de la disciplina arquitectónica. El señalamiento acerca de la importancia que asumieron las figuras de la proyección empática en las experiencias del arte y la arquitectura en la modernidad es interesante no sólo para seguir reflexionando acerca de las múltiples continuidades que al respecto existen entre los siglos XIX y XX, sino además para relativizar la tendencia –especialmente vigente en ámbitos hispanoparlantes– a considerar la empatía únicamente en el sentido de una operación romantizante, basada en pasiones y sentimientos irracionales, que poco tiene que ver con los mecanismos de objetivación.

Por el otro lado, el análisis de la transferencia de esos saberes desde su contexto de emergencia germanoparlante hacia uno de los escenarios de su recepción en Latinoamérica, ha querido contribuir al conocimiento de problemas históricos centrales del período, como es el caso de la modernización del campo cultural en la Argentina del centenario y la profesionalización disciplinar de la arquitectura y el urbanismo. Más específicamente, dentro del proceso de renovación cultural y crítica del positivismo protagonizado por los jóvenes intelectuales de principios del XX, se analizaron los factores que hicieron de la obra de Ortega una fuente de inspiración común para las distintas corrientes del modernismo. En ese sentido, se ha visto el modo en que los textos orteguianos introdujeron el tópico de la *forma* en las discusiones hispanoparlantes sobre paisaje y territorio, transformándolo en un rasgo característico del pensamiento socio-espacial del período.

Esta clave de lectura modernista resulta, entonces, especialmente importante para abordar la operación de renovación estética de Guido desde un lugar alternativo a la tradición interpretativa proveniente del modelo neocolonial, cuya genealogía crítica se ha esbozado en el primer capítulo. Frente a la concepción de su obra como mera traducción de las ideas de Ricardo Rojas en una arquitectura parlante, antimoderna y conservadora o como fruto de un regionalismo incapaz de hacer frente a los desafíos de la gran ciudad, la tesis ha procurado llamar la atención acerca de la existencia de una representación del espacio original y compleja, en la que aspiraciones científico-rationales de

transformación y análisis del territorio coexisten con una voluntad interpretativa formulada en registro histórico-cultural.

Sí es necesario reconocer que a partir de un punto que coincide, según se ha visto, con el regreso de su viaje a Europa y el comienzo de la década del cuarenta, se inicia una tendencia de progresiva obturación en el plano de sus exploraciones estéticas, que contrasta notablemente con la apertura y heterogeneidad que habían caracterizado los primeros textos y obras elaborados durante las dos décadas anteriores. A su vez, esa nueva fase de su producción arquitectónica, en la que predominan la dimensión urbana y la escala monumental, se condice con planteos y posicionamientos políticos cada vez más radicales.

No obstante, a pesar de ese enconamiento, el análisis desarrollado a lo largo del último capítulo ha permitido corroborar el modo sensiblemente complejo en que Guido concibió y formuló el problema de la espacialidad en sus composiciones monumentales, retomando los tópicos de movimiento, cosmovisión [*Weltanschauung*] y arquitectura como configuradora de espacio [*Architektur als Raumgestalterin*], que habían sido apuntados previamente por los padres de la *Einfühlungstheorie*. Esto constituye un llamado de atención acerca del rol activo desempeñado por estas ideas estéticas en el proceso de planificación urbana que, hasta ahora, se ha explicado casi exclusivamente en función del urbanismo científico francés y del *planning* norteamericano.

Se podría entonces postular que es efectivamente basándose en las previas exploraciones con distintos aspectos de la *Einfühlungstheorie*, como Guido logró distanciarse cada vez más de la percepción bidimensional e iconográfica de los elementos compositivos de la fachada, para arribar a un entendimiento de la arquitectura fundamentalmente basado en la experiencia del espacio que suscita el edificio en el cuerpo del individuo: una concepción teórica que no difería radicalmente, al menos en este aspecto, de la que ostentaban paladines del movimiento moderno como, por ejemplo, Sigfried Giedion. Lejos de pretender establecer filiaciones intelectuales indiscriminadas, se trata más bien de reconocer los impulsos encontrados y las tensiones de sentido que caracterizan esta experiencia de modernidad en la periferia. Por eso mismo, con la intención de ponderar el carácter reaccionario de esta deriva del modernismo, en el apartado 3.3 se ha puesto énfasis en el hecho de que la investigación de Guido más sofisticada y que mayor autonomía confería a la dimensión del espacio fue publicada en la revista *Sustancia* en un momento relativamente avanzado de su carrera (1943), en el que sus posturas políticas conservadoras comenzaban a manifestarse más frecuente y drásticamente.

Que incluso desde los márgenes del campo cultural local a los que había sido confinado luego de 1955, Guido continuara explorando en el marco de un registro literario las posibilidades de animación demiúrgica del espacio contenidas en la *Einfühlungstheorie*, no es más que la confirmación de la hipótesis con la que se abrió esta investigación: las figuras de proyección empática son el hilo conductor con el que pueden enhebrarse muy diversos aspectos, etapas y facetas de un modo que permite sortear la discontinuidad que se mencionaba en la introducción acerca de los estudios existentes sobre este personaje. Frente a aquel dualismo disciplinar entre historia del arte e historia

de la arquitectura, que la mayoría de las veces ha ofrecido de un modo escindido el perfil de un Guido arquitecto o ingeniero, historiador o urbanista, se ha intentado aquí reinstalar el carácter plural y complejo de su figura en tanto intelectual modernista. Del análisis de los mecanismos de proyección empática han surgido nuevas perspectivas sobre las representaciones culturales del espacio urbano elaboradas por Ángel Guido, que acreditan, entre otras cosas, la necesidad de seguir reflexionando acerca de la importancia histórica que las ideas estéticas centroeuropeas revisten para el modernismo latinoamericano.

## 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: Einfühlung 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.

PORFYRIOU, Heleni, «Camillo Sitte: optically constructed space and artistic city building» en Kirsten Wagner y Jasper Cepl (comps.), *Images of the body in Architecture. Anthropology and built space*, Tübingen/Berlin, Ed. Ernst Wasmuth, 2014, pp. 166-188.

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 *Einfühlung. 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](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 o 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 hispanoamericana a través de Wölfflin*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927.

----- *La machinotrie 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 Provincial*, 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 vera 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.