

REVISTA MARACANAN

Artigo

Eurindia o el organizador sintáctico de los fragmentos de mundo. Una aproximación al concepto de "fusión" en la obra de Ángel Guido

Euríndia ou o organizador sintático dos fragmentos do mundo. Uma abordagem ao conceito de "fusão" no trabalho de Ángel Guido

Eurindia or the syntactic organizer of fragments of world. An approach to the concept of "fusion" in the work of Ángel Guido

María Florencia Antequera*

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas; Pontificia Universidad Católica Argentina; Universidad Nacional de Rosario
Rosario, Santa Fe, Argentina

Recibido em: 15 jul. 2019.

Aprovado em: 20 dez. 2019.



Este trabajo forma parte de los resultados de una estancia posdoctoral en la Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis, 2018), bajo la dirección del Dr. Raúl Antelo, a quien agradecemos vivamente sus contribuciones. Asimismo, manifestamos nuestra más sincera gratitud por los enriquecedores aportes críticos de los evaluadores externos de la revista

* Becaria Postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo; Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. (mfantequera@hotmail.com)
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4945-7872>

Resumen

El objetivo de este trabajo es discurrir en torno a la concepción de *fusión* que el arquitecto, urbanista, historiador del arte y escritor rosarino Ángel Guido (1896-1960) fue tejiendo en su libro *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial* (1925) y que empaparía su producción arquitectónica y crítica. A modo de compilación, el libro se vertebra como un estudio con pretensiones científicas sobre aquello que vislumbró en un viaje por Latinoamérica en la década del veinte del siglo pasado, junto a su hermano el artista plástico Alfredo Guido (1892-1957) y su amigo el escritor, jurisconsulto y pionero cineasta Alcides Greca (1889-1956). Esta experiencia viajera que lo haría descubrir Eurindia, o el maridaje entre el sustrato indígena y el elemento europeo, acrisoló su mirada y cimentó una lectura singular sobre el arte y la arquitectura americanas. De este modo, Guido despliega la noción de fusión como una herramienta teórica que le sirve para explicar el proceso transculturador en arquitectura, una arquitectura que, a fin de cuentas, se quiere propia de lo recóndito de un pueblo. Asimismo, nos interesa analizar que este proceso fusional funciona como una proyección mitopoiética y, anclado en el por-venir, como un horizonte de expectativa. Esta perspectiva que aquí proponemos contribuye a ampliar los límites del concepto de *obra de Ángel Guido*, pues para abordar esta noción procuramos incluir en el análisis tanto piezas epistolares inéditas como textos publicados de diverso calibre junto a obras arquitectónicas y teóricas del arquitecto rosarino.

Palabras clave: Ángel Guido. Eurindia. Fusión Hispanoindígena. Arquitectura Neocolonial. Pensamiento Americanista.

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar o conceito de fusão que o arquiteto, urbanista, historiador de arte e escritor de Rosario Ángel Guido (1896-1960) construiu em seu livro *Fusão hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925) e influenciou sua produção arquitetônica e crítica. O livro tem pretensões científicas e é construído a partir de suas experiências de viagem na América Latina nos anos vinte do século passado, junto com seu irmão o artista plástico Alfredo Guido (1892-1957) e seu amigo escritor, advogado e cineasta pioneiro Alcides Greca (1889-1956). Essa experiência de viajar fez com que ele descobrisse Eurindia, ou o fusão entre o substrato indígena e o elemento europeu, fortaleceu seu olhar e cimentou uma leitura singular sobre a arte e a arquitetura americanas. Desta forma, Guido emprega a noção de fusão como uma ferramenta teórica que serve para explicar o processo de transculturação na arquitetura, uma arquitetura que, afinal, faz parte do recôndito de um povo. Da mesma forma, estamos interessados em pensar que esse processo de fusão funciona como uma projeção mitopoiética e, ancorado no futuro, como um horizonte de expectativa. Esta perspectiva objetiva contribuir para a ampliação dos limites do conceito de *obras de Ángel Guido*, pois para abordar tal noção procuramos incluir, em nossa análise, tanto peças epistolares inéditas quanto textos de diversos tipos publicados junto às obras arquitetônicas e teóricas do arquiteto de Rosário.

Palavras-chave: Ángel Guido. Eurindia. Fusão Hispanoindígena. Arquitetura Neocolonial. Pensamento Americanista.

Abstract

The aim of this work is to think about the conception of *fusion* that the architect, urbanist, art historian and writer Angel Guido, born in Rosario (1896-1960), interweaved in his book *Hispano Indigenous Fusion in the Colonial Architecture* (1925) and that pervaded all his critic and architectural production. Like a compilation, the book is structured as a pretentious scientific study on what he sensed during a travel through Latin America in the 1920's accompanied by his brother, the painter and graphic designer Alfredo Guido (1892-1957), and his friend, the writer, jurist and filmmaker pioneer Alcides Greca (1889-1956). This traveling experience, that made him discover Eurindia or the close connection between the indigenous background and the European component, refined his gaze and founded a peculiar interpretation of American art and architecture. Thus, Guido displays the notion of *fusion* as a theoretical tool meaningful to explain the transcultural process in architecture, an architecture that pretends to be the deep inside of a nation. Likewise, we are interested in thinking about that this fusional process works as a mythopoetic result and as a horizon of expectation, anchored in what is to come. This proposal contributes to broaden the limits of the concept *the work of Angel Guido* because dealing with this notion we tried to include in the analysis unknown letters as well as published papers of different importance together with architectural and theoretical works of the rosarino architect.

Keywords: Ángel Guido. Eurindia. Hispano Indigenous Fusion. Neocolonial Architecture. Americanist thinking.

Introducción

Con motivo de un encomio y de un obsequio, el primer contacto epistolar entre el arquitecto, historiador del arte y escritor Ángel Guido (Rosario, 1896-1960) y el multifacético intelectual Ricardo Rojas (San Miguel de Tucumán, 1882- Buenos Aires, 1957) se produjo el 3 de octubre de 1925. Escrutar el misterio de Eurindia –ciertamente, el agujón que Rojas ya había dejado en el discípulo rosarino– es el incentivo necesario para fortalecer este vínculo que Guido caracteriza lisa y llanamente en las misivas intercambiadas como "franca y cordial amistad".¹ Sin embargo, sabemos que Guido buscaba en todo el beneplácito de su referente y maestro, también en relación a los libros que escribía. Entonces, podríamos señalar que a raíz de un libro publicado y para agradecer una amable carta de Rojas, Guido expresa:

He recibido su gentilísima esquila en la que muy bondadosamente elogia Ud. mi obra *Fusión hispano-indígena en la arq. colonial*. Le agradezco de corazón. Todos los esfuerzos realizados durante mis años de investigación sobre el maravilloso misterio de Eurindia en nuestra arquitectura, tuvo, para mí, el más alto estímulo: su aprobación de maestro y el haber sido motivo para merecer su franca y cordial amistad.²

Mucho se podría decir sobre los intercambios librescoes entre epistológrafos de la talla de estos intelectuales argentinos: motivo central de las misivas, motor de la escritura, los libros aparecen fogueando los diálogos ya sea por un pedido de comentario o publicación o simplemente por una alusión que repone –como al pasar– las lecturas del escribiente. No sorprende, por tanto que *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*, un volumen que Guido publicó en mayo de 1925 bajo el sello de la editorial rosarina La casa del libro, haya suscitado un trocar de correspondencia.³

Este libro que, a la sazón, contiene buena parte de los interrogantes americanistas que desarrollará a lo largo de toda su vida, podría describirse sucintamente como un conglomerado de textos de diverso calibre sobre el arte y la arquitectura americanos que Guido fue presentando en reuniones científicas y comunicando en publicaciones nacionales y latinoamericanas. En efecto, Guido insufló estas inquietudes, que bregaban en pos de construir un arte y una arquitectura americanos cuya emancipación sentía perentoria y necesaria, durante toda su vida: su práctica profesional escrituraria y proyectual, su itinerario académico

¹ Desde el año 2017 estamos trabajando en la publicación del epistolario inédito de este intelectual rosarino. Se trata de 77 piezas de singular valía cuyo destinatario es Ricardo Rojas.

² Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas, 3-X- 1925. En el adjetivo *hispanoindígena*, Guido agrega un guion que según la normativa actual de la RAE no se debe utilizar. Por este motivo, adoptamos la corrección en su escritura.

³ En una misiva sin fecha del corpus que estamos poniendo en consideración, Guido le pide a Rojas publicar el capítulo sobre arquitectura de su *Eurindia*: "Me permito obsequiarle con los dos primeros números de *Arquitectura*, revista mensual que dirijo, y además le envío con esta un pequeño trabajo sobre "Diversidad barroca en la arquitectura hispano-americana". Como Ud. observará la publicación mensual arriba referida tiene la pretensión de tener una seria orientación nacionalista. Ruégole considerarla con bondad ya que bien sé que su deficiencia es grande; pero se trata de los primeros números y trataré de mejorarla progresivamente con entusiasmo. Ahora bien, desearía yo publicar el capítulo "Arquitectura" de su gran obra *Eurindia*, por lo que con anterioridad necesitaría su conformidad".

universitario, así como también su búsqueda como artista y sus desasosiegos como epistológrafo dan cuenta de estos intereses. De alguna manera, las cartas *testan* estos desvelos intelectuales. Ahora bien, ¿de qué libro se trata? ¿Por qué Rojas elogia epistolariamente esta obra?

En primer lugar, conviene apuntar que *Fusión hispanoindígena...* nos remite a las huellas indelebles que dejó la experiencia peruanaboliviana de los años 1920 y 1921 en el itinerario de un veinteañero e inquieto Ángel Guido. Recién recibido de ingeniero y arquitecto en la Universidad Nacional de Córdoba, viajó junto a su hermano, el artista plástico Alfredo Guido (Rosario, 1892-1957) y el jurisconsulto, pionero cineasta y escritor Alcides Greca (San Javier, 1889- Rosario, 1956) por tierras arequipeñas, bolivianas y del norte argentino.⁴ De esta experiencia diletante de juventud –que, por cierto, Greca recoge en un interesante relato de viajes titulado *La torre de los ingleses* (1929)– Guido obtuvo una importante ganancia que trazaría para siempre su mirar: el viaje selló el convencimiento en el arquitecto de los razonamientos euríndicos de Rojas. En efecto, a partir de esta experiencia, Guido pudo vislumbrar en primera persona esa Eurindia misteriosa que nombra en sus cartas: aquel entramado conformado por Europa y "las Indias", que tantos ríos de tinta destinara a conceptualizar en sus publicaciones y escritos, lo imanta pues se presenta como una respuesta integradora a sus inquietudes americanistas. Guido y Rojas intentaban dar respuesta a estos interrogantes que los enlazaban y que a través de las cartas, por cierto, podemos reponer, comprender más cabalmente y poner en diálogo con la obra crítica editada. *Fusión hispanoamericana...* es, ciertamente, uno de los textos que brotó de su pluma luego de esa experiencia viajera.

Como muchos de los otros libros del arquitecto e ingeniero rosarino, *Fusión hispanoindígena...* está surcado por ilustraciones y grabados propios, marcas de su estilo y de su accionar como eximio dibujante: portadas de solares arequipeños, frontispicio de la iglesia de San Lorenzo de Potosí, escaleras de un patio paceño, vasijas y huacos son algunos de estos diseños de su autoría.⁵ El libro asimismo cuenta con gráficos explicativos del proceso de fusión y análisis ornamentales.

Frente a sus ojos –fundamentalmente en la localidad peruana de Arequipa– se sindicaba aquel proceso transculturador que entre los siglos XVII y XVIII aconteció en ese pedazo de América, el cual no tardó en denominar *Eurindia arqueológica*, espacio donde la "técnica europea y [la] fuerza telúrica se fusionan, una vez más, armónicamente, en la (eugenética) profanación americana".⁶ En este sentido, la ornamentación (o decoración) –

⁴ Hemos trabajado este viaje iniciático de Guido en varias publicaciones, desde diversas perspectivas. Por ejemplo: ANTEQUERA, María Florencia. Las claves plásticas del recuerdo en La torre de los ingleses de Alcides Greca. *Historia regional*, Villa Constitución, n. 28, 2010; ANTEQUERA, María Florencia. El viaje iniciático. En: GUTIÉRREZ, Ramón (dir.). *El pensamiento americanista en tiempos de la reforma universitaria*. Ricardo Rojas – Ángel Guido. Buenos Aires: Fundación Bunge y Born, 2018.

⁵ Nos referimos a objetos de cerámica propios de las culturas prehispánicas altoperuanas.

⁶ ANTELO, Raúl. Ángel Guido, la fusión, el círculo. *Cuadernos de Historia del arte*, Mendoza, n. 28, 2017, p. 142-143.

propia, por ejemplo, de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa– es central en la constatación de este proceso fusional puesto que es entendida como vehículo de la memoria, como apunta Margarita Gutman en su texto "Neocolonial: un tema olvidado".⁷ En este sentido, la propuesta de Guido y del neocolonial en su conjunto viene a reponer, de alguna manera, esa pérdida de la memoria con la entronización del ornamento y con su férrea oposición –como desarrollaremos más adelante– a la arquitectura europea ecléctica. De alguna manera, ya sea en la piedra o en el estuco, en los elementos fitomórficos o zoomórficos, en los interiores y en los exteriores de las obras arquitectónicas se juega la *cruzada* (término utilizado por Guido en varias publicaciones) por el arte y la arquitectura euríndicas.⁸

Sin embargo, entre las preocupaciones de Guido que fulguran en las páginas de este libro, podemos advertir la tónica que lo impregna todo: la arquitectura es entendida como arte social, como "antena de los pueblos".⁹ Guido pretende instaurar una arquitectura propiamente americana, tan alejada de la imitación como del eclecticismo y del cosmopolitismo. En esta dirección, Guido sostiene:

Es que las arquitecturas, los estilos, son hijos legítimos de un pueblo determinado que tiene su idioma, su paisaje, sus costumbres, sus alegrías, sus tristezas, sus bondades, sus defectos, y la forma, misteriosamente se ha ido modelando merced a estos caracteres.

De allí, que nuestra imposible paternidad de los estilos extranjeros tenga por resultado la inconsideración de los mismos al aplicarlos.

Es de lamentar que aún nuestro pueblo tenga perdida la noción de mirar a su arquitectura como cosa íntima, recóndita.¹⁰

Ahora bien, hecha esta breve caracterización del libro que analizaremos, conviene establecer algunas claves del contexto histórico latinoamericano que propició y acompañó el surgimiento de este volumen. A comienzos de siglo XX, una producción de cuantiosa bibliografía tuvo como motivo central el discurrir en torno a la cuestión identitaria americana, fundamentalmente en formato ensayístico (aunque no de modo exclusivo), desde los diversos puntos cardinales. En este marco, cabe destacar los aportes en torno al indoamericanismo de los peruanos Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui; el arielismo del uruguayo José Enrique Rodó; las reflexiones del mexicano José Vasconcelos y por supuesto también

⁷ En este sentido, nuestra investigación se declara tributaria de los trabajos de: GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires*. Historia cultural y crítica urbana. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004; GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque*. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004. En lo concerniente a vincular la cultura urbana y material, la práctica proyectual arquitectónica, las representaciones, las imágenes, etc.

⁸ Propio del vocabulario del arquitecto es recurrir a terminología católica para dar cuenta de estos fenómenos fusionales.

⁹ En una conferencia del 13 de octubre de 1928, bajo los auspicios del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral Guido expone: "La verdadera arquitectura no es arte personal, ni de grupos, ni aun de escuelas. La arquitectura es arte social, por antonomasia. La historia nos muestra cómo la arquitectura y la música son en todo momento, las antenas más sensibles que recogen las actividades espirituales y materiales de los pueblos". Esta conferencia dio origen a la publicación titulada "Eurindia en la arquitectura americana" perteneciente al Boletín de la Universidad Nacional del Litoral y dos años más tarde se publicaría como libro.

¹⁰ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*. Rosario: La Casa del libro, 1925, p. 23.

algunos años antes las contribuciones del cubano José Martí, por citar solo a algunos. La pregunta identitaria, desde una copiosa producción escrituraria, implicaba repensar el país a partir de un nosotros americano, es decir, implicaba darle dimensión americana. A partir de perspectivas e inflexiones disyuntas, la Argentina de las primeras décadas del siglo pasado, no fue ajena a esta preocupación continental: entre el progreso económico y la movilidad social ascendente (propiciada por *la cultura* en general y por la universidad en particular), coexistían una suerte de optimismo oficial y, al mismo tiempo, de crítica moral y conflicto social acuciante a raíz del factor inmigratorio. Rojas y Guido, pero también Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones¹¹ y tantos otros intelectuales como el arquitecto Martín Noel,¹² se inscribieron en una controversia por el modo de traducir lo argentino y lo americano en el arte y la arquitectura, por encontrar un lenguaje propio o, en términos del filósofo e historiador Oscar Terán "dirimiendo en la Argentina una querrela simbólica por la nacionalidad".¹³

Como ya expusimos en otros trabajos,¹⁴ hacia 1910 Latinoamérica se vio arrumbada por una serie de epifenómenos que habrían de repercutir de manera determinante en el campo del pensamiento continental y nacional: si en el norte del continente se producía la revolución mexicana con reivindicaciones del olvidado y relegado esplendor precolombino; en el sur, la Argentina optaba en su Centenario por un modelo marcadamente eurocéntrico. Entonces, las primeras indagaciones sobre una identidad que el aluvión inmigratorio tornaba cambiante y aleatoria se tornaron apremiantes. En consonancia con esto, el prolífico Rojas intervino con su obra *La restauración nacionalista* (1909), reafirmando su tesitura con la posterior edición de *Eurindia. Ensayo de estética de las culturas americanas* (1924). En estos interrogantes se inscribió también Ángel Guido con su producción artística, crítica y proyectual.

En *Eurindia* (libro surgido como compilación de ensayos publicados periódicamente en *La Nación*) Rojas acuñó el neologismo que da título al volumen y que remite a la catalización entre el legado europeo español (en el prefijo *Eur-*) y el americano (*-india*), influyendo por cierto en una serie de pensadores. De algún modo, Rojas arma su propio *dream team* euríndico:

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

¹¹ En este sentido, la mirada de Rojas es diferente a la de Lugones y Gálvez por ejemplo, en lo relativo al momento presente: para Rojas el presente dará origen a una síntesis que incluya a los inmigrantes. Ver: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana: *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008; TONIOLLI, Eduardo. *Manuel Gálvez. Una historia del nacionalismo argentino*. Rosario: Remanso, 2018.

¹² Desde una vertiente hispanofilia.

¹³ TERÁN, Oscar. El pensamiento finisecular, 1880-1916. In: Lobato, Mirta Z. (dir.). *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 352. Disponible en: <http://coleccionestrateales.blogspot.com.ar/2012/05/ollantay-de-ricardo-rojas-su-estreno-en.html>. Consultado: mayo 2019.

¹⁴ ANTEQUERA, María Florencia. Presentación del Dossier Ángel Guido: debates, itinerarios, deslindes. *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, 2017; ANTEQUERA, María Florencia. Ángel Guido, un libro y una casa. *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, 2017.

Entre ellos, Luis Perloti, el escultor, ha entrado en el sendero de 'Eurindia', que yo creo el verdadero.¹⁵

No es por lo tanto irrelevante registrar que Rojas intentaba –mediante esta suerte de *linaje deseado*– resolver la polaridad América / Europa, con una dialéctica entre lo propio y lo ajeno, lo local y lo global, donde la superación estaría dada a través de la fusión. De este modo, dice Rojas: "Eurindia es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero ya no es de las Indias ni de Europa, aunque está hecha de las dos". El *origo* entonces es doble y "en esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo, lo asimila; no reverencia lo americano, lo supera".¹⁶

La pretensión de Rojas en estas páginas es detallar el fruto más representativo y eminente de la cultura, el arte, donde el nacionalismo "democrático, liberal y laico" al decir de Altamirano y Sarlo,¹⁷ sería una suerte de estadio anterior del americanismo: "No se trata ya solo de la Argentina –como expresa Lojo¹⁸– sino de toda América (aun la anglosajona), considerada como una pan-nación nacida del mestizaje cultural". Sumergido en estas preocupaciones, Guido retoma la definición euríndica entre el legado europeo y el americano para sostener que la arquitectura –entendida como disciplina artística, como arte social que funciona como "antena de los pueblos" pero también como condensadora de los dramas de América– está llamada a sintetizar ambas culturas en un proceso fusional. Así pues, Guido y Rojas, como veremos, sostendrán esta serie de inquietudes comunes.

El objetivo de esta comunicación es discurrir en torno a la concepción de fusión que el arquitecto rosarino fue tejiendo en *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial* (1925) y que empaparía su producción arquitectónica y crítica. A modo de compilación entonces, el libro se vertebra como un estudio con pretensiones científicas sobre aquello que vislumbró en un viaje por Latinoamérica junto a su hermano Alfredo y su amigo Alcides Greca y que acrisoló su perspectiva sobre el arte y la arquitectura: Guido despliega de este modo la noción de fusión como herramienta teórica que le sirve para explicar el proceso transculturador en arquitectura, una arquitectura que, a fin de cuentas, se quiere propia de lo recóndito de un pueblo. Asimismo, nos interesa ponderar que esta noción funciona como una proyección mitopoiética y, anclada en el por-venir, como un horizonte de expectativa: la tan mentada emancipación artística del continente americano.

¹⁵ ROJAS, Ricardo. *Eurindia*. Ensayo de estética de las culturas americanas. Buenos Aires: Losada, 1951 [1924], p. 155.

¹⁶ *Ibidem*, p. 128.

¹⁷ ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983, p. 198.

¹⁸ LOJO, María Rosa. La condición humana en la obra de Ricardo Rojas. Proyecto Internacional de Investigación El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana, Universidad Central Marta Abreu de Las Villas, Santa Clara, Cuba, 2003. En: <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>. Consultado: 2 oct. 2018.

Maridaje entre Europa y América: Eurindia arqueológica o el organizador sintáctico de los fragmentos de mundo

El arquitecto e ingeniero rosarino Ángel Guido fue un intelectual cuya proficua labor tuvo múltiples aristas: docente universitario por más de treinta años, fundador de la carrera de Arquitectura en la sede Rosario de la Universidad Nacional del Litoral e impulsor del Museo Histórico Julio Marc (Rosario) en los albores de la década del veinte del siglo pasado, es sin lugar a dudas recordado como mentor del Monumento Nacional a la Bandera, obra arquitectónica que tantos desasosiegos y alegrías le procuró. Asimismo, Guido fue historiador del arte y construyó mansiones singulares como el hoy Museo Casa Ricardo Rojas en CABA o la casa Fracassi en Rosario, que hemos abordado en otros trabajos.¹⁹ En definitiva, Guido supo aunar en su esfuerzo una sólida trayectoria académica y profesional acrisolada también por la escritura de textos de historia del arte y de la arquitectura, intervenciones en la prensa gráfica y textos literarios. Algunos de sus libros ligados a sus intereses americanistas son: *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927); *Eurindia en la arquitectura americana* (1930); *La machinotrie de Le Corbusier* (1930, en francés); *Redescubrimiento de América en el arte* (1941); *Supremacía del espíritu en el arte* (1949); *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaka* (escrito en 1952 y publicado por la Academia Nacional de Bellas Artes en 1956). Además, escribió la novela *La ciudad del puerto petrificado* (1956) y el poemario *Caballitos de ciudad* (1922).

Fue un hijo legítimo de la Reforma universitaria de 1918:²⁰ en efecto, no solo fundó la carrera de Arquitectura, sino que discursó sobre el perfil de esa institución en comunicaciones publicadas, entre otras, por la revista *Universidad* de la Universidad Nacional del Litoral, casa de estudios que lo tuvo como rector durante el corto bienio 1948-1950. También bregó por incluir en el plan de estudios de su carrera contenidos americanistas. Ejemplos de esto lo constituyen tanto su ahínco por la curricularización de materias tales como "Ornamentación americana" como las lecturas propuestas a sus alumnos: no podemos dejar de señalar que los libros de su maestro y referente intelectual Ricardo Rojas estaban presentes en la bibliografía obligatoria de la asignatura, como reflejan sus programas de estudio.

Como urbanista, ideó el primer plan regulador de su ciudad natal (1935) así como también de otras urbes: dan cuenta de esto los planes urbanísticos de Salta y Tucumán, por ejemplo.

¹⁹ Sugerimos consultar nuestros trabajos: ANTEQUERA, María Florencia. La residencia y casa de rentas Fracassi, una inflexión del neocolonial en la ciudad de Rosario. *Res Gesta*, Rosario, n. 51, p. 189-198, 2014-2015; ANTEQUERA, María Florencia. Querido Maestro: el epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas. Entre la arquitectura euríndica y el archivo. *Confluente*, Bologna, v. XI, n. 2, p. 265-289, 2019.

²⁰ Ver los innumerables trabajos de: BUCHBINDER, Pablo. *¿Revolución en los claustros?: La reforma universitaria de 1918*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008; BUCHBINDER, Pablo. *El ideal universitario*. Antología y estudio introductorio. Rosario: HyA ed., 2018; CIRIA, Alberto; SANGUINETTI, Horacio. *Los Reformistas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968; CÚNEO, Dardo (ed.). *La Reforma Universitaria (1918-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

A través de su epistolario inédito, podemos vislumbrar que fue a instancias de Rojas como Guido obtuvo la beca de la Simon Guggenheim Foundation en la década del treinta. Este galardón le permitió residir en Estados Unidos durante ocho meses durante el año 1932 con la finalidad de investigar temas relativos al arte americano. Allí obtuvo un Doctorado honoris causa en la Southern California University y trabó vinculaciones con diversos intelectuales entre los que se destacan el muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957) y el arquitecto norteamericano Rexford Newcomb (1886-1968), también interesado en la arquitectura colonial. Dictó conferencias y se maravilló con los rascacielos como se puede observar en su opúsculo: "Radiografía de un rascacielo", publicado originariamente en el diario *La prensa* el 22 de octubre de 1933.

Hecha esta rápida semblanza, decíamos que nos inquieta jalonar y recorrer *Fusión hispanoindígena...* porque entendemos que es una obra que conjuga la búsqueda de rigor científico y la pasión por explicar el proceso transculturador acontecido entre los siglos XVII y XVIII en Latinoamérica.²¹ A modo de compilación de textos disímiles dados a conocer en diversas publicaciones especializadas, los títulos mismos de los capítulos y secciones resultan elocuentes pues revelan sus inquietudes de pesquisa.

La primera parte del libro se denomina sin más "Influencia indígena en la arquitectura colonial peruana boliviana". Este fragmento constituyó una ponencia para el III Congreso Panamericano de Arquitectura,²² el cual, reunido en Buenos Aires, se desarrolló en el mes de diciembre de 1924.

Esta primera parte del libro está desplegada a su vez en siete capítulos que abordan especularmente el legado hispánico y el indígena, para luego proponer una síntesis: "Itinerario sintético de la expresión plástica formal de la arquitectura hispana de los siglos XVI, XVII y XVIII" (Capítulo 1); "Síntesis de la expresión plástica formal incaica y pre-incaica" (Cap. 2); "Síntesis de la expresión plástica formal de la arquitectura colonial peruana y boliviana de carácter hispano-indígena" (Cap. 3); "Itinerario sintético de los caracteres principales de la ornamentación arquitectónica hispana de los siglos XVI, XVII y XVIII" (Cap. 4); "Síntesis de los caracteres principales de la ornamentación incaica y pre-incaica" (Cap. 5); "Síntesis de los caracteres principales de la ornamentación arquitectónica colonial peruana y boliviana de carácter hispano-indígena" (Cap. 6); "Fusión integral de la arquitectura colonial peruana y boliviana de carácter hispano-indígena" (Cap. 7).

²¹ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena...* Op. cit., p. 25v-26.

²² Con el objeto de fomentar el acercamiento de los profesionales americanos y por iniciativa de los arquitectos uruguayos, se comenzaron a realizar desde 1920 los congresos panamericanos. En el acto de clausura del II Congreso, celebrado en Santiago en 1923, se proclama a Buenos Aires como sede del III Congreso. La Sociedad Central de Arquitectos que, desde el primer momento, tomó parte activa en estos encuentros, corrió con la mayor parte de la responsabilidad en la organización del mismo. Los fondos fueron conseguidos por los arquitectos Bustillo, Fitte y Pasmán. La lista de donaciones y los arquitectos intervinientes fueron prolijamente publicados mes a mes en la *Revista de Arquitectura*. Los temas oficiales del Congreso evidencian las cuestiones de mayor actualidad profesional: reglamentación y enseñanza de la profesión, cursos, orientación americana, edificación económica, renovación de reglamentos y urbanismo.

Como podemos inferir por la sola mención de los títulos, *Fusión hispanoindígena...* hace del *solve et cuagula* su *modus operandi* teniendo en cuenta que explica y desarrolla separadamente los dos elementos que aborda –el indígena y el europeo– y luego los aglutina en la síntesis euríndica, entre la investigación (que tiende a describir y explicar los *injertos*, la *fusión*, la *inoculación*, la *síntesis* entre el sustrato indígena y el elemento europeo, esta es la terminología utilizada por Guido) y la "acción sentimental de la fe americanista".²³ De alguna manera, al formular esta unidad entre investigación (o rigor científico) y pasión, Guido propone la catalización, la comunión de lo diferente. En lo relativo a la metodología, el arquitecto aborda el elemento europeo, por una parte; el indígena, por otra, para proponer luego una síntesis entrambos.

Asimismo, podemos destacar que el libro contiene varios apéndices conformados por las investigaciones de Guido en torno a los frontispicios de la iglesia de San Lorenzo en Potosí (Bolivia), de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa (Perú) –que, a juzgar por sus obras arquitectónicas, tanto impacto le causara– y de dos portadas de solares arequipeños. Estas indagaciones redundarán ulteriormente en su práctica profesional concreta: en rigor, Guido tomará estas construcciones arquitectónicas como disparador o plectro tanto para sus textos de corte teórico como para los diseños arquitectónicos propulsados. Ejemplo elocuente de esta apuesta es el patio arequipeño de la casa que Guido le diseñó a su maestro Rojas (1927, hoy Museo Casa Ricardo Rojas en Charchas 2837 de CABA) y que está inspirado en esta iglesia católica de la comunidad jesuita.²⁴ También podemos destacar la casa Fracassi (1925, sita en San Luis 1384 en Rosario), puesto que cuenta con elementos fitomórficos y zoomórficos en la ornamentación de sus muros frontales que la hacen tributaria de esta experiencia estética fusional.²⁵ Como surge de las cartas a Rojas con motivo de la construcción de la casa de calle Charcas, Guido quería ser fiel en sus trabajos a este ideario euríndico compartido y, por este motivo, consultaba cada detalle con miras a traducir tanto en las materialidades como en los materiales la fusión del elemento precolombino con el europeo. La profusión de más de una veintena de piezas epistolares patentizan las idas y vueltas de los croquis, la búsqueda de la aprobación de Rojas y la factura *ad hoc* del mobiliario donde cada pormenor fue tenido en cuenta y pensado para la traducción de dicho ideario.

Asimismo, *Fusión hispanoindígena...* incluye, en su heteróclita serie de textos, un escrito breve sobre la ampliación de los planes de estudio de las facultades de arquitectura y otro, que corresponde a la introducción de un curso especial sobre "Historia de la arquitectura y ornamentación pre y post-colombiana". Esta comunicación funciona como una usina de argumentos que, sin lugar a dudas, Guido utilizó para propulsar dichos espacios curriculares en el entramado universitario. Como aludíamos con antelación, "Ornamentación americana" fue una de las materias que logró instalar en el plan de estudios de Arquitectura, dependiente de

²³ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena...* *Op. cit.*, p. 25v.

²⁴ ANTEQUERA, María Florencia. Ángel Guido... *Op. cit.*

²⁵ ANTEQUERA, María Florencia. La residencia... *Op. cit.*

la Facultad de Ciencias matemáticas de la Universidad Nacional del Litoral y que pudo dictar gracias a su tesón euríndico, en estrecha sintonía también con el proyecto de Rojas de una escuela de artes indígenas perteneciente a la Universidad Nacional de Tucumán.²⁶

A continuación, el volumen que estamos analizando presenta tres breves trabajos publicados originariamente en la revista nacionalista *Riel y fomento*,²⁷ a saber: "Arequipa colonial" (junio de 1923), "Patios paceños. Bolivia" (agosto de 1923) e "Influencia aborígen en la arquitectura colonial de San Lorenzo de Potosí" (diciembre de 1923).

Conviene apuntar que el horizonte de expectativa que se recorta sobre el espacio de experiencia en el libro es la tan ansiada emancipación artística. El volumen propone una revisión sobre el pasado pero también una proyección y una búsqueda que Guido resume en estos elocuentes términos:

- a) Nuestra idiosincrasia americana exige la imperiosa necesidad de buscar nuestra intimidad formal en América, por lo que es imprescindible acudir a la fuente indígena, para nuestra emancipación arquitectónica.
- b) Nuestra cultura europeizada requiere igualmente su intervención, por lo que lo pre-colombiano [sic] no debe llegar hasta nosotros sin la torcedura europea.²⁸

En definitiva, si estas dos cuestiones delineadas *ut supra* son, sintéticamente, las conclusiones del "maridaje soberbio entre Europa y América",²⁹ podríamos resumir que en *Fusión hispanoindígena...* Guido se centró en lo que denominó la Eurindia arqueológica, es decir, el fruto del proceso fusional acontecido en los siglos XVII y XVIII para, de este manera, intentar un modo de explicar y de documentar –verbo central en la actividad de los arquitectos nacionalistas– este proceso transculturador americano. En rigor, explorar la fuente indígena con la torcedura europea (y sus efectos en el arte y la arquitectura) se erige en la actividad central que vertebra el libro: tenemos que prestar especial atención a este intento articulador porque se quiere traductor de la conexión íntima al establecer genealogías. En este sentido,

²⁶ "Historia de la arquitectura y ornamentación pre y post-colombiana" es originariamente un trabajo leído en el Segundo Congreso Universitario Anual reunido en Buenos Aires el 13 de septiembre de 1924. En paralelo a su edición en *Fusión...* el texto fue publicado en *El arquitecto, Revista mensual de arquitectura, construcción y artes aplicadas* (Buenos Aires, n. 61, v. VI, ago. 1925), cuyos directores eran los arquitectos Ángel Croce Mujica y Francisco Squirru.

²⁷ La revista *Riel y fomento* era publicada por Ferrocarriles del Estado entre 1922 y 1935. Según exponen Cicerchia y Rustoyburu "se destaca su relevancia como fuente histórica por tratarse de una publicación institucional de una agencia estatal y porque constituye un testimonio del entramado social y cultural, principalmente porteño, de dicho período. En sus páginas y formatos se refleja el proceso de conformación de una comunidad de lectores-ciudadanos-consumidores. *Riel y Fomento* abonó a la construcción de un nacionalismo cultural articulando lo tradicional y lo nuevo, lo local y lo global, como plataformas de valor de una identidad que hizo indispensable el 'estar informado'. Argentinidad, indianismo y conciencia continental se fundieron en un relato técnico, cosmopolita y actualizado. En sus primeros años predominaron las notas relativas al ferrocarril y a la colonización agrícola, pero desde 1931 fue incluyendo secciones del hogar, el ocio y el confort. Fue interpelando también a cierta mentalidad viajera y excursionista, reconfigurando el imaginario ferroviario en un instrumento más íntimamente ligado a la ampliación de una ciudadanía de tipo federal". Sugerimos consultar el artículo en su conjunto. Ver: CICERCHIA, Ricardo; RUSTOYBURU Cecilia. Revista "Riel y fomento". Políticas ferroviarias e imaginario federal, 1920-1935. *Pasado Abierto*, Mar del Plata, v. 2, n. 3, p. 180-201, enero-junio 2016. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/1777>. Consultado: 3 mayo 2019.

²⁸ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena... Op. cit.*, p. 24-25

²⁹ *Ibidem*, p. 26.

podemos afirmar que este relato cuyo quicio es la fusión hispanoindígena "opera como mediador, rescatando valores concretos del pasado que se proyectan hacia el porvenir, mientras se postula como una especie de organizador sintáctico de los fragmentos del mundo moderno imaginando una continuidad espacial y temporal donde se asienta un pueblo".³⁰

Un prefacio que sintetiza la fina sintonía intelectual entre Martín Noel y Ángel Guido

Ahora bien, detengámonos con cierta calma en el prefacio de esta obra de 1925. Guido eligió a otro arquitecto para la escritura de esas palabras inaugurales: un radical de gran presencia en los debates públicos y militante también del nacionalismo en arquitectura. En efecto, es Martín Noel (Buenos Aires, 1888-1963) quien con logorrea autorreferencial habla más de sí mismo y de sus libros de próxima aparición que de la obra que está prologando, aunque su incursión también delata las resonancias de un afán compartido. Noel es un profesional ya consagrado –ocho años mayor que el rosarino– y a la sazón el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, miembro de la Comisión de Estética Edilicia Municipal y del Plan Orgánico y Regulador de la ciudad de Buenos Aires. Según cuenta en estas líneas, escribe el prefacio desde las playas de Punta del Este y, al clavar la mirada en el horizonte, como también le acontece a Rojas en las primeras páginas de su *Eurindia* (1924), sale de su pecho una intensa emoción al comprender "la asimilación indígena".³¹ Como arrebatado por una anagnórisis, Noel ausculta que este "milagroso consorcio" es un

sortilegio estético [...] por entre el enredado misterio de la rústica historia de nuestras artes: *místicas, litúrgicas* y pastoriles como un dechado de ilusión sutil, que nos hace creer, en la posible floración, que sea la expresión de raza que busquemos.³²

En consonancia, estas visibles connotaciones sobre el universo de lo religioso en los términos destacados –milagro, mística, liturgia, cruzada– repiquetean también en las preocupaciones del rosarino, como se puede apreciar en una carta a Rojas del 8 de mayo de 1928:

Desde esta ciudad del interior [se refiere a su ciudad natal, Rosario] que quiero entrañablemente, –dolorosamente extranjerizada– recuerdo aquella fiesta donde se *consagró* en Ud. la Argentinidad y llego a pensar, *casi teosóficamente* que por grande suerte y felicidad nuestra, está Ud. en la plenitud de su vida, para lograr definir, terminar su *misión místicamente americana*, como *el elegido de las fuerzas ocultas* para que se cumpla nuestro destino.³³

³⁰ RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Brindis por un ocaso*. De los escritores nacionalistas a los humoristas porteños. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011, p. 9.

³¹ NOEL, Martín. Prefacio. In: GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena... Op. cit.*, p. 14.

³² *Idem*.

³³ Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas, 8-V-1928. Subrayado nuestro.

Guido entiende esta apuesta como una forma de religación a la que vale la pena entregarse (y entregar la vida entera, por cierto). La fe en Eurindia, el acto de consagración a una misión como cumplimiento de un destino y Rojas como el elegido de esta cruzada son en este empeño los elementos centrales que garantizarían, por cierto, la emancipación del arte y la arquitectura. Paradójicamente, se convierte así en una forma de religación que, según Guido, libera:

No cabe otro camino para nuestra emancipación estética que la solución euríndica propuesta tan eruditamente por Ricardo Rojas. Y en lo que referencia tiene con nuestra soñada emancipación arquitectónica baste recordar la obra del Arq. Martín Noel, admirable reacción americanista en pleno pontificado de aquella estética extraña a nuestra intimidad espiritual – obra por otra parte, que ha tenido el justo prestigio de haber inquietado a todo el país hacia una nueva orientación de genuino arte.³⁴

Inextricablemente, con Rojas como el intelectual faro, el experimentado Noel y el joven Guido se sentían interpelados por realizar la *cruzada artística* que *florecería* y conduciría a instaurar una arquitectura propiamente americana mediante un proceso fusional entre lo indígena y lo hispánico.³⁵

Por cierto, el legado español es la vertiente más estudiada y desarrollada por Noel en su carrera: basta con hacer un breve repaso a su bibliografía y recordar que fue el mentor del hoy Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (ex Palacio Noel en CABA, 1922) y el encargado del gobierno argentino –cuando el presidente era Marcelo T. de Alvear– para la Exposición Iberoamericana en Sevilla, encargo que sacó adelante desde 1925. Esta responsabilidad incluía el diseño y la dirección de las obras del pabellón que representaría al país y que, transcurrido el evento, funcionaría como el Instituto de Investigación Histórica y Educación Artística, donde estudiantes argentinos podrían recibir enseñanza y alojamiento.³⁶ Por estas obras e intervenciones, y porque Noel también coincidía en el enraizamiento (la íntima ligazón) de la arquitectura argentina en la arquitectura peruana, o dicho de otro modo, porque ambos reivindicaban la pertenencia a América, Guido lo admiraba profundamente.³⁷ Recordemos asimismo que la teoría hispanoquechua de Noel había sido publicada en 1921 con

³⁴ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena... Op. cit.*, p. 24.

³⁵ *Ibidem*, 17.

³⁶ Resulta interesante apuntar que con ocasión de este encargo, Noel aprovecha el viaje a Europa para dictar una serie de conferencias. La primera es pronunciada el 30 de abril de 1926. El título de esta presentación resulta elocuente: "Fundamento de la estética nacional". Pero también aprovechó la estadía para contraer matrimonio: en efecto, en el mes de junio del mismo año, en París, Martín Noel se casó con Elena Necol. Ramírez Nieto expresa que para marzo de 1927 ya estaba adelantada la obra del Pabellón argentino, lo mismo ocurría con los pabellones de Chile, México y Perú. Mientras dirigía esta obra, Noel participó con la comunidad local presentando las conferencias: "Comentarios acerca de la arquitectura virreinal" y "Sobre el carácter original del barroco andaluz", programadas en la ciudad de Granada, y "La tradición como fuente de personalidad artística", presentada en la ciudad de Madrid. Ver: RAMÍREZ NIETO, Jorge. *Intervalo nacional-moderno de la arquitectura latinoamericana 1929-1939*. 2009. Tesis (Doctorado) – Hafen City Universität, Hamburgo. Disponible en: <http://edoc.sub.uni-hamburg.de/hcu/volltexte/2012/56/pdf/DissRamirezNieto.pdf>. Consultado: 8 mar. 2019.

³⁷ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena... Op. cit.*, p. 24.

el título de *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* bajo el sello de la editorial porteña Peuser.

De igual modo, ambos arquitectos estaban preocupados por construir una ciudad ordenada, razón por la cual trabajan en esta dirección en sus respectivas ciudades y en otras, como Guido con los planes reguladores de Salta, de Tucumán y Rosario. Noel colaboró en el Proyecto Orgánico que elaboró la Comisión de Estética Edilicia convocada por su hermano, el intendente de Buenos Aires, Carlos Noel. Más tarde, como diputado propuso una ley que obligaba a las comunas a trazar planes reguladores. Los principios del urbanismo, aprendidos en sus estudios de grado en París, fueron una preocupación permanente a lo largo de su vida.³⁸

Ahora bien, dicho esto, nos interesa detenernos en ese espacio limiar donde, al parecer de Noel, "la influencia hispana trajo a las semillas –de milenario origen– la más robusta de las síntesis: orientalismo y occidentalismo que cuajaron en el Románico primitivo, en el Mudéjar, en el Plateresco y en última instancia en el Barroco".³⁹ Para tal fin, conviene recordar que ya en septiembre de 1915, Martín Noel reivindicaba desde las páginas del número 3 de la porteña *Revista de Arquitectura*, la pertenencia de Argentina a América y clamaba por la influencia peruana en la arquitectura argentina:

Los hechos históricos nos permiten establecer una trayectoria de las influencias peruanas; nuestras iglesias, nuestros monumentos fueron hasta mediados o fines del siglo XVIII, el reflejo de los del bajo y alto Perú; el partido arquitectural de San Francisco de Buenos Aires será el mismo que el del convento de San Francisco de Lima. La iglesia orientada en el mismo sentido se abrirá sobre un mismo atrio; la portería del convento será el ángulo y la capilla de la Soledad de Lima se llamará en Buenos Aires capilla de San Roque. Es este un ejemplo incontestable que lo hallaremos afirmado en todas las manifestaciones de nuestras construcciones coloniales desde Jujuy hasta nuestra capital. Estamos pues, íntimamente ligados a la tradición peruana, los monumentos del antiguo virreinato constituyen las fuentes iniciales de nuestra arquitectura, las más puras y las más dignas de respeto que por su riqueza y por la superioridad de los artífices que las crearon serán los cánones de nuestra herencia artística.⁴⁰

Como vemos, Noel y Guido estaban en la misma sintonía intelectual: comparten esta selección de un pasado glorioso y de gran riqueza en su *sedimento* material. También afirman que el mito en cuestión no hace sino purificar ese pasado y en última instancia plantean el problema como un conjunto de fuerzas en acción que intervienen por sobre esa heterogeneidad en un proceso fusional entre la técnica europea y la fuerza telúrica del elemento precolombino.⁴¹ En este sentido, el linaje deseado o, en otros términos, el mito como relato y como portador de un proyecto político, funciona obviamente como núcleo cohesivo. En clave de herencia y reflejo, Noel columbra y explica la ligazón entre la arquitectura de tradición

³⁸ Ver: GUTIÉRREZ, Ramón *et al.* (coord.). *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995.

³⁹ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena... Op. cit.*, p. 14.

⁴⁰ NOEL *cit.* en GUTMAN, Margarita. Neocolonial: un tema olvidado. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* Mario J. Buschiazzo, sept. 1988, p. 12.

⁴¹ ANTELO, Raúl. Ángel Guido... *Op. cit.*

peruana y la argentina. Es, de algún modo, el pionero de la tesis de la existencia de una arquitectura hispanoamericana.

Sin embargo, al retomar el prefacio de *Fusión hispanoindígena...*, podemos observar que Noel sitúa el texto de Guido en el campo de "la moderna ciencia de la arqueología" destacando, por cierto, la erudición que centellea en sus páginas.⁴² Conviene reparar en que Noel sabía de lo que hablaba: había estudiado en la *École Special d'Architecture* de París y luego en la *École des Beaux Arts*. 1913 es el año de su regreso a la Argentina para luego, al año siguiente, partir en un recorrido por el Perú y Bolivia (casi una década antes que Guido): su interés estaba centrado en relevar y documentar el legado cultural del período colonial. Por eso destaca el impacto que producen en su sensibilidad las ilustraciones hechas por el rosarino y que acompañan el libro. Noel valora, asimismo, el "examen de las unidades y ritmos indígenas que intervienen en las composiciones y cómo estos preciosos remanentes de las fuentes americanas infíltanse en lo español llegando por fin a establecer una coordinada clasificación".⁴³ Más aún: Noel no solo repara en los dibujos realizados por Guido sino que los define como *fieles documentos*.⁴⁴ Como decíamos más arriba, casi todos los arquitectos neocoloniales estuvieron atravesados por la perentoria necesidad de documentar, es decir, de ser fidedignos, *fieles*, en sus representaciones del pasado. En efecto, además de enriquecer el texto con el relevamiento de fachadas y portadas de la arquitectura del Altiplano los diseños de Guido operan al modo de la documentación fotográfica, más precisamente como forma de transmisión, conservación y como instrumento de mediatización de ese proceso transculturador que se intentaba explicar.

Como desarrollaremos más adelante, Noel destaca –demostrando la sintonía fina que los amalgamaba– aquello que para Guido es central: la lección de la masa, el plano y la línea en la emancipación artística, esa pretensión científica que no desdice ni ignora la emoción americana. No obstante, conviene ahora reparar en el adversario pues la arquitectura euríndica se enfrenta con una mirada que es caracterizada por estos intelectuales como extranjerizante.

El oponente

En este punto, cabe enfatizar en esas claves que expliquen más profundamente esta sintonía entrabos arquitectos materializada en *Fusión hispanoindígena...* y paralelamente, conviene definir no solo los postulados a los que adscribían sino los contrincantes que detentaban. Razón por la cual, resulta sumamente fundamental discurrir en torno al oponente de la discursividad euríndica. Antes bien, conviene recordar que esta apuesta, que la historia

⁴² NOEL, Martín. Prefacio. In: GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena...* Op. cit., p. 15.

⁴³ *Ibidem*, p. 15-16.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 15.

crítica de la arquitectura denominó neocolonial, se constituía así en una *modernidad antimoderna*, al decir de Antelo, pues incluye la paradoja de proyectar el futuro hundiendo sus raíces –cimentando– un pasado que en última instancia es un simulacro, un constructo.⁴⁵

Por estos posicionamientos estéticos ligados a lo neocolonial, Guido y Noel cosecharon oponentes de diverso talante. En efecto, este último fue socarronamente vilipendiando por la vanguardia martinfierrista: basta traer a colación el membrete titulado "No-el" del número 26-27 con fecha del 10 de mayo de 1926, presuntamente escrito por Oliverio Gironde aunque carece de firma. Entre sarcasmos y denuestos, desde las páginas de la revista *Martín Fierro* se lo acusa de "una ingenuidad que llega a hacerlo simpático" por creer que desde España puede salir algo novedoso en arquitectura. Aunque esto signifique solo una arista que repercute ciertamente en un debate más amplio –por el *idioma de los argentinos*, por el arte argentino, digamos–, en este punto quizás se dirime el quicio de las diferencias entre los vanguardistas y los denominados neocoloniales. Por una parte, se encuentran los planteos de los arquitectos funcionalistas, nos referimos a Alberto Prebisch –mentor del Obelisco de la ciudad de Buenos Aires– y a Ernesto Vautier; por otra, los cuestionados neocoloniales que entronizan el ornamento, con Noel a la cabeza. Para *Martín Fierro*, la Península no ha podido más que crear vanos e inútiles ornamentos decorativos.

Es así como también en otro brevísimo texto de *Martín Fierro* –pero no por ello menos mordaz– titulado "¿Arte decorativo?", Prebisch y Vautier se mofan de los cuartos de baño diseñados para parecer altares incas, o de los platos soperos inundados de patrones de arabescos. Corrosivamente, lamentan la omnipresencia del arte decorativo, que consideran que ha reemplazado a los modestos artículos industriales con otros innecesariamente ornamentados.⁴⁶

⁴⁵ AMARAL, Aracy. *Arquitectura neocolonial*. América Latina, Caribe, Estados Unidos. San Pablo: Memorial; Fondo de Cultura Económica, 1994; ANTELO, Raúl. Posautonomías: pasajes. *Revista de Pensamiento Contemporáneo*, Valencia, n. 28, p. 11-20, 2008-2009. Debemos esta última reflexión a la Lic. Ma. Inés Laboranti, ver: BRITO, Ronaldo. O modemo e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: *Arte Brasileira Contemporânea - Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

⁴⁶ "Pobre estilo incaico. Todo el confort moderno. Disimular el toilet bajo las formas del ara del sacrificio. Ocultar el radiador bajo y artística reja de hierro forjado a máquina (imitando el forjado a mano) y satisfaciendo así las oxigenadas de la estética y el confort. He aquí el caso concreto. Todo un tratado de estética palurda se encuentra resumido en estas líneas de una enternecedora pretensión. Lugares comunes en que decoradores y arquitectos profesan su fraternidad con los peores artífices de la tijera. La 'Biblia de piedra' suele convertirse en tales manos en un vulgar catálogo de modas [...]. Los primeros objetos usuales que produjeron las máquinas –adaptados honestamente al único y modesto fin de servirnos– fueron decretados antiestéticos por estos terribles Homais de la farmacia arquitectónica. Humildes objetos, servidores de nuestras necesidades, se vieron rebajados a fines equívocamente contemplativos. El bautismo de los entendidos santificó su especie: arte decorativo. Conocemos todos la tragedia de la 'Salamandra' estúpidamente decorada (y desgraciadamente imprescindible), de la araña barroca, del cotidiano plato de sopa embadurnado de absurdos arabescos [...] La industria sin otro fin que el de alcanzar la perfección dentro de la utilidad y la economía, crea objetos carentes de pretensiones artísticas, pero de discreta presencia, como cuadra a los buenos servidores. El estilo, la 'raza', son el resultado de una larga selección. Estilo funcional y orgánico, obtenido gracias a un paulatino ajustamiento entre la forma y el fin perseguido". PREBISCH, Alberto; VAUTIER, Ernesto. ¿Arte decorativo? *Martín Fierro*, Buenos Aires, n. 33, 3 sept. 1926, p. 251. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1126209/language/esMX/Default.aspx>. Consultado: 8 mayo 2019.

En rigor, Guido junto a Noel, Juan Kronfuss, Héctor Greslebin y otros formaban parte, con matices y diversos énfasis, de la camada de arquitectos ligados ideológicamente a Rojas, los cuales bregaban por una arquitectura alejada de los cánones extranjeros y, claro está, del funcionalismo. Esto explica en parte las arriesgadas diatribas mantenidas por el rosarino con el arquitecto suizo Le Corbusier y la modernidad no figurativa –el llamado Movimiento Moderno–, diferencias que se materializaron en posicionamientos públicos: su intervención en el III Congreso Panamericano de Arquitectos (1927), reunido en Buenos Aires es quizás la más osada y la que más repercusiones tuvo.

Organizado por la Sociedad Central de Arquitectos, conviene traer a la memoria dicho acontecimiento académico-profesional de 1927, para entender la construcción del oponente que Guido realiza y que *Fusión hispanoindígena...* contribuye a delimitar y cimentar mediante argumentos pretendidamente científicos. El Comité Ejecutivo del Congreso le había solicitado al rosarino que preparase una conferencia sobre la siguiente temática: "Orientación espiritual de la arquitectura en América". Guido recogió el guante y dobló la apuesta, posicionándose públicamente sin rodeos. La comunicación abrió una esclusa en verdad polémica: "Este trabajo tiene como primera pretensión la de deslindar posiciones, la de dibujarse sin ambages, la de estar enfocado, la de ser francamente parcial", dijo al comenzar su alocución.⁴⁷ En las sesiones plenarios hubo, en general, acuerdo y se aprobaron las conclusiones por unanimidad. En todos menos en un tema: orientación espiritual de la arquitectura en América.

En este mismo evento Guido advirtió:

Creemos que la estandarización puede llegar a tener un resultado pernicioso para nuestra arquitectura. Señalaremos, en primer lugar, que la estandarización elimina al obrero artesano que hemos visto en otros países ser el gestador de un arte menor popular; convierte además, a los hombres, obreros en piezas de una gran máquina rítmica, monótona sin personalidad ninguna; ahoga los esfuerzos de los creadores, porque desarrolla un estado de permanente hostilidad de todo orden, para lo que no encaja en la vorágine estandarizante, crea también en el pueblo, un sentido común estético desastroso, estrecho, cerrado a todo lo que no esté medido por el centavo; convierte al arquitecto en ubicador y no forjador de formas.⁴⁸

Como vemos, proliferan las críticas a la arquitectura moderna, a aquello que Guido señalará más adelante como *machinolatrie* y que, a su entender, encarnan Le Corbusier y el funcionalismo: estandarización, monotonía, procesos maquínicos, entronización del vil metal. En contraposición, los arquitectos *euríndicos* perseguían la forma, como diría Rubén Darío, es decir, se autopercebían como forjadores de formas. Sin detenernos demasiado conviene

⁴⁷ Asimismo, más adelante expuso: "hasta que no se escriba [...] aquella filosofía que demuestre que solamente la época moderna es una excepción en la historia, seguiremos creyendo que la tradición y el paisaje influyen poderosamente el arte [...] nuestra fe [se sustenta] en cierta parte de la teoría del medio de Taine y en la modernísima concepción de la historia del arte orientada por Wölfflin y Riegl". GUIDO, Ángel *cit.* en CICUTTI, Bibiana; NICOLINI, Alberto. Ángel Guido, arquitecto de una época de transición. *Cuadernos de Historia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, Buenos Aires, n. 9, p. 8-58, jun. 1998, p. 13.

⁴⁸ GUIDO, Ángel *cit.* en SÁNCHEZ, Sandra Inés. Los caminos de la construcción de una vivienda popular: Caracterizaciones socioculturales en el espacio doméstico en Buenos Aires, hasta la década de 1940. *Revista de Historia Americana y Argentina*, Mendoza, v. 50, n. 2, 2º sem. 2015.

apuntar aquí que el arquitecto rosarino aglutinó en *Fusión hispanoindígena...* una serie de inquietudes desarrolladas en los años anteriores –la función social del arte, el rol del arquitecto, el rechazo a la estandarización, la creación en arquitectura, la arquitectura como arte social, la búsqueda de una arquitectura que articule lo nacional y lo moderno, entre otras– y mediante estas, emprendió una fuerte crítica a Le Corbusier y, como por un tiro por elevación, al funcionalismo todo.⁴⁹

Sin embargo, esta no sería la única vez en que alzara su voz contra Jeanneret. También se destaca lo proferido por el rosarino con motivo de la visita de Le Corbusier en Buenos Aires en 1929.⁵⁰ Asimismo, sistematizó su posición en el volumen *La Machinolatrie de Le Corbusier* (1930).⁵¹ Escrito en lengua francesa y como un gesto más en la construcción del oponente, este libro⁵² –que funciona como una advertencia a los estudiantes americanos contra las teorías mecánicas en el arte– constituye otro capítulo de esta pretendida defensa de la arquitectura americana y se erige en una tribuna desde la cual Guido enuncia, punto por punto, lo que considera como los argumentos falaces de esta *machinolatrie*. Aunque reconoce en Jeanneret a un gran artista y le vaticina –fallidamente, por cierto– magra fama, Guido realiza un punteo en torno a la arquitectura funcionalista que tanto rechazo le provoca:

- a) Las funciones físicas y útiles deben ser el único fin de la arquitectura.
- b) La arquitectura moderna no debe ser más que una máquina que cumple perfectamente su función con un sentido preciso de la producción y de la economía.
- c) El arte no es otra cosa que un producto mecánico que resulta del empleo de objetos y de la técnica.
- d) La solución exterior de los edificios no es un motivo de arte sino el resultado de la unión de partes.
- e) La arquitectura no tiene nada que ver con el arte imaginado. Ella debe basarse exclusivamente en la economía.
- f) La máquina es una casa para vivir (La Bauhaus de W. Gropius en Alemania lanzó esta fórmula que los teóricos de la mecánica citan en sus obras. Pero el sentido que la Bauhaus le da a la palabra máquina es diferente del que le dan los teóricos de la mecánica).
- g) La estandarización, el sistema Taylor, el trabajo en serie son los argumentos fundamentales de la arquitectura moderna.

⁴⁹ Ver, en lo que respecta a la vinculación Guido-Wölfflin: PICCOLI, Lucio. Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido. *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, 2º sem. 2017.

⁵⁰ Conviene destacar que a partir de 1929, el propio Le Corbusier tuvo un acercamiento al regionalismo, sumamente azuzado en su periplo por América Latina. Muchos son los textos que reflexionan sobre este importante viaje en el itinerario intelectual de Jeanneret. Sugerimos consultar: BENOIT, Alexandre. Le Corbusier y la construcción del espacio (visual) moderno en Brasil. *A&P Continuidad*, Rosario, v. 5, n 8 – "Arquitectura y maestros: revisitando a Le Corbusier", 2018.

⁵¹ Por esta obra, Guido, enemigo acérrimo de Le Corbusier, fue muy admirado en Cuba. Su apoyo a la búsqueda de una expresión arquitectónica latinoamericana basada en el rescate de la herencia colonial – y en el caso de los países andinos, de las tradiciones indígenas–, tuvo eco entre los arquitectos locales, en particular en los directores de la revista del Colegio de Arquitectos de La Habana –José María Bens Arrarte y Luis Bay Sevilla–, quienes persistentemente ilustraban los monumentos coloniales cubanos. Otro dato sumamente elocuente es que *La Machinolatrie de Le Corbusier* también se publicó en Cuba bajo los impulsos del Colegio de Arquitectos de La Habana, a solo un año de su edición en Argentina. Ver: *Colegio de Arquitectos de la Habana*, La Habana, v. 15, n. 2, feb. 1931.

⁵² Nunca fue traducido en su totalidad sino en parte con nuestra colaboración. Ver: GUIDO, Ángel. *La machinolatrie de Le Corbusier*. (Fragmento). *A&P Continuidad*, Rosario, v. 5, n. 8, 2018. (Trad. Ma. Claudina Blanc y Ma. Florencia Antequera).

h) El arte decorativo es un crimen.⁵³

El inquieto Ángel Guido, quien fue realmente el único que asumió combatir teórica y librescamente con Le Corbusier, va aquilatando y amonestando uno por uno, los argumentos del funcionalismo –estandarización y taylorización de la arquitectura, por citar solo dos– para enunciar en el último punto el quicio del problema: la cuestión ornamental. El rosarino deja en claro sus oponentes: de Loos a Le Corbusier ataca a cada uno de los contrincantes y va al meollo de sus diferencias con el funcionalismo de Gropius y el maquinismo de Jeanneret, a quien cuestiona por confundir la búsqueda de la forma con la estandarización industrial. Sin más, les hace frente a las arquitecturas exógenas por extranjerizantes, como también lo hace en *Fusión hispanoindígena...*, cuestión que nos permite retomar el hilo conductor y, luego de descripto el contendiente, retomar y desenvolver otros postulados centrales de este libro de 1925.

La lección de la masa, el plano y la línea en la emancipación artística: hacia una arquitectura nueva que presentimos

En *Fusión hispanoindígena...* Guido establece asimismo un estado de la cuestión. En efecto, su mirada sobre la situación en la que se encuentra la arquitectura en ese momento preciso y que, por cierto, nada tiene a su entender de alentador es desplegada en estos términos:

No preciso mayor penetración para comprender el lamentable descentramiento de nuestra arquitectura contemporánea. Puntos de vista imprecisos. Rumbos indefinidos. Heterogeneidad estética, sin pretensión ninguna de buscar cierta unidad total al acercarse a nuestra idiosincrasia [...] Y la arquitectura en su esencia ortodoxa involucra la responsabilidad de expresar esa vibración vital, de un pueblo en su tiempo y en su espacio.⁵⁴

Estas son, sin más, algunas de las definiciones –no exentas de cierto dramatismo– que vierte. Esta línea de razonamiento presupone un marcado rechazo por la heterogeneidad: el rosarino denuncia las arquitecturas caóticas de la ciudad-puerto. De alguna manera, es uno de los más acabados representantes de esa posición y está señalando un problema que, a fin de cuentas, excede a la arquitectura (pensemos en la cuestión lingüística, por ejemplo) o, mejor, que atañe a la arquitectura por formar parte de "los tiempos que corren" (23) y de "la actitud espiritual e intelectual del pueblo" (23). Podríamos entonces articular estas ideas con otras, unas palabras vertidas en 1927:

Nuestra actitud está en no perder el ritmo de la corriente moderna sugerida por Europa ni renegar de él, sino muy al contrario: tratar de ser modernos, *escuchar la lección de la masa, el plano y la línea*; pero ser nosotros mismos; decir y

⁵³ GUIDO, Ángel. *La machinolatrie de Le Corbusier*. (Fragmento). *A&P Continuidad*, Rosario, v. 5, n. 8, 2018. (Trad. Ma. Claudina Blanc y Ma. Florencia Antequera).

⁵⁴ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena... Op. cit.*, p. 23.

hacer todas estas cosas, pero no con inspiración prestada, sino creación bien nuestra, recónditamente americana [Subrayado nuestro].⁵⁵

Esta prerrogativa de ser modernos y diligentemente escuchar la lección de la masa, el plano y la línea, en primer lugar, implica no desligarse de los progresos técnicos y tecnológicos sino, muy por el contrario, valerse de ellos y reescribirlos desde lo recóndito, desde América. Paralelamente, el interés de Guido en rubricar el carácter científico de su labor como historiador del arte y de la arquitectura es quizás tributario de la experiencia de transformación (o de transición, al decir de Cicutti y Nicoloni) que se palpitaba en la historia de la arquitectura.⁵⁶ En este sentido, también contiene una hipótesis sobre el presente de enunciación y una proyección del accionar: Guido quiere ensayar "un programa de acción de acuerdo a la posición espiritual y estética en el significado que damos a la búsqueda de una concepción nacionalista de la arquitectura en América, pretendiendo con esto presentar una imagen más clara de nuestra ideología".⁵⁷

Más aún, en las palabras introductorias a *Fusión hispanoindígena...* tituladas "Hacia una arquitectura nuestra", podemos conocer las premisas que lo motivan. Guido sostiene que el punto de partida de este proceso, que todavía no fue, es el sustrato eterno de la tierra americana, pero desde el presente:

Por nuestra parte, la *traducción plástica formal* que si bien no la tenemos la presentimos, debe penetrar toda nuestra vida contemporánea, debe escuchar toda nuestra inquietud social, debe abrazar la actitud intelectual y espiritual de un pueblo americano *en los tiempos que corren*. Pero eso debe partirse de algo eterno que sirva de arcilla para modelar con ella tal personalidad. Y esa arcilla debe extraerse de tierra americana. Porque no debemos olvidarnos que *la arquitectura no es obra puramente intelectual, sino también regional*. El paisaje, el sentido de la tierra por el cual se levanta, debe imprimir su gesto irremediamente.⁵⁸

La imagen –arcilla a ser modelada entre las manos de un alfarero– construye claramente un mito de gestación, una ficción de origen que, como el inacabado poema

⁵⁵ CICUTTI, Bibiana; NICOLINI, Alberto. Ángel Guido, arquitecto de una época de transición. *Cuadernos de Historia, Boletín del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, n. 9, jun. 1998, p. 13. En esta publicación, se destaca el rol de Guido como personaje de la transición: digamos, entre Noel y Mario Buschiazzo, media una distancia para la historia de la arquitectura en Argentina. Por una parte se destacan quienes dieron el puntapié inicial en la historia de la arquitectura argentina y, por otra, aquellos que como Buschiazzo, bregaron por realizar una labor científica. También sugerimos consultar: DE PAULA, Alberto. Biobibliografía de Mario Buschiazzo. *Anales del IAAIE "Mario J. Buschiazzo"*, Buenos Aires, p. 32-33, 1996-1997.

⁵⁶ Al pretenderse cada vez más científica. Esta misma preocupación sobre la conjunción de los progresos técnicos y la reescritura desde América, Guido la tenía en lo referente a la escenografía, actividad en la que también participó como veremos en el capítulo sobre Ollantay. En una carta del 24 de julio de 1927 Guido expresa: "Respecto a las decoraciones de sus tragedias incaicas inéditas que me hablara personalmente, lo he comentado con mi hermano Alfredo, el que está encantado y entusiasta como yo en ejecutarlas en colaboración. Por lo tanto, puede enviarme cuando le parezca, los motivos y datos correspondientes que lo estudiaremos con suma detención a los efectos de lograr una rigurosa fidelidad histórica y arqueológica, al mismo tiempo que orientada dentro de la nueva arquitectura escenográfica moderna".

⁵⁷ GUIDO, Ángel. *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. Rosario: Talleres Gráficos La Tierra, 1927, p. 76.

⁵⁸ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena... Op. cit.*, p. 23. Subrayado nuestro.

sinfónico en siete movimientos *Popol Vuh opus 44* (1975-1983) del compositor argentino Alberto Ginastera (1926-1983), establece la siguiente secuencia: caos (de la invasión hispana en el caso de *Fusión hispanoindígena...*), luego la calma propia de las grandes gestaciones y, *a posteriori*, el surgimiento (de la extraordinaria arquitectura hispanoamericana aborigen del SXVII). Es así como expresa en *Fusión hispanoindígena...* que:

Pasado el caos estruendoso de la invasión hispana, vuelta la calma, propicia a las grandes gestaciones, la enjundia americana despierta de su letargo relativamente breve e infiltrándose paulatinamente en las formas flamantes ya establecidas, tuerce la dinámica formal, penetra el ritmo interior de las masas, desvía las líneas portadoras de extranjero álito [sic] estético y surge, entonces, la extraordinaria arquitectura hispanoamericana aborigen, desde los primeros años del siglo XVII, extendiéndose, durante todo ese siglo.⁵⁹

Como decíamos más arriba, Guido no solo expone en *Fusión hispanoindígena...* una descripción del estado de la cuestión al vislumbrar la heterogeneidad como problema, sino que construye un mito de origen corporeizado en la secuencia caos- calma- torcedura estética y, en el mismo gesto, cimienta una propuesta emancipatoria para paliar las desventuras (o lo que es igual en su concepción, el tender hacia la unidad):

Urge, pues, tratar de poner un dique a este abigarrado caos arquitectónico que produce amargura su preponderancia. Fuerza es tender hacia la Unidad, y esta Unidad –no resta otra solución– es preciso buscar su primera fuente en la vernácula raíz que traiga la savia de lo que nos es común a todos los americanos: América.⁶⁰

Emancipación y Eurindiolatría

¿Cómo evaluar entonces esta emancipación tan ansiada?, podríamos preguntarnos sin más. En *Fusión hispanoindígena...* el arquitecto rosarino plantea dos cuestiones que, hilvanadas, serán centrales en su toma de partido por la fusión: por una parte, expone la necesidad –urgencia es el término preciso que utiliza– de ordenar el caos reinante, es decir, siente la premura de asir lo disperso. Por otra parte, la fuerza que tiende hacia la unidad tiene raíces en la propia tierra, es decir, sostiene que la fuente es América.⁶¹ Como se puede apreciar, de esta manera, Guido postula el problema en términos de un conjunto de fuerzas en acción que, aunque invisibles, operan en esa descomposición que debe ser repuesta en un proceso fusional entre la técnica europea y la fuerza telúrica del elemento precolombino que no es un fósil arrumbado ni una pieza muerta.

El resultado de esa fusión es *Eurindia*. O mejor, una *Eurindiolatría* que vendría a exponer la reunión de la dispersión (lo arcóntico, el principio del archivo), la unidad. En otros

⁵⁹ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena...* Op. cit., p. 38-39.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁶¹ *Idem*, p. 24.

términos, en ese pasaje de lo disperso a lo abigarrado, vía lo fusional, Rojas y Guido con Eurindia están definiendo el pasaje de la arquitectura al archivo (de lo caótico a la unidad) y, en última instancia, están definiendo la nación (americana) al intentar modular una respuesta al interrogante de cómo producir un discurso arquitectónico nacional y americano en un contexto de extrema heterogeneidad.⁶²

Retomando esta exhumación-fundación de una palabra compuesta por dos morfemas, Eurindia torna visible que las fuerzas –y también los tiempos heterogéneos– que operan son dos: el elemento europeo y el indígena. Para satisfacer el afán explicativo, Guido expone que la añorada independencia estética iba de su mano: razón por la cual, el altiplano peruano, y en particular Arequipa, conocida como apuntábamos más arriba a principios de la década del veinte, concentrarán sus intereses. Conviene hacer notar que Guido encontró en Arequipa lo que no encontró en ningún otro sitio:

De todos los ejemplares [se refiere a las formas hispanoamericanas] no todos respondieron a mi búsqueda determinada. Numerosos ejemplares, netamente hispanos, sin ninguna o insignificante influencia indígena, tuve ocasión de anotar. El mismo Cuzco no llegó a colmar mis deseos. Guarda esta ciudad sin duda, extraordinarios ejemplares cinco y seiscentistas [sic], en los cuales una verdadera superposición constructiva de lo plateresco, herreriano o barroco sobre cimientos, primeras plantas o estructuras parciales netamente incaicos. Mas esta unión constructiva de estructuras hispanas e indígenas, no me habló recónditamente de la fusión anímica de las formas.⁶³

En efecto, la arquitectura arequipeña que tanto lo deslumbrara en ese viaje es vista como el paradigma de esa fusión: Arequipa escondía "el injerto anímico de nuestra fusión",⁶⁴ como expone en un texto para la Revista de *El Círculo* titulado "En defensa de Eurindia" y como asimismo retoma en el texto de 1925 agregando que

Las formas hispanas han sufrido allí una transfiguración recónditamente indígena tal, que su exteriorización expresiva conjunta emociona vivamente en forma originalmente nuestra. Vigorosa vitalidad indígena, desentrañada de los recios Andes fabulosos torció el ritmo interior de las formas renacentistas hispanas, a la vez fusión gótica renacentista italiana –mudéjar, occidental–oriental, penetrando hasta el nervio vital de su gestación, hasta conseguir que las formas injertadas no hablaran ya en idioma hispano, sino en idioma nuevo y muy nuestro.⁶⁵

Paralelamente, al intentar dirimir esa querella simbólica por la nacionalidad expresaba: "[estamos] convencidos de que las formas arquitectónicas se manifiestan por su expresión plástica y por su ornamentación".⁶⁶ De igual modo, trazaba la necesidad de examinar "la arquitectura hispanoamericana, de estudiar sus formas europeas y el influjo que hay en ella de lo indígena-americano; ya que esta arquitectura constituye para nosotros la fuente principal para la interpretación americanista moderna".

⁶² ANTELO, Raúl. *Ángel Guido... Op. cit.*

⁶³ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena... Op. cit.*, p. 25.

⁶⁴ GUIDO, Ángel. En defensa de Eurindia. *El Círculo de la biblioteca*. Rosario: El Círculo, 1924, p. 37.

⁶⁵ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena... Op. cit.*, p. 25v.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 34.

En una misiva a Rojas del 29 de mayo de 1928, Guido vuelve sobre este punto central de su pensamiento en un escrito para un periódico conservador con el que colaboraba: "El domingo próximo aparecerá en *La Prensa* un trabajo mío sobre "Eurindia arqueológica", algunas investigaciones por el arte hispanoincaico, conseguidas merced a nuestra estrella guiadora, la Cruz del Sur, de los navegantes artistas de América: Eurindia".⁶⁷ Las cartas intercambiadas con Rojas nos remiten a ese concepto central en la producción de Guido y al ser leídas en paralelo con el volumen de 1925 abren nuevos horizontes. De este modo, si la noción de fusión es neurálgica en este libro, también lo es al mirar, desde una perspectiva panorámica, el resto de su producción teórica y la escritura de su correspondencia. De esta manera, podríamos esbozar que la noción de fusión es el gran interrogante que atraviesa todo el itinerario intelectual de Guido.

En cada escrito en donde se entronizaba la arquitectura que hemos elegido denominar *euríndica* –para realzar, entre otras cuestiones, su carácter de constructo teórico en su fuerte enraizamiento con el pensamiento de Rojas– frente a otros calificativos desplegados, Guido denosta al cosmopolitismo. Esos modos nomenclaturales que hemos podido relevar tanto en la correspondencia como en sus textos de estética son, a saber: *neocolonial* –calificación otorgada por la historia crítica de la arquitectura, la cual contiene un fuerte contenido ideológico y el uso de su repertorio agita un conjunto de significados como expresa Margarita Gutman: nacional, argentino, tradicional, ancestros, provinciano, rural, popular⁶⁸–; *renacimiento precolombino* (utilizado por Greslebin); *escuela argentina* (utilizado por Rojas); *criollismo mágico*, *arquitectura moderna criolla*, *tendencia americanista*, *neocriollo* (c. 1933), *estilo criollo*, *mestizo* y *orientación regionalista* (estas últimas recogidas en textos del rosarino), *orientación nacionalista* (carta s/f). En esta serie de *etiquetas* o catálogo de retórica nacionalista confluye la aversión al cosmopolitismo que, asimismo, Rojas desde las páginas de su *Eurindia* exponía en estos términos:

Apenas la guerra nos independizó de España y apenas el crecimiento económico fue poniéndonos en contacto con la inmigración europea, la arquitectura argentina empezó a cambiar [...] el cosmopolitismo sin bandera, fondo mezuino de nuestra cultura después de la emancipación, debía darnos ciudades sin unidad, en las que lo italiano, lo inglés, lo francés, lo alemán, lo suizo, lo yanqui se suceden arbitrariamente.⁶⁹

Guido, el creador del Monumento a la Bandera –el insólito montaje de un rascacielos, una capilla de indios, una fuente, un teatro griego y un propileo, en una resolución que pretendía lograr la condición de monumento nunca visto⁷⁰– veía también que el problema

⁶⁷ Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas, 29-V- 1928.

⁶⁸ GUTMAN, Margarita. Neocolonial: un tema... *Op. cit.*, p. 3.

⁶⁹ ROJAS, Ricardo. *Eurindia*. Buenos Aires: La Facultad, 1924, p. 272.

⁷⁰ Al desplazamiento de la voluntad de una composición escultórica a una predominantemente arquitectónica "supo responder el proyecto reconfigurado y construido por Ángel Guido a través de una pieza que pretendió en su momento ser -sin tapujos- moderna, recogiendo sus propias indagaciones sobre una arquitectura americana debida y respondiendo al mismo tiempo a una nostalgia de belleza edilicia y orden urbano esquivos hasta ese momento en nuestro país. Logró un hecho urbano capaz de

radicaba en los "sin bandera". La ansiada búsqueda de unidad y emancipación es, como tratamos de explicar, la preocupación central que atraviesa *Fusión hispanoindígena...* y que podría resumirse en la perentoria necesidad de argumentar estos choques estéticos. El legado español, dirá, tuvo una "torcedura de su ritmo interior por la inoculación de una nueva vitalidad, extraña a toda ella, de raíz virgen y distante y de vigoroso carácter autóctono: el ritmo estético americano".⁷¹

Por esto, mediante paralelismos entre el legado hispánico y el incaico, Guido va exponiendo en *Fusión hispanoindígena...* su visión en torno a la evolución plástica realizada en Europa y en el universo incaico, en clave de disloque e inoculación, para luego acometer la tarea en las síntesis dadas entrambas y de este modo constituir la mentada fusión euríndica.

Sin embargo, es en su ya citado libro de 1930 *-Eurindia en la arquitectura americana-* en donde Guido sistematiza que los procesos euríndicos transculturadores son en realidad dos: por un lado, reconoce la Eurindia arqueológica es decir, aquella que "responde al ya realizado proceso de fusión de lo indio con lo europeo en el arte colonial".⁷² Esta es la que describe como documento arqueológico en estas expresivas líneas:

Espectáculo complejo y vasto, ofreció América durante los siglos XVII y XVIII, respecto al desarrollo de su arte. Pero algo que realmente sorprende es el resultado del curioso connubio realizado entre lo indio y lo español. Centros de gravedad de este proceso de fusión fueron sin duda, México en el norte, Perú y Bolivia en el sur. Eurindia tuvo en aquel arte un documento arqueológico de gran interés artístico y científico.⁷³

Pero por otro lado, conviene ahora introducir que Guido rubrica la llamada Eurindia viva, la cual corresponde a las proyecciones que la ensambladura de lo americano con lo europeo realizan en el campo del arte moderno y que tiene lugar en su presente de enunciación, inmediato y mediato: la casa de Rojas que describíamos al principio (1928) o la casa Fracassi en Rosario (1925) encarnan sin lugar a dudas esta *Eurindia viva*. No como documentos arqueológicos que legitiman y cimientan una estética sino como un presente de emancipación que se despliega por la mediación del artista, es decir, en clave de construcción de nuevas mitologías urbanas, como *casas-manifiesto*, en el barrio de Recoleta o en el microcentro de la ciudad-puerto de Rosario.

albergar en sí ceremonias cívicas y de operar como mojón en abierto contrapunto con la masa banal, variada e informe de las construcciones de la ciudad, imponiéndose en el skyline del frente representativo sobre la ancha ribera del Paraná, incluso frente a la gran dimensión ingenieril de las infraestructuras portuarias". RIGOTTI, Ana María. Monumento a la Bandera en Rosario. Síntesis de búsquedas excéntricas en la modernidad argentina, Ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la ciudad. Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910-1980), 12 al 14 de octubre de 2011, Universidad Torcuato Di Tella.

⁷¹ GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena...* Op. cit., p. 31. Subrayado nuestro.

⁷² GUIDO, Ángel. *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1930, p. 7.

⁷³ *Ibidem*, p. 9.

A modo de cierre

El arquitecto rosarino, en el libro que pusimos en consideración, aborda el elemento europeo, por una parte y el indígena, por otra, para proponer luego una síntesis entrambos: la fusión hispanoindígena articula entonces dos orígenes. Por esta razón, conceptualizamos a Eurindia, ese constructo discursivo que rescata valores concretos del pasado que se proyectan hacia el porvenir, como el organizador sintáctico de los fragmentos del mundo donde un conjunto de fuerzas en acción intervienen por sobre la heterogeneidad, en un proceso fusional entre la técnica europea y la fuerza telúrica del elemento precolombino.

Como proyecto fusional marginal, como relectura y reapropiación de la estética barroca para dar cuenta, en última instancia, de lo nacional, Guido (con Rojas) entiende que, ante todo, "el ser humano no existe en abstracto: pertenece siempre a una tierra, a una raza (en un sentido espiritual, no biológico), a una comunidad vinculada por una memoria, una tradición, una cultura".⁷⁴ De este modo, se constituye como portador de un proyecto político y funciona obviamente como núcleo cohesivo.

Por estos motivos, y retomando palabras de María Rosa Lojo, esta pertenencia resulta "imprescindible para que los individuos y los pueblos accedan plenamente a la dimensión humana, entendida como dimensión espiritual".⁷⁵ De alguna manera, opera un retorno de lo negado por las élites argentinas, la tradición española en la partícula Eur-, y el elemento aborigen. Ese retorno lo constituye la fusión de lo tectónico –o *lo local dorsiano*– y la técnica, la transculturación que representaba la Eurindia arqueológica (que no es pensada como un fósil arrumbado sino como sustrato activísimo) y la Eurindia viva de estas casas-manifiesto o, como nos exhorta el mismo Guido, en el muralismo mexicano y de los rascacielos neoyorquinos. Al bregar por producir un discurso arquitectónico fusional en un contexto de heterogeneidad, se está definiendo la nación (americana).

Recapitulando entonces, por paradójal que pueda parecer, la *fusión* detenta varias facetas: es la herramienta teórica que a ojos vistas sirve para explicar la transculturación que no escatima pretensiones –se quiere moderna–, es la apropiación y materialización de ese proceso o intervalo nacional moderno de la arquitectura latinoamericana.⁷⁶ Y también es un compás de espera y todo un horizonte de expectativa.

⁷⁴ LOJO, María Rosa. La condición humana en la obra de Ricardo Rojas. Proyecto Internacional de Investigación El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana, Universidad Central Marta Abreu de Las Villas, Santa Clara, Cuba. 2003, p. 203. Disponible en: <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>. Consultado: 8 mayo 2018.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 203.

⁷⁶ Este modo nomenclatural le corresponde a Ramírez Nieto. Ver: RAMÍREZ NIETO, Jorge. Intervalo nacional-moderno de la arquitectura latinoamericana 1929-1939. 2009. Tesis (Doctorado) – Hafen City Universität, Hamburgo. Disponible en: <http://edoc.sub.uni-hamburg.de/hcu/volltexte/2012/56/pdf/DissRamirezNieto.pdf>. Consultado: 3 abr. 2019.

Referencias

Epistolario

- Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas, Rosario, 3-X- 1925.
Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas, Rosario, 8-V-1928.
Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas, Rosario, 29-V- 1928.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- ANTELO, Raúl. Ángel Guido, la fusión, el círculo. *Cuadernos de Historia del arte*, Mendoza, n. 28, p. 99-158, 2017.
- ANTELO, Raúl. Posautonomías: pasajes. *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, Valencia, n. 28, p. 11-20, 2008-2009.
- ANTEQUERA, María Florencia. El viaje iniciático. In: GUTIÉRREZ, Ramón (dir.). *El pensamiento americanista en tiempos de la reforma universitaria*. Ricardo Rojas – Ángel Guido. Buenos Aires: Fundación Bunge y Born, 2018.
- ANTEQUERA, María Florencia. La residencia y casa de rentas Fracassi, una inflexión del neocolonial en la ciudad de Rosario. *Res Gesta*, Rosario, n. 51, p. 189-198, 2014-2015.
- ANTEQUERA, María Florencia. Presentación del Dossier Ángel Guido: debates, itinerarios, deslindes", *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, p. 23-29, 2017.
- ANTEQUERA, María Florencia. Querido Maestro: el epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas. Entre la arquitectura euríndica y el archivo. *Confluenze*, Bologna, v. XI, n. 2, p. 265-289, 2019.
- ANTEQUERA, María Florencia. Un libro y una casa: Ángel Guido en la encrucijada euríndica, *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, p. 43-98, 2017.
- CICERCHIA, Ricardo; RUSTOYBURU Cecilia. Revista Riel y fomento. Políticas ferroviarias e imaginario federal, 1920-1935. *Pasado Abierto*, Mar del Plata, p. 180-201, enero-junio 2016. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>. Consultado: 28 nov. 2019.
- CICUTTI, Bibiana; NICOLINI, Alberto. Ángel Guido, arquitecto de una época de transición. *Cuadernos de Historia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, Buenos Aires, n. 9, p. 8-58, 1998.
- GUIDO, Ángel. En defensa de Eurindia. *El Círculo de la biblioteca*. Rosario: El Círculo, 1924.
- GUIDO, Ángel. *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1930.
- GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*. Rosario: La Casa del libro, 1925.
- GUIDO, Ángel. *La machinolatrie de Le Corbusier* (Fragmento, 1930). *A&P Continuidad*, Rosario, v. 5, n. 8, 2018. (Traducción de Ma. Claudina Blanc y Ma. Florencia Antequera)
- GUIDO, Ángel. *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. Rosario: Talleres Gráficos La Tierra, 1927.

- GUTIÉRREZ, Ramón *et al.* (coord.). *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995.
- GUTMAN, Margarita. Neocolonial: un tema olvidado. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas Mario J. Buschiazzo*, Buenos Aires, n. 5, p. 1-26, 1988.
- LOJO, María Rosa. La condición humana en la obra de Ricardo Rojas. Proyecto Internacional de Investigación El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana, Universidad Central Marta Abreu de Las Villas, Santa Clara, Cuba, 2003. Disponible en: <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>. Consultado: 2 oct. 2018.
- PREBISCH, Alberto; VAUTIER, Ernesto. ¿Arte decorativo? *Martín Fierro*, Buenos Aires, n. 33, 1926. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1126209/language/esMX/Default.aspx>. Consultado: 2 oct. 2018.
- RAMÍREZ NIETO, Jorge. *Intervalo nacional-moderno de la arquitectura latinoamericana 1929-1939*. 2009. Tesis (Doctodo) - HafenCity Universität, Hamburgo. Disponible en: <http://edoc.sub.uni-hamburg.de/hcu/volltexte/2012/56/pdf/DissRamirezNieto.pdf>. Consultado: 15 dec. 2018.
- RIGOTTI, Ana María. Monumento a la Bandera en Rosario. Síntesis de búsquedas excéntricas en la modernidad argentina. 2011. Ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la ciudad. Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910-1980), Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Brindis por un ocaso*. De los escritores nacionalistas a los humoristas porteños. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.
- ROJAS, Ricardo. *Eurindia*. Ensayo de estética de las culturas americanas. Buenos Aires, Losada, 1951 [1924].
- SÁNCHEZ, Sandra Inés. Los caminos de la construcción de una vivienda popular: Caracterizaciones socioculturales en el espacio doméstico en Buenos Aires, hasta la década de 1940. *Revista de Historia Americana y Argentina*, Mendoza, v. 50, n. 2, 2015.