

Lucio Piccoli* / Olvidar el neocolonial: empatía y experiencia del espacio como nuevas claves de interpretación de los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido

Introducción

Dentro del muy amplio elenco de arquitectos argentinos que durante las primeras décadas del siglo XX lanzaron una mirada retrospectiva hacia el pasado colonial americano en búsqueda de la inspiración necesaria para afrontar la crisis del eclecticismo que asolaba a su disciplina desde fines del siglo anterior, la figura de Ángel Guido se destaca como una de las más rutilantes. Frente al carácter romántico de los preliminares ejercicios de relevamiento patrimonial à la John Ruskin llevados a cabo por Johannes Kronfuss y Pablo Hary durante sus primeros viajes al interior del país o en comparación con el más tradicional espíritu barroco andaluz en función del cual se orientaba la producción de Martín Noel, por nombrar sólo algunos ejemplos, las exploraciones de Guido efectivamente descuellan. Y esto se debe no únicamente a la relativa complejidad teórica y al lugar eminentemente central dentro del campo cultural desde el cual fueron formuladas, sino, antes bien, al grado de audacia al que el elemento de fusión en el proceso creativo parecía estar dispuesto a llegar, ejemplificado en su obra magna por la operación de montaje de un rascacielos, una capilla de indios, una fuente, un teatro griego y un propileo, de modo paradigmático.

Pero a pesar o, precisamente a causa de esas singularidades que lo caracterizan como un exponente extraordinario del *revival*, la prioridad que en la bibliografía existente sobre Guido suele asignársele a la matriz de pensamiento de fusión "euríndica" y al vínculo directo con el nacionalismo cultural, presenta una serie de complicaciones que, en esta ocasión, se quieren eludir muy deliberadamente. Por una serie concreta de razones historiográficas que atañen sobre todo a la historia de la arquitectura y se analizan detalladamente en el primer punto de este ensayo, la filiación constante con el pensamiento de Ricardo Rojas ha contribuido a que, no pocas veces, la obra de Guido se asocie con las connotaciones reaccionarias y conservadoras de esta versión del discurso nacionalista.

De un modo que procura continuar con el espíritu de los pocos trabajos que, sorteando dicha tendencia generalizada, ya han señalado la originalidad de la operación modernista que Guido desempeñó en el proceso de profesionalización de la arquitectura y el urbanismo en Argentina, nuestra propuesta alternativa consiste en enfatizar el carácter eminentemente plural de este intelectual a partir de un análisis de la recepción histórica de un conjunto de ideas estéticas centroeuropeas.¹ Formulada en términos más cercanos a la estética y la teoría de la arquitectura que al discurso técnico acerca de la planificación urbana, la hipótesis de trabajo considera que una serie inexplorada e interesante de representaciones en torno a la experiencia del espacio arquitectónico emerge en la obra escrita y proyectual de Guido como resultado de la apropiación original de lo que se conoce como *Einfühlungstheorie* [teoría

de la proyección sentimental o, siguiendo la traducción inglesa (*empathy*), de la empatía]. Como se intentará demostrar en el segundo punto, el desarrollo histórico de esos debates decimonónicos en clave estética y psicológica a propósito de los mecanismos de la empatía y percepción visual de las formas había proporcionado las condiciones necesarias para formular la sintaxis moderna de la disciplina.

Para desentrañar la coherencia interna de la lógica particular con la que Guido leyó esos debates se procede, en tercer lugar, a analizar los canales de transmisión de esas ideas y el modo en que ellas repercutieron en distintos momentos de su obra escrita, pero haciendo énfasis, más que nada, en una contribución suya que fue publicada en 1943 en la revista tucumana *Sustancia*, bajo el título “Estética filosófica del espacio en el urbanismo”.² A partir de las hipótesis que estructuran este texto prácticamente desconocido, se ilustra la original evolución de las reflexiones en torno a la percepción del espacio y la forma que emergen durante la etapa final de su carrera como arquitecto y urbanista, estableciendo, en la medida de lo posible, rupturas y continuidades con el debate correspondiente en sede centroeuropea. En cuarto y último lugar, se ofrece un corolario práctico de la evolución teórica de esas ideas a partir del análisis de un sector determinado de su producción material: los centros cívicos proyectados para los ejes monumentales en los planes reguladores de Rosario, Tucumán y Salta.

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 Hippolyte Taine y su plástica noción de ‘carácter’, matrices teóricas comunes con las exploraciones de otros arquitectos como Martín Noel.³ 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.⁴

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 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.⁵

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.⁶ 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 [...].⁷

En esta serie de reflexiones que perfilan los orígenes de la dimensión antiurbana 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 hipereclecticismo. [...] 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 tiempo esas referencias son mudas, todavía no constituyen lenguaje, envían al futuro.⁸

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.⁹

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.

2. Proyección empática y movimiento: el urbanismo como obra de arte espacial, la arquitectura como configuración del espacio

Al afirmar en la *Crítica a la razón pura* (1781) que el espacio no era una propiedad inmanente de las cosas, sino una representación a priori del sujeto de conocimiento, Kant había realizado la primera y fundamental operación de lo que puede caracterizarse como un giro antropológico del espacio. El objeto de nuestras preocupaciones lo constituye, en realidad, un segmento de la segunda instancia de ese proceso histórico que remite a la amplia y diversa serie de discusiones teóricas que emergieron como yuxtaposición de la psicología experimental y la estética, durante la segunda mitad del siglo XIX en los países germanoparlantes de Europa central. Es en la interacción constante de estas dos jóvenes disciplinas y a partir de la experimentación y el análisis de los distintos estímulos sensomotrices que intervienen en la percepción de los fenómenos, sobre todo los visuales, que irá pergeñándose 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".¹⁰ 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.¹¹

"Lo bello no es una cosa, sino un acto" es la célebre afirmación de Friedrich Theodor Vischer que condensa el sentido de la *Einfühlungstheorie* y señala, a su vez, la importancia histórica que la misma reviste para la estética de la modernidad: el viraje de una noción estática de belleza anclada en los signos y en las propiedades objetivas de la obra, hacia otra más bien dinámica y activa basada en la percepción sensorial de la experiencia por parte del individuo que supone no sólo la construcción del mundo observado, sino además su animación [*Beseelung*] en un sentido demiúrgico.¹²

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.

En este contexto dos figuras ameritan una mención especial, en la medida en que en sus obras puede vislumbrarse claramente una de las formas más representativas y originales en que estas discusiones acerca de la percepción del espacio repercuten sobre el urbanismo y la teoría de la arquitectura: Camillo Sitte y August Schmarsow. Prestar atención a la particular elaboración de los mecanismos de proyección empática en sus obras es interesante porque, por un lado, allí radica la clave que 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 cuerpo del individuo, espacio de la ciudad 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.

El efecto que el espacio urbano provoca en el observador es, de

hecho, una de las preocupaciones centrales de la famosa obra *Construcción de ciudades según principios artísticos* que el vienés Sitte escribió en 1899.¹³ Allí se analizaban las formas y disposición espacial de plazas, edificios, monumentos y calles a mano de numerosos y muy diversos ejemplos de ciudades europeas de la antigüedad clásica, el renacimiento y el barroco. Preocupado por las radicales transformaciones urbanas que ciudades como París o Viena habían sufrido durante la segunda mitad del siglo XIX, el objetivo de Sitte era encontrar una clave de entendimiento común, un patrón estructural pasible de ser detectado en todos los casos del pasado que explicara las causas del efecto benéfico que ellos producían en el individuo. De este modo, frente a los problemas estéticos e incluso psicológicos de "agorafobia" que suscitaban, por ejemplo, las enormes plazas de la *Ring-Strasse* vienesa, su manual aconsejaba un tipo de diseño en el que ellas fueran contempladas como unidades espaciales de contención, de dimensiones no desproporcionadas y con un centro libre de obstáculos. Frente al enfoque reduccionista de gran parte de la historiografía del siglo XX que ha tendido a considerarlo como un mero romántico y exponente del conservadurismo en materia de planificación urbana, nuevos estudios han demostrado que su interés por descifrar la correcta relación a establecerse entre el tamaño, escala y proporción de las plazas y los edificios circundantes estaba profundamente influenciado por los elementos científicos de la fisiología y la psicología de la percepción y, consecuentemente, con los mecanismos de percepción empática del espacio característicos de la *Einfühlungstheorie*.¹⁴ August Schmarsow, por su parte, elaboró una noción de empatía que abandonaba deliberadamente la esfera wölffliniana del sentimiento formal [*Formgefühl*] en dirección a la del sentimiento espacial [*Raumgefühl*]:

tan pronto como a partir de los residuos de nuestra experiencia sensorial a la cual suministran sus aportes las sensaciones musculares de nuestro físico, la sensibilidad de nuestra piel como la construcción de todo nuestro cuerpo, se fusiona el resultado que denominamos nuestra forma de contemplación espacial, [...] tan pronto como hemos aprendido a sentirnos a *nosotros mismos y sólo a nosotros como centro de ese espacio, cuyos ejes de dirección se intersecan en nuestro interior*, está dado el valioso núcleo, fundamentado, por así decirlo, el 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*].¹⁵

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 tenida 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.¹⁶

Entonces, si por un lado la posición primordial del hombre erecto con los brazos pendientes a los costados confiere la idea de la altura y, por el otro, la constitución simétrica y apareada del organismo –ojos, manos– el principio del ancho, es sólo a través del desplazamiento del cuerpo dentro del espacio, asevera Schmarsow, que las imágenes bidimensionales originalmente percibidas en reposo van trocándose sucesivamente hasta proporcionar la sensación 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.¹⁷

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.¹⁸ 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 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.¹⁹

En el contexto de estas discusiones en torno a la relación de tipo empático 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.

3. La recepción de la *Einfühlungstheorie* en la obra escrita de Guido

Y lo fatal es, lector, que hoy por hoy no existe más que una estética: la alemana. Pues bien, la estética alemana contemporánea gravita casi íntegramente en un concepto que se expresa en un término sin directa equivalencia castellana: la *Einfühlung*.
Ortega y Gasset, 1911.²⁰

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, 1954.²¹

La preponderancia que las ideas estéticas centroeuropeas manifiestan en el particular posicionamiento teórico de Guido frente a la crisis del eclecticismo remite, en una primera instancia, a la figura de Ortega y Gasset y al efecto de actualización que implicó su obra para el desarrollo del campo cul-

tural en la Argentina de principios de siglo XX.²² Durante ese período y en un contexto intelectual dominado fuertemente por el positivismo, el pensador español que había estudiado previamente en distintas ciudades de Alemania con Hermann Cohen, Paul Natorp y Georg Simmel se convirtió en el principal traductor y difusor de la *Lebensphilosophie* y el neokantismo en el mundo hispanoparlante. Fundado en 1923, su proyecto editorial *Revista de Occidente* representó el principal mecanismo de transmisión de esas ideas renovadoras, en el cual se dedicó, entre otras cosas, especial atención a determinados problemas y textos claves de la *Einfühlungstheorie*.²³

Esta vertiente fue especialmente importante durante la fase más temprana de la producción teórica de Guido, quien como joven arquitecto formado en la universidad de Córdoba durante el proceso de Reforma Universitaria saludaba con gran entusiasmo la “nueva sensibilidad” que pregonaba el vitalismo orteguiano. Prueba de ese optimismo con el que se asociaba la reflexión sobre la propia circunstancia la constituyen dos escritos de la década del veinte que surgen como resultado de su participación en el III. Congreso Panamericano de Arquitectos y que fueron publicados bajo los títulos de *Orientación espiritual de América en el arte* y *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*.²⁴ 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.²⁵

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 Hippolyte Taine o Banister Fletcher y al materialismo de Gottfried Semper, Guido ponderaba la actitud de “proyectarse sentimentalmente, de ese connubio, de ese placentero viaje ‘mediúmnico’”²⁶ 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.²⁷

Esto constituye un factor de importancia no menor que subraya la naturaleza particularmente excéntrica del proceso de recepción de las ideas

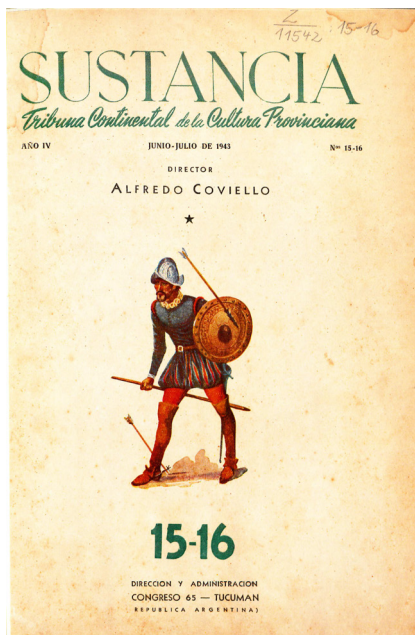
analizadas y permite pensar de otra manera algunos rasgos típicos de los escritos de Guido como, por ejemplo, la relativa brevedad de sus intervenciones teóricas, la verbosidad excesiva de su estilo, el modo vago e impreciso en que se reproducen muchos de los contenidos e incluso la serie de errores menores en cuanto a las atribuciones biográficas de los pensadores reseñados.²⁸ Esos equívocos han de ser leídos antes bien como indicios que iluminan la especificidad histórica del fenómeno y aportan la valiosa clave de que su discurso sobre la modernidad resulta impensable si no se considera aquella otra experiencia fundamental para la historia de la cultura occidental, pero situada al margen de los centros paradigmáticos de la modernización europea: la Viena finisecular. En el modo mesurado en que los impulsos de renovación del canon estético y el respeto por el valor de la tradición parecían converger en el *Jugendstil* vienés, Guido vislumbraba para Latinoamérica una alternativa viable frente a los planteos radicales del modernismo que caracterizaban tanto la variante francesa y ‘maquinólatra’ encarnada por Le Corbusier, como el ‘materialismo’ y ‘mecanicismo’ que representaban en Alemania las figuras de Walter Gropius y el Bauhaus.²⁹ Por este motivo, la temprana admiración de los rasgos abstractos y el uso de los nuevos materiales en la obra de los secesionistas Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner va trocando en la inclinación recurrente a identificar en Viena –y no en Berlín, Múnich o Berna– el núcleo intelectual y artístico de la totalidad del ámbito germanoparlante europeo.

A partir de considerar esta incursión oblicua de Guido en los debates teóricos sobre la percepción empática de las formas artísticas han de abordarse entonces las distintas representaciones del espacio que emergen paralelamente a su progresivo involucramiento con los problemas de la planificación urbana. En ese preciso sentido es que el desconocido ensayo “Estética filosófica del espacio en el urbanismo” aporta una serie de claves que permite cuestionar la exclusividad tradicionalmente asignada a la perspectiva organicista del urbanismo científico francés a la hora de pensar el problema del espacio en el resto de su obra. En ese texto se alojan –como en una caja de resonancia–, muchas de las ideas teóricas desarrolladas más arriba, pero reverberando de un modo singular:

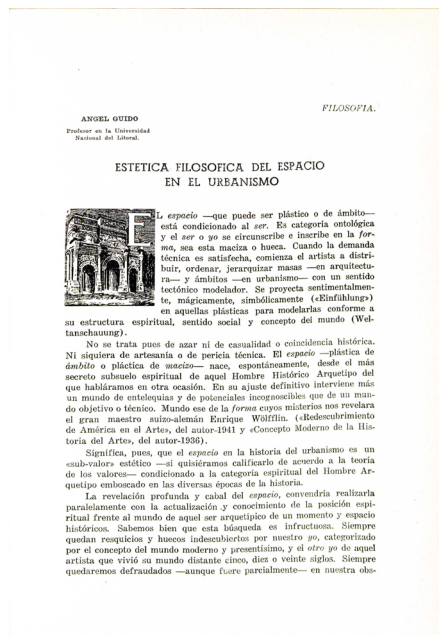
el *espacio* que puede ser plástico o de ámbito– está condicionado al *ser*. Es categoría ontológica y el *ser* o *yo* se circunscribe e inscribe en la *forma*, sea esta maciza o hueca. Cuando la demanda técnica es satisfecha, comienza el artista a distribuir, ordenar, jerarquizar masas –en arquitectura– y ámbitos –en urbanismo– con un sentido tectónico modelador. Se proyecta sentimentalmente, mágicamente, simbólicamente (‘Einfühlung’) en aquellas plásticas para modelarlas conforme a su estructura espiritual, sentido social concepto de mundo (Weltanschauung).³⁰

En primer lugar, se destaca el protagonismo asignado al espacio en

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



1. *Sustancia*. Tribuna continental de la cultura Provinciana, n° 15/16, junio-julio de 1943, Tucumán



XVIII, XIX y XX—, explicando de qué modo particular el problema del espacio fue abordado en cada una de ellas. Es evidente que la noción de historia que articula ese relato teleológico poco tiene que ver con el determinismo biologicista de la relación entre hombre y medio que articulaba el discurso médico de Poëte y Della Paolera sobre el espacio urbano, sino antes bien con la idea de cosmovisión [*Weltanschauung*] en el mismo sentido utilizado por Schmarsow. Sobre ella se deposita la certidumbre de que las lecciones que se pueden extraer de una historia contada desde la perspectiva del sentimiento espacial [*Raumgefühl*], exceden ampliamente la esfera de incumbencias de la arquitectura:

[...] es frente a ese espacio que deseamos meditar un poco [...]. De su esclarecimiento podremos deducir ciertos rasgos o acentos señeros, que permitirían descubrir, en parte por lo menos, esa vinculación curiosísima entre el espacio y concepto de estado, entre espacio y democracia, espacio y teocracia, espacio y totalitarismo, espacio e imperio, etc. [...] El espacio tiene jerarquía estética trascendente [...]. Las grandes y pequeñas composiciones de espacios urbanísticos en la historia, son plásticas vinculadas, umbilicalmente, al auténtico ser histórico-social.³¹

Esa gran capacidad heurística conferida al espacio en tanto categoría de interpretación de lo real se presenta en los términos de la búsqueda de una fórmula de sentido primigenia, un rasgo típico de la cultura alemana de entre-guerras que tuvo en Argentina, a través de la presencia de Ortega y Gasset, el conde Keyserling y Waldo Frank, entre otros, una especial repercusión en las formas de reflexionar sobre la relación cultura-territorio durante toda la primera mitad del siglo XX.³² La respuesta a los interrogantes de esa búsqueda la encuentra Guido en una figura en particular que utiliza como nexo conductor de sentido a lo largo de todo su relato: el partido imperial. La mayor o menor presencia de los “grandes ejes de composición monumentales” en cada una de las coyunturas analizadas representa un indicador histórico a través del 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 subconsciencias sociales. Grandiosos y prepotentes en los grandes imperios, en las grandes teocracias. Pintorescos y bellamente matizados en las democracias o pretensión de las mismas. Humildes y discretos en las épocas medievales del cristianismo.³³

¿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.³⁴ 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.³⁵

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 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.³⁶ 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.³⁷

La importancia que Schmarsow había atribuido dentro de la *Einflussungstheorie* 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 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.³⁸ 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.³⁹

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. El posicionamiento conceptual específico de Guido 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.

4. La experiencia del espacio en los centros cívicos de los planes reguladores de Rosario (1935), Tucumán y Salta (1939)

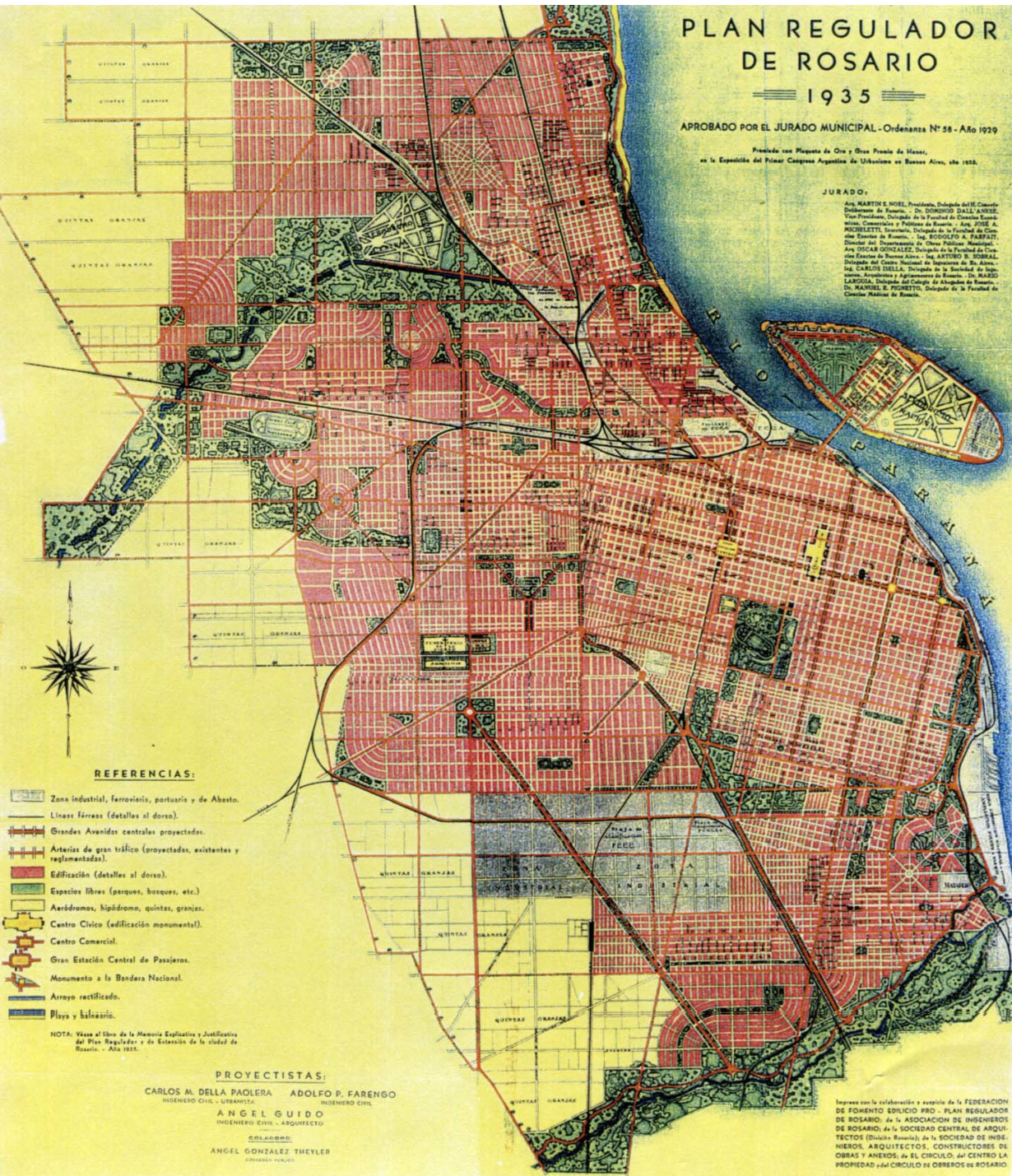
Toda gran composición, en la historia, constituye una armoniosa sistematización plástica que constela un conjunto 'espacial' que rodea al espectador. No es el espectador quien gira alrededor del monumento, sino que es la espacialidad de éste la que cerca al observador mismo.
Ángel Guido, 1957.⁴⁰

Las reflexiones de Guido en torno a la experiencia del espacio que, según se ha visto en los apartados anteriores, emergen como resultado de una experimentación teórica progresiva con distintos aspectos de la *Einfühlungstheorie* no son elucubraciones abstractas que se encuentran aisladamente en sus textos, sino que, por el contrario, se inscriben de un modo concreto en muchos 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 de Rosario y otras dos ciudades del norte argentino permitirá demostrar que las ideas estéticas que hemos analizado desempeñaban un rol central y activo que no ha sido del todo considerado por análisis previos.

El Plan Regulador y de Extensión de Rosario es tradicionalmente concebido como uno de los hitos más importantes del proceso de estabilización disciplinar y profesional del urbanismo en Argentina, cuya historia se ha definido a partir del protagonismo desempeñado por Carlos M. Della Paolera, la fundación en Rosario de la primera cátedra universitaria de urbanismo en 1929 y el primer congreso nacional celebrado, sobre la misma materia, en 1935.⁴¹ El plan implicaba un tipo de indagación 'científica' sobre el territorio de la ciudad que procuraba recabar una cantidad muy amplia y diversa de información como, por ejemplo, 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 configuraban el expediente urbano, un diagnóstico a partir del cual 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, el plan era 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 Della Paolera, el primer urbanista sudamericano diplomado en París.

Ahora bien, ¿qué sucede con esta forma bidimensional y 'desde arriba' de interpelar el plan si incorporamos las variables relacionadas con los mecanismos de percepción empática del espacio? ¿Qué tipos de indicios existen



2. Plan Regulador y de Extensión, Rosario (1935)

en la fuente que permitan pensar en los posibles efectos y usos de los nuevos espacios proyectados por parte de los individuos que lo utilizan? ¿Pueden las nociones de profundidad y movimiento que la figura de la empatía introduce en la teoría de la arquitectura, a las cuales Guido accede a través de los canales de circulación históricos ya comentados, ayudar a reinterpretar el plan regulador en función de otras referencias y núcleos de sentido?

Sin lugar a dudas, desde el punto de vista funcional y técnico que los estudios existentes han priorizado, la piedra de toque del proyecto era la reconfiguración del sistema ferroviario perfeccionada originalmente por el ingeniero Adolfo P. Farengo con el propósito de liberar la ciudad del 'doble cinturón de acero' que entorpecía el tráfico e impedía el normal crecimiento y conexión de la misma con el paisaje fluvial del Paraná. No obstante, la importancia que Guido depositaba en sus textos sobre la noción de partido imperial redirige la atención hacia dos elementos de un considerable valor simbólico y representativo en las reformas proyectadas, sobre los que se ha reflexionado muy poco: las dos grandes avenidas en dirección Este-Oeste y Norte-Sud que atravesarían el centro de la ciudad.

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 pro-



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

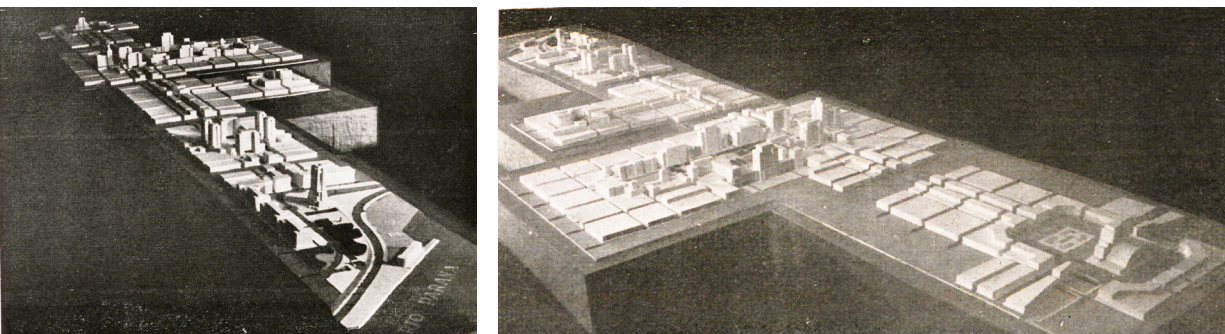
yectadas, respondía más bien a las necesidades del tráfico vehicular, la arteria Este-Oeste se destacaba como un verdadero eje monumental

de 40 metros de ancho, [para el cual] 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.⁴²

Según puede apreciarse en las fotos correspondientes a la maqueta de la avenida (figs. 4 y 5), el diseño de los distintos cuerpos volumétricos denota una concepción de sistema, es decir, un cuidadoso empeño en calibrar no sólo las relaciones espaciales que se establecen entre cada uno de los elementos constructivos, sino también el consecuente efecto visual que el conjunto general suscita en el observador que ha de transitarlo. La articulación de las cuatro instancias mencionadas en el extracto citado puede ser perfectamente interpretada, entonces, 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. Resulta, pues, evidente que Guido no concebía la tarea del urbanista sólo como una operación científica y técnica sobre la ciudad, sino también como una de índole artístico en la que el problema de la percepción del espacio asumía central importancia.

Aunque se desconocen fuentes que atestigüen un interés y conocimiento de mano directa por parte de Guido acerca de la obra de Camillo Sitte, sí es posible pensar en la incursión de algunos rasgos constitutivos de



4 y 5. Maquetas de la Avenida Central Este-Oeste del plan regulador de Rosario

esa tradición de diseño urbano según 'principios artísticos' a través de Werner Hegemann, el crítico alemán de arquitectura y urbanismo que visitó Buenos Aires, Rosario y Mar del Plata en 1931 (fig. 6). Es cierto que en las conferencias que dictó durante su estadía no se abordó principalmente el problema estético, sino más bien el relacionado con la alarmante congestión urbana y la falta de espacios verdes que manifestaban las ciudades argentinas, promoviendo la aplicación de diversos mecanismos legales y administrativos para regular la altura de las edificaciones en el centro de las ciudades.⁴³ Sin embargo, Hegemann ya había demostrado previamente ser un gran conocedor y difusor de



6. Werner Hegemann (4^{to} desde la der.) y Ángel Guido (3^{er}o desde la izq.) en Rosario, 1931

la obra de Sitte en Estados Unidos a través de la publicación en conjunto con Elbert Peets del *American Vitruvius*, un atlas enciclopédico de diseño urbano que no sólo ponía las enseñanzas sitteanas por primera vez a disposición de público anglófono, sino que además actualizaba y readaptaba las ideas del maestro vienés en función de algunos de los elementos más característicos de la realidad urbana americana: la estructura cuadrículada y regular de la grilla y el rascacielos.⁴⁴

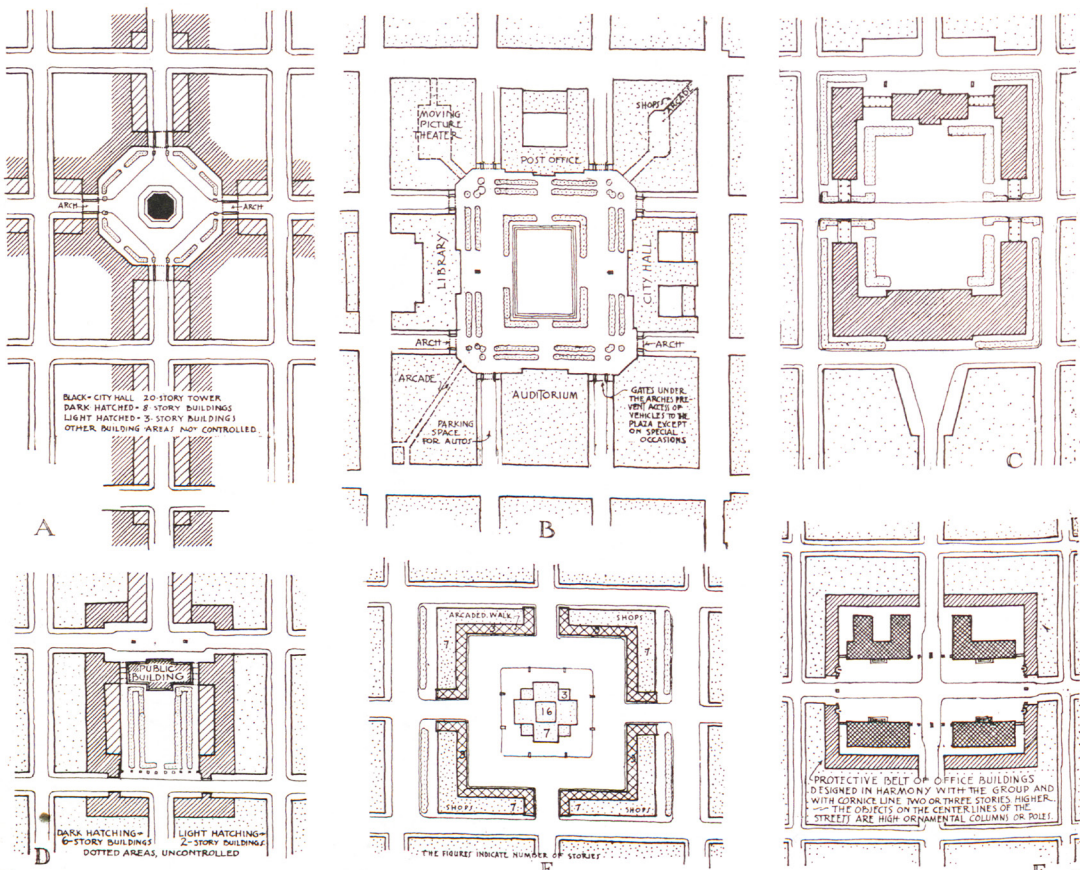
De un modo notable que da cuenta del carácter versátil y a la vez complejo de su genio, Hegemann explora el potencial de esos elementos americanos autóctonos, pero manteniendo intacto el propósito original de Sitte acerca de crear plazas como espacios cerrados y que contengan al individuo.

Plazas and even streets, like beautiful rooms, may have many windows with fine views but they cannot do without strong frames and boundary lines. In looking at a building one wants more than a feeling of distance; *one wants to have the feeling of being related to the building which means that there must be links and lines of connection, other than the floor, between the building and oneself.* These connections must be

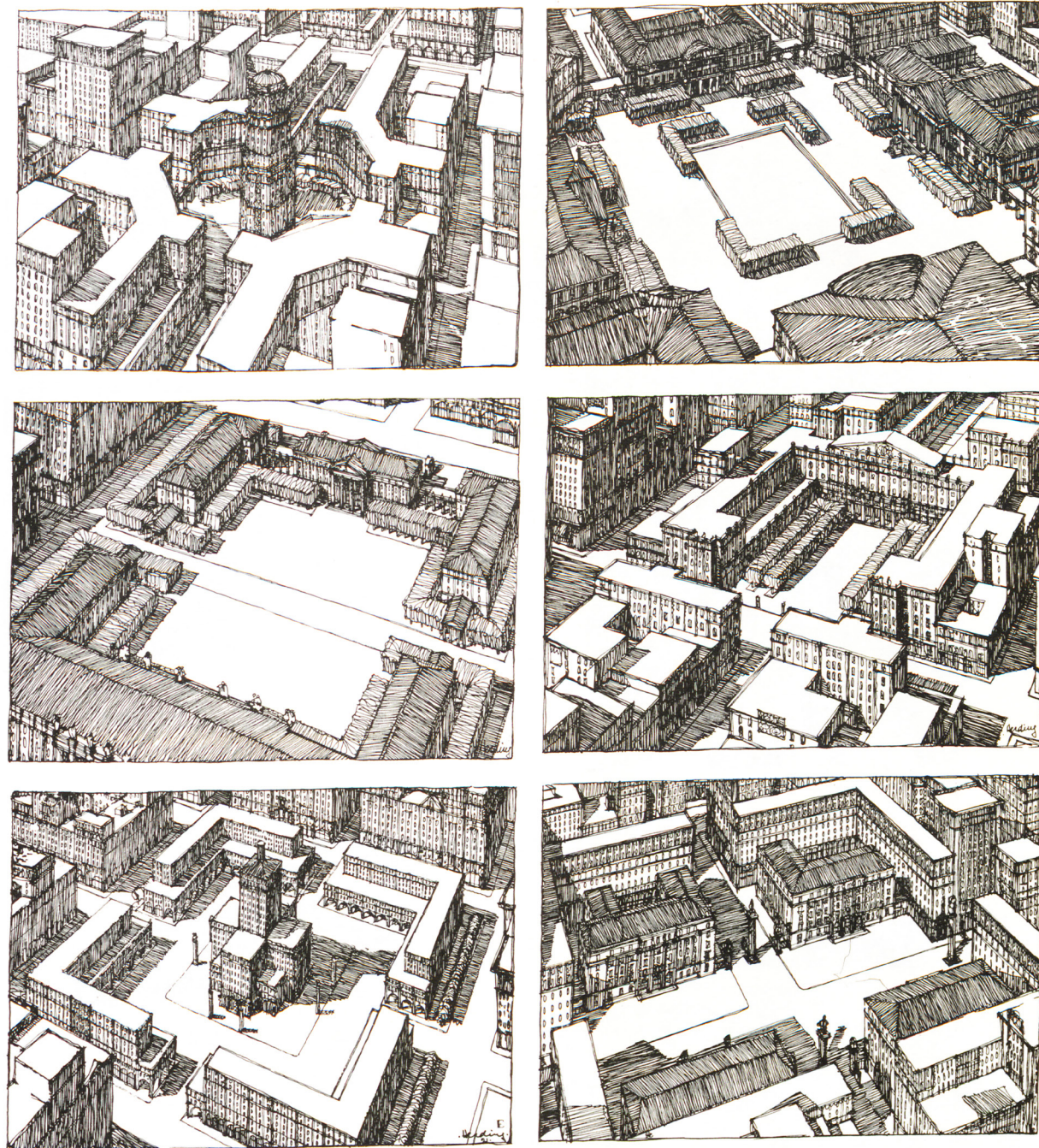
created by side walls. [...] Without this intimate connection the feeling of scale and proportion is interfered with.⁴⁵

Esa relación íntima entre el edificio y el cuerpo del individuo a la que Hegemann se refiere es la manifestación directa de la experiencia del espacio característica de la *Einfühlungstheorie* y el principal fundamento sobre el que reposa su criterio compositivo. A partir de considerar la trama particular que esos distintos vínculos espaciales definen en cada contexto, se explora el valor cívico que, por ejemplo, puede suscitar el emplazamiento del rascacielos a través de combinarlo inteligentemente con edificios de menor altura, simples y uniformes que, ya sea rodeándolo o precediéndolo, recalquen su importancia simbólica en la estructura oblonga de la grilla (figs. 7 y 8).

Aunque con resultados diferentes en cada caso, es la misma metodología la que se encuentra detrás de los distintos diseños en altura que Guido proyectaba a lo largo del eje monumental del Plan Regulador. El que más se destaca es, por supuesto, el del aún no construido Monumento a la Bandera, cuyo rascacielos se erige en el centro del parque, rodeado por otros edificios menores y de regular tamaño. Otro de los conjuntos monumentales de características muy similares que se aprecia en las imágenes de la maqueta,



7. Seis grupos de centros cívicos (plantas y vistas de pájaro), ilustrados en *American Vitruvius*



8. Seis grupos de centros cívicos (plantas y vistas de pájaro), ilustrados en *American Vitruvius*

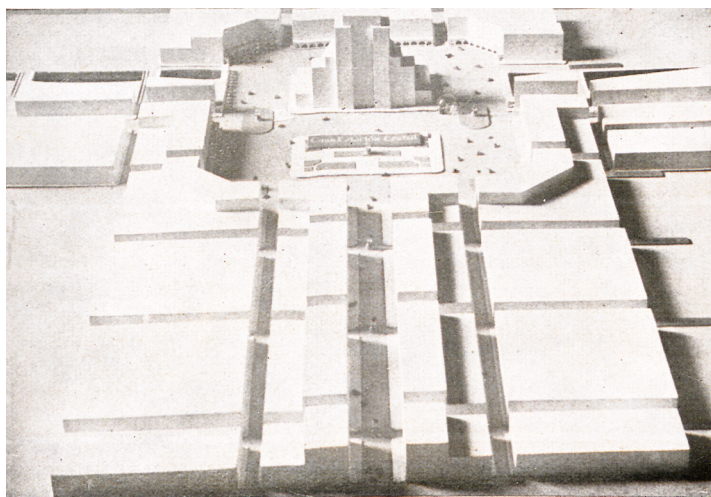
inmediatamente luego del Monumento, corresponde a un centro comercial para el cual se sugiere

la instalación [...] de cuatro grandes construcciones en torre tipo 'rascacielo' que marcarán fuertemente el cruce de las dos grandes avenidas proyectadas en pleno corazón de la ciudad. Dos grandes edificios que cruzarían la Avenida Este-Oeste contribuirán a cerrar el marco de la plaza allí formada y limitarían en el horizonte las líneas de la perspectiva de dicha avenida. Estos edificios –los únicos de esa magnitud permitidos en la ciudad– deberán ser convenientemente reglamentados y darían cabida a numerosas instalaciones de la gran actividad comercial presumible para Rosario futuro.⁴⁶

También es la culminación del eje la que acontece, de modo notable, en el seno de un espacio cerrado y en cual domina la soberbia presencia de otro edificio de dimensiones monumentales y carácter ascensional, la Gran Estación Única de Pasajeros, en función del cual llega a afirmarse que

Todas las precauciones que se tomen para asegurar el aspecto agradable de esta importante entrada a Rosario están justificadas, por ser la impresión de ese primer contacto con la ciudad lo que más influye y se graba en el recuerdo de los viajeros y turistas.⁴⁷

A pesar de que no existan planos ni fotos que permitan apreciar demasiados detalles del resto de los episodios del eje monumental, el hecho de que en la memoria del Plan se los denomine a menudo como 'centros cívicos' evoca sugestivamente el título de la obra de Hegemann (*civic art*) y refuerza la hipótesis del eventual rol tutelar que ese libro haya podido desempeñar al respecto. No hay que olvidar que, si bien los orígenes del plan regulador



9. Gran estación única de pasajeros. Nótese las similitudes entre la disposición de los volúmenes en este diseño y la correspondiente a los centros cívicos del *American Vitruvius*.

se remontan a las propuestas de reorganización ferroviaria de mediados de la década del veinte, el expediente en sí fue redactado diez años después, en 1935. A esa altura, como ya ha señalado Rigotti, el involucramiento de Farengo y Della Paolera en otras tareas brindó a Guido la oportunidad de incorporar importantes cambios que alterarían sensiblemente la forma final del proyecto.⁴⁸ En la medida en que la mayoría de esas transformaciones están relacionadas con la experiencia de estudios en Estados Unidos que, financiado por la beca Guggenheim, el rosarino llevó a cabo entre fines de 1932 y principios de 1933, resulta altamente probable considerar también en ese contexto su familiarización con el *American Vitruvius* y muchos de los elementos del repertorio norteamericano allí ponderados, como el *mission-style* californiano, las grandes ferias, la figura del campus, los *park-systems*, etc.

En esto se basa el hecho notable de que la preocupación por el valor cívico que determinadas configuraciones espaciales están en condiciones de generar no se detecte únicamente en el plan para Rosario, sino en los que fueron además confeccionados posteriormente para las ciudades de Tucumán y Salta, en el año 1939. En ambos casos y también asociados al trazado de un partido monumental (fig. 10), se destacan dos diseños de plazas muy similares que articulan el desarrollo del valor simbólico del eje e interrumpen la homogeneidad agobiante de la grilla a través del mismo recurso compositivo *à la Sitte*: el emplazamiento circundante de los distintos edificios de carácter cívico como palacios de gobierno, museos, correos y bibliotecas en torno al espacio central de la plaza de un modo que contiene, envolviéndolo, al individuo que la habita (figs. 11 y 12).



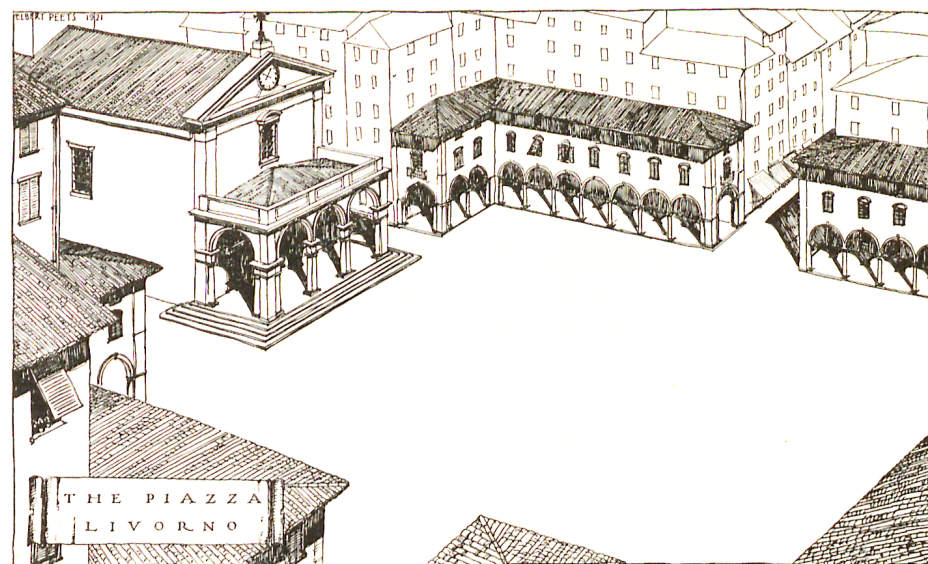
10. Gran Avenida Central –partido imperial– del plan regulador de Tucumán (1939)

En un sensible contraste con la verticalidad del rascacielos y de las distintas torres, las alturas bajas y regulares del resto de los cuerpos volumétricos en ambos modelos suscitan, efectivamente, una impresión de constancia y homogeneidad ratificada en este caso mediante un recurso clásico como la recova, cuya feliz integración al contexto americano también había sido advertida y minuciosamente desarrollada por Hegemann en un apartado *ad hoc*

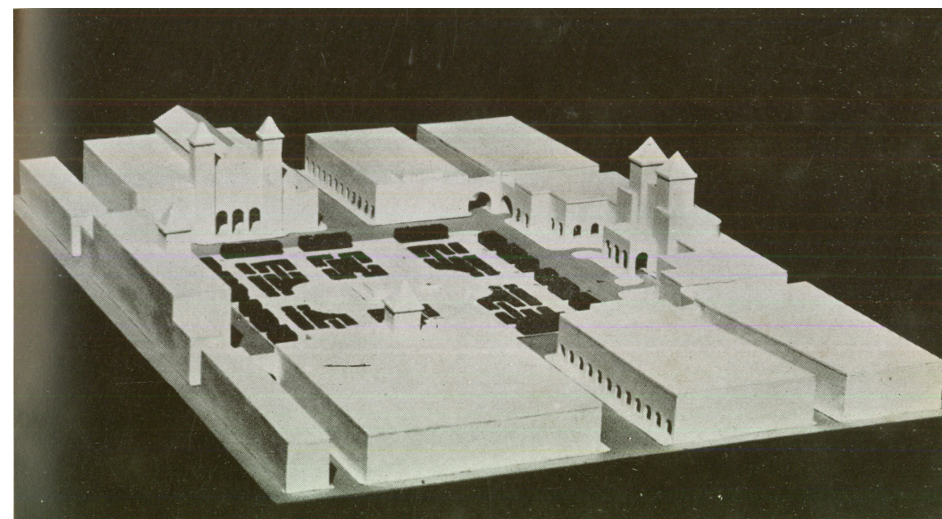
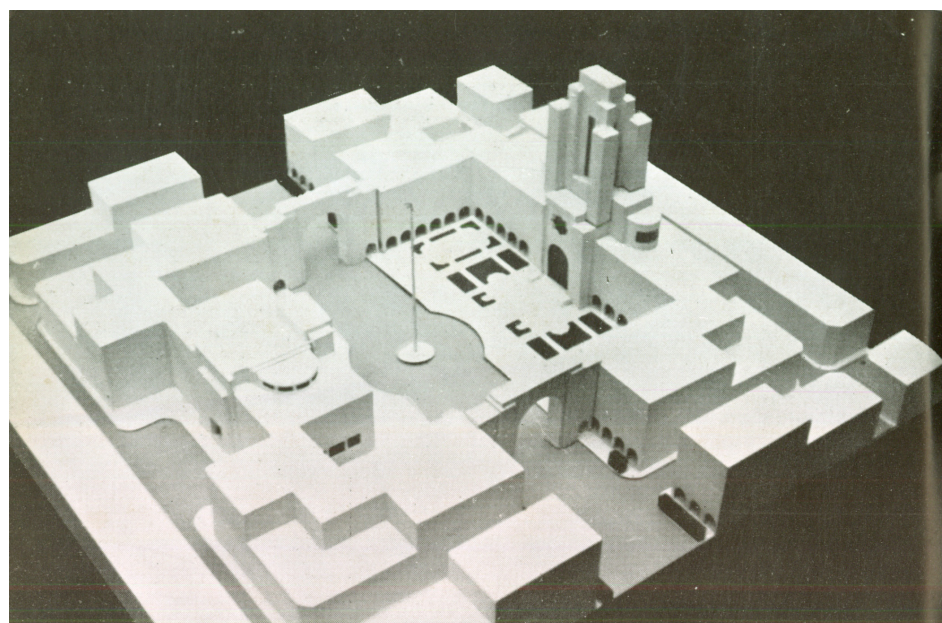
del *American Vitruvius*.⁴⁹ Por ello, más allá de las razones de estilo que Guido consideraba apropiadas para el embellecimiento de las ciudades coloniales del norte argentino, es en realidad esa posibilidad de conferirle al diseño de la calle una impronta uniforme pero que habilita un desarrollo en altura individual y que, además, “defiende a los objetos expuestos en vidrieras y al peatón durante seis meses del año del sol canicular norteño, [la razón por el cual] las recovas cumplen una misión auténticamente funcional”.⁵⁰

Reflexiones finales

Con el propósito de explorar determinados segmentos de la obra de Ángel Guido de un modo que deliberadamente eluda la preponderancia explicativa que en la bibliografía existente suelen asumir los tópicos de fusión ‘euríndica’, arquitectura neocolonial y nacionalismo cultural, este análisis de



13. Uso envolvente de recovas en el centro cívico de la Piazza Livorno, ilustrado en *American Vitruvius*



11 y 12. Centro histórico Monumental de Tucumán y Plaza 9 de julio de Salta

historia intelectual ha depositado el foco en la dimensión transnacional del proceso de recepción de la *Einfühlungstheorie*.

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, se ha procurado llamar la atención acerca de la existencia de una representación del espacio original y compleja, en la que aspiraciones científico-racionales de transformación y análisis del territorio coexisten con una voluntad interpretativa formulada en registro histórico-cultural. A través de las conexiones con las figuras de Hegemann y Sitte, se ha llamado la atención acerca del rol activo que desempeñaban las ideas estéticas relacionadas con la figura de la empatía en el proceso de planificación urbana, el cual hasta ahora había sido explicado casi exclusivamente en función del urbanismo científico francés.

Podría entonces postularse que es efectivamente mediante las 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 los paladines del movimiento moderno. 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 periférica.

Frente a una suerte de 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.

Notas

* Lateinamerika-Institut (Freie Universität Berlin)

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

El presente artículo fue confeccionado en base a los resultados de la tesis de maestría Piccoli, Lucio, *Empatía y experiencia del espacio La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido*, Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Torcuato Di Tella, 2018, inédita. Algunos aspectos relacionados con esa investigación fueron publicados en Piccoli, Lucio, “Ángel Guido y la *Einfühlungstheorie*: nuevas claves para reflexionar en torno al pensamiento territorial a partir del problema de la percepción de la forma y el espacio” en *Rastrear memorias: Rosario, historia y representaciones sociales, 1850-1950*, Rosario. UNR Ed., 2017, pp. 59-85.

² Guido, Ángel, “Estética filosófica del espacio en el urbanismo” en *Sustancia. Tribuna continental de la cultura Provinciana*, n° 15/16, Tucumán, junio-julio de 1943, pp. 534-535.

³ 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. Buschiazso’*, n° 27/28, Buenos Aires, 1989/1991.

⁴ Cfr. Terán, Oscar, “El primer antiimperialismo latinoamericano” en *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos Ed, 1986, pp. 85-97.

⁵ Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Ed. Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p. 224.

⁶ Christophersen, Alejandro, “La arquitectura colonial y su origen” en *Revista de Arquitectura*, SCA, Buenos Aires, marzo/abril 1917, p. 40.

⁷ Christophersen, Alejandro, *Ibidem*, p. 40.

⁸ 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*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 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”, en *Summa* n° 223, Buenos Aires, 1986, p. 68.

⁹ 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*, Buenos Aires, Comité Internacional de Ciencias Históricas, 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*, Buenos Aires, SCA, 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, hartamente 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.

¹⁰ 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*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 20.

¹¹ 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 *Abstraktion 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*, Rombach Freiburg im Breisgau, 2005, p. 217.

¹² Wagner, Kerstin, "Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum" en *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart...*, op.cit., p. 49.

¹³ Sitte, Camillo, *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Barcelona, Ed. Canosa, trad. Emilio Canosa, 1926. [Ed. Original *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Viena, Ed. Guido Graeser, 1899].

¹⁴ Cfr. Reiterer, Gabriele, *AugenSinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sitte Städtebau*, Salzburg/München, Verlag Anton Pustet, 2003; 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.

¹⁵ Schmarsow, August, *Das Wesen...*, op.cit., s/p. El subrayado es nuestro.

¹⁶ Schmarsow, August, *Ibidem*.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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, Ikononou, Eleftherios, "Introduction" en: *Empathy, Form, and Space. Problems in German aesthetics*, Santa Monica, Getty center for the History of Art and Humanities, 1994, pp. 63-64.

¹⁹ 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".

²⁰ Ortega y Gasset, José, III. *Simpatía y abstracción* [1911] compilado bajo el título *Arte de este mundo y del otro* en *Obras Completas* tomo I (1902-1916), *Revista de Occidente*, Madrid, 1966 [ed. Orig.: 1946] p. 192.

²¹ Asor, Onir, *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus*, Rosario, Editorial Litoral, 1954, pp. 18-19. Onir Asor (anagrama de rosario) es el pseudónimo bajo el cual Guido había publicado su primer escrito en 1922, un libro de poemas titulado *Caballitos de mi ciudad*. En la dinámica cíclica que la deriva final de su producción describe hacia el registro literario han de reconocerse, no sólo los efectos de la derrota y el consecuente desplazamiento de las esferas institucionales que para Guido representa la renovación de la Escuela de Arquitectura de Rosario a manos de Jorge Ferrari Hardoy luego de la Revolución Libertadora, 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*. Cfr. Fedele, Javier, *El río en la ciudad del plan*, op.cit., p. 144; Montini, Pablo, "La ciudad del puerto petrificado" en *Las batallas por la identidad: visiones de Rosario*, Rosario, Ed. Municipal de Rosario, 2014, pp. 133-163.

²² Cfr. Medin, Tzvi, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994; López Campillo, Evelyne, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972.

²³ La cita del acápite corresponde a una reseña crítica del estudio de Worringer *Formprobleme der Gotik* que Ortega publica casi inmediatamente luego de la edición de la obra original en alemán en 1911. En distintos escritos utilizó tanto la noción de la *Einfühlung*, como diversos aspectos de las discusiones en torno a la percepción visual de los fenómenos estéticos para sus propias reflexiones acerca de la historia del arte. Cfr. Ortega y Gasset, José, "Meditaciones del Quijote" [1914] en *Obras Completas*, tomo I, op.cit., pp. 347 y 349; "Sobre el punto de vista en las artes" en *Revista de Occidente*, n°8, 1924, pp. 129-148. Bajo su iniciativa también se publicaron las obras de Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Calpe, 1924; Worringer, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, Madrid, 1925; Roh, Franz, *Realismo Mágico. Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

²⁴ Guido, Ángel, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Rosario, Talleres Gráficos La Tierra, 1927; *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, Rosario, Talleres Gráficos La Tierra, 1927. Una y otra vez a lo largo de su carrera citará Guido estos dos artículos para adjudicarse el hecho de haber sido el primero en realizar ese tipo de interpretación del arte latinoamericano. En un gesto que devendría típico de su estrategia de promoción intelectual, el contenido de los textos será reutilizado en otras publicaciones prácticamente hasta el final de su producción escrita, sin recibir casi ningún tipo de elaboración ni profundización teórica.

²⁵ 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]. Wediggen 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 *Einführung* (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.

²⁶ Guido, Ángel, *Concepto moderno...*, *op.cit.*, p. 78.

²⁷ A partir de las fuentes del Ibero-amerikanisches Institut relacionadas con la presencia de Guido en Berlín en 1938, se sabe que éste no leía ni hablaba en alemán [GSTA PK I. HA Rep. 218 nr. 10, 519. Carta de Ingeborg Richarz a Wilhelm Worringer, 10/11/1938]. Por esa razón y 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 por Emilio R. Sadia y editada en 1932, bajo el título *Filosofía de la historia del arte en la actualidad*, por el Sindicato Exportador del Libro Español (SELE) en Madrid. Se intuye que el manual de Ernst Meumann *Introducción a la estética actual* corresponda a la traducción José J. De Urries y Azara, editado en Madrid en 1923 y por el grupo editorial Calpe, del cual Ortega formaba parte. Sin embargo, a pesar de su francofobia exorbitante, Guido sí dominaba escrita y oralmente el francés, por lo cual no es aventurado suponer la lectura directa de *Les théories de l'Architecture* (1926) de Miloutine Borissavlievitch y las contribuciones de Victor Basch en el volumen *La philosophie allemande au XIX^e siècle* (1912) editado por Charles Andler, ambos citados por Guido extensa y directamente en francés en su propio libro. Esta hipótesis se sustenta, además, en el hecho de que no se ha dado con traducciones al español de estos textos que precedan la publicación de *Concepto Moderno...*

²⁸ 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 Einführung en la moderna historiografía del arte*, Rosario, 1937, p. 137.

²⁹ Guido, Ángel, *Concepto moderno...*, *op.cit.*, p. 53.

³⁰ Guido, Ángel, “Estética filosófica del espacio en el urbanismo”, *op.cit.*, p. 533. El subrayado en el original.

³¹ Guido, Ángel, “Estética filosófica del espacio en el urbanismo”, *op.cit.*, p. 534. El subrayado en el original.

³² 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, Buenos Aires, Ed. UNQ, 2001, p. 286.

³³ Guido, Ángel, “Estética filosófica del espacio en el urbanismo”, *op.cit.*, pp. 534-535.

³⁴ *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.

³⁵ Rigotti, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, *op.cit.*, p. 86. Subrayado en el original.

³⁶ “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.

³⁷ Guido, Ángel, “Estética filosófica del espacio en el urbanismo”, *op.cit.*, pp. 535-536.

³⁸ 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.

³⁹ Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Calpe, 1923, pp. 284-285. Subrayado en el original.

⁴⁰ Guido, Ángel, *Monumento a la bandera. Gran parque nacional de la bandera*, Club de Leones, Rosario, 1957, p. 24.

⁴¹ Rigotti, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, *op.cit.*

⁴² 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.

⁴³ Sobre la vida y obra de Hegemann en general cfr. Calibi, Donatella, "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*, New York, W.W. Norton & Co., 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*, Buenos Aires, Ed. Universidad Nacional de Quilmes, 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.

⁴⁴ Hegemann, Werner, Peets, Elbert, *American Vitruvius: an architect's handbook of civic art*, New York, 1988 [Ed. orig. 1922]. A pesar de que Hegemann no menciona el *American Vitruvius* en ninguna de sus conferencias en Argentina, esa obra sí constituye la clave desde la cual hay que necesariamente interpretar algunos tópicos centrales como, por ejemplo, su ponderación del "venerable sistema del damero para la subdivisión económica de terrenos llanos pero [...] con grandes arterias de tráfico" o las críticas "a las costosas diagonales simétricas [del plan Bouvard] que en lugar de resolver el problema, contribuyen a complicarlo, creando dificultades nuevas e insolubles" cfr. Hegemann, Werner, *Problemas urbanos de Rosario. Conferencias del urbanista*

doctor Werner Hegemann, Publicación oficial de la Municipalidad de Rosario, 1931, pp. 39 y 12 respectivamente. La metodología empleada a propósito de las imágenes expuestas en las conferencias constituye otra similitud interesante con el *American Vitruvius*: para fundar sus argumentos, Hegemann mostró deliberadamente una gran cantidad de fotos y dibujos correspondientes a lugares y épocas muy diversas entre sí. Al intercalar representaciones gráficas de casos locales, europeos y norteamericanos, del pasado y del presente, sin responder a ningún tipo de lógica lineal, retomaba evidentemente la idea del *thesaurus* que había utilizado en la introducción de la obra en colaboración con Peets. Esta figura, a su vez, se corresponde, ni más ni menos, con la metodología sitteana de rastrear transhistóricamente en los ejemplos analizados del pasado una clave artística universal presente en todos los 'buenos' diseños urbanos. Cfr. Hegemann, W. y Peets, E., *American Vitruvius...*, *op.cit.*, cfr. pp. xxv y xxvi.

⁴⁵ Hegemann, Werner y Peets, Elbert, *American Vitruvius...*, *op.cit.*, p. 27.

⁴⁶ Guido, Ángel, *Plan Regulador y de Extensión...*, *op.cit.*, p. 59.

⁴⁷ Guido, Ángel, *ibidem*, p. 62. Rigotti ya ha señalado las analogías entre esta estación y la Grand Central Station de Nueva York en Rigotti, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, *op.cit.*, pp. 77 y 78.

⁴⁸ Rigotti, Ana María, *Las invenciones del urbanismo...*, *op.cit.*, pp. 74 y ss.

⁴⁹ Hegemann, Werner, "Street Arcades and Colonnades" en *American Vitruvius...*, *op.cit.*, pp. 187-198.

⁵⁰ Guido, Ángel, *Reargentización edilicia por el urbanismo*, Buenos Aires, Amigos de la ciudad, 1939, p. 16.