



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

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

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

Lucio Piccoli

**Freie Universität Berlin Berlín-
Alemania**

lcpccel@gmail.com

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

Resumen

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

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

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

Palabras claves:

EMPATÍA, MOVIMIENTO, ESPACIO, MODERNIDAD

Abstract

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

Keywords:

EMPATHY, MOVEMENT, SPACE, MODERNITY

Resumo

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

Palavras chaves:

EMPATIA, MOVIMENTO. ESPAÇO, MODERNIDADE

Introducción

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

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

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

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

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

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

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

Sigfried Giedion, 1954.⁹¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰² SCHMARSOW, August, *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. La recepción de la *Einführung* 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
Einführung.
Ortega y Gasset, 1911.¹⁰⁶*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

auténtico ser histórico-social”.¹¹⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“el alma egipcia se veía
caminando por una estrecha

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

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

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

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

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

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

transformándose en un fenómeno de divulgación científica masivo.¹²⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ángel Guido, 1957.¹²⁹

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

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

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

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

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

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

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

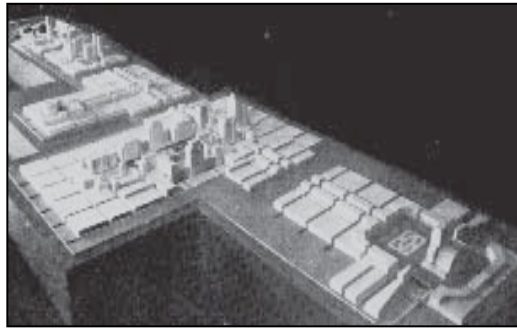
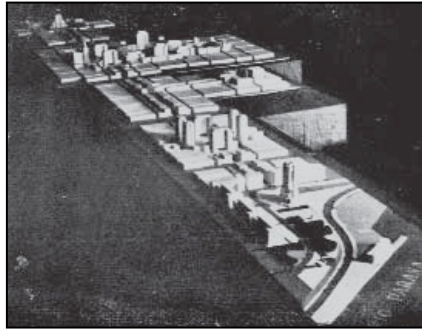
¹³⁰ GUIDO, Ángel, „Capítulo VI. Urbanización de zonas especiales y de conjuntos monumentales“ en: *Plan Regulador y de Extensión. Memoria descriptiva y justificativa*, Rosario, 1935, p. 58.



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

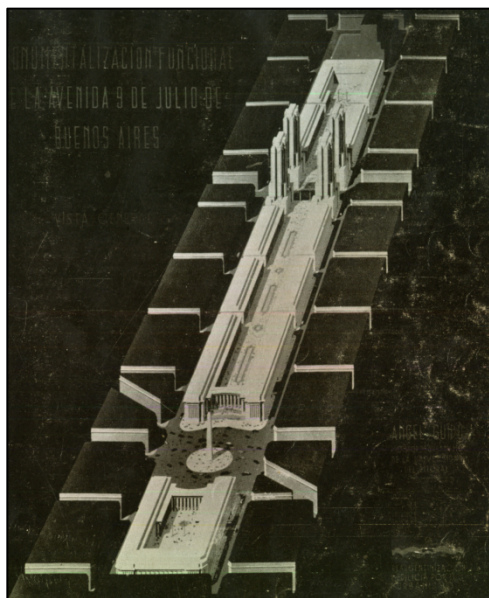
“de aquellas maduras ciudades europeas [...] traemos en la retina, aún grabadas, sus plásticas armoniosas de edificios; el ajuste equilibrado de sus vacíos o espacios libres; la distinción espontánea, no pretendida, de sus grandes monumentos, y luego, esa pátina de nobleza [...] que da el tiempo a las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

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

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

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

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



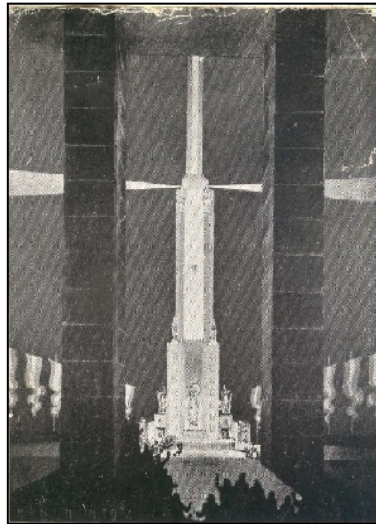
Figs. 7: 'plástica general' del eje monumental

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

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

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

centro.”¹³⁴



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

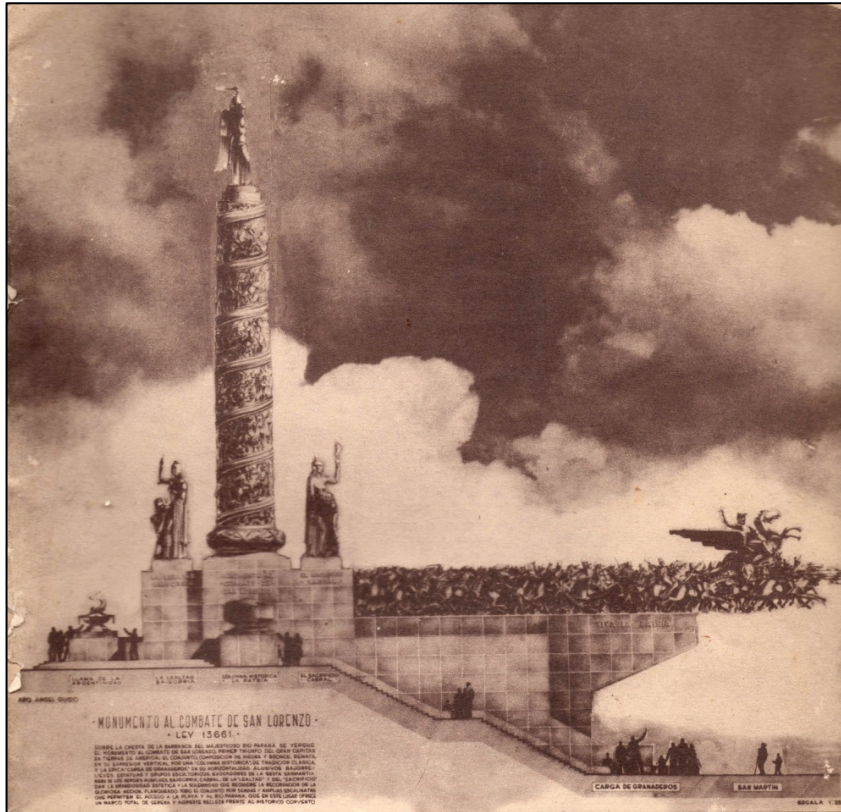


Fig. 10: perfil del Monumento al Combate a San Lorenzo

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

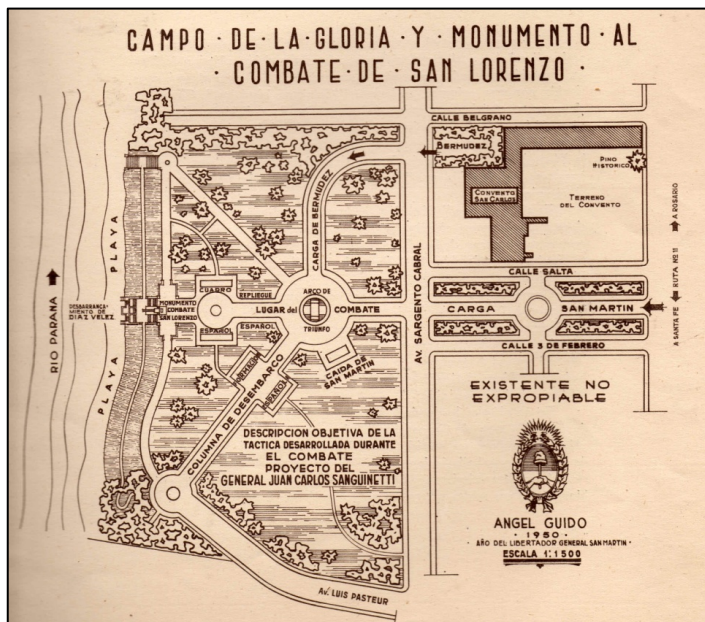


Fig. 11: sistematización urbanística del Campo de la Gloria y Monumento al Combate de San Lorenzo. Trabajo en colaboración del Gral. Sanguinetti e Ingeniero Guido

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

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

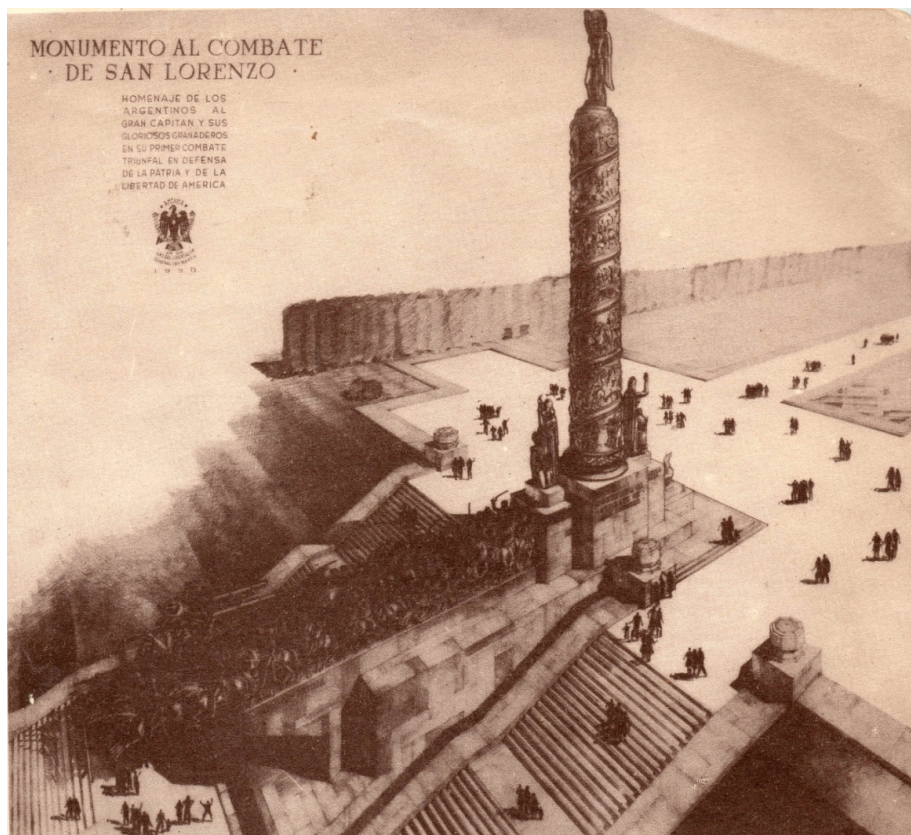


Fig. 12: escorzo que resalta la importancia asignada al eje sobre el cual se proyectaba el emplazamiento del Monumento al Combate a San Lorenzo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fuentes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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