

María Florencia Antequera (Org.), *La casa del Maestro de Ángel Guido*, Rosario, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales del Rosario UCA, 60 páginas.

La Casa del Maestro, el libro que el arquitecto e historiador del arte Ángel Guido pretendía publicar en 1928 para fundamentar el proyecto de una “Eurindia Viva” con la construcción de la casa del escritor Ricardo Rojas en la calle Charcas 2837 (CABA), es finalmente editado y organizado por María Florencia Antequera. Relato de la casa y reescritura del relato de Eurindia de Rojas, la publicación evidencia las hipótesis que recientemente ha desarrollado la investigadora sobre el tema de “la fusión entre el elemento europeo y el legado indígena, su razón de ser y su horizonte de expectativa” (p. 6), a partir de una lectura posautonómica de lo neocolonial y lo moderno, en el marco de una investigación archifilológica.¹ El problema se introduce en el primoroso prefacio que la investigadora realiza para el libro de Guido y se constituye en una de las conjeturas más importantes para pensar su obra en el ámbito contemporáneo: la de una modernidad antimoderna, “a caballo entre lo criollo y lo europeo”, escribe, que se despliega en “un futuro anterior, es decir, un tiempo que irremediablemente está por venir pero que será buscado en un pasado que nunca ocurrió, o sea, en una edad de oro” (p. 17).

Detengámonos en esta conjetura abierta por la investigadora y examinemos en conjunto *La Casa del Maestro* y los espacios del Ángel. Dicen que es a través del tacto sonoro del oído que se nos presentan ángeles, demonios, mensajeros y saltimbanquis. El poeta José Bergamín, por ejemplo, afirmó que el laberinto del oído es, como el laberinto del vientre, un laberinto de asimilación espiritual, cuyas entrañas no son sino las entrañas del propio aire. En el fondo de este laberinto, no solo está el sentido del oído, sino también otro sin el cual, como sabemos, jamás podremos sostenernos: el sentido de nuestro equilibrio en el espacio. “Como si en esa laberíntica profundidad con que escuchamos se aclarase nuestro ser temporal en el espacio silencioso, en los espacios silenciosos. El silencio eterno de los espacios infinitos le asustaba a Pascual, por eso, porque le hacía perder el equilibrio, el equilibrio vivo”.²

El relato de Guido de la casa de Rojas es, en primer lugar, un viaje a través de los

¹ Cf. Raúl Antelo, “Para una archifilología latinoamericana”. *Cuadernos De Literatura* 17, 33 (2013): pp. 253-281. Recuperado de: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/5597>

² José Bergamín. *La decadencia del analfabetismo. La importancia del Demonio*. (Madrid: Siruela, 2000). p.74.

laberintos del oído, en las entrañas del espíritu (el *stimmung* de un *kunstwollen*) y por una atmósfera telúrico-tectónica (articulación que veremos desplegada en los posteriores desarrollos de Christian Norberg-Schulz y Kenneth Frampton).³ El ángel Guido, portador de Eurindia, se nos anuncia en medio a un estruendo cuando, en el momento preciso del llamado de Rojas, Buenos Aires es tomado por un

“vendaval criollo, vigoroso, hostil, que cacheteaba las fachadas vulgares y plagiarias; que raleaba el público de las aceras y traía sin embargo olor de Pampa y sabor de Puna, se me antojó la encarnación de una ira india, que arreciara en las calles porteñas, feas en su falta de armonía, pretenciosas en sus cúpulas pedantes, indiscretas en sus letreros políglotas, bullangueros en sus altoparlantes. Parecía rugir de santa indignación por momentos, hasta terminar en melodías de quena, como un alto gemido lírico y amargo” (p. 23).

Es precisamente en las entrañas del oído donde se levanta el ambiente de la casa encargada a Guido por Rojas: el arquitecto diseña la portada a partir de testimonios, historias y un registro fotográfico muy desgastado de la mítica casa tucumana donde se firmó el documento de la independencia y que, en ese momento, se encontraba en ruinas.

Sin embargo, para Guido, la atmosfera de Eurindia requería “formas nuevas”. Cabe recordar que un año después, en 1929, el arquitecto brasileño Flávio de Carvalho, muy sintonizado con el tema, construyó lo que podría ser su versión de Eurindia con el proyecto de la casa de Valinhos. En el Camino Real del Sertão y de las Gerais, el arquitecto hizo brotar un inmenso lago de agua clorada, ante el cual la casa se eleva como un tronco piramidal, atravesado por las alas de un avión que tocan el suelo como si fueran dos extensas “ocas” indígenas. Como formas nuevas, tanto el avión como el rascacielo habitaron la imaginación de los arquitectos, escritores y artistas modernistas. No fue diferente para los arquitectos argentinos y brasileños. Guido, mientras desarrolla el rescate de la arquitectura precolombina e hispanoamericana, afirma que los rascacielos modernos deberán ocupar el espacio de las antiguas catedrales.⁴

Como bien advierte Raúl Antelo, la lectura que realiza Guido de los rascacielos se erige en medio a un conflicto, en el que masa, línea y plano contribuyen al surgimiento de un

³ Ver el problema del Genius Loci en *The phenomenon of Place* (1976) de Christian Norberg-Schulz y el debate sobre la tectónica, el ontológico y el representacional en *Rappel à l'ordre. The case for the tectonic* (1990) de Kenneth Frampton.

⁴ Cf. Ángel Guido. *Redescubrimiento de América en el arte* (Rosario: UNL, 1940), pp. 299-334.

nacionalismo autoritario en constante abalo por la fuerza telúrica que proviene del elemento africano.⁵ Según el crítico, el abalo se interpone en la medida en que, grosso modo, en el ámbito de una teología política de lo colonial a la Carl Schmitt, es en el interior del espacio de la iglesia barroca, rica por sus adornos dorados y tallados donde, como escribiera Mario de Andrade en su ensayo sobre Aleijadinho, se mueve libremente el erudito autónomo, que supo darle a la piedra suave una grandeza pesada que contrasta con la riqueza barroca de los detalles”.⁶

No por casualidad, Flávio de Carvalho había notado que en la visión del hombre en vuelo (así como desde lo alto de un edificio) los objetos adquieren transparencia (léase “atmósfera” y “voz”), tal como se los ven en interior de una catedral. Luego, el hombre moderno,

Quando dentro do passado claustral, temeroso e tímido êle contorna e acaricia as rugosidades com toda a fobia tátil ao colecionador profissional, e mal percebe o crescimento da formação rococó que dia a dia incha e diminue o seu raio de ação; êle torna-se tão convencionalizado em respeito e idolatria, tão impregnado de magia e democracia, que o seu contato e a sua carícia sobre a superfície das cousas não possui mais um poder penetrador.⁷

El hombre en vuelo y el hombre en el claustro serían capaces de ver la vida del mundo, lo que no es poco. Su visión sin perspectiva tiene la claridad que puede lograr un arqueólogo, el observador de un museo o de una colección. De modo que, para él, como para el arqueólogo como para el coleccionista:

Uma coleção de ossos é portanto mais importante a um observador que os ossos do proprio observador. A luz sobre o passado é o único tipo de luz capaz de iluminar o presente, e de ajudar a derreter o véu da cegueira; o passado colecionado em museu apresenta mais sugestibilidade que o tumulto de uma geração e é

⁵ “No hay, sin embargo, mayor contradicción entre escoger esos íconos racionalistas y defender un proyecto civilizatorio fusional, porque tanto Mario José Buschizazzo como Lúcio Costa o Ángel Guido también veían los rascacielos de Manhattan como realización del pujante abstraccionismo de mezcla americana. Consciente de esa fusión, Guido no duda en proyectar, además, el funcional Monumento a la Bandera. Antes de ver en esta opción una renegación del programa fusional neobarroco, recordemos que, entre los surrealistas, el rascacielos fue interpretado, más de una vez, con una óptica tácitamente copulante, tal como lo explicita Michel Leiris en el artículo publicado, en 1930, por la revista *Documents*”. Raúl Antelo. “Ángel Guido, la fusión, el círculo”. *Cuadernos de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Cuyo*, 28 (2017), p.139.

⁶ Antelo, “Ángel Guido...”, p.142.

⁷ Flávio de Rezende Carvalho. *Os ossos do mundo* (Rio de Janeiro: Ariel, 1936), pp. 102-103.

eminentemente capaz de concorrer ao desabrochar do individuo. Destruir o passado é o mesmo do que destruir a alma do individuo.⁸

Así, aunemos que el bien explorado entendimiento riegliano en Guido de que tanto la ruina como el arte moderno (la casa de Rojas) sean portadores de esa “transparencia”, es decir, de una “atmósfera” (*stimmung*) capaz de adentrar por los recónditos más oscuros del sujeto y de la comunidad, de modo a ofrecer apoyo y seguridad a sus tumultos internos.⁹ Tal sería el efecto de la fusión buscada por el arquitecto. En la construcción de la casa de Ricardo Rojas, es el elemento decorativo, el ornamento, como recuerda Antequera, el que se presenta como núcleo de una “sugestibilidad”, vehículo de la memoria.

Al analizar las diferentes manifestaciones arquitectónicas del período colonial en el norte, en México y en el sur, en Perú y Bolivia, Guido encuentra, en el sur, la ausencia del uso de los azulejos, tan abundantemente emprendidos en el norte. Siguiendo la terminología histórica de Henrich Wolfflin, el arquitecto justifica la preferencia por el azulejo en el lirismo exacerbado del mexicano en el que la profusión del barroco choca con los límites de una “forma-cerrada”. En cambio, la construcción de la casa de Rojas estaría guiada por una preferencia criolla propia de la arquitectura peruano-boliviana, en que la antipatía por los azulejos como argumento arquitectónico daría paso a una sobriedad antibarroca que opta por el trazado “linear” sobre la piedra, en el interior mismo del Barroco. Con Guido, nos adentramos, pues, en el espacio háptico-óptico: la casa y la historia se construyen en el laberinto que se conforma entre el aprecio lejano y la caricia claustrofóbica. Al fin y al cabo, ángeles, demonios y saltimbanquis saltimbanquis no son ellos los verdaderos artesanos de la vacilación, portadores de un arte humilde, cuyos orígenes, en palabras de María Zambrano, “se pierde en la noche de los tiempos, de fragancia imperecedera, que inagotablemente encanta y atrae, ¿no muestran y esconden al par algunos secretos de la condición humana, de una tradición; en suma, la historia que no pasa?”.¹⁰

Bianca Tomaselli

(Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

⁸ Carvalho, *Os ossos...*, p.78.

⁹ Ver el problema de la atmósfera (*stimmung*) en relación con la voluntad artística (*kunstwollen*) en *Die Stimmung as Inhalt der Modern Kunst* (1899) de Alois Riegl. Del mismo autor, ver también *Der Moderne Denkmalkultus* (1903).

¹⁰ María Zambrano. “El payaso y la filosofía”. *Aurora*, 4 (2002): pp. 117-120. http://www.ub.edu/smzambrano/documentos/El_payaso_y_la_Filosofia.pdf