

Ángel Guido, la fusión, el círculo

Angel Guido: fusion and circle

Ángel Guido, a fusão, o círculo

Raúl Antelo⁴⁵

Universidade Federal de Santa Catarina

Brasil

antelo@floripa.com.br

Fecha de envío: 14/03/2017

Fecha de aceptación: 02/05/2017

Resumen

La representación barroca, desde sus orígenes estéticos católicos hasta su función contemporánea como ideología postcolonial, desconstruye estructuras de poder. El espíritu barroco expandido propuesto por D'Ors, Guido o Lezama Lima recupera fuerzas culturales no europeas y suministra el medio para perseguir la cuestión de la identidad latinoamericana y su definición. El neobarroco latinoamericano, a diferencia del posmodernismo internacional, es contramoderno.

⁴⁵ Raúl Antelo, recibió de la Universidad Nacional de Cuyo el Doctorado Honoris Causa, por su gran aporte al pensamiento latinoamericano.

Palabras claves:

**BARROCO - CONTRAMODERNISMO – ARQUITECTURA –
AMÉRICA LATINA**

Abstract

Baroque representation from its Catholic aesthetical origins to its contemporary function as a postcolonial ideology disrupts power structures. The expanded baroque spirit proposed by D’Ors, Guido or Lezama Lima recovers non-European cultural energies and provides the vehicle needed to pursue the question of Latin American identity and self-definition. Latin American neo-baroque, unlike international postmodernism, is countermodern.

Keywords:

**BAROQUE - COUNTERMODERNISM – ARCHITECTURE –
LATIN AMERICA**

Resumo:

A representação barroca, desde seus origens estéticos católicos até sua função contemporânea como ideologia pós-colonial, desconstrói estruturas de poder. O espírito barroco expandido proposto por D’Ors, Guido ou Lezama Lima recupera forças culturais não europeias e subministra o meio para perseguir a questão da identidade latino-americana e sua definição. O neo-barroco latino-americano, a diferença do pós-modernismo internacional, é contra-moderno.

Palavras chaves:

**BARROCO – CONTRA-MODERNISMO - ARQUITETURA –
AMÉRICA LATINA**

Todo el debate contemporáneo sobre lo barroco y su posible reconfiguración neobarroca parte de la confrontación entre una cultura hegemónica y otra, subalterna, que se nos presenta como contracultura. Esta hermenéutica barrocoamericana (Lezama Lima, Severo Sarduy, Haroldo de Campos) no persigue el diálogo ni el consenso iluministas, sino una polifonía sin fusión homogénea, un disenso frecuentemente *dispars*, disparatado, crítico de la racionalidad hegemónica y de todo tipo de dogmatismo filosófico y político. La agonística, en particular, recuperando las categorías de lucha, tensión y conflicto, nos ayuda a repensar la situación sociopolítica de lo contemporáneo⁴⁶. Pero para llegar a ello deberemos dar un salto retrospectivo no menor. Recordemos, en ese sentido, que en su diccionario crítico

⁴⁶ MOUFFE, *Chantal* (2014), “Agonística. Pensar el mundo políticamente”; BERTORELLO, Adrián; ROSSI, María José (eds.) (2017), “Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina” (destaco, en particular, el ensayo de Gastón Beraldi, “Del diálogo al conflicto. El agonismo barroco como alternativa a la retórica dialógica de la racionalidad hegemónica”, p.213-249). Pero no descartaría el *giro goyesco* que podemos observar en la obra de Georges Didi-Huberman, desde “Atlas” (2010) a “Sublevaciones” (2016), que en pocas palabras substituiría Baudelaire por el autor de los desastres de la guerra como héroe de la modernidad.

para la revista *Documents*, Georges Bataille ya nos decía que la arquitectura expresa el ser de las sociedades, así como la fisonomía humana revela el ser de los individuos. Sin embargo, esa comparación se ajusta, en mayor medida, a las fisonomías de los personajes oficiales –los prelados, magistrados, almirantes–, justamente la galería de personajes que Buñuel presenta en “La Edad de Oro”, y ello por un motivo muy simple, porque solamente el ser ideal de la sociedad, el que ordena y prohíbe con *auctoritas*, se expresa en las composiciones arquitectónicas propiamente dichas, de tal modo que los grandes monumentos se elevan como diques, oponiendo la lógica de la majestad y de la autoridad a cualquier otro valor social. En la forma de catedrales y palacios, tanto la Iglesia como el Estado imponen silencio a las multitudes. Por eso, para Bataille, la toma de la Bastilla, como destacó oportunamente Denis Hollier⁴⁷, es altamente sintomática: ese movimiento de masas remite a la animosidad popular contra aquellos monumentos a los que ve como sus verdaderos amos.

⁴⁷ Cf. HOLLIER, Denis (1974), “La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille”.

Por lo tanto, cuando la *composición arquitectónica* se encuentra fuera de los monumentos (es decir, en la fisonomía, la indumentaria, la música o la pintura), podemos deducir la acción de un gusto predominante por la *autoridad* humana o divina. Así, en la pintura moderna, la desaparición de la construcción académica determina una salida hacia la expresión e incluso al éxtasis de los procesos psicológicos más incompatibles con la estabilidad social. Resultaba evidente, pues, para Bataille, que el ordenamiento matemático impuesto a la piedra no fuese más que el logro de una evolución de las formas terrestres⁴⁸,

⁴⁸ Es la tesis que Jacques Rancière desarrolla en "Politique de la littérature": "Ce que la littérature oppose alors au privilège de la parole vivante qui correspondait, dans l'ordre représentatif, au privilège de l'action sur la vie, c'est une écriture conçue comme machine à faire parler la vie, une écriture à la fois plus muette et plus parlante que la parole démocratique : une parole écrite sur le corps des choses, soustraite à l'appétit des fils et filles de plébéiens; mais aussi une parole qui n'est proférée par personne, qui ne répond à aucune volonté de signification mais exprime la vérité des choses à la manière donc les fossiles ou les stries de la pierre portent leur histoire écrite. Tel est le second sens de la « pétrification » littéraire. Les phrases de Balzac et de Flaubert étaient peut-être des pierres muettes. Mais ceux qui proféraient ce jugement savaient aussi que, à l'âge de l'archéologie, de la paléontologie et de la philologie, les pierres aussi parlent. Elles n'ont pas de voix comme les princes, les généraux ou les orateurs. Mais elles n'en parlent que mieux. Elles portent sur leur corps le témoignage de

cuyo sentido se traducía, en el orden biológico, en el paso de la forma simiesca a la forma humana, presentando esta última todos los elementos de la arquitectura. En ese proceso morfológico, los hombres serían tan solo una etapa intermedia entre los monos y los grandes edificios, lo cual indicaría, además, que la noción de forma (y con ella la de autonomía) se habría tornado cada vez más estática y más dominante. Por eso Bataille auguraba en fin que el camino hacia la monstruosidad bestial, abierto por artistas como Bracque o Picasso, Arp o Miró, camino ese teorizado por él mismo y por su compañero en la redacción de *Documents*, el alemán Carl Einstein⁴⁹, no era sino una forma de evitar a la chusma arquitectónica⁵⁰. La arquitectura sería, entonces, un modo de escapar a la obra, a la dimensión puramente

leur histoire. Et ce témoignage est plus fiable que tout discours proféré par une bouche humaine. Il est la vérité des choses opposée au bavardage et au mensonge des orateurs". RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature* (Paris : Éditions Galilée, 2007), p. 23.

⁴⁹ Cf. EINSTEIN, Carl (1929), "Notes sur le cubisme", en: *Documents*, n° 3, pp. 146-55. Sobre el autor, ver RUMOLD, Rainer (2004), "Painting as a Language. Why not. Carl Einstein in *Documents*", en: *October*, n° 107, pp.75-94.

⁵⁰ Cf. BATAILLE, Georges (1929), "Architecture", en: *Documents*, n° 2, p.117.

utilitaria, y decantarse por lo que hay en ella de estético o inoperante.

Conviene pues, si admitimos que las formas vitales entraron en rápida erosión⁵¹, y si además nos interesa emprender una genealogía de la modernidad en nuestra región, examinar, desde esa perspectiva, los modos de sujeción de la subjetividad en los *discursos-edificio* que operaron en América Latina. Mi punto de llegada serán los proyectos accidentalmente fusionales de un conjunto de intelectuales, la mayoría de los cuales arquitectos, quienes, en pleno auge del debate posautonómico, en los años 30, regresan deliberadamente a una lectura radical de la antropomorfosis barroca para, a partir de allí, dar cuenta de la paradoja del ser nacional evaluado, al mismo tiempo, como local y occidental, es decir, como propio y ajeno. Son ellos los que abren el camino para pasar de la arquitectura al archivo.

⁵¹ Cf. APTER, Emily (2002), “The Aesthetics of Critical Habitats”, en: *October*, n° 99, pp. 21-44.

Dicho esto, recordemos que el arquitecto Kenneth Frampton concluía su ya clásico ensayo sobre regionalismo crítico argumentando que la *aparición* de lo táctil y lo tectónico tenían la capacidad de trascender la mera *apariencia* de lo técnico, conformando así una auténtica anti-estética posmoderna⁵². Para poder pues explorar las connotaciones de un juicio como ese, en la cultura latinoamericana, me parece indispensable, a título de ejemplo, retrotraerme a una de las primeras manifestaciones de un discurso anti-evidencia y crítico de la perspectiva, un sermón del jesuita que mejor representa ese esfuerzo cabal de construcción comunitaria, en el siglo XVII, el padre Antonio Vieira cuya obra circuló holgadamente por la región. Basta consultar el acervo de la colección jesuítica, en la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba.

⁵² Cf. FRAMPTON, Kenneth, "Towards a Critical Regionalism. Six Points for an Architecture of Resistance", en: FOSTER, Hal (ed.) (1983), "The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture", pp.16-30.

Antes incluso del sermón que inspiraría la “Carta Atenagórica” de Sor Juana Inés de la Cruz, en 1640, año, por lo demás, de la separación definitiva entre los reinos de España y Portugal, peculiar forma de arquitectura política entre los imperios, Vieira profiere, en la iglesia de Nossa Senhora da Ajuda, en Bahía, el “Sermão de Nossa Senhora do O”. La pieza se apoya en un tejido argumentativo muy sutil y complejo, en torno a la figura del círculo, portador de diversos sentidos, desde los *oh!* lanzados por la Virgen en el momento del parto, hasta la asimilación entre el vientre divino de María y el Verbo Encarnado. Vieira sostiene, en su prédica, que el círculo es una figura perfecta y, por ello, así como el círculo del vientre virginal, al concebir el Verbo, se volvió una O que englobó hasta lo inexcusable, es decir, el mismo Dios, también los deseos de María trazan, de modo enigmático, un círculo infinito que comprende lo eterno.

Al relacionar dichos órdenes desplazados, para no decir disparatados, nos instalamos, con el jesuita, en el centro mismo de un sistema teológico político, *cujus centrum est*

ubique, circumferentia nusquam, o sea, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia, en ningún lado. Dicha frase, generalmente atribuida a Pascal y a Nicolás de Cusa, fue recordada por Borges en su inquisición sobre la esfera de Pascal que, según observó Juan Bautista Ritvo repite, en su estructura argumentativa, empezando *casi* con la misma frase, esa idea de circularidad temporal⁵³. La idea, en verdad, remonta al mundo pagano y no es descabellado reconocer, por su intermedio, ciertos núcleos neoplatónicos en la misma *coincidentia oppositorum* que regulan el sermón del jesuita portugués. No obstante, en ese discurso, la circularidad es más que una imagen: es un valor que se extiende de lo visible a lo audible. Vieira nos permite reivindicarlo como propio porque desnaturaliza la espontaneidad expresiva de las lenguas al destacar, por ejemplo, que cuando Dios le habló a Juan, no lo hizo en hebreo sino en griego, porque esta lengua tiene la circularidad del alfa y el omega; pero, al mismo tiempo, inspirado en egipcios y caldeos, que representaban la

⁵³ RITVO, Juan B. (2006), “El cansancio de Borges”, en: “Decadentismo y melancolía”.

eternidad con una O, Vieira especula sobre la relación existente entre la O del deseo de la Virgen y la noción misma de eternidad. ¿Cómo es posible –se pregunta– que lo que se extiende por solo nueve meses dure toda la eternidad? De ser así, se nos está diciendo, con argumento nominalista, que no hay tiempo lineal y la categoría del tiempo sería meramente cualitativa, ya que en ella no importaría la duración sino la intensidad. Esto significa, además, que un hecho puede ser breve en la historia, aunque su deseo, expresado a través de la memoria, permanezca infinito. Esta idea, nos dice Vieira, se verifica también en la historia humana porque, en tiempos de Adán, los momentos eran días, en los de Abrahán, los días eran años y, en los de David, los años eran eternidades, y el motivo es que estaríamos cada vez más cerca del Juicio Final, ese hecho tan deseado como temido. Sin la nota apocalíptica cristiana, el mismo argumento se reencuentra en Borges, ya sea cuando lee a Figari, cuando se siente en muerte o cuando refuta el tiempo. Lo recordamos: 1824 no es *el mismo tiempo* para el capitán Isidoro Suárez, en Junín, y

para De Quincey, en Edimburgo, simplemente porque ambos hombres jamás se rozaron⁵⁴.

Pero es también, como Borges, *en la ausencia*, curiosamente, que Vieira radica lo eterno, al argumentar que el hijo de María, por no darse a ver, era, de hecho, una ausencia, ya que la Virgen, en verdad, no lo poseía: solo poseemos lo que no podemos separar de nosotros. Vieira ejemplifica esa idea paradójica con el mito de Narciso, que nunca alcanzó su belleza, a no ser de manera mediada y distante. Por ello es revelador que San Juan diga que Cristo estaba junto al Padre, pero no en él. Otro tanto le ocurre a María que, teniendo en sí misma al hijo de Dios, deseaba también tenerlo consigo.

En uno de sus “Retratos-relámpago”, el poeta Murilo Mendes asimila la figura de Vieira a la multiplicidad de semblantes de Mário de Andrade y, en particular, a la de su creación, “Macunaíma”, el héroe sin carácter, el héroe

⁵⁴ Cf. BORGES, Jorge Luis (1974), “Nueva refutación del tiempo”, en: “Obras Completas”, pp. 757-771.

psicasténico de la migración latinoamericana, atravesado por el recuerdo del presente. Como vemos, la estrategia discursiva de Vieira, su *derivatio ad nauseam*, consiste en algo semejante a esa disponibilidad anacrónica: equivale a redundar y variar los argumentos, de forma tal que estos giran siempre en torno a la perfección infinita del centro, que permanece disponible y, para ello, el orador a menudo acude a etimologías falsas, atribuyéndole origen inverosímil a un determinado concepto, a partir de una serie de argumentos que los justifican delirantemente. Es, claro está, un argumento nominalista, que busca obliterar el hiato existente entre el signo y el significado. Según ese razonamiento, la inmensidad de Dios (la identidad) está en el mundo pero también fuera de él, está en todo lugar y asimismo donde no hay lugar. Está dentro, sin encerrarse, y está afuera, sin salir, porque Dios (la identidad a sí del evento) está siempre en sí mismo, de tal modo que Dios es, al mismo tiempo, inmanente y trascendente. No es un intelecto universal, ni una máquina cósmica, ni un eficiente ingeniero. Es un ser performativo: necesita ser actuado para

cumplir su perfección⁵⁵. En ese sentido, siendo Dios (o el principio identitario) un mero enunciado tautológico, sin valor de verdad, en sí y para sí, fundado sobre un principio de desequilibrio entre la extensión infinita y la manifestación finita, el vacío de su ser solo puede referirse a lo (aún) increado, al acto puro, a la pura posibilidad, para decirlo con Aristóteles, o a la pura potencia, para retomarlo a Agamben. Lejos de una fenomenología autonomista del espíritu, nos enfrentamos así a una escatología providencial, más allá y (no) más allá de cualquier proyecto iluminista posterior. En ese punto, el modernismo se hunde en su condición abisal.

De esa concepción arranca una particular teoría de la imagen, central al mundo barroco y más aún a las culturas posautonómicas, gracias a la cual lo táctil (el lenguaje) y lo tectónico (las culturas locales) trascenderían las meras apariencias de la técnica universal. Diríamos, en consonancia, que lo visto, para poder serlo, necesita estar

⁵⁵ Es el argumento de John Donne (1624) en el “Biathanatos” que, a través del mismo De Quincey, atrae la atención de Borges.

presente; pero lo que se ve, como está totalmente vinculado a la potencia, que le otorga la posibilidad última de la visión, al estar asociado también al fenómeno óptico, a la imagen, es, paradójicamente, algo siempre ausente. Hace falta pues que se aleje de los ojos para ser cabalmente visto. Y esa es una de las cuestiones cruciales de la teología y del arte del siglo XVII, porque la visión, entre los sentidos, es el más potente de ellos pero, asimismo, el más potencial de los mismos, ya que es un mero nexo ficcional entre lo real y la fe.

Reencontraremos esa estrategia, a través de las “Etimologías”, de San Isidoro de Sevilla, en las glosas de Raymond Roussel, en el aleph borgiano o en el cine anémico de Duchamp, pero, mucho antes y en Portugal, el mismo procedimiento se había activado ya en el tratado “*Da Pintura Antiga*” (1548), obra de Francisco de Holanda, donde queda claro que la teología pasa por la retórica y lo divino es mediado por el lenguaje, que no es sino una institución política. A partir de la lectura de “*Monas Hieroglyphica*”, del astrónomo inglés John Dee, Michel

Leiris razonaría también, en las páginas de “*La Révolution Surréaliste*”, que, si Dios es el principio y el fin de todas las cosas, no es la divinidad sino un signo, una combinación de letras y palabras⁵⁶. En ese sentido, diríamos que la figura privilegiada del círculo está siempre vinculada a categorías metafísicas, tales como Dios y eternidad, tiempo o infinito. Recordemos así que, para los cabalistas, el círculo inscripto en un cuadrado representaba la energía divina incorruptible, concentrada en el interior de la materia, algo que Leonardo da Vinci recogería del tratado de Vitruvio y expondría en su famoso grabado, ejecutado entre 1476 y 1490, hoy conservado en la Academia de Venecia. Desde los “*Hieroglyphica*” (1547) de Horapolo, traducción de jeroglifos egipcios al griego, luego vertidos al latín, hasta los *rebus* de los siglos XVI y XVII, hay por tanto una larga serie de casos en que el círculo es asociado a la serpiente, y esta, a su vez, a la eternidad, a un tiempo fuera del tiempo, conjugando así un tiempo continuo e ininterrumpido a la figura de la serpiente autofágica, imagen que ha de encontrar,

⁵⁶ Cf. LEIRIS, Michel (1988), “La monada jeroglífica”, en: “Huellas”, pp. 13-7.

quizás, su traducción más acabada en uno de los interlocutores más constantes de Borges, Paul Valéry, o en uno de los modelos teóricos de Benjamin, Aby Warburg. La plancha B de su atlas “*Mnemosyne*” contiene algunas de esas figuras intermediarias entre el cuerpo y la construcción.

Así las cosas, en la teoría contemporánea de la historia como destrucción del tiempo lineal, no es posible, sin embargo, eludir la marca de Auguste Blanqui. Allí donde Vieira situaba la trascendencia del tiempo milenar del Imperio portugués, el anarquista francés colocaría, en cambio, el vacío como representación de un auténtico estado de excepción, que Benjamin sabrá traducir, en sus “Tesis sobre Filosofía de la Historia”, como la clave de la comunidad por venir. Recordemos que, en “La eternidad por los astros”, Blanqui ya argumentaba que

“El universo es infinito en el tiempo y en el espacio, eterno, sin límites e indivisible. Todos los cuerpos, animados e inanimados, sólidos, líquidos y gaseosos, están

vinculados unos con otros por las mismas cosas que los separan. Todo se enlaza. Suprímense los astros y quedará el espacio, absolutamente vacío, sin duda, pero conservando tres dimensiones, largo, ancho y profundidad, espacio indivisible e ilimitado.

Dijo Pascal en su magnificencia de lenguaje: ‘El universo es un círculo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna’. ¿Existe imagen más atrapante del infinito? Digamos, de acuerdo con él, y siendo más precisos todavía: el universo es una esfera cuyo centro está en todas partes, y su superficie en ninguna. Helo aquí frente a nosotros, ofreciéndose a la observación y al razonamiento. Innumerables astros brillan en sus profundidades. Supongamos que estamos en uno de esos ‘centros de esfera’, que están en todas partes, y cuya superficie no está en ninguna, y admitamos por un instante la existencia de esta superficie que sería a partir de entonces el límite del mundo⁵⁷.”

⁵⁷ Cf. BLANQUI, Auguste (2002), “La eternidad por los astros”, pp. 29-30. Como destaca Rancière en su prólogo el punto de vista de Blanqui, que él, por lo demás, asocia al de Mallarmé, es que el positivismo, y su heredero ideológico, el liberalismo, son la religión que pone la ciencia al servicio del orden establecido.

Borges, que lo está leyendo a Blanqui al mismo tiempo que Benjamin, observa también, en una nota de 1940, que

“Esa doctrina (que su más reciente inventor llamó del Eterno Retorno) afirma que la historia del mundo se repite cíclicamente, y en ella nuestras vidas individuales. Es común atribuirle a Nietzsche, que pensó haberla descubierto en Silvaplana, un mediodía de agosto de 1881: ‘a seis mil pies del hombre y del tiempo’. La conocieron los discípulos de Pitágoras; la pronuncian los hexámetros de Lucrecio⁵⁸; San Agustín y Orígenes la refutan; Browne, hacia 1640, la nombró en una de las notas de la ‘*Religio medici*’; Moore hermosamente cierra con ella sus ‘*Memoirs of my dead life*’. De tantas exposiciones, la más radical y más vasta es la de Blanqui. Nietzsche (y Heine y Le Bon y ese problemático Thomas Tyler que Bernard Shaw conoció en el British Museum) encaran una sucesión de ciclos idénticos; Blanqui abarrota de infinitas repeticiones, no sólo el tiempo, sino también el espacio infinito. Imagina

⁵⁸ “De rerum natura”, III, pp. 854-860.

que hay en el universo un infinito número de facsímiles del planeta, y de todas sus variaciones posibles. Cada individuo existe igualmente en infinito número de ejemplares, con y sin variaciones. ‘Todo lo que se hubiera podido ser en la tierra’, afirma Blanqui, ‘se es en alguna parte. Además de esta vida, desde el nacimiento a la muerte, que hemos vivido y viviremos en una muchedumbre de mundos, existimos en otras quince mil versiones distintas’. Y luego: ‘Lo que ahora escribo en un calabozo del castillo del Toro, lo he escrito y lo escribiré eternamente, en esta misma mesa, con esta pluma’⁵⁹.”

Es bueno reparar además, llegados a este punto de esferas y circunferencias, que la norma circular pautó asimismo

⁵⁹ Y agrega Borges: “De la hipótesis de Blanqui (que hace del universo una interminable esfera de espejos, algunos planos y otros cóncavos) hay resúmenes en ‘L 'enfermé’ de Geffroy, en la monografía de Lichtenberger sobre Nietzsche y en la obra de Camille Flammarion ‘Les mondes imaginaires et les mondes réels’. En los inagotables ‘Note-books’ de Butler hay una ficción parecida. No tiene fecha. La de Blanqui (en este ciclo de la eternidad, a lo menos) es de 1872. El lector insaciable puede también interrogar el quinto capítulo de la obra capital de Unamuno, ‘Del sentimiento trágico de la vida’”. Cf. BORGES, Jorge Luis (1999), “Neil Stewart, Blanqui” en: “Borges en Sur (1931-1980)”, pp. 227-228.

buena parte de la partición espacial europea. Las ciudades italianas renacentistas fueron, en efecto, planeadas de acuerdo con esta figura, ya que todas sus partes debían ser equidistantes con relación al centro. Y esa tradición cristiana, heredada y modificada en los tiempos modernos, se fundió luego, de modo inextricable, con las consideraciones de Vitruvio relativas a la proporción de los edificios religiosos paganos. Recordemos que, según el tratadista romano, la correcta disposición de los templos debía estar basada en el cuerpo humano, del cual derivaban también los patrones, esos números perfectos que los griegos llamaban *télos*. Tal conexión entre la visión matemática, característica de la arquitectura, y la disposición física del cuerpo humano partía, asimismo, de una observación de Vitruvio, según la cual un hombre, correctamente proporcionado, con las cuatro extremidades extendidas, encajaría, a la perfección, en un círculo trazado con un compás y cuyo eje estuviera en el ombligo. Juan Antonio Ramírez nos informa que la primera interpretación gráfica de este fragmento se encuentra en el tratado de arquitectura e ingeniería de Francesco di Giorgio Martini,

donde puede verse, entre otras cosas, a un hombre joven, de pie, dentro de un cuadrado y de un círculo, en una disposición próxima a la descrita por Vitruvio⁷. Pero hay además unos dibujos, copiados de Francesco di Giorgio, en los que el cuerpo humano, que más que el de Hércules es el de Cristo, aparece claramente inscripto en una planta eclesiástica longitudinal de la cual derivan, sin duda, las dos interpretaciones antropomórficas más importantes de la arquitectura religiosa renacentista: la longitudinal y la centralizada.

Al traducirse el tratado de Vitruvio al italiano, en 1521, Cesare Cesariano le agregó un conjunto de ilustraciones, entre las cuales, dos grabados semejantes al famoso dibujo de Leonardo. Una de ellas muestra a un hombre de pie, con los brazos en cruz, y un centro geométrico situado en el pubis. Cesariano asociaba así la verticalidad del cuerpo divino a las estructuras arquitectónicas alargadas o rectangulares. Y aunque Vitruvio afirma, explícitamente, que el centro del cuerpo es, de forma natural, el ombligo, Cesariano, en vez de presentar una sola figura con dos

centros, uno en el ombligo para el círculo y otro, en los genitales, para el cuadrado, no dudó en alterar el punto anatómico indicado por Vitruvio, de modo tal que este hombre, con las piernas abiertas y los brazos extendidos, toca, con la punta de sus extremidades, el perímetro externo del círculo y los cuatro ángulos del cuadrado. Un detalle, sin embargo, permanece tan inquietante como las figuras de Lascaux para Bataille: el pene de ese hombre –Cristo– está erecto.

Ramírez lanzó la hipótesis de que Cesare Cesariano, al fin de cuentas un clérigo, tal vez le haya atribuido (falsamente) este diseño a otro autor para evitarse la previsible acusación de haber introducido un elemento escabroso sobre el cual, además, prefiere callar por completo⁶⁰. “*Noli me tangere*”⁶¹. Nada inocente, esta posición tumesciente del pene resolvía, sin embargo, la paradoja entre los dos centros, de tal modo que el miembro erecto, al apuntar con

⁶⁰ Cf. RAMÍREZ, Juan Antonio (2003), “Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones”, *passim*.

⁶¹ Cf. NANCY, Jean-Luc (2006), “Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo”.

su vértice al ombligo, hace que ambos centros coincidan. La misma astucia se repetiría en la planta de las iglesias que, a su vez, reproducían el cuerpo de Cristo, de suerte que el púlpito, lateral, desde el cual se siembra y se diseminan los sermones, funciona, deícticamente, como mero pronombre, como ley o norma vacía, que solo indica el centro sagrado, el altar, donde el misterio en fin se celebra y reitera misteriosamente.

Era lógico por tanto que una *arquitectura divina* solucionara, de ese modo rebuscado, el viejo problema de la cuadratura del círculo. El cuerpo humano, o sea, el de Cristo, era, al fin y al cabo, el mediador proporcional y figurativo de tan ardua conciliación entre lo inmanente y lo trascendente. En todo caso, si la tradición medieval-renacentista había justificado la buena arquitectura, según la hipotética estructura numérica y geométrica del hombre, a la que ellos por lo demás aludían, de allí en más, en el mundo barroco, sería más y más importante que los edificios, o bien sus elementos constitutivos, contuvieran

en sí la imagen, la forma visual del cuerpo divino. Nos encontramos así ante la emergencia de lo háptico-óptico.

Muchas son las implicaciones de esta nueva orientación, asociada a la composición de lugar de san Ignacio y a los fines propagandísticos, tanto de la Iglesia, como de las monarquías absolutas. Pero es innegable que la arquitectura barroca, en su conjunto, fue, de lejos, más icónica que la renacentista, ya que los cuerpos en ella construidos son reconocibles de inmediato. Esto pasará a la Ilustración, cuyo deseo explícito es, a partir de la autonomía, construir un arte público locuaz y suasorio, consonante a las aspiraciones pedagógicas del poder burgués. Buena parte del eclecticismo decimonónico, con sus típicas prolongaciones latinoamericanas en el siglo XX, quizás no sea más que una mera extensión de la figuración explícita barroca, al intentar proclamar usos y aspiraciones ideológicas para cada edificio-cuerpo.

A partir de esa constatación icónica paradójica, Severo Sarduy, cuya obra, según Badiou, aúna la inocencia del

deseo al encabalgamiento leibniziano de las monadas⁶², expandirá la definición tectónica de Eugenio D'Ors, en una fórmula, al mismo tiempo, cosmológica y arquitectónica, tal como las de Vieira o Blanqui, aplicable a todo el siglo XVII: el lenguaje barroco marca el advenimiento de la elipsis, que es un círculo sin centro, o mejor, cuyo centro se encuentra desplazado y duplicado, lo que disemina un juego brutal del claro-oscuro en Caravaggio, un diálogo de masas y volúmenes en Velázquez, o una periodicidad cosmológica no uniforme en Kepler⁶³. Referida al tiempo, la figura elíptica se traduce, en cambio, como anacronismo y, de acuerdo con el nuevo régimen de verdad, el paraíso perdido, antes siempre ligado al pasado y a una manifiesta nostalgia de la Edad de Oro, es ahora drásticamente revertido por el cristianismo, que pasa a situarlo en una vida futura.

⁶² Cf. BADIOU, Alain, "Vide, séries, clairière", en: SARDUY, Severo (1999), "Obra Completa", p. 1625.

⁶³ Cf. SARDUY, Severo (1999), "Barroco", en: "Obra Completa", pp.1197-1263.

Es pues *en el futuro* que se dará la redención o condena universal de las almas, un futuro que es superación y fin de todas las tensiones históricas, en la forma del Cristo místico, figura que suministrará modelos identificatorios a todas las concepciones escatológicas laicas y a las teodiceas profanas del mundo moderno. Durante el romanticismo, una de las telas míticas de la fundación nacional en Brasil es “*O Derrubador*” (1871), de Almeida Jr. La crítica nunca dejó de observar que este momento de detención o éxtasis, en que el constructor de modernidad (en realidad, un destructor de la naturaleza) repone sus energías, se destaca por la relevancia concedida al bulto sexual, a la potencia de lo bajo fatigado por su empresa⁶⁴. Años más tarde, Candido Portinari traduciría una disponibilidad seminal semejante en su “*Plantador de Café*” (1934). Pero no nos olvidemos tampoco de la relevancia que el mito de la diosa sidonia Astarté, centrado en la fertilidad de su vientre, tuvo para René Zapata Quesada, uno de los integrantes del grupo *La Púa*, al cual Oliverio Gironde dedica sus “*Veinte poemas*”

⁶⁴ Cf. “O desejo na Academia (1847-1916)” (1991) e MELLO e SOUZA, Gilda de, “Pintura Brasileira Contemporânea: os Precusores”, em: “Exercícios de Leitura”, pp. 223-247.

en función de un estómago ecléctico capaz de incorporar el infinito para iluminar lo singular. La imagen retornará, como sabemos, en la mitología antropofágica, no solo de Oswald de Andrade sino de Tarsila do Amaral, y en la noción misma de espacio gnóstico americano de Lezama Lima. ¿Cómo explicar tan amplia diseminación de tal idea en América Latina?

Voy, en busca de una respuesta, a detenerme en una de esas figuras aparentemente menores, que al comprender que el mito autonomista configura la auténtica religión del progreso, elabora variadas ficciones de un estómago preñado de futuro. Me refiero al arquitecto rosarino Ángel Guido. Inspirado por Ricardo Rojas⁶⁵ y por su heredero directo, el también arquitecto Martín Noel⁶⁶, Guido ya

⁶⁵ ROJAS, Ricardo (1951), “Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas”.

⁶⁶ Noel comienza divulgando sus posiciones en una conferencia en el Museo de Bellas Artes en 1914 y en artículos para la lujosa revista *Plus Ultra*, en 1915-6, analizando, por ejemplo, la casa de Enrique Larreta. Cf. NOEL Martín S. (1923), “Historia de la Arquitectura hispano-americana”; NOEL Martín S. (1932), “Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal”. Sobre el autor ver, VARIOS AUTORES (1995), “El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra”. Sobre el

había defendido la “Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial” (1925) cuando, según confiesa a Pedro Juan Vignale y a César Tiempo, en la nota autobiográfica que redacta para la “Exposición de la actual poesía argentina” (1927), se encontraba redactando “Barroquismo hispano-incaico”, obra inédita con ese título, aunque probablemente no cueste asociarla a “Arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin” (1927). Había publicado, confiesa, un libro de poemas, “Caballitos de ciudad” (1922) y tenía otro en preparación, “Motivos urbanos”, que nunca publicó. De ese volumen baudelairiano, Vignale y Tiempo recogen algunas piezas, entre las que se destaca “Llovizna urbana”. Dos días de lluvia invernal le dan a Rosario, dice el poeta, infinitos espejos.

“Obstinadamente, debajo de nuestros pies,
nos persigue otro yo, al revés.”

movimiento, ver AMARAL, Aracy (ed.) (1994), “Arquitectura neocolonial. America Latina – Caribe – Estados Unidos”.

En la ciudad moderna se pisa terreno movedizo y se circula entre espejismos por lo cual las identidades sin cesar tropiezan ante “nuestra vida absurda”, y la verdad solo se lee patas para arriba, aunque se confíe, de forma no menos absurda, que en el futuro “brillará un sol de domingo en las oficinas”. Algunos de los más intransigentes martinfierristas reputarían esa estética de excesivamente ingenua⁶⁷. Y lo es. Pero no menos interesante es su aspecto *naif*, que puede, incluso, ser perverso.

⁶⁷ En una nota anónima, “No – él!”, probablemente redactada por Girondo, y que acompaña a un elogio de la obra de Figari firmado por José de España, se afirma que “arquitecturalmente el Sr. Noel es de una ingenuidad que ya llega a hacerlo simpático. Cree en un ‘estilo colonial’, cuando los estilos arquitectónicos de la vieja península pueden ponerse todos en discusión, desde que, en realidad, España no ha creado más que ornamentos decorativos. No son otra cosa, sin duda alguna, el muzo-árabe: adaptación de la arquitectura arábiga a la arquitectura occidental; el mentado estilo plateresco: simple amalgama del gótico y del renacimiento; el churrisgueresco: *delirium tremens* de lo barroco; el herreriano: el renacimiento pasado por el ayuno y la esqueletosidad de la meseta castellana. El Sr. Noel cree a pesar de ello, en un estilo, en un orden arquitectónico, autóctono, nuestro, su ‘estilo colonial’, simple trasplante del barroco español y de la arquitectura andaluza y cuya única originalidad consiste en el primitivismo, la ingenuidad o la inhabilidad con que ha sido ejecutada la ornamentación de los edificios que copia. Imagínense lo que pensará la gente, felizmente muy poca, que piensa, y que está enterada de las manifestaciones artísticas en España, ante el espectáculo de un buen señor que lleva esta naranja, inventada por él, a ese Paraguay”. Cf. “No – él!” (1926), en: *Martín Fierro*, n° 26-27, p. 6.

Es bueno recordar que, ese mismo año, Guido presenta dos ponencias en el Congreso Panamericano de Arquitectos, reunido en Buenos Aires, una sobre la orientación espiritual de la arquitectura y otra, ya citada, aplicando las teorías de Wölfflin, que no pasan desapercibidas a un integrista como Benjamín Jarnés, en *La Gaceta Literaria* de Madrid⁶⁸. Poco

⁶⁸ La opinión de Jarnés (tan restrictivo, por ejemplo, en relación a la poesía de Gironde) se publica en el número 92 (15 abril 1928) de *La Gaceta*, íntegramente dedicado a la arquitectura. Amén de una posición de partida de Ortega y Gasset (en el sentido que la arquitectura es el triunfo de “el hombre medio” ante la decadencia de otras artes, “interiores y minoritarias”, lo cual diseña la paradoja de que la arquitectura que construye el interior sea, en verdad, “el arte exterior por excelencia” y la modernidad, nada más, según Ortega, que “la evasión hacia la exterioridad”), *La Gaceta* transcribe un fragmento de “Eupalinos o el arquitecto” de Paul Valéry y acoge las respuestas de varios escritores (Francisco Ayala, Rosa Chacel, el mismo Jarnés) a una encuesta conducida por el arquitecto Fernando García Mercadal. José Bergamín desarrolla en la suya la idea de que la arquitectura española es fantasmagórica cuando debería ser sólo razonable, “lo más razonable y razonado; lo único, tal vez, razonable en definitiva. Por eso, entre arquitectura (pura necesidad) y literatura (pura arbitrariedad) no hay relación si no es de diferencia. Las construcciones espirituales que llamamos arquitecturas (poesía, pintura, música, metafísica...), lo son por una proyección imaginativa o figurativa de la denominación empleada. Y es que del mismo modo que se ha dicho que ‘todos nacemos platónicos’, puede también decirse – y por lo mismo – que todos nacemos arquitectos. Es un pecado original y nos bautizamos algunos para borrarlo con los santos nombres de poeta, músico, pintor, escritor, etc... Intercesión celeste contra las confusiones babélicas. Porque todo empeño comunista constructivo o arquitectónico acaba en

después, en sintonía con el golpe de Uriburu, Ángel Guido lanza una curiosa obra en francés, “*La machinolatrie de Le Corbusier*”, que demoniza las propuestas funcionalistas de Jeanneret⁶⁹. Es curioso el frontispicio de la obra, realizado por el mismo Guido: se trata, como en los grabados de Cesare Cesariano, de la superposición de un crucifijo, una estrella de David y un lujoso automóvil. Es esa la cuadratura del círculo del autoritarismo argentino. No obstante, en ese mismo momento, el arquitecto habría escrito también un opúsculo, “*Catedrales y Rascacielos*”, parcialmente retomado en obra posterior, en que, a la

confusión babélica – o en masonerías subrepticias. Hablemos cada cual nuestra lengua – más o menos propia – sin esperar en la fusión de una Pentecostés sintética, con o sin difusiones apostólicas”. Se oponen así el racionalismo republicano de un Bergamín al posautonomismo de D’Ors.

⁶⁹ Cf GUIDO, Ángel (1930), “*La machinolatrie de Le Corbusier*”. Elogiado, ya en los 20, por un franquista como Jarnés, más adelante, Guido no sólo habla, como Rector de la Universidad, en el Congreso Eucarístico Nacional, sino que pronuncia una conferencia en la *Maison de l’Amérique latine*, en París (“*Latindia. Renacimiento latino en Iberoamérica*”, 1950), cuya tapa era ilustrada con un águila imperial de gruesos trazos negros, en aquel momento un inequívoco signo falangista. Unos años antes, en colaboración con Julio Marc y el futuro cardenal Antonio Caggiano, Guido había firmado el catálogo de la “*Exposición de arte religioso retrospectivo: coronación de la Virgen del Rosario*” (1941). Agradezco a Laura Utrera la obtención de copias de algunos de estos materiales.

manera de un montaje de Paul Citröen, Guido superpone, como la cruz y la estrella, esos dos símbolos de la busca por lo absoluto, con intención libertaria. Al año siguiente, en 1931, la verdad anagramática de la vida americana lo lleva a Guido a analizar, pioneramente, la obra de Aleijadinho⁷⁰, el escultor mineiro descubierto por los modernistas brasileños en 1924, y que también sería estudiado, en 1939, por Mario José Buschiazzo. Desarrolla Guido tales ideas, en 1932, en un curso sobre “Arqueología y estética de la arquitectura criolla” (que imparte en el Colegio Libre de Estudios Superiores, esa réplica de la Escuela de Frankfurt que el fundador también de la original buscaba orientar, en Buenos Aires, hacia una *occidentalización* social y política de la cultura argentina). En realidad, Guido entendía que había dos aspectos de la transculturación americana a la que, con Ricardo Rojas, llamaba “Eurindia”: de un lado, la Eurindia arqueológica y, del otro, la Eurindia viva, de que eran buenos ejemplos la pintura mural mexicana y los

⁷⁰ GUIDO, Ángel (1931), “El Aleijadinho”, en: *La Prensa*. Fue traducido al inglés: “O Aleijadinho: the little cripple of Minas Gerais”, en: *Bulletin of the Pan-American Union*, pp. 813-822. Agradezco a Javier Krauel su apoyo logístico en este como en otros casos.

rascacielos americanos. Defendiendo la teoría de lo *háptico-óptico* de Riegl, aclimatada por Wölfflin, el arquitecto rosarino pretendía, como los surrealistas, captar una nueva *edad de oro*, otorgándole a las masas urbanas renovadas mitologías monumentales⁷¹. Es en ese sentido que se refiere al barroco brasileño como una forma de *tropicalismo*⁷², prefigurando las tesis de una cultura *transatlántica* que leeremos, más adelante, en Ángel Rama o

⁷¹ Un ejemplo de ello es su estudio paralelo sobre “Supremacía del Espíritu en el Arte. Goya y El Aleijadinho (1949) presentada como conferencia, en el Teatro Nacional Cervantes, en 1948, ante el Ministro Ivanisevich. Las ideas de Guido guardan sintonía con el estudio que Eugenio D’Ors emprende en 1928, en el centenario de la muerte del pintor, sobre “El arte de Goya. Tres horas en el Museo del Prado. Otra visita al Museo del Prado”. Al ser traducido por F. de Miomandre, “Les Nouvelles littéraires” saluda el libro equiparando a su autor con Henri Bergson y William James. D’Ors no sólo visita la Argentina en 1921 sino que aquí comienza a desarrollar su morfología de la cultura, con un curso en Córdoba y unas charlas en Rosario. En “Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura” (1928), D’Ors avanza argumentos “postmodernos” para considerar a la arquitectura como una práctica anti-autonómica. Ella ya no cumpliría una *función* aunque sería un *estado de cultura*, como él la llama, o una *posthistoria* (Cournot). Si “todo lo que no es tradición es plagio”, la arquitectura, por su rechazo a ser un simple arte tradicional, se convierte en “el más plagiario de los ejercicios” y, en consecuencia, “las formas arquitectónicas de un período histórico dado constituyen una nueva manifestación de la política de la misma” Cf. D’ORS, Eugenio (1928), “Cúpula y monarquía”, en: *La Gaceta Literaria*, a.2, n°32, p. 5.

⁷² GUIDO, Ángel (1933), “Bahía: el tropicalismo en la arquitectura americana del siglo XVIII”, en: *La Prensa*.

Paul Gilroy, ya que Guido veía, en el artista y arquitecto criollo, un fantástico ejemplo de la potencia creadora de Eurindia⁷³. Para Guido, pues, el Aleijadinho era el símbolo del artista pautado por el deseo de *salvación*, fuerza inconsciente de su obra, que lo transformaba en fundador de una tradición específica en el arte americano. Aleijadinho era, al fin de cuentas, el hombre inscripto en el círculo-cuadrado de la identidad americana.

Un juicio como ese, más allá de referirse al pasado, la tradición a la que hemos hecho referencia, era también un juicio acerca del vacío y del presente. Era un espejito invertido desde el cual se vislumbraba el mundo de la guerra y de la inminente globalización del posguerra, un mundo al que Guido veía como un momento transicional hacia una nueva reunión del arte de vanguardia con la historia y el mito, “enderezándose hacia la reconquista del *hombre* auténticamente americano y a la reconquista de la *tierra*”, una idea que, en diversas inflexiones, podría ser subscripta, en el campo del marxismo, por Mariátegui o

⁷³ GUIDO, Ángel (1930), “Eurindia en la arquitectura americana”.

Astrada⁷⁴. Al llegar ese momento, auguraba Guido, los nuevos artistas latinoamericanos tendrían, en el Aleijadinho, es decir, en un lisiado deforme, “una de sus

⁷⁴ Mariátegui reseña elogiosamente “Indología” de José Vasconcelos, reprochándole, sin embargo, su incompreensión de Lenin, como *arquitecto* de la Unión Soviética, gracias a la electrificación rural. Admite y aboga por el mestizaje indo-español pero no tiene recelo tampoco en afirmar que “España es una nación rezagada en el progreso capitalista”. No duda por ello en decir que “Vasconcelos pone en el mestizaje, su esperanza de una raza cósmica. Pero exagera cuando atribuye al espíritu de la colonización española el cruzamiento de la sangre ibera con la sangre india. Los colonizadores sajones llegaron a Norteamérica con sus familias. No encontraron, además, un pueblo con tradición y cultura. El conquistador español tuvo que tomar como mujer a la india. Y halló en América dos culturas avanzadas y respetables: al Norte, la azteca; al Sur, la quechua.” Cf. MARIÁTEGUI, José Carlos (1969), “‘Indología’, por José Vasconcelos”, en: “Crítica Literaria”, pp. 59-64. Por su lado, Carlos Astrada, en su relectura del *Martín Fierro* bajo el peronismo, época en que Guido era rector de la Universidad del Litoral, traba una disputa con las teorías autonomistas del grupo *Sur*. Defiende, por lo tanto, el mito, cuasi gramscianamente, con el argumento de que “en *Martín Fierro*, el poeta se propone desvelar el mito, llegar hasta su hontanar vivo, al estrato histórico en que enraiza la estructura anímica del gaucho, del personaje epónimo que se dispone, consciente de la dificultad de la empresa, a cantar su historia. Sabe que tiene que apurar la memoria, que ‘refrescarla’, para que aflore un recuerdo casi preterido, pero que se arrastra doliente en el alma popular, y que, en casi todos los poetas inspirados en la leyenda gaucha, se insinúa como sombra o fantasma que, transido de pena, se desliza sobre la pampa, llega a las viviendas en sueño y hiere las cuerdas tácticas de las guitarras. Es el recuerdo borroso del mito, que es decir el mito mismo, ya que éste es pálido y borroso recuerdo de lo que, nutrido de su esencia y proyectado hacia el futuro, vive transformado y estilizado en la zona lúcida de la conciencia individual o colectiva.” Cf. ASTRADA, Carlos (2006), “El mito gaucho”, pp. 102-103.

más certeras imágenes tutelares”⁷⁵. Y, precisamente, para acelerar esa “dramática cruzada” del arte americano, Guido se lanza, en 1940, al “Redescubrimiento de América en el arte”⁷⁶, obra de la cual, precisamente, Lezama Lima tomaría un concepto clave en su elaboración acerca de “La expresión americana”: el de *contraconquista*, que con las inocultables tintas católicas e hispánicas, incluso integristas, de la *reconquista* y la *cruzada*, acompañaba a Guido desde su pionero ensayo de 1931. No nos olvidemos, además, que los análisis contrastivos entre el Aleijadinho y el indio Kondori, antes de leerlos en “La expresión americana”, están presentes no solo en el “Redescubrimiento de América en el arte”, de Guido, sino también en ciertos trabajos de la corriente teórica a la que el arquitecto era afiliado. En efecto, la primera descripción de la iglesia de San Lorenzo de Potosí fue realizada por Pedro Juan Vignale cuando, a las órdenes de Martín Noel, emprenden un viaje de relevamiento a la región altiplana.

⁷⁵ GUIDO, Ángel (1937), “El Aleijadinho. El gran escultor leproso del siglo XVIII en América”, en: *II Congreso Internacional de Historia de América*, tomo III, p. 504.

⁷⁶ GUIDO, Ángel (1940), “Redescubrimiento de América en el arte”.

Ambos autores, Noel y Guido, reunirían luego tales esfuerzos en los dos gruesos volúmenes de “La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca”, publicación que la Academia Nacional de Bellas Artes incluyó en la serie *Documentos de arte colonial sudamericano*, entre 1952-1956. Es en esa obra en que Guido precisa los alcances de la arquitectura barroca mestiza. No es esa construcción una mera solución de trasplante sino *voluntad de forma mestiza* animada por espíritu indígena. No es fortuito entonces que, en ese esfuerzo por reconstruir la ascendencia, no falte tampoco, en la obra de Guido, el relato utópico, semejante a la “Historia Kiria” de Figari, plasmado en forma de novela, “La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus”, que el arquitecto edita en 1956 con el nombre de Onir Asor, mero anagrama lineal de *rosarino*. Debajo de nuestros pies, nos persigue otro yo, al revés, fósil y petrificado.

Ángel Guido, como antes de él Carl Einstein, no en vano amigo de Lam y Carpentier, parecen acatar no solo las lecciones de Wölflin o Simmel, sino algunas precisiones

elaboradas por Adolf von Hildebrand, en “El problema de la forma en las artes plásticas” (1893), es decir, la diferencia entre *das Malerische*, lo pictórico y *das Plastische*, lo plástico. De esa mezcla de géneros provendría una carga emocional que abolía la clásica tridimensionalidad del arte occidental, otorgándole al arte de vanguardia otra síntesis del sentido y la forma, ideas que atrajeron particularmente a Freud, lector de “*Negerplastik*”. Si a esto se suman las ideas de Alois Riegl sobre la voluntad artística (*Kunstwollen*), se entiende mejor lo que Eckart von Sydow señalaba, en “El despertar del arte primitivo”, que Worringer, Einstein y, ¿por qué no? Guido expresan, a través de la voluntad de absoluto, la angustia de lo moderno.

A pesar de su occidente cristiano, Ángel Guido nos dice que lo propio es africano. Por esos mismos años, un sociólogo crítico del funcionalismo autonomista como Gilberto Freyre sostenía, en “Interpretación del Brasil”, una versión semejante con relación al Aleijadinho, leído en clave casi acefálica, muy cercana por cierto a la posición de Guido y

al cine surrealista de Buñuel. En el artista transcultural residiría, para Freyre, la revelación histórica y política de una identificación del transgresor con el potencial sadismo revolucionario de los mártires cristianos. Es decir que el Aleijadinho era casi, para decirlo con la metáfora de Glauber Rocha, *dios y el diablo en la tierra del sol*, la imagen de Cristo-Sade que avanza al final de *La edad de oro*. Kant con Sade.

Mário de Andrade –oscilando entre la exaltación transcultural, que, a través de Fernando Ortiz, lo unía a Gilberto Freyre y, por otro lado, el vivo deseo de una modernidad racionalista, cuyo emblema, el edificio de la Biblioteca Municipal (donde el mismo Andrade se desempeñó como secretario de cultura de San Pablo) ilustraba, antes de la guerra, un reportaje de *La Nación* sobre el Brasil moderno–Andrade era, como escritor-funcionario⁷⁷, uno de los más ardorosos defensores no solo

⁷⁷ Cf. CAVALCANTI, Lauro (ed.) (1993), “Modernistas na repartição”. Entre otros ensayos de Sérgio Buarque, Gilberto Freyre o Rodrigo Melo Franco, el volumen recoge el anteproyecto de Mário de Andrade para el Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional.

de ese sino de otro *edificio-cuerpo* del nacionalismo autoritario de Getulio Vargas, el mítico edificio del Ministerio de Educación y Cultura, en Río de Janeiro, donde encontramos la huella de Le Corbusier, Lúcio Costa, Niemeyer o Jacques Lipchitz⁷⁸, todos juntos plasmando un emblema de la modernidad en los márgenes, una auténtica profecía de la aún inexistente Brasilia. 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 americana⁷⁹. 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

⁷⁸ La escultura de Lipchitz, “Prometeo estrangulando a la serpiente”, una alegoría barroca y mestiza de Europa dominando a los márgenes, había sido exhibida en la Exposición Internacional de París, con gran revuelo porque se la reputó anti-francesa y hasta “judaizante”. Cf. JUNYK, Ihor (2006), “The face of the Nation. State Fetichism and ‘Métissage’ at the Exposition Internationale, Paris, 1937”, en: *Grey Room*, n° 23, pp. 96-120.

⁷⁹ Cf. GUIDO, Ángel (1936), “Catedrales y rascacielos”, en: “Redescubrimiento de América en el arte”, 1940, pp. 299-334.

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*:

“*Rascacielos*. Como todo lo que está dotado de valor exótico, los altos *buildings* americanos se prestan, con una insólita facilidad, al juego tentador de las comparaciones. La más inmediata es sin duda la que transforma estas construcciones en modernas *Torres de Babel*. Pero por vulgar que sea tal identificación, tiene sin embargo el interés [...] de confirmar el contenido psicoanalítico de la expresión rasca-cielos (*gratte-ciel*) [...]. Pero por lo demás el acoplamiento azaroso de estas dos palabras, el verbo «rascar» (*gratter*) por una parte y el sustantivo «cielo», evoca en seguida una imagen erótica, donde el *building*, el que rasca, es un falo más neto todavía que la Torre de Babel y el cielo que es rascado –objeto ansiado de dicho falo–, la

madre deseada incestuosamente, como sucede con todos los ensayos de raptó de la virilidad paterna⁸⁰.”

⁸⁰ Cf. LEIRIS, Michel (1930), “Gratte-ciel”, en: *Documents*, n° 7, p. 433. Cito el fragmento integral: “GRATTE-CIEL. — Comme tout ce qui est doué d'une valeur d'exotisme, les hauts buildings américains se préparent, avec une insolente aisance, au jeu tentant des comparaisons. La plus immédiate est sans doute celle qui transforme ces bâtisses en modernes *tours de Babel*. Mais, pour vulgaire que soit un tel rapprochement, il a cependant l'intérêt (en raison même de son immédiateté) de confirmer le contenu psychanalytique de l'expression « gratte-ciel ». Une des innombrables versions de l'histoire de la lutte du fils contre le père est le récit biblique relatif à l'érection de la tour de Babel. Comme dans le mythe des Titans, on y trouve l'essai d'escalader le ciel — c'est-à-dire de détroner le père, de s'emparer de sa virilité — suivi de l'écrasement des révoltés: castration du fils par son père, dont il est le rival. Par ailleurs, l'accouplement, mime hasardeux, de ces deux mots: le verbe « gratter » d'une part et d'autre part le substantif « ciel », évoque aussitôt une image érotique, où le building, qui gratte, est un phallus plus net encore que celui de la tour de Babel et le ciel, qui est gratté — objet de convoitise du dit phallus — la mère désirée incestueusement, ainsi qu'elle l'est dans tous les essais de rapt de la virilité paternelle. Autant que l'ornement grandiose des cités nord-américaines et que les instruments d'un luxe et d'un confort jusqu'à ce jour inconnus en Europe, les gratte-ciel sont donc des merveilleux et modernes symboles, tant pour le nom que pour la forme, d'une des plus graves constantes humaines: celle qui fut cause du meurtre de Laios par son fils, du désastre final de Phaeion, voire de certains bouleversements sociaux et de bon nombre d'inventions, le *complexe d'Edipe* qui est, sans contredit possible, un des plus puissants facteurs d'évolution ou, si l'on y tient, de " progrès ", puisqu'il implique un désir non moins de remplacement que de joyeuse démolition...— M. L. »

Pero, cabe preguntarse, ¿de dónde provenían tales ideas? De la certeza, creo, de que, en un mundo como el colonial, dominado, según Mário de Andrade, “por el culto de la autoridad”, es la gran iglesia barroca, riquísima por sus dorados y adornos tallados, el espacio donde, entre el púlpito y el altar, se mueve libremente el letrado autónomo, que “supo darle a la piedra suave una grandeza pesada que contrasta con la riqueza barroca de los detalles”⁸¹. Es decir que, en el marco de un “culto de la autoridad”, o sea, de una teología política a lo Carl Schmitt, alguien como Aleijadinho se destaca por el desvío de su lenguaje transgresivo, aún cuando, “como para la escultura egipcia, para la asiática y hasta para la gótica es imposible establecer –pondera Andrade– si ciertos presumibles defectos de las obras del Aleijadinho son realmente defectos, tal es la forma en que se imponen como características efusivas de su arte”⁸². En pocas palabras, técnica europea y fuerza

⁸¹ “La littérature est de déploiement et le déchiffrement de ces signes qui sont écrits à même les choses. L’écrivain est l’archéologue ou le géologue qui fait parler les temoins muets de l’histoire commune. Tel est le principe qui met en oeuvre le roman dit réaliste”. Cf. RANCIÈRE, Jacques (2007), “Politique de la littérature”, p. 24.

⁸² Cf. ANDRADE, Mário de (1940), “Las artes plásticas en el Brasil”, en: *La Nación*, p. 4.

telúrica se fusionan, una vez más, armónicamente, en la (eugenética) profanación americana.

Ahora bien, para que esa fusión sea posible son indispensables los mediadores, los intercesores. En el ya citado diccionario crítico de la revista *Documents* (n° 6, 1930), Michel Leiris se refiere a los ángeles como esas entidades que allanan el acceso a lo absoluto. Ilustran su artículo no solo un grabado de un previsible códice español del siglo XII, sino un fotograma de la película “*The Green Pastures*”, con el actor negro Wesley Hill interpretando al arcángel Gabriel. El ángel, como nos lo mostrará también Walter Benjamin, es un factor de redención. Tanto en las “Tesis sobre filosofía de la historia” como en el “Fragmento político-teológico”, Benjamin propone que el Reino no es el *telos* de la *dynamis* histórica y no puede, por tanto, ser propuesto como meta sino como final, de allí que el orden de lo profano no deba erigirse sobre la noción de Reino divino sino de felicidad, clave de la decadencia de todo lo terreno.

De algún modo, tales concepciones político-teológicas se entroncan con cierta corriente anti-historicista que, a partir de Guido, nos es posible reconocer en sus lectores y contemporáneos de América latina. En 1956, por ejemplo, Beatriz Guido publica la novela y enseguida compone el guión de “La casa del ángel”, la película de Leopoldo Torre Nilsson, quien ya había tratado de la angélica venganza femenina en “Días de odio” (1954), una versión de “Emma Zunz”, el cuento de Borges. Gonzalo Aguilar afirma que esa es la obra de Nilsson en que la temporalidad está más escindida entre el presente del relato de la protagonista y el pasado del *flash-back* narrativo, “tal vez porque es la más cercana a la caída del peronismo, tal vez porque la modernidad no se anunció todavía en el horizonte”. En ese sentido, dice Aguilar, “el presente es el momento no-narrativo, aprisionado por la repetición y el rito vacío [...]; y el pasado es la genealogía de ese presente inmóvil. Mientras lo pre-moderno se desarrolla con dramaticidad y cierta progresión narrativa, el presente se encuentra estancado en la repetición”. Una de las cuestiones técnicas más relevantes en la película, sin embargo, es el abandono,

en el plano musical, de la *síncresis*, en beneficio de lo que podríamos llamar de *anácrisis*, gracias a la partitura de Juan Carlos Paz, divulgador local de las ideas de John Cage⁸³.

Dos años después de esa película, Beatriz Guido compone una alegoría narrativa del país que concluye, justamente, en 1945, con el peronismo: “Fin de fiesta”. El texto se abre, de

⁸³ “Como a Torre Nilsson y a Beatriz Guido no les interesaban los sentimientos femeninos sino *la mirada* femenina, no es casual que hayan buscado una música que acentuara el distanciamiento y la no identificación entre música e imagen y ya solo este motivo explica que hayan recurrido a uno de los músicos argentinos de vanguardia más importante de ese entonces: Juan Carlos Paz. Músico erudito y conocedor de las corrientes más actuales de la música contemporánea (en los años en los que componía para Nilsson, estaba escribiendo *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*), Paz había polemizado con el nacionalismo musical y se reconocía en los aportes de la escuela vienesa y en la innovación norteamericana (fue el primero en hablar extensamente sobre Yves y Cage en nuestro país con su libro “Introducción a la música de nuestro tiempo” de 1955). La elección de Paz venía a resolver de un solo golpe varios de los inconvenientes que le interesaba despejar a Torre Nilsson. Desde el punto de vista de la musicalización propiamente dicha, la orquestación (hecha, en contra de lo que se estilaba en el cine nacional, con pocos instrumentos) corrompía lo que Michel Chion llamó “síncresis” (una suerte de diégesis audiovisual) (...). Pero en función de lo que sucede en términos de estética del cine, la estrategia básica de Torre Nilsson consistió en trasladar propiedades de otros campos (música, literatura) al campo del cine”. Cf. AGUILAR, Gonzalo (2009), “El fantasma de la mujer” (Sobre “La casa del ángel” de Torre Nilsson), en: “*Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*”.

manera sintomática, con dos epígrafes. En la primera cita, Borges traza una ambivalente escena de *zoé*. Es la estrofa final de un poema de “Luna de enfrente”, “El general Quiroga va en coche al muere”. Dice: “Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma, / se presentó al infierno que Dios le había marcado, / y a sus órdenes iban, rotas y desangradas, / las ánimas en pena de hombres y caballos”. En la segunda cita, Ángel Guido, padre de la escritora, fija una premisa de la estética violenta de América Latina, llamando al continente, con una fórmula digna de Alejo Carpentier, “novela de novelistas”. Tales apropiaciones salvacionistas del archivo cultural compartido la sitúan a Beatriz Guido en ese umbral tan ambivalente en que podemos encontrar a otros artistas, como el mismo Carpentier o Glauber Rocha⁸⁴. Diríamos, en pocas palabras,

⁸⁴ A Glauber Rocha le interesaba muchísimo el estilo simultáneamente poético y realista, de Torre Nilsson. En una cata al amigo Alfredo Guevara le cuenta lo que vio en Cannes en 1967. “O Torre Nilsson de ‘La Muchacha del Lunes’ surprende a todos, menos aqueles que já tinham visto no anterior ‘El ojo en la cerradura’ um desvio do autor dos temas intimistas para uma realidade social. Mudou Torre Nilsson? Tudo leva a crer que sim. ‘El ojo en la cerradura’, apresentado no Festival do Rio em 1965, já fazia críticas ao fascismo. O que limitava o filme era sua linguagem fechada, que diluía o tema político numa reflexão quase metafísica. A crescente onda de agitação política pela

qual passa a *AL* tem provocado crises e manifestações até mesmo no cinema argentino, dentre todos os cinemas latinos, o mais estetizante. Esta modificação viemos a sentir, com definição precisa, em ‘La muchacha del lunes’, produção americana, embora o financiador, De Rona, seja um porto-riquenho. *TN* explicou em sua conferência de *prensa* que De Rona viveu um drama parecido e, tendo a idéia inicial, o convidou para fazer um filme que ele, De Rona, produziria. Trabalhando a idéia inicial com sua esposa, B. Guido, *TN* realizou o filme em Porto Rico, com atores americanos, Arthur Kennedy e Geraldine Page. Um furacão ataca Porto Rico e leva ao desabrigo centenas de famílias pobres. Uma empresa americana constrói edifícios em Porto Rico. Os americanos estão na sua ‘fazenda’. O povo morre de fome nas ruas. O americano trata o porto-riquenho como um escravo e, quando o trata com simpatia, o trata com um paternalismo cristão típico do senhor pelo escravo. Com tintas claras e diretas, *TN* pinta este quadro e não hesita um só segundo em revelar esta relação colonial nos gestos, detalhes e significações. Ataca de frente a inconsciência e o egoísmo dos americanos, embora não os pinte como monstros devoradores de criancinhas, isto é, os coloca como seres humanos, também produtos de uma conjuntura social e econômica. Arthur Kennedy é o americano, pai de família, funcionário da grande empresa, que, dominado pela mulher, vai ao fundo de uma experiência pessoal: sua filha, voluntariosa e deformada, exige que ele vá a um bairro pobre de Porto Rico em busca de uma boneca velha que sua mãe, dia antes, dera como donativo às crianças pobres vítimas do furacão. A mãe dera vários objetos usados, e uma boneca, distraidamente. Pois é em torno desta boneca (solução talvez um pouco prosaica) que o filme se conduz. Seguindo os caminhos da boneca, acompanhado pela família, o americano descobre a falta de sentido daquela sua ação e percebe, entre os nativos esmagados, os traços de seres humanos. Moralismo? O filme é ambíguo no final. O americano estaria redimido pela experiência? A estrutura psicológica dos personagens para uma forma acabada de melodrama limita ‘La muchacha del lunes’ como filme político. Os dados políticos sobram dos detalhes. Torre Nilsson, mudando de tema, não perdeu o seu toque de cinema de atmosfera e sua linguagem, por isto, continua carregada de símbolos abstratos que, sem apoio em realidades, se diluem arbitrariamente. Mas, mesmo assim, este filme já

que, contra la autonomía, valor supremo para, entre otros, el grupo *Sur*, aquellos artistas diaspóricos de la fusión contrarreformista tienden a pensar la cultura, a partir de la imagen, como *pathos*. De esa vertiente provienen algunas de las mejores películas de Glauber, como la imaginada “América Nuestra” (que acabaría transformándose en “Terra em transe”, en 1967, y “A Idade da Terra”, de 79) o la posterior y censurada “História do Brasil” (1971-4),

possui uma flexibilidade maior do que os outros: é mais aberto, mais dinâmico e agressivo. Em alguns momentos, de grande violência. Mas até que ponto foi esta violência ou até que ponto a acusação se mantém? O filme não dá resposta, embora o final possa parecer também violento”. Cf. ROCHA, Glauber (1997), “Cartas ao mundo”, p. 272-273. Ese mismo año Glauber Rocha publica un artículo en los *Cahiers du cinéma* em que afirma que “se a literatura de Borges/Cortázar precede muitas experiências do *nouveau roman*, nem por isto o tempo conseguiu se articular (ou não) nos filmes pré-resnaisianos. Solitário, o cinema argentino descobriu o Estilo antes da História” y por ello sostenía que cualquier personaje de Torre Nilsson, “disciplinado num universo difuso em Bergman”, no al canza nada más a no ser una disciplina vacía (Cf ROCHA, Glauber (2004), “Revolução do Cinema Novo”, p. 105). Por ese motivo, Glauber Rocha defendía, a contrapelo de la izquierda iluminista, las películas épicas de Nilsson, como el “Martín Fierro” y hasta la pedagógica “El Santo de la Espada”, la biografía de San Martín compuesta por Ricardo Rojas, el mentor de Ángel Guido.

filmada de hecho a partir de archivos cinematográficos, en Roma y La Habana⁸⁵.

Hay, sin embargo, en esa fórmula de expresión *babélica* que es “La casa del ángel”, una peculiar concepción recurrente y nihilista de la historia que interesa destacar. Torre Nilsson, estéticamente un *in-fans*, construye “La casa del ángel” a partir del relato de Beatriz Guido quien, a su vez, dedica la obra “a mi padre”, denunciando, sin embargo, en la ficción, la opresión de la protagonista en el interior de la casa paterna, la casa de un político conservador. “La casa del ángel” no es otra cosa sino *la casa de Ángel* (Guido). El significante se volverá

⁸⁵ En otra carta a Alfredo Guevara (Roma, agosto de 1967), Glauber Rocha sintetiza así su posición: “Creio que um filme *POLÍTICO* deve ser também um *ESTÍMULO CULTURAL E ARTÍSTICO*. E para nós, latinos, que somos colonizados cultural e economicamente, o nosso cine deve ser revolucionário do ponto de vista político e poético, isto é, temos de apresentar *IDÉIAS NOVAS COM NOVA LINGUAGEM*. ‘America nuestra’ não pretende ser um filme *DIDÁTICO* mas um *COMÍCIO, UM FILME DE AGITAÇÃO, UM DISCURSO VIOLENTO* e também uma prova de que, no terreno da cultura, o homem latino, liberado da opressão colonizadora, pode *CRIAR*. Tenho muita fé neste filme, é a única coisa que *QUERO E POSSO FAZER*, acho que será uma contribuição para a Guerra geral das Américas e estou disposto a assumir todos os riscos e conseqüências para fazê-lo. Procurarei Carpentier em Paris”. Cf. ROCHA, Glauber (1997), “Cartas ao mundo”, p.293.

productivo y emblemático al designar la casa estética de la pareja: la productora de sus películas será, sintomáticamente, *Producciones Ángel*. Más recientemente, en 1998, el hijo de Nilsson, el cineasta Pablo Torre, filmó una obra irónicamente titulada “La cara del ángel”, en que la casa se había transformado en un lugar de torturas y *el ángel* aludía al angélico rostro del represor por antonomasia, el capitán Astiz, de semblante tan perversamente inocente y rubio como el de la protagonista de “La casa del ángel”, cuya intrigante belleza fue decisiva para la elección de la actriz, Elsa Daniel, en nada semejante a las ingenuas del cine argentino de género en los 50. El anacronismo nos impone así la tarea de leer los artefactos culturales en red. Leemos la ficción de un arte nacional pero también una novela familiar narrada como materia pública y política.

¿Cómo evaluar esas ficciones elaboradas por el arquitecto Guido y que, en su momento, se reciclan en textos canónicos como “La expresión americana”? Para ensayar una respuesta, quisiera recordar que, ya a principios del

900, Adolf Loos escribió un ensayo sobre ornamento y delito. La fórmula se consolidó a tal punto que, en 1911, Broch se sintió en la obligación de condenar ese lugar común de la crítica. Ni siquiera Massimo Cacciari, más cerca de nosotros, parece darse cuenta de que la posición de Loos representa la adopción de una estética, para no decir de una ética, mimético-representativa, de algún modo celebratoria de la realidad referencial. Franco Rella reputa esa actitud de simple platonismo perverso, al proponernos la idea de la racionalidad capitalista como lo inexorable de la estructura real. No se ve así que el ornamento ya no busca, como en el barroco, mostrar la riqueza de la realidad sino que, al contrario, el ornamento señala una verdad más allá de lo real. Persigue un *pas au delà*.

El otrora compañero del Che Guevara, Régis Debray, ha argumentado, recientemente, en “Dios, un itinerario”, que, en el pasaje a los nuevos medios de comunicación, lo divino cambia de manos: pasa de los arquitectos a los archivistas y deja de ser monumento para ser documento. “El Absoluto anverso-reverso es una dimensión ganada, dos en lugar de tres”. Debray trabaja a contramano de Agamben,

interesado, por el contrario, en subrayar que el capitalismo global debe más a la teología de lo que puede reconocer la vana filosofía. El resultado, para su autor, es la obtención de una sacralidad plana, “milagrosa como un círculo cuadrado”. Esa fórmula, como admite Debray, reconcilia el agua y el fuego, la movilidad y la lealtad, la itinerancia y la pertenencia. Por lo demás, con un Absoluto en caja, es decir, con un Dios bien guardado, “el sitio de donde se viene importa menos que el sitio a donde se va, a lo largo de una historia dotada de sentido y dirección”.

Peter Sloterdijk, que recoge ese pensamiento, lo asocia a la búsqueda, del último Derrida, por algún tipo de sobrevivencia monumental, la ilusión piramidal de los antiguos egipcios⁸⁶. La reaparición del concepto de *sobrevivencia*, que encontramos en Tylor o Warburg y, por ese intermedio, en Benjamin o Didi-Huberman, es una de las nociones rectoras del problemático campo reconstructivo, ya que plantea, sin duda, una serie de

⁸⁶ Para una teoría de la soberanía en los últimos escritos de Derrida, ver LEITCH, Vincent B. (2006), “Late Derrida: The Politics of Sovereignty”, en: *Critical Inquiry*, n° 32.2.

riesgos, al pretender que lo eterno quede ligado, en lo sucesivo, a lo efímero, mientras lo mortal y perecedero acceda al rango de mero vehículo de lo inmortal⁸⁷. Quizás una de las consecuencias sea, justamente, la de asociar así la modernidad a una actitud, como la llamaría Compagnon⁸⁸, antimoderna, en que la modernidad es arrastrada por la corriente histórica, aunque sin llegar a lamentar lo pasado. Ese moderno, libre hasta el extremo de poder cuestionar a la misma modernidad, es crítico de la idea de Revolución, es escéptico ante el Iluminismo, es éticamente pesimista y, con un argumento abiertamente teológico, no deja de reconsiderar el pecado original. Es esa, justamente, a mi modo de ver, la modernidad antimoderna de Ángel Guido. Ella nos ayuda a armar –y no es poco mérito– una genealogía local del posfuncionalismo.

⁸⁷ SLOTERDIJK, Peter (2007), “Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía”, p. 64-65.

⁸⁸ SLOTERDIJK, Peter (2007), “Los antimodernos”. Ver también MESCHONNIC, Henri (2017), “Para salir de lo postmoderno”.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo, “El fantasma de la mujer”, en: *“Episodios cosmopolitas en la cultura argentina”*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2009.

AMARAL, Aracy (ed.), “Arquitectura neocolonial. América Latina – Caribe – Estados Unidos”, São Paulo, Memorial/Fondo de Cultura Económica, 1994.

ANDRADE, Mário de, “Las artes plásticas en el Brasil”, en: *La Nación*, Buenos Aires, 3 mayo 1940, 3ª sección, p. 4.

APTER, Emily, “The Aesthetics of Critical Habitats”, en: *October*, nº 99, winter 2002, pp. 21-44.

ASTRADA, Carlos, “El mito gaucho”, Ed. crítica Guillermo David, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006.

BADIOU, Alain, “Vide, séries, clairière”, en: SARDUY, Severo, “Obra Completa”, Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid, ALLCA XX, 1999, p. 1625.

BATAILLE, Georges, “Architecture”, en: *Documents*, nº 2, Paris, 1929, p. 117.

BERALDI, Gastón, “Del diálogo al conflicto. El agonismo barroco como alternativa a la retórica dialógica de la racionalidad hegemónica”, en: BERTORELLO, Adrián; ROSSI, María José (eds.), “Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina”, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017, pp. 213-249.

BERTORELLO, Adrián; ROSSI, María José (eds.), “Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina”, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017.

BLANQUI, Auguste, “La eternidad por los astros”, Trad. Margarita Martínez, Buenos Aires, Colihue, 2002.

BORGES, Jorge Luis, “Nueva refutación del tiempo”, en: “Obras Completas”, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 757-771.

BORGES, Jorge Luis, “Neil Stewart, Blanqui”, en: “Borges en Sur (1931-1980)”, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 227-228.

- CAVALCANTI, Lauro (ed.), “Modernistas na repartição”, Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ / Paço Imperial / Tempo Brasileiro, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, “Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, “Sublevaciones”, Buenos Aires, MUNTREF, 2017.
- DONNE, John (1624), “Biathanatos”, Newark, University of Delaware Press, 1984.
- D’ORS, Eugenio, “Cúpula y monarquía”, en: *La Gaceta Literaria*, a.2, n° 32, Madrid, 15 abr. 1928, p. 5.
- D’ORS, Eugenio, “Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura”, Madrid, Páez, Biblioteca de Ensayos, n° 6, 1928.
- EINSTEIN, Carl, “Notes sur le cubisme”, en: *Documents*, n° 3, Paris, 1929, pp. 146-155.
- FRAMPTON, Kenneth, “Towards a Critical Regionalism. Six Points for an Architecture of Resistance”, en: FOSTER, Hal (ed.), “The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture”, Seattle, Bay Press, 1983, pp.16-30.
- GUIDO, Ángel, “Eurindia en la arquitectura americana”, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, 1930.
- GUIDO, Ángel, “La machinolatrie de Le Corbusier”, Rosario, s.c.p., 1930.
- GUIDO, Ángel, “El Aleijadinho”, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 11 enero 1931. [“O Aleijadinho: the little cripple of Minas Gerais”, en: *Bulletin of the Pan-American Union*, Washington, v.65, n° 8, ago 1931, pp. 813-822].
- GUIDO, Ángel, “Bahia: el tropicalismo en la arquitectura americana del siglo XVIII”, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 11 jun. 1933.
- GUIDO, Ángel, “El Aleijadinho. El gran escultor leproso del siglo XVIII en América”, en: “II Congreso Internacional de

Historia de América”, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, tomo III, 1937, p. 504.

GUIDO, Ángel (1936), “Catedrales y rascacielos”, en: “Redescubrimiento de América en el arte”, Rosario, Universidad Nacional del Litoral 1940, pp. 299-334.

GUIDO, Ángel, “Redescubrimiento de América en el arte”, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940 [3ª ed., Buenos Aires, El Ateneo, 1944].

GUIDO, Ángel, “Supremacía del Espíritu en el Arte. Goya y El Aleijadinho”, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1949.

GUIDO, Ángel, “Latindia. Renacimiento latino en Iberoamérica”, Santa Fe, Imprenta de la Universidad, 1950.

GUIDO, Ángel; MARC, Julio; CAGGIANO, Antonio, “Exposición de arte religioso retrospectivo: coronación de la Virgen del Rosario”, Rosario, Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, 1941.

HOLLIER, Denis, “La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille”, Paris, Gallimard, 1974.

JUNYK, Ihor, “The face of the Nation. State Fetichism and *Métissage* at the Exposition Internationale, Paris, 1937”, en: *Grey Room*, n° 23, Spring 2006, pp. 96-120.

LEIRIS, Michel, “Gratte-ciel”, en: *Documents*, n° 7, Paris, 1930, p. 433.

LEIRIS, Michel, “La monada jeroglífica”, en: “Huellas”, Trad. J. Ferrero, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 13-17.

LEITCH, Vincent B., “Late Derrida: The Politics of Sovereignty”, en: *Critical Inquiry*, n° 32.2, winter 2006.

MARIÁTEGUI, José Carlos, “‘Indología’, por José Vasconcelos”, en: “Crítica Literaria”, Pref. A. Melis, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969, pp. 59-64.

MELLO e SOUZA, Gilda de, “Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores”, en: “Exercícios de Leitura”, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 223-247.

- MESCHONNIC, Henri, “Para salir de lo postmoderno”, Trad. Hugo Savino, Buenos Aires, Cactus, Tinta Limón, 2017.
- MOUFFE, *Chantal*, “*Agonística. Pensar el mundo políticamente*”, Trad. Soledad Laclau, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- NANCY, Jean-Luc, “Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo”, Trad. María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Trotta, 2006.
- NOEL Martin S., “Historia de la Arquitectura hispano-americana”, 2ª ed., Buenos Aires, Peuser, 1923.
- NOEL Martin S., “Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal”, Buenos Aires, Peuser, 1932.
- “No – él!”, en: *Martín Fierro*, n° 26-27, 10 mayo 1926, p. 6.
- “O desejo na Academia (1847-1916)”, Introd. Ivo Mesquita, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1991.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, “Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones”, Madrid, Siruela, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques, “Politique de la littérature”, Paris, Éditions Galilée, 2007.
- RITVO, Juan B., “El cansancio de Borges”, en: “Decadentismo y melancolía”, Córdoba, Alción, 2006.
- ROCHA, Glauber, “Cartas ao mundo”, Ed. Ivana Bentes, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 272-293.
- ROCHA, Glauber, “Revolução do Cinema Novo”, Pref. Ismail Xavier, São Paulo, Cosacnaify, 2004, p. 105.
- ROJAS, Ricardo, “Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas”, Buenos Aires, Losada, 1951.
- RUMOLD, Rainer, “Painting as a Language. Why not. Carl Einstein in *Documents*”, en: *October*, n° 107, winter 2004, pp. 75-94.
- SARDUY, Severo, “Barroco”, en: “Obra Completa”, Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid, ALLCA XX, 1999, pp. 1197-1263.

SLOTERDIJK, Peter, “Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía”, Trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, pp. 64-65.

SLOTERDIJK, Peter, “Los antimodernos”, Trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2007.

VARIOS AUTORES, “El arquitecto Martin Noel. Su tiempo y su obra”, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.