

Ángel Guido y el Aleijadinho

María Florencia Antequera¹

Introducción

172

El 30 de noviembre de 1948 –tan solo unos meses después de su asunción como rector en la Universidad Nacional del Litoral–, el arquitecto e ingeniero rosarino Ángel Guido (1895-1960) (Fig. 1) describe y diagnostica “la crisis del espíritu en el arte contemporáneo” (GUIDO, 1949, p. 5). El marco de la cita fue el Teatro Nacional Cervantes, con motivo de la clausura del Ciclo de Difusión Cultural en el Primer Salón de Artes Plásticas del Magisterio Nacional, con el auspicio del Consejo Nacional de Educación. En el más español de los teatros porteños –teatro que Guido conocía muy bien porque en 1939 había montado junto a su maestro y referente intelectual Ricardo Rojas (San Miguel de Tucumán, 1882- Buenos Aires, 1957) la tragedia *Ollantay* (Fig. 2)–, propuso “actualizar arquetipos consagrados” (1949, p. 6) y por eso retomó las figuras tutelares de Francisco de Goya y el Aleijadinho (apelativo de Antônio Francisco Lisboa, 1730?1738?, Ouro Preto-1814), “que han dignificado la Historia del Arte, con sendas obras inmortales creadas bajo la invocación del espíritu” (p. 6). De este modo, caracterizó el problema central de su tiempo como “el

¹ Doctora en Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Licenciada y Profesora en Letras (Universidad Nacional de Rosario). Investigadora asistente del CONICET en el Grupo Escrituras y Representaciones del Pasado (GEREP) IH IDEHESI. Su campo de interés es la investigación de los vínculos entre literatura santafesina, archivo e historia.

imperio de la máquina” (Guido, 1937, pp. 116-117) y del “técnico inculto” en contraposición a la cultura y la supremacía del espíritu².

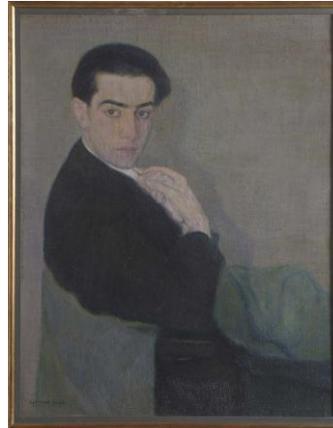


Fig. 1. Retrato de Ángel Guido, realizado por Alfredo Guido. Museo Provincial Julio Marc (Rosario).

173

Ollantay
Por RICARDO ROJAS

La tragedia se ha vertebrado sobre la figura del héroe y se divide en cuatro actos, que corresponden a cuatro momentos de una sola acción, con sus respectivos lugares. No hubo artificialismo en dicho plan: ni los tres actos de un drama, expuesto, ni los cinco actos de una tragedia francesa. La estructura del poema ha sido moldeada — fatalidad y símbolo — por su propio sentido, en estos cuatro momentos y lugares.

El primer acto — Jornada del Destino — ocurre en la sala Imperial del Inca Tupac Yupanqui, y se ocupa en primer de presentar, con el sueño del rey y otros signos adversos; la hija enviada por OLLANTAY a COTILLI, el parati del coro andino; el hecho mítico de la quena, la danza de la Inca; en todo lo cual se trama el amor y se anuncia la tragedia, principalmente al concluir el acto, con la ruptura de las manos entre el INCA y OLLANTAY, y con la orden que COTILLI hace de su amor fatal.

El segundo acto — Jornada del Amor — ocurre en la Adhucal de Casa de los Virreyes, donde COTILLI ha sido enviada para reencuadrarla de OLLANTAY; iniciada para dar fondo escénico y contrastar dramático al destino de COTILLI, bajo la luz de la Luna en el Jardín nocturno, y a la presencia de OLLANTAY que, para captar a la prisionera, viola el sagrado recinto.

El tercer acto — Jornada de la Guerra — ocurre en la ciudadela de Ollantay, iniciada desde el Inca de los Andes, referido con la jornada del rapto, es atacado por las tropas del Inca que se enciende a una estratagemas de RUMIRAHUI, jefe cusqueño, que lo que COTILLI es enviada, OLLANTAY provee y el sucesor heredado, según el sucesor histórico a que se refiere tradiciones corroboradas por las ruinas actuales de que lugar andino.

El cuarto acto — Jornada de la Muerte — ocurre nuevamente en el Cuzco, ante el Templo del Sol, donde YUPANQUI, el Inca, invitado por HUILAUCAMA, la Inca, se enfrenta a los sacrificios adivinatorios, Inca, su hijo, a su muerte, y COTILLI, su consorte, se desahoga del reino, más allá del Tivana, en la pampa donde el Imperio de los Incas tuvo sus límites meridionales.

Por primera vez, con una obra, se representa en el teatro una sociedad de la América anterior al descubrimiento. La acción se desarrolla acrobáticamente al público, por consiguiente un espectáculo de notables elementos: el amor, el odio, el orgullo, el poder, las profecías de sangre. Con total claridad percibida a través de un estilo-niña heredado del INCA, hijo del Sol y de OLLANTAY, hijo de la Tierra — un símbolo de alianza no ajeno a nuestro sentimiento patriótico y a nuestra herencia escénica, todo ello actuado por el agua sagrada de la pampa.

Villavicencio
AGUA MINERAL DE LOS ANDES
VIERNES 13 DE OCTUBRE DE 1939
NOCHE, A LAS 22 EN PUNTO
ULTIMOS DIAS
111 REPRESENTACIONES
OLLANTAY
Tragedia en verso, en 4 actos, dividida en 5 cuadros originales de RICARDO ROJAS. La acción en el Cuzco y otros lugares del Imperio del Sol, bajo el reinado del Inca YUPANQUI.

REPARTO

Ollantay — Héroe de los Andes	MIGUEL FAUST ROCHA
Cotillay — Hija de los Andes	ELISA VESPI
Virreyes del Inca	PABLO AGUIAR
Amahuasi, el Inca, Inca Madre de Cotillay	IRIS MARGA
Huilaucama, jefe de las tropas del Inca	LAURENTO FERRANDIZ
Huilaucama, jefe de las tropas del Inca	SANTIANO SORREZ COU
Quacahuasi, jefe de las tropas del Inca	GUILERMO BATTAGLIA
Yupanqui, jefe de las tropas del Inca	FRANCISCO P. DONADO
La Inca, jefe de las tropas del Inca	MERCEDES H. QUINTANA
Yupay, jefe de las tropas del Inca	ROBERTO DE LA ROSA
Troci, jefe de las tropas del Inca	MIGUEL CORDO
Yupay, jefe de las tropas del Inca	AGUSTO GANDEAU
El Amahuasi, jefe de las tropas del Inca	JOSÉ DE ANGELES
El Amahuasi, jefe de las tropas del Inca	F. GARCIA GABARA
El Amahuasi, jefe de las tropas del Inca	PILAR GOMEZ
El Amahuasi, jefe de las tropas del Inca	ANITA ARVEN
El Amahuasi, jefe de las tropas del Inca	NELSA ARBETA
El Amahuasi, jefe de las tropas del Inca	ANALIA GAROME
El Amahuasi, jefe de las tropas del Inca	LUIS APPELLANO
El Amahuasi, jefe de las tropas del Inca	ANTONIO MONTIEL
El Amahuasi, jefe de las tropas del Inca	GUILLERMO BATTAGLIA
El Amahuasi, jefe de las tropas del Inca	GUSTAVO DORIA

Máscara, costura, combalistas, guardia, jefe del pueblo.
Director: ANTONIO CUNILL CABANELLAS
Misión de GILARDO GILARDO — Escena creada por MERCEDES H. QUINTANA
Escena por ANGEL GUIDO — Escena creada por MERCEDES H. QUINTANA
Trama, adorno, arma y estudio, dirigida y dirigida por MERCEDES H. de CARMAN
Escenografía: HORACIO MARTINEZ
Director de Orquesta: HIDRO B. MAIZTEGUI
Teatro creado por FIDEL ARELLO
Cena por la escuela del Orfeo del "CASAL CATALA", dirigida por el Maestro ERNESTO SURER, con la cooperación de la señora ANA CASAL de SAN SALVADOR.
Vestuario confeccionado por INES GUTIERREZ, en los Talleres del Teatro.
Palapeque: SALERNO y GARRIDO.

MOUNTAIN CREAM
Importado por Villavicencio, marca que distingue la gran agua mineral argentina.

Fig. 2. Folleto de la tragedia *Ollantay* que se representó en el Teatro Nacional Cervantes (1939). Gentileza: Instituto Nacional del Teatro.

Recordemos que desde comienzos de la década del veinte, Guido venía librando enojosas batallas en torno a pensar un arte americano verdaderamente emancipado de la copia ramplona europea, preocupación que, con diversas cadencias, atravesó toda su carrera (ANTEQUERA, 2017; 2020; 2023a; 2023b). Ligadas al pensamiento nacionalista de Rojas, sus

² Este trabajo es tributario de estudios posdoctorales en la Universidade Federal de Santa Catarina en 2018, bajo la dirección del Dr. Raúl Antelo.

propuestas se materializaban en diferentes *arenas culturales*: en la cátedra universitaria en la Universidad Nacional del Litoral (UNL) (sede Rosario) venía realizando una defensa acérrima del americanismo; de igual modo, sostenía una militancia incólume desde la práctica proyectual concreta: la mansión Fracassi (1925) y la casa de Rojas (1927, hoy Museo Casa Ricardo Rojas), por citar solo dos, ya eran parte de sendos paisajes urbanos y operaban como faros euríndicos en la ciudad de Rosario, la primera, y en Buenos Aires, la segunda (ANTEQUERA, 2017). Como estudioso de la historia del arte, sentaba a través de libros y artículos (Fig. 3, 4 y 5), su posición ideológica ligada al nacionalismo en arquitectura³. Asimismo, se interesó por el urbanismo y diseñó los planes urbanísticos de ciudades como Salta, Tucumán y Rosario (este último en colaboración con Carlos María Della Paolera). Fue, de igual modo, el impulsor inicial junto a Julio Marc del Museo Histórico Provincial (Rosario). Como hijo legítimo de la Reforma del 18, estuvo en el núcleo originario de la Facultad de Arquitectura en Rosario y escribió sobre temáticas relativas a la universidad y a su perfil: muchas de estas colaboraciones fueron publicadas por la revista *Universidad* de la UNL, institución de la que además llegó a ser rector, durante el bienio 1948-1950 (ANTEQUERA, 2023b). Sin embargo, el Monumento Histórico Nacional a la Bandera de Rosario es, por supuesto, su obra más conocida y aquella que innumerables desasosiegos y alegrías le procuró.

³ Entre sus libros destacamos: *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925), *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927), *Eurindia en la arquitectura americana* (1930), *La machinolatrie de Le Corbusier* (1930, en francés), *Redescubrimiento de América en el arte* (1941), *Supremacía del espíritu en el arte* (1949), *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaka* (1956), que ya desde los títulos incoan las temáticas americanistas a tratar. Con respecto a sus intervenciones en congresos y reuniones científicas destacamos, por ejemplo, su participación en el III Congreso Panamericano de Arquitectura (1927), con su osada diatriba contra Le Corbusier. *La ciudad de puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus* (1954) fue su última pieza estrictamente literaria: *Caballitos de ciudad* (poesía), *La hermana fea* (obra de teatro), ambas de 1922 y *La ciudad...* –publicada por la editorial Litoral de Rosario– constituyen la tríada literaria de Guido.



Figs. 3 y 4. *La Casa del Maestro*. Imágenes del texto original. Instituto de investigaciones Casa Museo Ricardo Rojas.

175



Fig. 5 Corresponde al libro editado en 2020 que recoge ese material documental.

En el marco de la tarea de largo aliento en pos de la *construcción de su archivo de escritor*, y a través de algunos documentos que recientemente hemos hallado, sabemos que Guido viajó a Ouro Preto (Minas Gerais) en 1930 y estuvo hurgando en los archivos franciscanos. También, pudimos constatar que consultó el tomo IV de las *Efemérides Mineiras*, editado en 1897 por la imprenta oficial de Ouro Preto. De allí, se interesó de forma temprana por el proceso estético-patológico que encarnó el gran escultor leproso del siglo XVIII y documentó y reconstruyó su biografía *in situ*: estuvo en Brasil al menos entre junio y septiembre de 1930. Fue un *viaje de*

descubrimiento de Brasil a través de Aleijadinho. Además de explorar Ouro Preto, visitó otros municipios de Minas Gerais como Marianha, São João del-Rei y Conghonas do Campo –según relató a Ricardo Rojas en algunas misivas⁴-. También participó en el 4º Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado entre los días 19 y 30 de junio de 1930 en la ciudad de Río de Janeiro, donde obtuvo el Primer Premio en la Exposición Panamericana de Arquitectura (LASSAGA, 1940, p. 10). Su conferencia en aquella ocasión se tituló: “El arquitecto americano frente a la Arquitectura Moderna”.

176

Ese año, por cierto, Guido tuvo una interesante aventura intelectual, si añadimos que además de ser designado Miembro honorario del Instituto de Arquitectura de Río de Janeiro y del Instituto de Arquitectura de La Habana (CICUTTI y NICOLINI, 1998, p. 42), publicó en francés su libro *La machinolatrie de Le Corbusier*. Esta diatriba contra Jeanneret, quien había viajado a Argentina unos meses antes en 1929, y constituía todo un *mito cultural moderno* (LIERNUR, 2010) significó una osada jugada de un arquitecto bastante joven, que escribía desde la ciudad puerto de Rosario en la lengua del oponente y construía en ese gesto un antagonista de tremenda envergadura. Las críticas de Guido hacia la arquitectura moderna se podrían resumir en aquello señalado como *machinolatrie* y que encarnan, según su lectura, Le Corbusier y el funcionalismo: estandarización, monotonía, procesos maquínicos, entronización del vil metal. En contraposición, los arquitectos euríndicos perseguían la forma, como diría Rubén Darío, es decir, se autopercebían como forjadores de formas. Ese mismo año 1930, además, editó su *Eurindia en la arquitectura americana* en donde estableció la diferencia entre los procesos transculturadores de Eurindia arqueológica y Eurindia viva. La primera remite a aquella fusión entre España y América acontecida entre los siglos XVII y XVIII fundamentalmente en Arequipa (Perú), y la segunda es la que estaba aconteciendo en el mismo presente de la enunciación⁵. Guido ejemplifica esta última con los rascacielos

⁴ Nos referimos a la carta del 6 de mayo de 1930; el telegrama del 21 de septiembre del mismo año y misiva del 25 de noviembre de 1931.

⁵ “Eurindia arqueológica responde al ya realizado proceso de fusión de lo indio con lo europeo en el arte colonial. Eurindia viva corresponde a las proyecciones que esta

neoyorquinos, el muralismo mexicano, las casas neocoloniales entre otras manifestaciones. Estas conceptualizaciones –basadas en el libro *Eurindia* de Rojas de 1924– constituyen, por una parte, herramientas teóricas para explicar la transculturación acontecida, y por otra, se vislumbran como una proyección mitopoiética y todo un horizonte de expectativa para el arte y la arquitectura americanos presentes y por venir (ANTEQUERA, 2020).

También en febrero de ese año 1930, nos anoticiamos que viajó a Bolivia, con la finalidad de tomar contacto con la obra del indio Kondori en Potosí. Guido ya había realizado un viaje iniciático en la década del veinte por esas tierras, un viaje de pesquisa y estudio como este: aquel incluyó el norte argentino y Perú, junto a su hermano, el artista plástico Alfredo Guido (Rosario, 1892- Buenos Aires, 1967) y el escritor, pionero cineasta y jurisconsulto Alcides Greca (San Javier, 1889- Rosario, 1956). Este último recogió las impresiones de esa experiencia diletante de juventud, de ese viaje transformador, que fue un parteaguas en la trayectoria del arquitecto, en *La torre de los ingleses* (1929) (ANTEQUERA, 2020b). La ciudad que más le impactó fue Arequipa. Guido obtuvo una importante ganancia que trazaría para siempre su mirar: el viaje selló su convencimiento de los razonamientos euríndicos de Rojas. En efecto, a partir de esta experiencia, pudo vislumbrar en primera persona esa Eurindia misteriosa que nombra en sus cartas: aquel entramado conformado por Europa y “las Indias”, que tantos ríos de tinta destinara a conceptualizar en sus publicaciones y escritos, lo imanta pues se presenta como una respuesta integradora a sus inquietudes americanistas.

El documento recientemente hallado (GUIDO, 1931), decíamos, reúne los apuntes de una conferencia proferida en Santa Fe el 19 de noviembre de 1931. Guido se lo envió a Rojas, como un obsequio, acompañando una carta de su puño y letra. Como analizamos en otras comunicaciones, la correspondencia entre ambos funcionó como un espacio de intercambio intelectual: no solo para acortar la distancia física –uno vivía en Buenos Aires y otro en Rosario– sino para abrir un debate sobre temáticas que los interpelaban (ANTEQUERA, 2017).

ensambladura de lo americano con lo europeo, realizará en el campo de nuestro arte moderno presente, inmediato y mediato” (GUIDO, 1930).

Como nos explicó Raúl Antelo (2018), “la obra que viene del pasado responde siempre a una indagación que viene del futuro”; razón por la cual, la pregunta de este artículo pasa entonces por el interés –temprano y sostenido– de Guido por el Aleijadinho, por la potencia de las pervivencias y sus dinámicas y, en última instancia, por el archivo que, como articulación sintáctica, el arquitecto rosarino estaba construyendo, con miras a consolidar un arte americano emancipado de la copia⁶. Todas estas intervenciones, por cierto, escasa o nulamente transitadas por la crítica –los libros, el viaje a Brasil, las cartas a Rojas, las disertaciones, los escritos, entre otras– pueden dialogar entre sí y al conformar una constelación, amplían los márgenes de lo que se entiende por su obra intelectual. Esta noción de archivo con la que operamos no remite exclusivamente a un espacio físico determinado y valorizado en su aceptación histórica posterior, sino a la sintaxis que permite leerlo y articular mediante el montaje significaciones teórico-críticas (ANTEQUERA, 2023a).

178

Los comienzos

Más que el origen, nos interesan los comienzos. Y ciertas emergencias. Ese manuscrito⁷ con los apuntes de una pionera conferencia de 1931, proferida en el Paraninfo de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), es la punta de lanza que abre el camino de una serie de intervenciones sobre el escultor mulato. El interés temprano por el Aleijadinho tiene como antecedente, decíamos, el viaje de 1930 a la antigua Vila Rica, hoy Ouro Preto, territorio que generó gran parte del oro brasileño enviado a Portugal.

Guido subrayó su predilección por este artista en una carta (inédita) de puño y letra a Ricardo Rojas, del 25 de noviembre de 1931: no sería la primera ni la última vez que despachara junto a sus cartas, ensayos o disertaciones; en este caso, también envió algunas fotografías. La misiva

⁶ En 1925, sostenía: “Es que las arquitecturas, los estilos, son hijos legítimos de un pueblo determinado que tiene su idioma, su paisaje, sus costumbres, sus alegrías, sus tristezas, sus bondades, sus defectos, y la forma, misteriosamente se ha ido modelando merced a estos caracteres. De allí, que nuestra imposible paternidad de los estilos extranjeros tenga por resultado la inconsideración de los mismos al aplicarlos. Es de lamentar que aún nuestro pueblo tenga perdida la noción de mirar a su arquitectura como cosa íntima, recóndita”. (GUIDO, 1925, 23)

⁷ Se halla bajo la custodia del Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas en CABA.

forma parte de un conglomerado mayor de casi ochenta piezas intercambiadas entre 1925 y 1955, y que se encuentran próximas a publicar⁸. Los tópicos del epistolario incluyen proyectos comunes, confesiones personales, reflexiones sobre el arte americano. Son egodocumentos que en su *dimensión dialogística* (SAIZ CERREDA, 2006) –siempre auguran una respuesta– y en la notable variedad de tonos, de intensidades y de temáticas –los libros intercambiados azuzan el contacto epistolar, por ejemplo, pero también los compromisos y los anhelos profesionales, las contrariedades y alegrías de la vida cotidiana– demuestran su profunda sintonía intelectual y sus intereses en común. Con frecuencia, Guido le contaba a Rojas cuáles eran sus actividades profesionales y sus proyectos: las conferencias que dictaba, los concursos en los que participaba, los desafíos y dificultades que enfrentaba para expandir el credo nacionalista que compartían, las desilusiones atravesadas. Conforme a las reglas de cortesía, las cartas de Guido –solo tenemos las suyas por el afán patrimonialista del fundador de la primera cátedra de literatura argentina– portan la distancia de quien se sabe discípulo predilecto de un admirado maestro: muchas de sus cartas son incoadas por un “querido maestro” (ANTEQUERA, 2019); nunca se atreverá a tutearlo⁹.

En un fragmento de esa carta, escribe: “Para su archivo –pues sé que no tendrá tiempo de leerla– le envío copia de una conferencia pronunciada el jueves de la semana pasada en Santa Fe, bajo los auspicios de la Universidad del Litoral. Se la envío pues sé que le interesará” (carta de Á.

⁸ El epistolario completo saldrá publicado bajo el título: *Sirenas con charango. El epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas (1925-1955)*, el volumen comprende casi 80 piezas documentales alojadas en el Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas. El estudio introductorio, las notas y las transcripciones son de nuestra autoría. Esta iniciativa se enmarca en el trabajo de largo aliento que estamos desarrollando en pos de la construcción del archivo de Ángel Guido. Un espectro más amplio de los temas y las características de la matriz epistolar pueden consultarse en: Antequera, 2019; 2020c; 2024. Con motivo de un encomio y de un obsequio, el primer contacto epistolar se produjo el 3 de octubre de 1925. Escrutar el misterio de Eurindia –ciertamente, el aguijón que Rojas ya había dejado en el discípulo– es el incentivo necesario para fortalecer este vínculo que Guido caracteriza lisa y llanamente en las misivas intercambiadas como “franca y cordial amistad”. Sin embargo, sabemos que Guido buscaba en todo el beneplácito de su referente y maestro, también en relación a los libros que escribía.

⁹ Cuenta Domingo Bravo (1984, p. 17) que Rojas en una conferencia pronunciada en septiembre de 1939 ante una sala desbordante de público congregado en el Teatro 25 de mayo de la capital santiagueña dijo: “Me gusta venir a Santiago [del Estero] porque están los únicos hombres que me tutean” y el auditorio respondió con un aplauso que retumbó en la sala.

Guido a R. Rojas del 25 de noviembre de 1931, Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas). El documento que la acompaña (Fig. 6) se titula “El espíritu de la emancipación americana en dos artistas criollos”, el otro artista criollo era el indio Kondori. Contiene marcas de puño y letra, tachaduras, correcciones, subrayados, denotando que no es un texto final, *cerrado*, sino un texto en proceso, un *esbozo* (ANTELO, 2023); cuestión que se refrenda con fuerza si lo ubicamos en el conjunto mayor de ensayos que Guido trazó sobre este escultor. El arquitecto tenía por costumbre escribir y reescribir sus comunicaciones –el objeto siempre está cambiando– y volver insistentemente una y otra vez, casi como un *ritornello*, a los temas que lo inquietaban; toda una *poética de borrador* que practicó a lo largo de su vida: el Aleijadinho, el arte y la arquitectura emancipados, Eurindia, son algunos de estos tópicos sobre los que volverá una y otra vez. En efecto, los temas migran a través de los formatos textuales y de diversas textualidades: sus concepciones en torno a Eurindia podemos encontrarlas a modo de inquietudes teóricas en el epistolario, en sus contribuciones en la prensa periódica, en textos ensayísticos para la revista *Universidad*, en los libros publicados, pero también las vemos materializadas en sus casas-manifiesto del neocolonial y en sus intervenciones en el diseño de la escenografía para la representación teatral del *Ollantay* de Rojas, por caso.

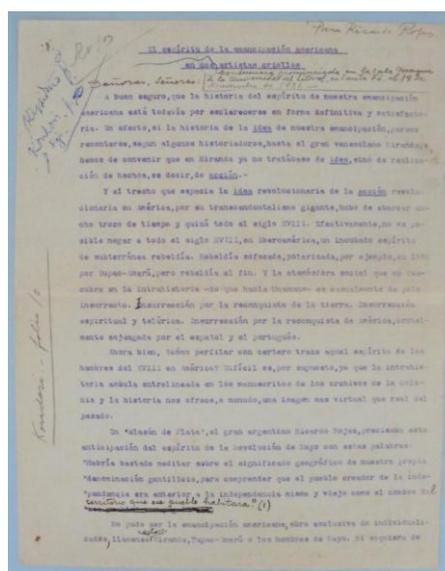


Fig. 6. Primera página del manuscrito titulado “El espíritu de la emancipación americana en dos artistas criollos” (1931). Instituto de investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas.

Retomamos: pensados casi como *esbozos sin obra final*, el listado de intervenciones en torno al Aleijadinho se engrosa con un pionero artículo de 1931 en el periódico *La Prensa* que más tarde será traducido bajo el título “O Aleijadinho: the little cripple of Minas Gerais” en el *Bulletin of the Pan-American Union* (Washington); otro ensayo, de 1932, en la *Revista del Colegio de Arquitecto de La Habana*; un libro de ese mismo año titulado *Arqueología y estética de la arquitectura criolla* (en base a un curso que imparte en el Colegio Libre de Estudios Superiores, esa réplica rioplatense de la Escuela de Frankfurt); una conferencia de 1937 dedicada al “Doctor José Marianno Filho¹⁰, infatigable defensor de la tradición artística de Brasil”, que luego se cristalizó (como varias de sus otras intervenciones) en un breve opúsculo editado por la UNL, bajo el título de *El Aleijadinho* (1938); una disertación de 1937 en el II Congreso Internacional de Historia de América, publicada en las actas del congreso organizado por la Academia Nacional de la Historia en 1938, y otra posterior, del 17 de agosto de 1940, con motivo de su incorporación a esta Academia, proferida en la filial Rosario. También resulta insoslayable la mención de los volúmenes *Supremacía del espíritu en el arte. Goya y el Aleijadinho* (1949) que edita la UNL y *Presencia del trópico en la arquitectura del Brasil* (1952). Estas publicaciones e intervenciones denotan, decíamos, la atracción de Guido por el Aleijadinho: las reformulaciones en sus apreciaciones y sus disquisiciones estéticas en torno a un arte americano emancipado (ANTEQUERA, 2020a; 2023b), por cierto, la pregunta rectora, aquella que pulsa en su insistencia, hilvana todas las intervenciones. Quizás por esta razón Guido expresa en la carta antes citada que está seguro que le interesará a su *querido maestro*.

Detengámonos en esa conferencia de 1931. Guido intenta explorar el hiato que espacia la *idea revolucionaria* de la *acción revolucionaria* en América, o lo que da en llamar “un incubado espíritu de subterránea

¹⁰ Nació en 1881 en Pernambuco y falleció en 1946 en Río de Janeiro. Fue un crítico del arte, de la arquitectura y del urbanismo, defensor del neocolonial. Mantuvo algunos debates en los periódicos con Lúcio Costa. Aunque nunca ejercería, se graduó de médico, por eso el talante de los comentarios recogidos por Guido. Fue Director de la Sociedad Central de Arquitectos (1924) y de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1926-1927). Resulta convincente que se hayan encontrado en Río en 1930, a raíz del Congreso Panamericano. En 1946, publicó el libro *A Estatuária do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo*.

rebeldía” (1931, p. 1). Una carrera ajetreada como la suya debería haberlo protegido, sin embargo, de las sorpresas; pero frente a la obra del Aleijadinho, su primera sensación es de desconcierto y, aunque utilice la tercera persona, está hablando de su propia experiencia en Brasil al acercarse de primera mano a las esculturas:

Cuando el historiador de arte –gustador de climas estéticos– rastreando la obra del Aleijadinho visita Ouro Preto y Marianha, Sao João d'el Rey o Conghonas do Campo, a buen seguro que sentirá como pocas veces en las incursiones histórico artísticas, un real desconcierto. En efecto, difícil concebir posible una obra tan enorme procedente de un solo artista. Y no exagerará en un ápice, si al querer atrapar en una criatura humana la imagen de la Voluntad –regalo de los dioses– la verá admirablemente tallada en este gran artista americano: el Aleijadinho. (1931, p. 8)

Más adelante, se pregunta: “¿cómo perfilar con certero trazo el espíritu de los hombres del XVIII en América? Difícil es, por supuesto, ya que la intrahistoria¹¹ ambula entrelineada en los manuscritos de los archivos de la colonia y la historia nos ofrece, a menudo, una imagen más virtual que real del pasado” (1931, p. 1). Sin embargo, acomete la realización de una sucinta biografía de este hijo natural de “don Manuel Francisco de Costa Lisboa, arquitecto portugués y de la africana llamada Isabel, que fuera esclava del mismo Lisboa” (1931, p. 4) y, en este marco, ese espíritu de rebeldía y emancipación con respecto al arte lusitano se entremezcla con ciertos gestos de desprendimiento material que son relevados hagiográficamente:

la enorme tragedia de esta vida admirable, lejos de empequeñecerle y amilanarle tórnole violento hasta la exageración. Y no solamente como americano, pareció rebelarse contra el lusitano, sino más bien, pareció encarnar la insurrección del esclavo negro –cuya sangre corría por sus venas– ya que su impiedad, a veces cruel, estuvo siempre dirigida contra marqueses, generales y toda cuanta obra u hombre viniera del reino, de aquellos que trajeran los ejércitos de esclavos africanos para volcarlos en la indómita América. Mientras que para el humilde y el pobre, fue el Aleijadinho admirablemente piadoso y desinteresado hasta lo inverosímil. Todo su dinero lo repartía entre los menesterosos de Ouro Preto. (1931, p. 6)

Podríamos decir que más allá de su cierta pregnancia hacia los artistas atormentados (y en la lista tendríamos que sumar también a Goya), a

¹¹ Nótese el término unamuniano.

Guido le interesa ese pasaje de una frondosidad ornamental hacia las *monstruosidades* de la estatuaria humanizada que produce el Aleijadinho, como conceptualizará, a posteriori, en 1949. Series como “Los doce profetas” (realizada entre 1800 y 1805) (Fig. 7) y obras como la Pasión de Cristo (Fig. 8 y 9), ambas pertenecientes al Santuario do Bom Jesus de Matosinhos en Congonhas o la imagen de Nuestra Señora de la Piedad son hitos de su producción estatuaria. Guido se ve interpelado por el *pathos* de lo barroco en el Aleijadinho y, como corolario, la redención. Ahora bien, en ese viraje artístico que va de la producción de ornamentos a la escultura antropomórfica –pues comenzó centrando su arte en ornamentaciones y luego se dedicó de lleno a la figura humana– se fragua también el itinerario vital del escultor –nos referimos a esa distancia entre Antonio Francisco Lisboa y el Aleijadinho, su mote que significa el *estropeadito*–: al traspasar los 45 años fue sorprendido por la *lepra mutilante* (según nos cuenta Guido que diagnostica el Dr. José Marianno Filho) y por la consecuente segregación social. Sin ahorrar en epítetos afirma: “Esta era la figura del extraordinario Aleijadinho, Cuasimodo de Ouro Preto. Llagado, deforme, grotesco, inspirando asco por su enfermedad y pavor por su iracundia, fue, sin embargo, uno de los artistas más grandes del siglo XVIII en América y su obra superó con creces a la de los más famosos artistas contemporáneos de Portugal” (1931, p. 6).



Fig. 7. *Profeta Ezequiel*, de la serie “Los doce profetas”. Piedra sabão. Fuente: Wikimedia commons.

184



Fig. 8. *La Pasión de Cristo*. Madera policromada. Fuente: Wikimedia commons.



185

Fig. 9. *Flagelación* (1796). Madera policromada. Fuente: Sérgio Guerini.

Subraya además ciertas particularidades de su labor –su alta productividad sobreponiéndose a la enfermedad, su tesón, el trabajo solitario con instrumentos postizos que insertaba en sus manos–, asimilando su figura a la de un místico de gran fervor; razón por la cual agrega:

en cuclillas, apelonado sobre los andamios y asiendo los instrumentos de escultura con sus manos postizas, llagado de cuerpo y alma angustiada por la más espantosa soledad, acometió, sin embargo, las más grandes y esforzadas empresas de arte. Multitud de estatuas en piedra sabão y multitud de figuras en cedro salían perfectas bajo su maravilloso cincel o su hábil gubia. Lavabos gigantes, enjovados púlpitos, recamadas portadas quedaban vibrando de belleza, cuando el Aleijadinho concluía unas para comenzar otras. Diríase un afebrado místico del trabajo de arte. Diríase poseído de un fervor extraordinario en el acto de la creación estética (1931, p. 6).

Para luego sostener:

¡Admirable Aleijadinho! La fatalidad cebada en él, como quizá en muy pocas criaturas de este mundo, convirtiéndole en una piltrafa humana, no pudo doblar lo que no es de la carne. Y surgió en el Aleijadinho el más cerrado egocentrismo, estructurado en una sola y certera misión: el Trabajo de Arte. Ejecutar sin descanso, sin

intervalos, sin paréntesis, obra bella. Y así fue dejando tras de sí, su enorme obra inconcebible si meditamos que fue realizada en una sola vida y por un solo hombre. (GUIDO, 1931, p. 7-8)

Para concluir, retoma unas palabras del Dr. José Marianno Filho:

La característica más peculiar del artista de Antonio Francisco Lisboa es su rebelión violenta y arrogante contra aquello que podría llamarse espíritu de la metrópoli, espíritu portugués en el arte brasileño. El arte de los grandes escultores de Bahía, el arte también del famoso maestro Valentín, que fuérase a instruir en el Reino, no eran nada más que ‘pastiches’ de arte lusitano. El Aleijadinho, espíritu rebelde e independiente, hizo obra propia, personal, típicamente brasileña. Como aquel tallador indio Guzmán –continúa– que superaba con creces la imaginación creadora de los maestros españoles del Perú en el siglo XVIII, el maestro brasileño, venciendo el ‘tabú’ lusitano, fundó inesperadamente durante el siglo XVIII –que él domina y avasalla– el punto inicial de la emancipación del arte brasileño. (GUIDO, 1938, p. 7-8)

186

Como vemos, Guido destaca la rebeldía del artista. Cabe destacar que no solía realizar semblanzas biográficas: solo podemos contar un pequeño puñado que incluye una necrológica de su amigo Alcides Greca en el diario *La Capital* (1956), quizás la más importante en su haber por fuera del Aleijadinho. Esas pinceladas biográficas del artista *mineiro* lo describen casi como un santo y como un punto de inflexión en la emancipación del arte brasileño. Sin embargo, en una conferencia posterior agregará otros elementos que complejizarán su lectura: en efecto, asimilará al Aleijadinho a la potencia creadora de Eurindia.

Una torcedura

Otra intervención de Guido sobre el escultor tuvo lugar en el II Congreso Internacional de Historia de América. Entre el 5 y el 14 de junio de 1937, la Academia Argentina de la Historia organizó en Buenos Aires este evento que reunió a los arquitectos Ángel Guido, Martín Noel y Mario Buschiazzi; el presbítero Guillermo Furlong; el indigenista peruano José Uriel García quien ya había publicado en 1930 su obra más importante *El nuevo indio*, obra que el rosarino conocía muy bien; y a los historiadores del arte y académicos mexicanos Manuel Toussaint y Manuel Romero de Terreros, entre otros. El historiador José Torre Revello (Buenos Aires, 1893-1964), que contaba en su haber con una prolongada estadía en el Archivo de Indias

de Sevilla y se mostraba muy interesado en el conocimiento científico de la arquitectura colonial, fue el relator de la sección “Historia artística”¹² en la que participaron animadamente dieciocho ponencias, según recogen las actas. Guido llevó dos: una, se tituló “El estilo mestizo o criollo en el arte de la Colonia” y la otra, “El Aleijadinho, el gran artista leproso de Ouro Preto”. Torre Revello destacó de esta última:

En el apartado “El hombre” “se analiza el origen, el carácter, el temperamento, la personalidad espiritual del Aleijadinho.

En el capítulo “La tragedia”, se describe el dramatismo que significó, como hombre y como artista, el haber contraído una *lepra mutilante*, desde menos de la mitad de su vida de escultor y arquitecto.

En el capítulo “La voluntad” se demuestra cómo el gran espíritu de este artista americano, se sobrepone a su fatalidad y redobla su capacidad de trabajo, en forma desconocida en la Historia del Arte del mundo.

En “La obra” se detallan sus innumerables trabajos de escultura, arquitectura, tallas, decoraciones.

En el capítulo “El Aleijadinho arquitecto” se estudia la personalidad de este artista, impuesta en los estilos D. Juan V. y D. José, logrando un carácter sorprendentemente *barrominesco*, en la estructuración arquitectónica de sus iglesias.

Finalmente, en “El Aleijadinho escultor” se estudia el carácter de sus esculturas en ‘piedra jabón’ y en madera. En este capítulo se estudia el delicado problema de la influencia de la vida dramática del Aleijadinho en sus esculturas.

Se termina el trabajo, con un comentario sobre el significado trascendental del *arte como salvación* en los grandes artistas atormentados de la Historia; pero en este caso no son ejemplos europeos, sino con este máximo e incomparable del americano Aleijadinho. (TORRE REVELLO, 1938, p. 601)

187

Aunque esta intervención conserva el esquema general de la conferencia de 1931, en esta ocasión a Guido le interesó acentuar un aspecto

¹² La totalidad de las ponencias en esta sección fueron: Manuel Toussaint “El plano de la ciudad de México atribuido a Alonso de Santa Cruz”, Manuel Romero de Terreros “Los principales pintores de la Nueva España”, José Gabriel Navarro “El Convento de la Iglesia de la Merced de Quito”, José Uriel García “La arquitectura del sur del Perú”, Justino Fernández “Santa Brígida de México”, Atanasio Saravia “La Catedral de Durango”, Guillermo Furlong “Un grabado quiteño” y “La arquitectura en las misiones guaraníicas”, Mario J. Buschiazzo “Breve historia de la Catedral de Buenos Aires y Proyecto de Restauración”, Arturo Cabrera Domínguez “Desaparición creciente de monumentos históricos”, Ángel Guido “El estilo mestizo o criollo en el arte de la Colonia” y “El Aleijadinho, el gran artista leproso de Ouro Preto”, Martín S. Noel “La arquitectura virreinal indo-peruana, orientaciones para su clasificación y estudio”, Martín S. Noel y José Torre Revello “Contribución documental a la historia del arte colonial hispanoamericano”, Juan Giuria “Detalles típicos de algunas iglesias y capillas uruguayas construidas durante el período colonial, Alejandro Mathus Hoyos “Contribución a la historia del Arte en América”, Santiago Astete “La fortaleza de Sappa-Uma” y Napoleón Gil “Tahuantisuyo prehistórico”. Las actas del evento académico se publicaron en 1938.

en particular, el *arte como salvación*: “coincide como expresión de aquella primera reconquista de lo americano frente a Europa [...] con aquel momento del arte mestizo del siglo XVIII en Perú, Bolivia y México” (GUIDO, 1938, p. 30). Torre Revello recalcó este acento, así como también la búsqueda de un arquetipo propiamente americano, conceptualización que, por cierto, no estaba presente en el texto anterior.

No en vano Guido comenzó señalando una de sus preocupaciones: la falta de recepción de la obra del escultor –“el más grande artista americano del siglo XVIII”– tanto en América como en Europa. Ese objetivo de darle visibilidad en los estudios de historia del arte –en última instancia, Guido brega por *darle un lugar al indescubierto Aleijadinho*– se encuentra también presente en la conferencia con motivo de su incorporación a la Academia Nacional de la Historia, que tuvo lugar el 17 de agosto de 1940, y fue publicada en 1942¹³. Recogemos un fragmento porque aporta algunos datos más y dialoga con la intervención de 1938:

188

En América fue, cabalmente, donde se condensó más esta lastimadura que se infiere a las artes mal comprendidas. El arte americano se midió siempre con cartabón europeo. ‘El error de la historiografía liberal –dice el agudo escritor venezolano Picón Salas– es aplicar a nuestra vida criolla –arte de la Colonia– el sincronismo de la historia europea’. Por esta razón, sencilla por cierto, nuestro arte americano quedó poco menos que indescubierto. El vandalismo estético consumado en las reformas de algunas catedrales e iglesias de la Colonia es una tremenda prueba de ello. Se menosprecia hasta lo increíble el arte de aquel tiempo. Un ejemplo a punto: el historiador padre Engracia, a mediados del siglo pasado, después de estudiar las obras de Os Passos del Aleijadinho en Congonhas do Campo, se dirigió a las autoridades religiosas de la zona pidiendo la destrucción de ciertas figuras demasiado ‘horribles y ajenas a la belleza clásica’. Hoy el Aleijadinho se considera el más grande escultor de la Colonia en América. (GUIDO, 1942, p. 19-20)

Ahora bien, su particular idea de mestizaje cultural –entendida como fusión, esto es, como amalgama sin fisuras, expresión acuñada en su libro *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*¹⁴ (1925)– subyace en la

¹³ Su disertación se tituló “Estimativa moderna de la pintura colonial”. La sede Rosario de dicha institución la presidía Calixto Lassaga. Guido explica que en el siglo XIX el barroco quedó indescubierto (p. 18). En ese momento, el presidente de la Academia era Ricardo Levene

¹⁴ “Este libro que, a la sazón, contiene buena parte de los interrogantes americanistas que desarrollará a lo largo de toda su vida, podría describirse sucintamente como un conglomerado de textos de diverso calibre sobre el arte y la arquitectura americanos que

ponencia de 38, pero, en este caso, lo cautiva, además, esa sublimación del dolor y de la tortura física por medio del arte de este “señalado del destino para crear la primera obra de arte auténticamente brasileña, como un escándalo estético frente a la hegemonía dictatorial del arte lusitano” (1938, p. 13). Además, establece una homologación entre Minas Gerais y Eldorado de los conquistadores lusitanos deslumbrados ante el oro y las piedras preciosas:

Región de suyo extraordinaria, de accidentada topografía, de umbrosos y húmedos bosques, de frondas ceñidas por vegetación de trópico modelando las quebradas faldas de la sierra, no ofrecía un trozo de llano para establecer las ciudades mineras. Estas se ubicaron espontáneamente, acomodándose a la estructura accidentadísima del ‘sitio’ urbano. De ahí las calles –hoy románticas– de las ciudades mineras, enérgicamente empinadas, casi intransitables; de ahí, los efectos mágicos nocturnos donde el perfil de la iglesia setecentista, se recorta casi cenitalmente contra el fosforescente cielo ‘mineiro’, cantado por sus poetas. El oro, las piedras preciosas, la naturaleza extraordinaria, el mito de la riqueza, de la aventura, en estas fabulosas tierras de América, fueron, a buen seguro, imanes mágicos para el conquistador lusitano, en la medida que lo fue el oro de California o la plata de Potosí, para el español. No es extraño, pues, ni excepcional que Minas Gerais fuera pronto –ya en 1710– teatro de luchas heroicas, de contiendas inclementes. Paulistas y portugueses se entablan en sangrienta lucha civil, una de las primeras rebeliones criollas en América”. (GUIDO, 1938, p. 496)

189

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, “el Aleijadinho introduce una suerte de sentido escultórico en la arquitectura jesuítica, movimentando sus masas merced a una dinámica se diría escultural gigantesca. Plantas elípticas, bivalvas, fachadas movimentadas, torres circulares, guarnecidos, portadas, pilastras, cornisones, lejanamente transfigurados en el estilo de la metrópoli, pero transfigurados en manos de nuestro artista mulato. He aquí las novedades incorporadas por el maestro Aleijadinho” (GUIDO, 1938, p. 31).

Sin embargo, en un texto posterior de mayor extensión –nos referimos a *Supremacía del espíritu en el arte...*– Guido vuelve a conceptualizar este viraje en su trayectoria al arremeter con la escultura antropomórfica. Entiende que el artista “acomete la figura humana porque

Guido fue presentando en reuniones científicas y comunicando en publicaciones nacionales y latinoamericanas”. (ANTEQUERA, 2020a)

podía imprimir en el modelado del hombre el gemido de su raza y la esperanza de la libertad de América” (1949, p. 28). Sus *monstruos extrahumanos* (al decir del presbítero Engracia, primer crítico del Aleijadinho) cargaban el “feísmo” (1949, p. 29) en esculturas de madera policromada o en piedra sabão, de tamaño natural. De este modo, veía en el artista y arquitecto criollo, un fantástico ejemplo de la potencia creadora de Eurindia, ese dispositivo fusional, propio del proceso acontecido entre los siglos XVII y XVIII en América Latina que detalló en su libro de 1930, *Eurindia en la arquitectura americana*. Si Eurindia es el maridaje entre el sustrato indígena y el elemento europeo, en el Aleijadinho la fusión o el proceso transculturador será entre el Trópico y el Barroco.

190

Ese deseo de salvación que ve en la obra de este escultor está signado por una *torcedura*, la fusión de un elemento europeo y otro americano: Guido lo vislumbraba como un fantástico ejemplo de la potencia creadora de Eurindia, más aún, como exponente de una *estética de lo torturado*, en la que discurrirá en *Supremacía del espíritu en el arte...* El Aleijadinho concentró en sí mismo el drama del mestizaje, el rosarino vio además en el escultor todo un archivo del dolor: “Los dedos de los pies fuéronse destruyendo, hasta llegar a perderlos, imposibilitándole andar de pie, por lo que hacía de rodillas. También los dedos de las manos fuéronsele atrofiando, despiadadamente, en prolongadas y dolorosas parálisis. Los párpados inflamáronseles hasta llagárseles. Perdió casi todos los dientes y la boca paralizóse en una horrible mueca de espanto, ‘estuporado’” (GUIDO, 1938, p. 498). Prestar atención al escultor *mineiro* implicaba dar un paso más allá para trascender los europeísmos y para la búsqueda de la emancipación artística y cultural del continente. En este sentido, el arte del escultor opera en la misma dirección que funcionan la arquitectura y el arte arequipeños de los siglos XVII y XVIII: son dos mojones de la misma torcedura fusional. Dos elementos se fusionan y las fuerzas se traducen en formas y se proyectan: “Fuerza es volver a conectar el ritmo dislocado de la forma que surgiera por mandato imperativo de la raza y del paisaje. Preciso es aquel estado de fuerzas espirituales traducido en forma, para así proyectarlo hacia el porvenir. Una mano asida a lo nativo, a lo autóctono, y otra sujeta al alado corcel del futuro. Tal nuestra actitud.

Tal la posición espiritual que aconsejamos. Tal nuestra profesión de fe. Eurindia de Rojas es código de creadores” (GUIDO, 1959).

Reflexiones finales

Así como Eurindia funcionó a partir de un viaje en la década del 20, como una explicación de la transculturación acontecida entre los siglos XVII y XVIII y como proyección arquitectónica del presente de la enunciación –o que el boceto sea un prospecto, diría Eugeni D’Ors (ANTELO, 2024)–, el Aleijadinho constituye, también a partir de un viaje una década más tarde, otro modo de desentrañar el mestizaje para Guido. Ambos casos comparten una potencialidad que acrisoló su mirada y cimentó una lectura singular sobre el arte y la arquitectura americanas. De este modo, Guido despliega la noción de fusión como una herramienta teórica que le sirve para explicar el proceso transculturador en arquitectura y en escultura, que, a fin de cuentas, se quieren propios de lo recóndito de un pueblo. En ambos casos también se propone una concepción del tiempo como anacronismo.

191

A través de los textos puestos en consideración, discurrimos en torno al proceso estético-patológico que encarnó el gran escultor leproso del siglo XVIII: escribir unas pinceladas biográficas, analizar su estatuaria humanizada, desentrañar el mestizaje, explicar la emancipación del arte son algunas de las diferentes dinámicas que adquirió este interés sostenido en torno al Aleijadinho.

Entre la conferencia iniciática de 1931 –vinculada al viaje a Ouro Preto y al asombro por las esculturas– y la intervención del 38 se puede observar una profundización conceptual: en el texto del 38 incluye a Eurindia como explicación del proceso transculturador, explicación que luego profundizará en el texto de 1949 y en posteriores. Sin embargo, Eurindia no deja de ser un código¹⁵, un manual para Guido, quien define a

¹⁵ Además, es para Guido *Eurindia*, el libro de 1924, el que hilvana toda la producción de Rojas: “En toda la arquitectura y andamiaje maravilloso de *Historia de la Literatura Argentina, Blasón de plata, La argentinidad, Las provincias, Silabario de la decoración americana, Himnos quichuas* –y también *Cervantes y Retablo español* escrito después– faltaba el canon o la escala mágica que hilvanara estéticamente su polifónica labor. Faltaba la columna vertebral, el secreto de su método investigativo, el tronco y ramazón de ese inmenso árbol que alcanza subsuelos de Europa y América. Estaba ausente la confesión de ese planeamiento casi cósmico, que vertebraba maravillosamente toda su creación desde el vuelo lírico de su canto hasta la investigación rigurosa del documento inédito y el misterio

Rojas como un *clarividente* y un *profeta* (1927, p. 41): “Eurindia dará la pauta de nuestra originalidad. Solo ella evitará que nuestra personalidad se diluya en extranjeras (sic). Ella evitará el plagio ramplón, la copia soez y elevará la dolorosa subalternidad actual del arte de la arquitectura y será Eurindia, entonces, lo que debe ser: manual de creadores” (1927, p. 41).

A fin de cuentas, incluir al mulato entre sus artistas preferidos era, decíamos, incluir el *pathos*, esa pregunta radical que confronta con el vacío. Si, como sabemos, en el escenario postautonómico ya no se debaten formas, sino fuerzas y esas fuerzas se llaman imágenes, esto es, enigmas en los que, de la superposición (el con) de la tradición y la ruptura, surge lo nuevo (ANTELO, 2015, p. 378), Guido verá en el Aleijadinho un anacronismo, la “participación temporal en la temporalidad, es decir, una hiper-temporalización, infinita y potencializada, del evento singular” (ANTELO, 2015, p. 379). Razón por la cual, si la arqueología como única vía de acceso al presente, no es, sino una operación de regresión en el pasado para encontrar una posibilidad en el presente (AGAMBEN, 2019): “Porque há *pathos*, a recepção de uma obra não se dá no presente, *en regard*, porem ela é diferida e capta-se só *en retard*” (ANTELO, 2015, p. 260). De alguna manera, en este punto se puede vislumbrar que Guido está bregando por ese pasaje de lo escultórico al archivo.

Sin embargo, conviene no olvidar que el rosarino también quiere ordenar la dispersión al intentar “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 como ajeno. Como lo otro apropiado y como lo propio enajenado (ANTELO, 2008-2009, p.13). En última instancia, Guido nos está recordando que lo propio –el Aleijadinho, lo brasileño– es africano (ANTELO, 2017). O lo que es lo mismo, que toda imagen presente es –sin más– arcaica.

esotérico de los signos arqueológicos. Y esta obra adviene con su formidable Eurindia”. (GUIDO, 1959)

Referencias

ANTELO, Raúl. "O inexistente é insistência". In: AAVV. *Frestas: trienal de artes. Catálogo*. São Paulo: SESC, 2015.

_____. Programa del curso: Goya plagia Didi-Huberman. Florianópolis: UFSC, 2018.

_____. "DE-morar em Sara Ramos". In: AAVV. *Catálogo*. Florianópolis: Helena Fretta Galeria de arte, p. 99-101, 2023.

_____. "A viagem de descoberta do Brasil e o realismo tectónico". Manuscrito. Conferencia dictada en el Museu da Escola Catarinense, Florianópolis, noviembre, 2024

ANTEQUERA, María Florencia. "Eurindia o el articulador sintáctico de los fragmentos de mundo", *Maracanan*, v. 23, p. 221-247, 2020a. Disponible en: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/maracanan/article/view/43373>

_____. *Alcides Greca el viaje de la escritura y la escritura del viaje*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2020b. Disponible en: <https://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=14948>

193

_____. "La beca Guggenheim, las credenciales norteamericanas y la arquitectura euríndica. Una aproximación al epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas (1925-1955)", *Palimpsesto*, v. 10, n° 17, p. 197-220, 2020. Disponible en: <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/issue/view/482>

_____. "Estudio preliminar". In: ANTEQUERA, María Florencia (Org.). *Periódico El Mocoví 1908-1909, fundado por Alcides Greca: edición facsimilar y transcripciones*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2023. Disponible en: <https://ediunc.bdigital.uncu.edu.ar/19794>

_____. "Ángel Guido, rector de la Universidad Nacional del Litoral (1948-1950): la pregunta por la emancipación en algunos de sus textos olvidados", *RECIAL*, v. 14, p. 348 – 384, 2023b. Disponible en: <https://revistas.uncu.edu.ar/index.php/recial/article/view/41230>

_____. "Ángel Guido, contraarchivista", *Cuadernos del CILHA*, v. 40, p. 1-24, 2024. Disponible en: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/7324/6226>

BRAVO, Domingo. "Testimonio". In AAVV. *Testimonios sobre Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 1984.

CICUTTI, Bibiana; NICOLINI, Alberto. "Ángel Guido, arquitecto de una época de transición", *Cuadernos de Historia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, 9, p. 8-58, 1998.

GUIDO, Ángel. *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*. Rosario: La casa del libro, 1925.

_____. “El Aleijadinho, el gran artista leproso de Ouro Preto” In. AAVV *Actas del II Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires del 5 al 14 de junio de 1937. Buenos Aires: Academia Argentina de la Historia, 1938.

_____. *Revista Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos de Rosario*, abril año 1, n° 4, 1927.

_____. [Correspondencia]. Destinatario: Ricardo Rojas. Rosario, 6 mayo. 1930

_____. [Telegrama]. Destinatario: Ricardo Rojas. Rosario, 21 sept. 1930.

_____. [Correspondencia]. Destinatario: Ricardo Rojas. Rosario, 25 nov. 1931

_____. “El Aleijadinho”, *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de janeiro de 1931

_____. “O Aleijadinho. The Little cripple of Minas Geraes”, *Bulletin Union Panamericana*, 1931, Disponible en <https://archive.org/details/bulletinofpaname6531pana/page/816/mode/2up>

_____. “El espíritu de la emancipación americana en dos artistas criollos”, inédito, 1931.

_____. *Estimativa moderna de la pintura colonial*. Rosario: Academia Nacional de la Historia, 1942.

_____. “Ricardo Rojas, místico de la Argentinidad”. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1959

194

LASSAGA, Calixto. “Discurso proferido en la Biblioteca Argentina por el presidente de la filial Rosario, por la incorporación del ingeniero civil y arquitecto Ángel Guido a la filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia 17 de agosto de 1940”. Rosario: Academia Nacional de la Historia, 1942.

LIERNUR, Jorge Francisco. *Arquitectura, en teoría*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos y Nobuko, 2010.

SAIZ CERREDA, Pilar. “El diálogo en la carta: una cláusula del pacto para la construcción de un espacio epistolar”. In AAVV. *Espacio y texto en la cultura francesa. Espace et texte dans la culture française*. Alicante: Universidad de Alicante, p. 227 -236, 2006.

TORRE REVELLO, José. “Relatoría” In. AAVV *Actas del II Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires del 5 al 14 de junio de 1937. Buenos Aires: Academia Argentina de la Historia, 1938.