



*Un libro y una casa:  
Ángel Guido en la encrucijada euríndica*

*A book and a house:  
Ángel Guido at the euridic crossroads*

*Um livro e uma casa:  
Ángel Guido na encruzilhada euro-índica*

*María Florencia Antequera*

IH IDEHESI CONICET

Rosario - Argentina

[mfantequera@hotmail.com](mailto:mfantequera@hotmail.com)

Fecha de envío: 16/02/2017

Fecha de aceptación: 10/03/2017

**Resumen**

En el presente trabajo intentamos abordar algunas claves de la perspectiva euríndica en la producción de Ángel Guido atendiendo a las complejidades de dos objetos culturales heteróclitos: un libro y una casa. En efecto, para tal fin analizamos, por una parte, un texto inédito de este arquitecto e ingeniero rosarino titulado *La casa del Maestro* (1928), el cual describe su trabajo en la proyección y construcción de la morada de Ricardo Rojas y paralelamente, abordamos una obra arquitectónica singular de la ciudad de Rosario, la denominada mansión Fracassi (1925-1927). En ambas obras podemos advertir las resonancias de debates por el nacionalismo en una factura tributaria de la mirada euríndica en arquitectura.

**Palabras claves:**

**ÁNGEL GUIDO- MIRADA EURÍNDICA- LA CASA DEL  
MAESTRO-  
CASA FRACASSI**

***Abstract***

*In this article we try to explain some keys of the Eurindic perspective in the production of Ángel Guido attending to the complexities of two heteroclite cultural objects: a book and a house. Indeed, for this purpose we analyze, on the one hand, an unpublished text by this architect and engineer entitled La casa del Maestro (1928), which describes his work in the planning and construction of Ricardo Rojas's house and, simultaneously, we focus on an original architectural work of the city of Rosario, the Fracassi mansion (1925-1927). In both texts, we can see the resonances of debates for nationalism in the Eurindic view in architecture.*

***Keywords:***

**ÁNGEL GUIDO- EURINDIC VIEW- LA CASA DEL MAESTRO-  
CASA FRACASSI**

**Resumo**

*No presente trabalho tentamos abordar algumas chaves da perspectiva euro-índica na produção de Ángel Guido atendendo às complexidades de dois objetos culturais heteróclitos: um livro e uma casa. Em efeito, para tal fim analisamos, por uma parte, um texto inédito deste arquiteto e engenheiro rosarino intitulado La casa del Maestro (1928), o qual descreve seu trabalho na projeção e construção da moradia de Ricardo Rojas e paralelamente, abordamos uma obra arquitetônica singular da cidade de Rosario, a denominada mansão Fracassi (1925-1927). Em ambas as obras podemos advertir as ressonâncias de debates pelo nacionalismo em uma fatura tributária do mirada euro-índica na arquitetura.*

***Palavras chaves:***

**ÁNGEL GUIDO-MIRADA EURO-ÍNDICA DO MAESTRO-  
CASA FRACOASSI**

### ***Introducción***

En las primeras décadas del siglo XX nos encontramos en pleno debate por el modo de traducir lo argentino en el arte y la arquitectura, por encontrar un lenguaje propio o, en términos del filósofo e historiador Oscar Terán, “dirimiendo en la Argentina una querrela simbólica por la nacionalidad”<sup>2</sup>. Sin embargo, conviene no olvidar la reverberación continental de esta inquietud. Hacia 1910 Latinoamérica se vio arrumbada por una serie de epifenómenos que habrían de repercutir de manera determinante para el campo del pensamiento continental y nacional: si en el norte del continente se producía la revolución mexicana con reivindicaciones del olvidado y relegado esplendor precolombino; en el sur, la Argentina optaba en su Centenario por un modelo marcadamente eurocéntrico. Entonces, surgirán las primeras indagaciones sobre una identidad que el aluvión inmigratorio tornaba cambiante y aleatoria. Aquí es el prolífico Ricardo Rojas

---

Agradezco los valiosos aportes de los arquitectos Bibiana Cicutti y Miguel Garrofé para la escritura de este trabajo.

<sup>2</sup> TERÁN, Oscar. “El pensamiento finisecular, 1880-1916”, en *Nueva Historia Argentina*, dir. Mirta Z. LOBATO (Buenos Aires: Sudamericana, 2000), p. 352.

(1882-1957) quien interviene con su obra *La restauración nacionalista* (1909), reafirmando su tesis con la posterior edición de *Eurindia. Ensayo de estética de las culturas americanas* (1924). El contexto propiciaba que diversos intelectuales pugnarán por darle dimensión americana al arte, la arquitectura, las letras, la filosofía. Pensemos en personalidades de la talla del mexicano José Vasconcelos (1882-1959) o el peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930) (y del ya citado Rojas) quienes, partiendo de ideologías, prácticas y experiencias diversas, contribuyeron al establecimiento de las bases de un pensamiento de auténtica dimensión americana<sup>3</sup>. Y es ese pensamiento reivindicatorio de lo americano el que

---

<sup>3</sup> Argentina desempeñará un destacado rol en el panorama arquitectónico del período en clave de una búsqueda identitaria aunque su participación –con ser cuantitativamente menor que la que le cupo a México o Perú– sobresaldrá especialmente en el área teórica, donde los dos representantes principales del movimiento neocolonial, Martín Noel y Ángel Guido, ejercerán una influencia de relevancia continental. Ver PETRINA, Alberto. El neocolonial. Memoria y nostalgia de la raíz hispanoamericana”, Revista *Summa*, 96, (Buenos Aires, Donn Ediciones, 2008) y CICUTTI, Biana y NICOLINI, Alberto: “Ángel Guido, arquitecto de una época de transición”, en *Boletín del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, Cuaderno de Historia n°9, (Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad de Buenos Aires, 1998)

interpretará la arquitectura del rosarino Ángel Guido (1896-1960).

En el presente trabajo intentamos abordar algunas aristas de la vertiente euríndica, tan cara a la producción arquitectónica y a la reflexión teórica del arquitecto e ingeniero Ángel Guido. Para tal fin, analizamos un texto que nunca fue publicado, titulado *La casa del Maestro* (1928), el cual fue escrito con motivo del proceso de proyección y edificación de la casa de Ricardo Rojas, maestro y referente intelectual de Guido. Asimismo, examinamos una construcción arquitectónica de la ciudad de Rosario, la denominada *casa Fracassi* (1925-1927) para dilucidar ciertas claves euríndicas presentes en la misma. Tendiendo a sus singularidades, este trabajo propone centrar la atención en dos operaciones artísticas del arquitecto: un libro y una casa, enlazadas por la lectura de Guido en torno a las coordenadas euríndicas postuladas por Rojas.

Aunque mucho se ha escrito sobre las vinculaciones entre el pensamiento de corte nacionalista de Rojas con la obra y el pensamiento de artistas e intelectuales, nuestra propuesta

se centra en dos constructos de diverso registro que no han recibido aún la atención que a nuestro entender se merecen. Por este motivo, la selección de estos dos objetos culturales se basa en que han sido particularmente poco transitados por la crítica o bien abordados de modo disperso y acotado. Dando un paso más, entendemos que la casa y el libro resultan interpelados por las mismas preguntas: ¿cómo generar un arte de extracción euríndica? ¿Cómo ponderar las operaciones de una arquitectura que se quiere criolla o mestiza? Quizás muchos de los puntos en común, tengan vinculación con atender a estas, las preguntas que aguijonearon el itinerario intelectual de Guido.

### *1. La casa del Maestro*

Ángel Guido escribió en 1928 un texto que aún permanece inédito, aunque no hemos podido dilucidar cabalmente el porqué de esta desavenencia<sup>4</sup>: no se puede reponer si fue por voluntad de Rojas o del mismo autor el que no haya

---

<sup>4</sup> Según Salvioni, pudo haber tenido vinculación con que el mismo Rojas no hubiese querido publicarlo. Ver SALVIONI, Amanda. “De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas”, en *Il capitale culturale Supplementi*, (Macerata, Università degli studi di Macerata, 2015), pp. 127-152.

sido publicado. Se titula elocuentemente *La casa del Maestro*. El único ejemplar existente cuenta con sus anotaciones de puño y letra y está mecanografiado y maquetado<sup>5</sup>. Por supuesto, nunca se sabrá cómo habría sido *La casa...* de haberse publicado en vida del arquitecto ya que no hay otros registros que documenten su existencia ni existen otros rastros ligados a su escritura.

El libro narra un particular encargo del maestro al discípulo. El maestro es, claro está, Ricardo Rojas; el discípulo, Ángel Guido. El pedido excede la capacidad de asombro del rosarino: es Rojas, su referente intelectual, el que le solicita que diseñe su morada en la calle Charcas 2837 de la Capital Federal según coordenadas teóricas muy precisas<sup>6</sup>. Sin

---

<sup>5</sup> Se conserva en el Museo Casa Ricardo Rojas en la Capital Federal

<sup>6</sup> Retomamos una sucinta descripción del inmueble: “Tras atravesar el zaguán de ingreso, se accede al patio de recepción, rodeado de galerías y presidido por el monumental frontispicio, frente al que se encuentra un busto de Rojas realizado por el escultor argentino Luis Perloti con la leyenda “Poeta, maestro de América” El patio, cuyo centro lo compone una pequeña fuente, está bordeado por un claustro cuyos pilares, al igual que el gran frontispicio, constituyen un muestrario de la simbología incaica que Rojas y Guido rescataron en sus obras; allí se aprecian representaciones del dios Sol (Inti) y de la Luna (Quilla), productos de la tierra como las margaritas, el zapallo (calabaza), la mazorca de maíz o la flor sagrada de la kantuta, y aves como el colibrí o picaflor. En el frontispicio sobresalen además las figuras de las dos sirenas indias en actitud de tocar el charango, inspiradas en la portada

embargo, Guido conjetura que este pedido significa –y he aquí la apuesta– convertirse en un traductor (en arquitectura) de los postulados euríndicos de quien era, en ese momento, el pertinaz Rector de la Universidad de Buenos Aires. Es preciso subrayar entonces que el desafío significa y condensa, al decir de Guido en *La casa...*, “el más grande problema intelectual que puede presentarse a

lateral de la Compañía de Jesús, de Arequipa (Perú), y los dos torsos de indias representados en las pilastras laterales. El amplio salón al que se llega siguiendo el recorrido natural del actual Museo, contiene la réplica de un balcón cuzqueño. A posteriori se accede a la Sala Colonial, así llamada por albergar un importante conjunto de muebles del estilo de los utilizados en las residencias de Buenos Aires durante el siglo XVIII. Contigua a ella se encuentra la “galería española”, decorada con azulejos y mayólicas traídas desde la Península y con tres grandes puertas de hierro forjado cerradas con vidrios, a través de las cuales se observa el “Patio de los naranjos”, que se extiende hasta los fondos de la vivienda. La síntesis “euríndica” de los interiores de la Casa-Museo, dentro de la que ya aludimos a la presencia de lo colonial y lo español, se completa con la presencia de lo prehispánico, concretamente de lo incaico, lo cual queda cristalizado en la Biblioteca. A ella se accede trasponiendo una puerta cuyo dintel reproduce, tallado en madera, el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco [...] Las paredes del recinto, de color ocre, son imitación de las piedras labradas por los incas para sus construcciones, lo mismo que la puerta trapezoidal que comunica la biblioteca con el escritorio. Gobierna la sala un gran friso que presenta las figuras de dragones enfrentados, motivo tomado de vasijas prehispánicas”. Ver GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”, en *Revista de Museología*, N° 14, (Madrid: Asociación Española de Museólogos, junio de 1998), pp. 74-87.



un arquitecto argentino”. Asimismo, en el prólogo expresa: “Su requerimiento, simple en extremo, fue vasto y difícil para mí: requeríame, fuera el arquitecto de su casa”<sup>7</sup>.

En efecto, Guido lo resume como un problema de arte: “crear formas nuevas que no provocaran un escándalo en la arquitectura espiritual de aquel hombre profundo”<sup>8</sup> aunque, de un modo más certero, sería convertirse en un articulador de una llamémosle así *sintaxis eurindiana*, la cual debía dar cuenta de los archivos de la memoria: nos referimos –claro está– a su concepción del ornamento como vehículo de la memoria. Una fusión de estilos primará en la selección ornamental de la casa de Rojas, donde coexisten elementos prehispánicos y de la arquitectura altoperuana, junto a una réplica de la fachada de la casa de Tucumán donde se firmó la Independencia en 1816.

Dicho esto sucintamente, retrotraigámonos en el tiempo y situémonos en el año 1924. En esta fecha se produce la publicación de *Eurindia. Ensayo de estética de las culturas*

---

<sup>7</sup> GUIDO, Ángel. *La casa del maestro*, prólogo s/n.

<sup>8</sup> Ídem

*americanas* de Ricardo Rojas<sup>9</sup>. Conviene destacar una observación sencilla y preliminar: es allí donde Rojas acuña este neologismo –Eurindia– que funciona como salvaguarda de la pérdida memoria. El concepto puede remitirse a la síntesis catalizadora entre el legado europeo (en el prefijo *Eur-*) y el americano (*India*). No es por lo tanto irrelevante registrar que Rojas intentaba –mediante esta suerte de “linaje deseado”– resolver la polaridad América / Europa, con una dialéctica entre lo propio y lo ajeno, donde la superación estaría dada a través de la síntesis. De este modo, dice Rojas: “Eurindia es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero ya no es de las Indias ni de Europa, aunque está hecha de las dos”, porque busca la “conciliación de la técnica europea con la emoción americana”. El *origo* entonces es doble y “en esa

<sup>9</sup> Si retomamos un breve pasaje de *Eurindia*, constatamos que Rojas se expresa en estos términos sobre su veinteañero amigo y discípulo: “Varios son los artistas argentinos que han emprendido ya la nueva verdad: Ángel Guido, Noel y Greslebin, en arquitectura; Bermúdez, Quirós y Fader, en pintura; Williams, Forte y De Rogatis, en música; para no citar sino los más notorios, y sin olvidar a numerosos novelistas, poetas, colegas y dramaturgos. Entre ellos, Luis Perloti, el escultor, ha entrado en el sendero de Eurindia, que yo creo el verdadero” ROJAS, Ricardo. *Eurindia: ensayo de estética sobre las culturas americanas* (Buenos Aires: Losada, 1951) p. 155.

fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo, lo asimila; no reverencia lo americano, lo supera”<sup>10</sup>.

La pretensión de Rojas en *Eurindia* es detallar el fruto más representativo y eminente de la cultura, el arte, donde el nacionalismo sería un estadio anterior del americanismo: “No se trata ya solo de la Argentina, sino de toda América (aun la anglosajona), considerada como una pan-nación nacida del mestizaje cultural”<sup>11</sup>. La estética, como vemos, es parte central de la trama trazada por Rojas en su política de envalentonamiento nacionalista.

En este sentido, haciéndose eco de estas, las proposiciones de Rojas, Guido retomó la definición euríndica entre el legado europeo y el americano para sostener que la arquitectura –entendida como disciplina artística, como arte social que funciona como “antena de los pueblos”– está

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 128. Este libro de Ricardo Rojas surge de un conjunto de ensayos publicados en los años precedentes en las páginas del diario La Nación.

<sup>11</sup> LOJO, María Rosa. “La condición humana en la obra de Ricardo Rojas” Proyecto Internacional de Investigación “El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana”. Cátedra de Pensamiento Latinoamericano “Enrique José Varona”, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, Santa Clara, Cuba. 2003. [Disponible en; <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>] Consultado el 7 de agosto de 2017

llamada a sintetizar ambas culturas en un proceso fusional. Así pues, Guido y Rojas sostendrán una serie de inquietudes comunes en torno a esta perspectiva que llevará al tucumano a definir al rosarino en varias oportunidades como “el arquitecto de Eurindia”, al punto de consagrarle una de sus obras: *Silabario de la decoración americana* (1930).

### 1.1 Una descripción de *La casa del Maestro*

Dentro de la amplia producción escrituraria de Guido, y englobamos aquí su producción literaria<sup>12</sup>, sus escritos sobre arte, arquitectura y estética, sus intervenciones en publicaciones periódicas<sup>13</sup>, *La casa del Maestro* se presenta casi invisibilizado, como soslayado de la atención de la crítica<sup>14</sup>. Sin embargo, consideramos que el volumen podría

---

<sup>12</sup> Está compuesta por un libro de poemas titulado *Caballitos de ciudad* (1921) y la novela *La ciudad del puerto petrificado* de 1954 publicada bajo el seudónimo Onir Asor (Rosarino al revés).

<sup>13</sup> Por ejemplo, la revista *Universidad* de la Universidad Nacional del Litoral, la revista de la *Sociedad Central de Arquitectos*, entre tantas otras.

<sup>14</sup> Solamente dos publicaciones, aunque de manera tangencial, se hacen eco de la existencia de este libro. Sin embargo, ninguno de los dos lo analiza sino solamente refieren su existencia. Nos referimos a GUTMAN, Margarita: “Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un

abrir una vía novedosa en la comprensión y construcción del propio emplazamiento cultural de Guido, teniendo en cuenta que ensaya una propuesta singular que da textura a los planteos euríndicos de Rojas y textualiza esa sintonía fina que reinaba entre ambos intelectuales donde resuenan esos ecos mitológicos en sentido barthesiano, el sustento del relato nacionalista<sup>15</sup>.

En primer término, conviene apuntar que *La casa del Maestro* sigue un plan coherente y despliega una ficción de origen del inmueble ya que busca generar argumentos para la revalorización de la arquitectura americana, explicando los pormenores de las elecciones estéticas y detalles, sus “inspiraciones” en palacios arequipeños y sus concepciones en torno al arte y la arquitectura, los cuales van jalonando el texto. De algún modo, su valía dialoga con su

---

paradigma, *DANA*, 21, septiembre, (Resistencia: 1986) y SALVIONI, Amanda, “De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas”, en: *Il capitale culturale Supplementi*, (Macerata, Università degli studi di Macerata, 2015).

<sup>15</sup> BARTHES, Roland. *Mitologías* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010) (1ª ed. Fr. 1957) Según Barthes, la mitología suprime las referencias históricas y utiliza la tautología y la identificación como operaciones discursivo-ideológicas. Este mito implica la fundación en un pasado remoto y es el sustento del relato nacionalista de Rojas.

metatextualidad, es decir, *La casa...* opera como un texto suplementario cuya función es explicar tanto la génesis de la casa de Rojas como las decisiones que el artista tuvo que tomar, en consonancia con esos postulados euríndicos que ciertamente ejercían atracción y encanto en Guido.

En segundo lugar, y acaso de manera un tanto esquemática, conviene considerar que la urdimbre textual está flanqueada por un extenso prólogo y un breve epílogo. Entrambos, los capítulos discurren en torno al estilo de la casa –definido como estilo criollo– y a su interés en describir una breve historia del azulejo como argumento decorativo, cuestión que, al considerar su dedicación (y extensión) dentro del volumen, indica que la misma reviste una cierta importancia. También se pueden vislumbrar capítulos que relevan los espacios propios de la casa: por ejemplo, uno de estos centra su atención en el frontis, que es una reconstrucción arqueológica (es decir, fiel, en términos de Guido) de la fachada de la Casa de Tucumán<sup>16</sup>;

---

<sup>16</sup> A propósito de Rojas, podríamos pensar que se produce un cruce entre lo personal y lo nacional. La casa viene a narrar al sujeto particular pero a modo de suplemento, también viene a narrar la nación: paradójicamente los ejes que se entrecruzan son intimidad y construcción de un monumento. O bien, podríamos argüir que se

otro apartado gira en torno a la reja cancel; y otro, se focaliza en el patio de recepción.

Mediante un ensamblaje retórico Guido intenta corregir un olvido, restituir un legado y así expresar su mirada euríndica en el estilo: “Respecto a la estilización, he de confesar que se ha respetado con cierta exageración los motivos de procedencia, debido a dos circunstancias: en primer lugar, la reconstrucción de la Casa de Tucumán en la fachada, fielmente, arqueológicamente; y en segundo lugar, por ser el primer ensayo realizado en el país sobre la rehabilitación del ‘estilo mestizo’. Por consiguiente, el estilo aplicado es entonces aquel que con cierto rigor coincidente, se acerca a la ideológica concepción

---

produce una expansión donde las trazas personales se representan como sucesos e imaginarios compartidos. En este sentido, creemos que la fachada de la casa del Maestro encierra una muestra ¿Cómo reconstruye Ángel Guido la fachada de la destruida Casa de Tucumán donde se firma la independencia en 1816? Por una fotografía, por relatos orales de vecinos y por ciertos relatos de historiadores. De alguna manera, Guido reconstruye en clave arqueológica los restos de un pasado que nunca fue.

La arquitectura es pedagógica como expone Rojas en *La restauración nacionalista*, y es, como expresa Guido, “antena de los pueblos”. Pero en paralelo, la importancia está centrada en lo ornamental. En rigor, el ornamento es el vehículo de la memoria (en este caso particular, personal y de un pueblo). De algún modo, esta casa viene a relatar esta suerte de equivalencia.

indoeuropea de la Eurindia de Ricardo Rojas, es decir, el estilo criollo”<sup>17</sup>. Como vemos, Guido se propone rehabilitar el estilo mestizo, y según sus propias palabras “con cierta exageración”, restituirlo del olvido; en fin, fundarlo. Guido quiere ser fiel a estos postulados y refiriéndose al desafío de la construcción del inmueble, expone: “su acierto o desacierto no es cosa que podamos medir aquí. Solo justo es expresarlo, que se plantearon numerosos problemas afines con el arquitectónico y no eludidos en ningún momento. Y el mayor de ellos fue, sin duda, realizar el estilo de acuerdo a la estructura, geoméricamente trazada, de la obra intelectual de su Propietario”.

Podríamos agregar paralelamente que el repertorio de los capítulos o secciones de *La casa...* se va sucediendo al compás de los temas a tratar y va registrando una fuerte

---

<sup>17</sup> GUIDO, Ángel. *La casa del Maestro*, s/d, 1928. A propósito, en otro de sus libros, *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927), Guido sostenía: “Nosotros los hispanoamericanos, hemos quedado a la zaga por tener los ojos demasiado puestos en París”. Paralelamente, trazaba la necesidad de examinar “la arquitectura hispanoamericana, de estudiar sus formas europeas y el influjo que hay en ella de lo indígena-americano; ya que esta arquitectura –explicaba– constituye para nosotros la fuente principal para la interpretación americanista moderna”.



crítica al cosmopolitismo (de la ciudad de Buenos Aires), ciertas problemáticas arquitectónicas en las que Guido cree necesario intervenir, los interrogantes en torno a la posibilidad de un arte criollo o mestizo<sup>18</sup>, así como también cabales definiciones sobre la distribución de los espacios, el recibimiento incaico, el salón y el comedor, entre otros. En suma, los capítulos brindan aquello que prometen. Pero sin dudas, el texto de Ángel Guido, está atravesado por la concepción excluyente de la arquitectura en su estadio superior, es decir como arte, y del ornamento como vehículo de la memoria. Por ello, más que notas o detalles en clave euríndica, el inmueble descrito en *La casa...* tiene un enraizamiento notable en los postulados de Rojas: “Arqueológicamente, cada detalle tiene su procedencia histórica”, dirá Guido. Para más adelante completar: “Desde la espiga del maíz y el zapallo, hasta el sol y la luna, que exornan algunos elementos decorativos de la casa, tienen un ejemplar de origen”.

---

<sup>18</sup> La utilización de ambos adjetivos calificativos es indistinto en el texto.

En tercer lugar, cabe destacar que si ningún detalle en la casa fue producto de la contingencia, tampoco los detalles en el texto quedan librados al azar. Por ejemplo, el mismo cuenta con múltiples ilustraciones e indicaciones en torno a la coloratura de los diseños. Dispone asimismo los espacios precisos para fotografías y planos, los cuales brillan por su ausencia en el volumen maquetado.

Por otra parte, el paratexto incluye una cálida dedicatoria a Absalón Rojas, hermano de Ricardo, quien se encargó puntillosamente de las cuestiones económicas para la construcción de la casa, pensada desde los comienzos con fines museísticos. La dedicatoria reza: “A Don Absalón Rojas, abogado y poeta, que puso todo su entusiasmo de artista durante la realización de la casa de su hermano Ricardo. Homenaje de amistad”. De hecho, esta trama vincular puede constatarse también porque algunas de las misivas que se hallan en el Museo Casa Ricardo Rojas, aquellas referidas al proceso de proyección y construcción

de la casa, tienen como destinatario a Absalón y no a Ricardo Rojas<sup>19</sup>.

## 1.2 El prólogo

Si el libro podría caracterizarse como un híbrido genérico puesto que campea entre la descripción arquitectónica, las consideraciones estéticas que conforman la mirada euríndica, pero también está entrelazado con la historia del arte –teniendo en cuenta que establece una “breve historia del azulejo”– y con la literatura, el prólogo del libro merece una atención especial. En el mismo, Guido construye una figura que apela a fuertes ráfagas de viento sobre la avenida de Mayo. De alguna manera, intenta corporizar y rearticular una dicotomía entre, por un lado, la Buenos Aires cosmopolita y por otra parte, el viento de “las salitrosas cañadas de Pampa”, de “los bosques de ceibos y algarrobos o del desierto puneño”<sup>20</sup>.

Planteando los dos términos de una oposición, teniendo en consideración que la cosmópolis está conformada por las

---

<sup>19</sup> Véase por ejemplo: Carta de Ángel Guido a Absalón Rojas, 4 de enero de 1928 (2 folios). Museo Casa Ricardo Rojas

<sup>20</sup> GUIDO, Ángel. *op. cit.*, s/d

fachadas francesas, italianas, germanas, es decir, por arquitecturas europeas y europeizantes, lo americano deviene, según Guido, de la tierra y el viento. Guido alude a ese impetuoso viento que le remite no solo a la Puna sino también a la pampa, es decir, a la tierra adentro y que no se encuentra parapetado sino en franca intrusión a la ciudad. Entendemos que para ejemplificar hace falta citar *in extenso* una parte del prólogo de *La casa...*:

El viento hostil y helado doblaba las esquinas en un torbellino [...] Fachadas de arquitectura francesa, italiana, germana, petizas [sic] y altas, obesas y esqueléticas, cuadradas de pie en la vereda, escuchaban tras de su hastío, el quejido bronco del viento recio. Cuatro cintas de autos yanques [sic] habíanse detenido desde el Congreso, de europea arquitectura, hasta la plaza de Mayo trazada a la inglesa. Arreciaba el viento por la avenida, raleando el público de las aceras. Saturábanse los cafés de denso humo, al que agujereaba el tiroteo de la jazz band yanque [sic]. Pero el viento recio del vendaval imperaba más. Mugía en las caprichosas molduras de las fachadas y vibraba en los

letreros políglotas [...] Victrolas de lustrabotas y altoparlantes de los comercios, vomitaban el destemplado ruido epiléptico de la *jazz band*, hasta estrecharse contra el vendaval varón que arreciaba en la avenida, y que viniendo de la Pampa a la Pampa fuera.

Fragancias vírgenes traía aquel viento de julio. Fragancias de salitrosas cañadas de Pampa o de bosques de ceibos y algarrobos o del desierto puneño. No sé de dónde viniera aquel viento bravío, pero su fragancia la supe gustar más de una vez en la puna norteña que solo no dobla al indio y al cactus enhiesto. Tenía su fragancia, tenía su sabor y tenía aquel mismo gesto, ancho de horizonte a horizonte y que solo sabe de fiereza el poncho de vicuña que se enarbola al cuerpo como una bandera.

Aquel vendaval criollo, vigoroso, hostil, que cacheteaba las fachadas vulgares y plagiarias; que raleaba el público de las aceras y traía sin embargo olor de Pampa y sabor de Puna, se me antojó la encarnación de una ira india, que arreciara en las calles porteñas, feas en su falta de armonía, pretenciosas en sus cúpulas pedantes, indiscretas en sus letreros políglotas, bullangueros en sus altoparlantes.

Parecía rugir de santa indignación por momentos, hasta terminar en melodías de quena como un alto gemido lírico y amargo

De todo aquel escenario solo era nuestro el heroico vendaval, corcel alado ebrio de furia, cabalgado del alma de tierra adentro. Lo demás era extranjero. La avenida de Mayo mal copiada de la de la Ópera de París. Las plazas de Mayo y del Congreso con árboles exóticos. La arquitectura de las fachadas plagiadas de las europeas. Todo ajeno, todo exótico. Nada más que la copia inferior, el calco ramplón.

Y en aquel espectáculo una sola nota de arte en la engreída avenida porteña: el vendaval criollo que traía olor de Pampa y sabor de Puna.<sup>21</sup>

Si en los humosos cafés de Buenos Aires se vibraba al son de las bandas de jazz importadas, Guido propondrá como contraparte la ira del viento que arrecia con su olor, su sabor y su gesto adusto. Marcas de esta cuestión son las construcciones léxicas utilizadas, puesto que remiten a la furia de la naturaleza, a saber: el quejido bronco del viento

---

<sup>21</sup> GUIDO, Ángel. *La casa del Maestro*. Manuscrito s/d

recio que arrecia (la duplicación enfatiza); el viento caracterizado como bravío; las emociones descriptas son fiereza, ira e indignación; el gemido es alto, lírico y amargo; el vendaval heroico es comparado a un corcel alado ebrio de furia. En fin, podríamos preguntarnos ¿cuál sería entonces la conclusión que Guido glosa mediante esta apelación? Si aquello era plagio, copia degradada, este vendaval del mes de julio en Buenos Aires, es figura de “lo propio” pero es también “sensibilidad pletórica de presente”: la estética nueva se sitúa entonces frente a las arquitecturas exógenas y frente a la música importada; en suma, frente a lo extranjero y extranjerizante, postulando una inflexión de la modernidad, no desdeñando de ella. Dice refiriéndose a esta estética nueva que se presenta como necesaria: “Estilización significa actualización. Y actualización significa anchura de medios, de recursos; *sensibilidad pletórica de presente*; alta antena sensible a la cultura universal; lagar de humanidades. La estilización, palabra manida en extremo, es tan profunda como una cultura. Prudente es pecar por cautela, meditación,

enfocamiento de lo que se pretende actualizar o estilizar durante el proceso creador”.

Como vemos, el antagonismo está planteado y tiene una muy rica proyección: las posturas *modernas antimodernas* de la teoría euríndica derivan justamente de la adhesión al mito de la homogeneidad originaria, que se habría fragmentado por obra de la modernidad cosmopolita, con la consecuente eclosión del eclecticismo. Percibido este como carencia de estilo, se le aborrecía por ser expresión de la falta de identidad propia de la capital argentina, la cual es vinculada a la pedantería y a lo bullanguero.

Quizás la problemática de mayor envergadura que Guido se plantea, estaría conformada por el proceso de traducción arquitectónica de los postulados euríndicos al que aludíamos con antelación. Concomitantemente, Guido materializa la estética de la que debía ser tributaria la apuesta: esta *modernidad antimoderna*<sup>22</sup>, a caballo entre lo criollo y lo europeo, converge desplegando un *futuro anterior*, es decir, un tiempo que irremediamente está

---

<sup>22</sup> Véase en este mismo número el artículo de Raúl Antelo.



por venir pero que será buscado en un pasado que nunca ocurrió.

En suma, si como siempre, la lectura es mayor que el texto porque ella siempre dice más de lo que afirma<sup>23</sup>, *La casa del Maestro* es entonces el relato de la arquitectura (de la casa) pero paralelamente es también reescritura del relato (del Maestro).

### 1.3 Inscripción autobiográfica en *La casa del Maestro*

Ahora bien, llegado a este punto podríamos ensayar una respuesta para el siguiente interrogante: ¿cómo convierte Guido un texto que describe una casa, en un acontecimiento personal? Ciertamente, el texto no solo narra los pormenores de la construcción de la vivienda de Rojas, vicisitudes que pueden leerse también en diálogo contrapuntístico con las corresponsalías entre estos dos intelectuales, sino que forja además ciertas claves autobiográficas en torno al proceso vivenciado: sus

---

<sup>23</sup> ANTELO, Raúl. “A pesquisa é uma escrita autónomamente real”, en: CEI, Vitor, DAYRELL, João Guilherme y MINGOTE FERREIRA DE AZARA, Michel (comp.) *A literatura e a vida: por que estudar literatura?* (Vila Velha, Praia Editora: 2015), p. 48. “*como sempre, a leitura é maior que o texto porque ele sempre diz mais do que afirma*”

primeros temores por no sentirse a la altura de las circunstancias, las negociaciones con tan excelso (y exigente) cliente; en fin, “las dificultades de todo orden, principalmente estéticas y espirituales” de tamaño proyecto, en palabras de Guido.

En el frondoso y sugestivo vínculo epistolar<sup>24</sup>, constatable en exclusiva por las cartas de Guido y no por las respuestas de Rojas, se consiguen observar las marchas y contramarchas entre discípulo y maestro para la concreción de este inmueble, donde la última palabra, como surge tanto de *La casa...* como de las esquelas, siempre la tenía Rojas. En estas misivas de Guido, que Rojas cuidadosamente recogiera y guardara en su archivo y más allá del tono amistoso que se puede apreciar, palpita esa búsqueda explícita de traducción de un ideario<sup>25</sup>.

Acaso de modo involuntario, Guido se inscribe en el gesto de narrar una parte de su itinerario autobiográfico en *La*

---

<sup>24</sup> Son más de setenta las cartas que se conservan en el Museo Casa Ricardo Rojas, aunque un número mucho menor puede consultarse ya que está digitalizado mediante escaneo. Un trabajo específico sobre *La casa del Maestro* y el epistolario Guido/Rojas está en etapa de elaboración.

<sup>25</sup> Ángel Guido utilizaba un apelativo afectuoso para dirigirse a Rojas, sus cartas siempre comenzaban con: “Querido maestro”.

*casa...* –la retahíla de sus dudas, sus temores frente al desafío profesional propuesto, sus anhelos íntimos– aunque también están presentes sus concepciones en torno al arte que sustentan las decisiones tomadas. Estas pinceladas son casi *reliquias autobiográficas* de un pretérito muy reciente, muy cercano. Nos referimos a ciertos acontecimientos ocurridos solo unos meses antes de la escritura de *La casa...* y que confluyen en el mismo dando lugar a un texto anfíbio, en el entre-lugar de la descripción arquitectónica y la exposición del yo.

Entendemos que en *La casa del Maestro*, abordar la cuestión autobiográfica puede resultar significativo porque más allá que el texto se funda a sí mismo como el relato de la respuesta a una propuesta, se constituye en un híbrido cuya pretensión es persuadir al lector de que se está ante un relato directo de la vida real narrado por un individuo real, sin mediaciones<sup>26</sup>. Resultan elocuentes a tal fin las palabras vertidas por Guido:

---

<sup>26</sup> Cfr. MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. (México: FCE, 1996), p. 27. Asimismo, ver el prólogo de FRANCO, Sergio R. *In(ter)vencciones del yo: escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)* (Madrid: Editorial Iberoamericana / Vervuert; 2012)

Cuando me expuso en pocas palabras los motivos de su requerimiento, sentí el más vivo deseo de renunciar ante un problema tan ancho. Tendría que levantar la casa para un hombre de cultura genial, de ideas estéticas admirablemente arraigadas; de convicciones artísticas rígidas, certeras, como una línea recta y desnuda; de preferencias rigurosamente trazadas. La casa para un hombre de una arquitectura mental proporcionada como un Parthenón; de una estructura intelectual realizada en una vida entera de rigurosa profesión de arte, para salvar nuestra patria merced a la emancipación más grande de las emancipaciones: la de nuestra cultura<sup>27</sup>

A partir del uso de autobiografemas como la primera persona (del singular, en el prólogo; del plural en el epílogo), los recuerdos personales, la construcción del intelectual referente como el maestro admirado (más exactamente el Maestro, con mayúscula), entre otros, se van articulando estas modulaciones estratégicas a lo largo

---

<sup>27</sup> GUIDO, Ángel: *La casa del Maestro*, prólogo.

del volumen. En última instancia, estas coadyuvan a configurar la operación metatextual. Decimos esto porque en rigor, Guido va describiendo y explicando qué acciones tomó para la proyección y construcción de la casa pero asimismo va cincelandando y entrecruzando sus sensaciones en torno al pedido. De este modo, argumenta esas, sus elecciones, soldadas a los requerimientos euríndicos de Rojas mediante una autopresentación oblicua o desviada cuyo eje está puesto, huelga decirlo, en el recuento de ese sentirse agobiado por la envergadura del requerimiento.

Consideramos que en los intersticios de una escritura que se plantea como pretendidamente cercana a la objetividad – el relato de una casa–, la subjetividad pulsa por materializarse. Aquí se vislumbran sus rescoldos que no hacen otra cosa que manifestar que el texto es y no es al mismo tiempo el relato de la casa del Maestro. En otras palabras, Guido valida su texto en el espacio donde la explicación estética y cierta utilidad didáctica tienen cabida. Ahí, el hecho de escribir, el acto autobiográfico en sí<sup>28</sup> está justificado; sin embargo, la escritura sostiene tanto

---

<sup>28</sup> MOLLOY, Sylvia. *op. cit.*, p. 188.

su mérito documental ligado a las disquisiciones estéticas como su contrapartida: sus sentimientos recónditos, sus especulaciones, sus motivaciones y sus inquietudes. De ahí que *La casa...* sea un texto bífido, un documento de estética atravesado por declaraciones personales donde también tienen cabida ciertas reflexiones en torno al rol del arquitecto en la sociedad. En rigor, Guido también expone su postura en lo relativo a la profesión: defiende a la arquitectura como arte que debe posicionarse frente al problema de la renta (que en ocasiones se impone por sobre el valor estético) y también frente al “rastacuerismo”. Como vemos, es un escrito donde toma posición en múltiples sentidos.

Conviene recordar, por otra parte, que son constantes las referencias a sus propios libros, publicaciones e intervenciones para refrendar lo ya escrito. Esto también contribuye a conformar las claves autobiográficas del relato. Como sucede, por ejemplo, con la descripción del frontispicio de piedra del patio de recepción donde cita que algunos motivos ornamentales ya fueron estudiados en sus textos precedentes. Estas menciones a sus propios escritos

–precisamente nos referimos a *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial* (1925) y a *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölflin*, (1927)– se vinculan a la imbricación entre distintas prácticas que jalonan el itinerario intelectual de Guido o mejor aún, que indican su concepción en torno a la incidencia del arquitecto en la sociedad: en su producción dialogan la teoría y la reflexión estéticas, la praxis y el proyecto arquitectónicos, y la voluntad de socialización de sus ideas. Guido hilvanaba y suturaba denodadamente los diferentes frentes desde donde daba esta batalla cultural euríndica<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Vemos cómo Guido concebía su incisiva intervención: como un dispositivo de gran envergadura cuya *conditio sine qua non* implicaba abordar la cuestión desde la escritura de textos teóricos cuyo basamento se ligaba al nacionalismo pero también a postulados wölflinianos y, paralelamente, materializar los lineamientos en la práctica proyectual arquitectónica e influir en la universidad. Presumimos que al no desmembrar los aspectos, al enfrentarse a este laborioso proceso desde múltiples aristas, Guido le da una fuerza inédita a sus planteos. Desde la cátedra universitaria intentaba la curricularización de ciertos contenidos específicos. Un claro ejemplo de esto, resulta su apuesta de 1924 donde, a través de la cátedra de Historia de la Arquitectura, dispuso la circulación de los textos de Rojas al punto de proponer la creación de una cátedra de Ornamentación Americana, como expresan estos fragmentos publicados en 1925: “Es preciso que toda nuestra arquitectura americana, levantada después de la llegada de Colón, pase por una revisión relativamente honda [...] y deben ser las universidades mismas, por lo menos las iniciadoras de tales severos estudios [...] para

Si, como se puede inferir, la autocita implica de alguna manera un cierto ensalzamiento de la trayectoria intelectual, involucra, sin más, un decir sobre la experiencia propia en esas conocidas lides, dejando entrever que su apuesta incluía escritura de textos sobre estética, intervenciones públicas, docencia universitaria y práctica proyectual. Otro ejemplo en esta dirección es que Guido destaca en *La casa...* una conferencia dictada en Buenos Aires en el mismo 1928 titulada “Arqueología de la arquitectura hispanoamericana-Eurindia en la arquitectura hispanoamericana, una suerte de protolibro, una versión

---

robustecer sus pasos a través del amplio proceso de transformación estética arquitectónica de nuestro país” Asimismo, se apoyaba en la escritura de textos sobre arte y estética cuya disputa se daba en espacios de circulación del conocimiento como revistas y congresos y en la práctica proyectual. Más adelante Guido agregaba: “Son estos razonamientos los que motivaron [...] la inclusión, en los planes de estudios de las Facultades de Arquitectura de la República, de un curso especial sobre Historia de la Arquitectura y Ornamentación americana post-colombiana con la adición del estudio histórico paralelo de la ornamentación [...] y la influencia aborigen americana influyó inmediatamente sobre la ornamentación española, cuyo conocimiento se hace pues absolutamente necesario”. (GUIDO, Ángel. “Historia de la Arquitectura y Ornamentación pre y post-Colombiana”, en: *El Arquitecto*, Revista mensual de Arquitectura, construcción y artes aplicadas, Vol VI, (Buenos Aires, Agosto de 1925), p. 388.



anterior del publicado con título homónimo (*Eurindia en la arquitectura americana*) en 1930.

Sin embargo, es necesario agregar también que en *La casa...* se retrotrae a los recuerdos de un viaje emprendido unos pocos años antes, a comienzos de la década del veinte. Las circunstancias de ese viaje no podrían haber sido más promisorias: tres jóvenes inquietos parten sin rumbo fijo por Latinoamérica. Los protagonistas cargan en su equipaje escaso dinero pero rebosan en deseos de conocimiento: es un viaje de estudios con ribetes de turismo. Los entusiastas viajeros son el artista plástico Alfredo Guido (hermano de Ángel), el arquitecto que nos convoca y su amigo Alcides Greca, jurisconsulto, escritor y pionero cineasta<sup>30</sup>, quienes desplegaron sus talentos en la ciudad de Rosario.

Esta experiencia autobiográfica y diletante marcó el derrotero intelectual de Guido ya que se constituyó en un parteaguas en su formación, quizás una *anagnórisis* y generó que sus investigaciones tomaran un renovado

---

<sup>30</sup> Para mayor información ver: ANTEQUERA, María Florencia. *El relato de viajes en la obra de Alcides Greca como formación de una subjetividad moderna en el campo intelectual argentino* Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2017 (mimeo).

ímpetu. Esta es la razón por la cual Guido expone en *La casa del Maestro*:

Felizmente y para suerte mía, mis investigaciones arqueológicas practicadas en el Norte, en Perú y Bolivia, coincidían, como realidad plástica con parte de la doctrina de “Eurindia”. En efecto, en aquella arquitectura vastamente estudiada, (*Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*, 1925; *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölflin*, 1927) se demuestra en forma arqueológica e históricoestética, la fusión indoeuropea realizada entre las formas españolas y la estética india. Esta arquitectura mestiza es la que encaja perfectamente en la doctrina americanista aludida, puesto que, aquella fusión o maridaje entre lo europeo y lo indio se obtiene en su forma espontánea, rústica y pura.<sup>31</sup>

Como vemos, Guido se refiere en concreto a sus pesquisas y a sus posteriores obras donde teoriza sobre estos problemas de fusión entre formas españolas e indígenas.

---

<sup>31</sup> GUIDO, Ángel: *La casa del Maestro* s/d

Aguijoneados por el deseo de conocer el estilo barroco de los siglos XVII y SXVIII, los sitios recorridos por los hermanos Guido y Alcides Greca entre 1919 y 1920 fueron fundamentalmente Argentina, Bolivia y Perú<sup>32</sup>, aunque conviene decir que con total plenitud Guido encontró en Arequipa, aquello que denominó la Eurindia arqueológica. Conviene subrayar entonces que Guido recoge destellos o fragmentos de lo visto en ese viaje y los articula en la casa que está construyendo y que relata en *La casa....* En efecto, a modo de piedras que se sacan de la cantera, es este el reservorio que atesora imágenes, y que recompuestas, son plasmadas en la morada de Rojas. A modo de ejemplificación, podemos citar: “De las caras indiadas podemos recordar algunos ejemplares de las iglesias de Arequipa”. Otro ejemplo es que al describir los balcones diseñados para la casa de Rojas remite a aquellos vistos en La Paz, el Cuzco y Lima y fundamentalmente recuerda

---

<sup>32</sup> Este viaje de juventud fue relatado por Alcides Greca en *La torre de los ingleses* (1929) y fue objeto de nuestro interés en otras oportunidades: estos tres jóvenes intelectuales se convirtieron en los protagonistas de un viaje singular que les abrió otros caminos de conocimiento, ligados al arte en clave de una auténtica búsqueda identitaria. ANTEQUERA, María Florencia, op. cit.

aquel que pertenece a una casa visitada en Lima, del Marqués de Torre Tagle donde a los tres viajeros les acontecieron anécdotas jocosas.

En rigor, la cuestión autobiográfica está apoyada en el haber visto y vivido aquello que se relata así como también en dejar constancia de los sentimientos suscitados por la propuesta y por el desarrollo de la empresa en sí. Ser garante de lo relatado, administrador del relato y protagonista de experiencias que transformaron la construcción de una casa en un acontecimiento personal son las prerrogativas que cimientan las claves autobiográficas del texto.

## *2. La casa Fracassi*

En sintonía con las coordenadas del pensamiento euríndico, entre 1925 y 1927, Ángel Guido sacó adelante una obra arquitectónica singular. Bajo sus impulsos artísticos y como experiencia tributaria del viaje al que hicimos referencia *ut supra*, comandó la construcción de la residencia y casa de rentas de Teodoro Fracassi, médico

psiquiatra, y de su esposa Sara Avalor<sup>33</sup>. Transcurridos unos pocos años luego de recorrer Argentina, Bolivia y fundamentalmente Perú, donde la arquitectura mestiza estaba tan presente, Ángel Guido proyectó, edificó y supervisó esta construcción en la ciudad de Rosario que se denomina casa Fracassi.

Su estética es tributaria del giro propio que esgrimió Ángel en este modo de ver el arte y la arquitectura que la crítica resume como *neocolonial* –categoría heteróclita de suyo– y que claramente, nunca ejerció la primacía en Rosario. Esta ciudad “sin tradición” era una especie de arena donde se debatían las estéticas que bregaban por definir lo identitario.

El lugar del emplazamiento se constituye *a priori* como un dato insoslayable. En rigor, si bien existía en algunos miembros de la burguesía local un marcado interés por la herencia colonial, la historia de la ciudad de Rosario no

---

<sup>33</sup> Una versión de este apartado fue publicada en ANTEQUERA, María Florencia: “La residencia y casa de rentas Fracassi, una inflexión del neocolonial en la ciudad de Rosario”, Revista *Res Gesta*, n° 51, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales del Rosario, PUCA, Rosario, 2015.

encontraba objetos relativos a dicho período<sup>34</sup>. Esto refuerza la tesis de que la arquitectura fusional de Guido es una suerte de *modernidad vieja* o, mejor aún, *una modernidad anclada en un pasado que literalmente nunca existió*, a modo de simulacro o impostura, una construcción sin más, que vale la pena repensar en este contexto situado. En la Rosario de los años veinte, la *casa Fracassi* estaba situada en las periferias. En la actualidad, debido a los cambios urbanísticos y al crecimiento de la planta urbana, está emplazada en la intersección de dos arterias sumamente céntricas: San Luis y Corrientes.

Ángel, fervoroso en su voluntad de legitimar y poner en funcionamiento un programa arquitectónico que contribuyera a repensar el país, era consciente de que, en las primeras décadas del siglo XX, sea cual fuere el camino, implicaba darle dimensión americana a esta operación. Abierta a múltiples elementos que se entrecruzan, la casa

---

<sup>34</sup> Ver MONTINI, Pablo. “La ciudad del puerto petrificado” en AAVV. *Las batallas por la identidad* (Rosario: EMR, 2014), p. 140. Según Montini, este gesto también se puede advertir en la instancia de materialización del Museo Histórico Provincial Julio Marc, ya que Marc y Guido salieron de Rosario a buscar objetos para adquirir, a fin de dar sustento a su relato americanista.

Fracassi es la materialización de la convicción de Ángel, que podría ser expresada en estos términos: América tiene algo para decirle al mundo en clave de arte.

De este modo, intentó sentar las bases teóricas y plásticas para una corriente de arte nacional enraizada en lo americano. Para satisfacer su afán explicativo, Guido expone que la añorada independencia estética iba de la mano de Eurindia puesto que la identidad americana radica en el estilo mestizo, en la *fusión* entre lo europeo y lo americano: razón por la cual, el altiplano peruano, y en particular Arequipa, conocida unos cuatro años antes junto a Alcides Greca y a su hermano Alfredo, concentrarán sus intereses. En efecto, la arquitectura arequipeña que tanto lo deslumbrara es vista como el paradigma de esa fusión: Arequipa escondía “el injerto anímico de nuestra fusión”<sup>35</sup>, como expone en un texto para la Revista de *El Círculo* titulado “En defensa de Eurindia”.

Sin embargo recién en 1930 Guido publicó *Eurindia en la arquitectura americana* donde sistematizó que los procesos

---

<sup>35</sup> GUIDO, Ángel. “En defensa de Eurindia”, en Revista *El Círculo*, (Rosario: El Círculo de la Biblioteca, 1924), p. 37.

euríndicos son en realidad dos: por un lado, Guido reconoce la *Eurindia arqueológica* es decir, aquella que “responde al ya realizado proceso de fusión de lo indio con lo europeo en el arte colonial”<sup>36</sup>. Esta es la que vio y analizó en el viaje que aludíamos y es la que describe en estas expresivas líneas como documento arqueológico:

Espectáculo complejo y vasto, ofreció América durante los siglos XVII y XVIII, respecto al desarrollo de su arte. Pero algo que realmente sorprende es el resultado del curioso connubio realizado entre lo indio y lo español. Centros de gravedad de este proceso de fusión fueron sin duda, México en el norte, Perú y Bolivia en el sur. Eurindia tuvo en aquel arte un documento arqueológico de gran interés artístico y científico.<sup>37</sup>

Pero por otro lado, rubrica la llamada *Eurindia viva* que corresponde a las proyecciones que la ensambladura de lo americano con lo europeo realizará en el campo de nuestro

---

<sup>36</sup> GUIDO, Ángel. *Eurindia en la arquitectura americana*. (Santa Fe: UNL 1930), p. 7

<sup>37</sup> Ídem, p. 9.



arte moderno presente, inmediato y mediato<sup>38</sup>: la casa Fracassi encarna sin lugar a dudas esta *Eurindia viva*. No es documento arqueológico que legitima y cimienta una estética sino presente que se despliega por la mediación del artista.

Ahora bien, conviene recordar que la crítica ha denominado sintéticamente a esta arquitectura fusional como *neocolonial*<sup>39</sup>, la cual podría definirse como aquel “conjunto de teorías, proyectos y construcciones que, en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX tomaron como modelo las obras producidas durante el período de dominación española en América”<sup>40</sup>. Como es de suponer, esta pulseada por el neocolonial excedió a la figura del rosarino<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Ídem, p. 7.

<sup>39</sup> Conviene destacar que la arquitectura neocolonial no constituía un bloque compacto, ya que mostraba matices según las distintas particularidades regionales. En rigor, en algunos países primaba la vertiente neindigenista, mientras en otros –como en nuestro caso– prevalecían aquellas posturas de acento hispanista. Para mayor información sugerimos consultar: Alberto PETRINA, op. cit

<sup>40</sup> LIERNUR, Jorge Francisco. *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina* (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2008), p. 115.

<sup>41</sup> Podemos destacar algunas otras intervenciones artísticas que, interesantes en sí mismas, impulsan diferentes acepciones del

En esta línea, conviene reponer que la disputa por lo identitario en la que se inscribe el neocolonial se podría glosar de muchos modos. Por citar solo un ejemplo que nos permite auscultar la tonicidad del debate, mencionamos a la Revista *Arquitectura* de la *Sociedad Central de Arquitectos*, temprana tribuna del neocolonial cuyo director y principal referente era el mismo Guido<sup>42</sup>, y en sus

---

neocolonial y despliegan una serie de representaciones tendientes a encontrar un lenguaje propio. Algunas obras y arquitectos para destacar son: el Pabellón argentino en la Exposición iberoamericana de Sevilla (1926-1929), la sede de la embajada argentina en Lima (1927-1928), ambos diseñados por Martín Noel (1888-1963) en clave hispanoárabe; el Teatro Nacional Cervantes (1921), el exponente más importante en su vertiente neoplateresca, obra de los arquitectos Fernando Aranda y Bartolomé Repetto. También podemos poner de relieve obras de Estanislao Pirovano (1890-1963) en Buenos Aires, Juan Kronfuss (1872-1944) en Córdoba, Mario Buschiazzo (1902- 1970) y Héctor Greslebin (1893-1971), entre otros.

<sup>42</sup> En esta revista, “los temas de la arquitectura moderna fueron trabajados como problemas teóricos a través de los editoriales: “Estandarización” (Nº 2), “Nuestra actitud pasada frente a la arquitectura moderna” (Nº 4), “Le Corbusier” (Nº 5), “Hoffmann” (Nº 8), “Decadencia de la arquitectura moderna francesa” (Nº 9). Y esas notas editoriales fueron a integrar la presentación de Guido en el Tercer Congreso Panamericano de Arquitectos, que se realizó en Buenos Aires en el mes de julio de 1927; esta reflexión se denominó “Orientación espiritual de la arquitectura en América” y en el mismo año fue publicada en formato de libro por el autor” (COLLADO, Adriana. “La difusión de la arquitectura moderna en el interior de Argentina. Revistas de Rosario, 1926-1933”, en *Revista de Arquitectura* nº 23, (Santiago de Chile: Universidad de Chile, primer semestre 2011), p. 29.

antípodas, la mirada de las vanguardias. Baste pensar que en la vanguardista Revista *Martín Fierro* se entronizaba a Le Corbusier. En efecto, el encargado de la sección Arquitectura de esta revista era Alberto Prebisch<sup>43</sup> (1899-1970), referente de la arquitectura racionalista quien atacaba con virulencia a los artistas neocoloniales: en esencia sus críticas se dirigían contra el ornamento por carecer supuestamente de función y el blanco más asiduo fue el arquitecto Martín Noel.

Por su parte, Guido, polémico y erudito, se posiciona en contra de la arquitectura orientada por los paradigmas de la máquina y la estandarización y critica fuertemente a la figura de Le Corbusier. Como queda de manifiesto en este brevísimo resumen, estas dos miradas arquitectónicas –el neocolonial y el racionalismo– funcionan como dos polos

---

<sup>43</sup> Cabe recordar que Prebisch, y no de manera casual, fue el interlocutor calificado en la visita de Le Corbusier a Buenos Aires en 1929. Entre sus obras arquitectónicas más emblemáticas figuran el Obelisco (1936), Edificio de viviendas y de renta propiedad de Victoria Ocampo, calle Chile 1368 en CABA (1935); Cine- Teatro Gran Rex, Av. Corrientes 857 en CABA (1937); el ex Cine Gran Rex, sito en San Martín 1129, Rosario (1947). Otro de los encargados de la sección Arquitectura de la Revista *Martín Fierro* era Ernesto Vautier.

de oposición al eclecticismo, y también como respuestas ideológicas frente a la pregunta identitaria.

Aunque suene paradójico, la gramática acorde a los nuevos modos de expresar lo nacional en arquitectura fue para Guido esta suerte de “retorno a las raíces” que en última instancia resulta ser la construcción de una versión: debe entenderse como una de las formas que adoptó en Latinoamérica la Modernidad ya que la operación de cimentación de una tradición servía para enfrentar el eclecticismo en que habían caído los academicismos, tanto el francés como el italiano donde, según Guido, el futuro canon eurindiano unificaría las dispersas energías hacia una soñada arquitectura propia.

### *2.1 Descripción ornamental de la casa Fracassi*

Lenguaje propio que intenta una independencia estilística recurriendo a valores del pasado reinventados, factura artesanal, motivos americanistas son las notas que resaltan en su producción y que generan una dimensión simbólica insoslayable en la intersección de las transitadas calles San

Luis y Corrientes: tanto el exterior como el interior de la casa metaforizan su pensamiento.

Forma y contenido resultan para Guido el par indisoluble que sustenta la obra de arte como artefacto o bien, podríamos apuntar que forma es contenido en la obra de este artista ya que explicita el rol fundamental que detenta el ornamento como vehiculizador de la memoria. Nos aventuramos entonces, a establecer una descripción de la casa para calibrar la búsqueda de síntesis que opera en ella. En este empeño, se despliega un análisis de su materialidad y de su espacialidad, describiendo formas, relaciones, recorridos y ámbitos, al tiempo que se desarrolla un relevamiento de las esculturas y relieves que ornamentan el conjunto arquitectónico.

Para la materialización del inmueble, la colaboración del constructor Víctor Avalor, hermano de Sara (quien como en tantas otras construcciones fue su *coequiper*) y la intervención de su hermano Alfredo fueron de suma importancia. El aporte de este último se centró fundamentalmente en la confección de un imponente mural que se halla en el comedor, en la ochava de la casa;

asimismo contribuyó en el diseño y emplazamiento de algunas esculturas presentes en las hornacinas del mismo. Esta edificación de casi 2000 m<sup>2</sup>, en realidad, es una obra compleja ya que conviene recordar que es también un emprendimiento inmobiliario múltiple. En efecto, el conjunto arquitectónico consta de la residencia familiar (la mansión), tres casas contiguas (dos por calle Corrientes y una por San Luis, que se alquilan), consultorios y un gran local comercial con subsuelo en la ochava. Según narran los herederos, fue realizada mediante un crédito del Banco Hipotecario Nacional en solo dos años y como toda obra arquitectónica es fruto de las negociaciones entre los artistas y los clientes. De hecho, según pudimos constatar, los descendientes del Dr. Fracassi tienen diferentes planos y bocetos hasta la concreción de la versión final.

En el frente de la obra arquitectónica, se destacan los motivos iconográficos de extracción euríndica donde conviven estatuillas, pináculos y tejas coloniales, junto a motivo fitomórficos, dando lugar a un contraste de materiales, colores y ornamentos. En esa yuxtaposición de materiales y colores sobre un fondo de estuco gris, es decir,

un material que simula la piedra, se advierte la primera apuesta de recuperación de la memoria (fig. 1).

El ingreso es por la calle San Luis 1384. Un portón forjado en hierro, profusamente trabajado custodia la entrada: atravesándolo nos adentramos propiamente en la residencia. El hall de ingreso presenta escalones y paredes de rico mármol de color. Se distingue en el centro una escultura facetada del premiado Luis Rovatti (realizada en 1928).

Trasponiendo una puerta de rejas vislumbramos al hall de la entrada, cuyas paredes están recubiertas con azulejos sevillanos. Por ascensor o por escalera de mármol blanco, subimos al 2do piso. El primer contacto impacta con detalles europeos como florones de estilo francés, azulejos sevillanos y elementos americanos; sin embargo, las ventanas tienen *vitraux* con ánforas incaicas (fig. 2). De esta manera, vamos descubriendo la fusión de culturas: lo europeo y lo indígena. En el techo de ese hall de entrada podemos reconocer florones de estilo francés, la *boiserie*, por su parte, presenta jarrones con influencias europeas. El

piso de este hall<sup>44</sup> es en damero. También se puede apreciar un *mezzanine*, compuesto por cuatro arcos que están coronados por motivos vegetales (fig. 3). Estos motivos fitomorfos son propios de la Eurindia arqueológica. A la derecha, se encuentra el denominado Confidente (fig. 4), un sitio de la residencia propio para la reunión: esta es una sala de estilo morisco, cuyo revestimiento está conformado por azulejos sevillanos, y el techo cuenta con vigas que imitan madera. La fuente de mármol está custodiada por dos apliques de hierro forjado, que representan aves negras. La salita está decorada por sillones, con incrustaciones en nácar. En el centro, está situado el brasero de metal. El piso presenta olambrillas con diversos motivos.

Frente al ingreso del hall, se puede vislumbrar un gran pórtico de bronce coronado con un arco adornado con motivos vegetales, el cual nos conduce al antecomedor: este tiene piso con figuras geométricas en granito, *boiserie* y vigas en el techo, las lámparas son de hierro y las mesas y

---

<sup>44</sup> En este hall se halla un importante bargueño con pie de puente, con adornos y herrajes de hierro cuyos cajoncitos están dorados a la hoja; las sillas tienen fiadores de hierro y las partes en madera están profusamente trabajadas. Conviene recalcar que cada pieza del mobiliario fue construido ad hoc para la residencia.



sillones, todos fueron diseñados especialmente para este ambiente.

Hacia la derecha, tiene lugar una escalera que se bifurca, una toma el lado derecho, donde está la biblioteca y hacia el lado izquierdo se puede observar un espacio donde está el *mezzanine* que mira hacia el comedor. Una escalera nos conduce hacia el mirador y desde allí a la gran terraza de la casa. Esta bifurcación está coronada por una obra del artista plástico José Bikandi: un mural de cerámica que representa al inca con sus alas abiertas (fig. 5). Este antecomedor tiene dos puertas frente al gran pórtico, una puerta nos lleva a la parte de servicio de la casa y la otra puerta (que es de madera con *vitraux*) nos lleva al majestuoso comedor, a la derecha vemos el balcón con interior colonial con arcos, adornado con frutos y flores.

A medida que se avanza desde el hall de entrada hacia el comedor, pasando por el antecomedor, basta atender a los saberes de un arte que reconfigura los temas americanos y que se precipitan, haciéndose cada vez más presentes – como en un *in crescendo*– hasta estallar lo americano en el majestuoso comedor (en la ochava de la casa). El comedor

cuenta con el impresionante mural de Alfredo Guido (fig. 6), óleo realizado en tela, pintado en su estudio y unido en el recinto donde se pueden distinguir indígenas del Altiplano relacionándose con la naturaleza, con la madre tierra, cuya indumentaria detenta colores saturados. También se destaca una pareja de collas tocando un instrumento típico, el sikus (fig. 7). En otro fragmento del mural que cubre todo el comedor, se representa la actividad agrícola ganadera de la zona: animales pastando junto a colinas sembradas. Asimismo, está presente el lago Titicaca con mujeres bañándose y la Catedral de Cuzco, junto a pequeñas casitas en el valle, figuras festivas del carnaval rodeadas por mulas, cabras, flores, cardos y vasijas, entre otros motivos (fig. 8). El piso del comedor es de granito con figuras geométricas, los muebles son de madera, una gran mesa con sillas a su alrededor está coronado con una gran lámpara de hierro, a la derecha hay una mesa y sillas pequeñas, lugar este para que los niños jugaran. Este mural nos muestra además la arquitectura de la época: no grandes casonas y catedrales, sino justamente pequeñas casitas en el valle.

En cada extremo de la nave de este comedor, se encuentran dos hornacinas con figuras femeninas, obras de Alfredo Guido: una está representada por una mujer con cuerpo de sirena, rodeada de caracoles y en el otro extremo, una mujer sirena, rodeada de caracoles y frutos reconfigurando, como en otros sitios de la casa, lo femenino como símbolo de vida, de reunión, de conciliación.

El escritorio del Dr. Teodoro Fracassi se descubre sobre calle Corrientes. Atravesándolo, nos topamos con el lugar de reunión familiar, una sala de estar con una gran chimenea, coronada con un alto relieve de tres mujeres desnudas originalmente (cuya desnudez fue disimulada luego), obra de Luis Rovatti. Alrededor de esta sala se disponen las habitaciones principales.

Con esta exhaustiva descripción quisimos exponer que esta casa es la concreción de la militancia euríndica insistente que, como venimos desarrollando, Ángel sostuvo también desde el punto de vista de la retórica y la producción teórica y fue Rosario, sede destacada de su accionar tanto en lo político e institucional como en lo artístico y cultural.

En el marco de la batalla de ideas a nivel continental, la denominada casa Fracassi tiene como razón de ser, en primera instancia, motivos ideológicos cuya semántica se enraíza con lo euríndico propuesto por Rojas. En este sentido puede ser pensada como *casa-manifiesto*, por medio de la cual el arquitecto supo encarnar en el plano físico el ideario americanista que compartía con su amigo y maestro. En esta dirección, entendemos que la casa Fracassi (como podemos observar asimismo en la casa de Rojas) también cumple esta función de síntesis original en términos de estilo, llamada a representar en la práctica ornamental el sueño euríndico.

### *Consideraciones finales*

Entendemos que estos dos objetos culturales –la casa Fracassi y *La casa del Maestro*– ofrecen un buen punto de partida para una reflexión más sostenida sobre el funcionamiento de las coordenadas euríndicas, que los posiciona como objetos singulares de un ideario común.

La textualidad incisiva de la palabra de Ángel resuena en la materialidad de su producción proyectual. Como exponíamos, Ángel se apropia y reescribe el legado de Rojas en su propia

producción artística. En este sentido, la residencia Fracassi y el texto sobre el proyecto de la casa que Guido construyó para su maestro Rojas, despuntaron como dos ejemplos significativos de la sintonía que entrambos existía.

Si caracterizamos a *La casa del Maestro* como un híbrido genérico puesto que pivotea entre disciplinas diversas como la arquitectura, las consideraciones estéticas que conforman la mirada euríndica, entre otras, pero también se nutre de la escritura autobiográfica, conviene subrayar que funciona asimismo como una caja de resonancias de los debates por la construcción identitaria. En rigor, *La casa del Maestro* es un relato sobre la casa del maestro pero es mucho más aún: implica una reescritura, una toma de posición y una disputa por el sentido y el significado de crear formas nuevas.

Para Ángel Guido, la síntesis euríndica es también una proyección de futuro, una suerte de visión prospectiva anclada en el pasado. La noción de modernidad aparece entonces ligada a la idea de la búsqueda identitaria con sus raíces en un pretérito hispanoincaico.

Buscar respuestas a esas preguntas que formula, constituye el dispositivo singular que, por prepotencia de trabajo y por potencia de su imaginación artística, marcó su mapa intelectual,

Antequera, María Florencia, *Un libro y una casa:*  
*Ángel Guido en la encrucijada eurindica* – pp. 43-98.

con la ambición epistemológica de un arte que quiere comprender su tiempo y de este modo, refundarlo.

### **Bibliografía**

- ANTELO, Raúl. “A pesquisa é uma escrita autónomamente real”  
CEI, Vitor, DAYRELL, João Guilherme y MINGOTE FERREIRA DE AZARA, Michel (comp.) *A literatura e a vida: por que estudar literatura?* (Vila Velha, Praia Editora: 2015)
- ANTEQUERA, María Florencia. *El relato de viajes en la obra de Alcides Greca como formación de una subjetividad moderna en el campo intelectual argentino* Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2017 (mimeo).
- BARTHES, Roland. *Mitologías* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010) (1ª ed. Fr. 1957)
- GUIDO, Ángel. “En defensa de Eurindia”, en Revista *El Círculo*, (Rosario: El Círculo de la Biblioteca, 1924)
- GUIDO, Ángel. *La casa del Maestro* inédito (s/d, 1928)
- GUIDO, Ángel. *Eurindia en la arquitectura americana* (Santa Fe: UNL, 1930)
- LIERNUR, Jorge Francisco. *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina* (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2008)
- LOJO, María Rosa. “La condición humana en la obra de Ricardo Rojas” Proyecto Internacional de Investigación “El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana”. Cátedra de Pensamiento Latinoamericano “Enrique José Varona”, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, Santa Clara, Cuba. 2003. [Disponible en; <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>]
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (México: FCE, 1996)
- ROJAS, Ricardo. *Eurindia: ensayo de estética sobre las culturas americanas* (Buenos Aires: Losada, 1951) (1ª ed. 1924)
- SALVIONI, Amanda, “De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas”, en: *Il capitale*

Antequera, María Florencia, *Un libro y una casa:  
Ángel Guido en la encrucijada eurindica* – pp. 43-98.

*culturale Supplementi*, (Macerata: Università degli studi di  
Macerata, 2015), pp. 127-152.

TERÁN, Oscar. “El pensamiento finisecular, 1880-1916”, en  
*Nueva Historia Argentina*, dir. Mirta Z. LOBATO (Buenos  
Aires: Sudamericana, 2000).