

LA KUNSTWILLE Y LA SEGUNDA EMANCIPACIÓN AMERICANA

Ofelia Funes

Síntesis de la historia de una ilusión

Introducción

La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación radicado en la Cátedra de Teoría e Historia de la Historiografía de la carrera de Artes de esta Facultad: *Difusión de las ideas estéticas formales europeas en el ámbito artístico de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX*. En el mismo he tomado como marco teórico privilegiado la Historia de las Ideas. Esta elección se fundamenta en el hecho de que entre los intelectuales argentinos de este período, el pensamiento historiográfico y estético europeo es referente legitimador en la valorización del objeto artístico y porque también, de alguna manera, colabora en una interpretación determinada de la realidad.

El horizonte ideológico del período que me ocupa se caracteriza, entre otras cosas, por la reacción que se produce ante las consecuencias no deseadas de la modernidad impuesta por el grupo gobernante de la generación del 80. La idea más visible es la de “Nación”. La construcción simbólica de la identidad nacional se filtra en los discursos de políticos e intelectuales, ya sean positivistas, modernistas -o ambos a la vez- en la literatura, en las manifestaciones populares, etc. Esta idea alcanza su “clímax” durante la primera década. Un ejemplo lo constituye el libro *El Payador* de Leopoldo Lugones. En el mismo trata de demostrar que el *Martín Fierro* es un poema épico y que por lo tanto puede funcionar como texto fundante de nuestra nacionalidad. Una de las consecuencias de esta realidad es la gestación de un nacionalismo cultural que tiene diversas manifestaciones y extensas consecuencias en la sociedad argentina. Los nacionalismos son construcciones propias de la Modernidad, gestadora de los estados nacionales, a partir de decisiones políticas. Este hecho exige “la invención de mitos de identificación colectiva”¹ al igual que los símbolos. En nuestro país, el fenómeno de la inmigración masiva exacerba la situación.

En relación con el tema a tratar, he tomado en cuenta -previa selección- dos corrientes ideológicas que luchan por el capital simbólico durante el período tenido en cuenta. Ellas son: el Positivismo y el Modernismo Cultural.² Este último es una corriente espiritualista con algunas connotaciones románticas -a la cual también adhiere Lugones- que se presenta en la última década del siglo XIX como una reacción al determinismo positivista, siendo considerado por algunos autores, no como una ideología, sino más bien como un movimiento esteticista literario, pero que en ciertos lugares como en Latino América y, específicamente en la Argentina va a abarcar otras esferas y se va a vincular con problemáticas relacionadas al ámbito político. El libro clave para la interpretación de este movimiento es *Ariel*, del escritor uruguayo José E. Rodó, editado en el año 1900, de amplia repercusión en el mundo hispanoamericano. En su obra, Rodó plantea una serie de propuestas referidas a la construcción de una identidad colectiva, pero en este caso no nacional sino latinoamericana. Construye un “sujeto latinoamericano” que se define por oposición al “espíritu de

¹ Sarlo-Altamirano. Mito y Tradición en Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia. Buenos Aires. C.E.A.L. Serie Capítulo, p. 97.

² La obra de Augusto Comte *La Filosofía Positiva* presentada en varios tomos en forma de resumen por J. Rig y traducida por M. S. Victoria, fue impresa en la imprenta El Hogar y la Escuela en el año 1895. En una nota preliminar, la traductora escribe: “Propóngome realizar hasta donde sea posible, la última idea de Sarmiento, vulgarizando en el país algunas de las obras científicas que forman la serie “Biblioteca Científica Internacional”, especialmente de aquellas que son la expresión más fiel del movimiento intelectual de este siglo y que no han sido vertidas hasta el presente, al menos en la República Argentina, al idioma nacional”.

*americanismo*³, concretamente al de los EE.UU. Al pragmatismo exagerado donde existe una ausencia de los valores espirituales opone el *espiritualismo* latinoamericano. Es una propuesta antiimperialista desde el modernismo cultural espiritualista. En definitiva una búsqueda de definición de identidad colectiva, esta vez motivada, en parte, por la política internacional agresiva de los Estados Unidos de Norte América. La reacción al pensamiento modernista se presentará luego de la primera Guerra Mundial, hacia la década del 20, con la aparición de las vanguardias estéticas. Sin embargo, el nacionalismo seguirá filtrándose en diversos estratos de nuestra sociedad transformado en algunos casos en nacionalismo político, pero este tema excede a mi propuesta de investigación.

Existe una demanda de búsqueda de definiciones identificatorias y existe también un movimiento esteticista espiritualista, que ante el planteo científico del positivismo antepone el valor Belleza como instrumento para el conocimiento de la realidad. Es el poeta, el artista, el que está legitimado para dar respuestas a determinadas problemáticas sociales. *En este enfoque esteticista, lo formal adquiere relevancia. Es a través de las formas que se analizan los significados, la retórica en las letras, el visibilismo en las artes plásticas.*

El movimiento modernista cultural en la Argentina se puede situar, en el ámbito de las letras, con la llegada del poeta nicaragüense Rubén Darío a fines del siglo pasado. La Filosofía recién se ocupará del mismo cuando Alejandro Korn, representante argentino del antipositivismo, toma la Cátedra de Filosofía en la Facultad de filosofía y Letras en la década del 20. La filosofía deja de ser una rama de la Psicología, según el enfoque positivista. Alejandro Korn sigue al filósofo francés Bergson quien había presentado su tesis en 1890 sobre los datos inmediatos de la consciencia donde plantea la dualidad de la realidad, es decir, que existe una realidad que no responde a la misma lógica de los fenómenos de la naturaleza, en definitiva plantea la libertad del hombre.

En la esfera de las artes, el espiritualismo modernista se hace visible en sus connotaciones latinoamericanistas y visibilistas en el ámbito de la Arquitectura. De alguna manera se plantea la independencia estética.

Las teorizaciones historiográficas de la Arquitectura tienen mayor presencia a partir del Centenario. En 1914, el arquitecto Martín Noel en una conferencia dictada en el Museo Nacional de Buenos Aires propone el comienzo de una reflexión sobre arquitectura americana. En 1915, los estudiantes de arquitectura de Buenos Aires editan la *Revista de Arquitectura*, configurando un espacio ideológico en el cual se propone “una escuela y un arte nacional en materia de arquitectura”⁴. Estos planteos, exceden los límites de lo nacional para considerar a toda latinoamérica.

A los fines de esta ponencia y dentro del Proyecto General de Investigación he seleccionado el texto *Rascacielos y Catedrales*, 1936, del arquitecto argentino **Ángel Guido**, 1896-1960, uno de los representantes del pensamiento arquitectónico nacionalista denominado neocolonialismo y uno de los teóricos más importantes de la historiografía de la arquitectura en Argentina. En una primera aproximación al planteo general, he centrado las investigaciones en este autor, a quien considero clave para el despliegue del tema elegido. Dicha elección se debe a la manera explícita en que el mismo presenta el planteo teórico metodológico de su propuesta.

El arquitecto e historiador Alberto Nicolini, en las conclusiones de su ponencia presentada en el Congreso de la Academia de la Historia en Rosario en el año 1996, *El pensamiento arquitectónico en la Argentina. 1916-1930*, analizando las diversas posturas en el pensamiento arquitectónico de las primeras décadas: el Eclecticismo, proveniente de la tradición estética

³ **Rodó, José E.:** *Ariel. A la juventud de América*. Buenos Aires. Editorial Losada. 1994. “La concepción utilitaria, como idea del espíritu humano, y la igualdad en lo mediocre, como norma de la proporción social, componen íntimamente relacionadas, la fórmula de lo que ha solido llamarse en Europa, el ‘espíritu de americanismo’”. P. 107.

⁴ **Gutiérrez, Ramón:** “La Historiografía de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870-1985)”. En revista *Summa* n° 215/216 Buenos Aires. Agosto 1985, p. 40.

francesa, el Art Nouveau, las vanguardias y el hispanoamericanismo, escribe que, si bien las mismas pertenecen prácticamente a una misma generación, se legitiman en forma diferente. El primero no necesita fundamentación teórica alguna, Europa ya había implantado su modelo. Las vanguardias son reconocidas como lo “nuevo”, la civilización y el progreso. Por otra parte no debemos olvidar la acción de la revista *Martín Fierro* que fue el espacio donde se teorizó y se preparó el advenimiento de las mismas. El Art Nouveau, en su efímera vida, es aceptado tácitamente, es la moda, nadie se pregunta el por qué de su aparición. Sin embargo, el hispanoamericanismo, debe ser “explicado”. Debe convencer. De este modo se cierra el círculo. Aquello que por voluntad política se suprime -la barbarie- debe reaparecer, con nuevos ropajes, por un acto de voluntad ideológica. Es en el discurso de Angel Guido donde dicha problemática se hace evidente.

Ángel Francisco Guido

En 1941 Ángel Guido edita su obra *Redescubrimiento de América en el Arte*, una recopilación de una serie de conferencias dictadas en Montevideo en los años 1939 y 1940 y en las que retoma temas planteados por él en la década del 20. En su “Advertencia” escribe:

Redescubrimiento de América en el arte, es, para mí, revivencia de valores estéticos emboscados en la realidad viva y profunda de nuestra América. Redescubrimiento no es exhumación de valores muertos. Es exaltación de valores vivos. De valores vivos -repito- siempre grávidos de humus telúrico y de lo recónditamente humano de América

Luego continúa refiriéndose a la segunda parte de su libro, “Método”:

En “Método” expongo la teoría filosófica sostenida en la responsable estimación de “valores estéticos” de nuestro destino artístico dentro de la plástica. Como podrá observarse, aquella teoría está inspirada, no en una filosofía general -el mundo de la filosofía no es el mundo del arte- sino en los modernos estetas que hoy orientan la historiografía artística: *Wölfflin, Worringer, Dvorak, Pinder*. En “Método”, pues, he pretendido explicar el instrumental europeo que he usado para investigar un problema de arte americano.

Pese al deseo de revalorizar valores estéticos propios, la omnipresencia de la Modernidad, en nuestros territorios americanos, absorbe, devora las buenas intenciones y se recurre a categorizaciones estéticas procedentes de otros contextos, de otras circunstancias.

El arquitecto e historiador Ramón Gutiérrez,⁵ señala que en su retórica, Guido, trata de vincular sus estudios al andamiaje del pensamiento artístico de Worringer, Wölfflin, Riegl y otros tratadistas, (sin embargo) no deja de tener presente la realidad de la arquitectura contemporánea que Noel ignora. El eje de las filiaciones estilísticas, la necesidad de “construir” una historia “coherente” y lineal, lleva a Guido a una vertebración forzada y rígida (...) Como todo se ciñe a lo formal visibilista, (...) la penetración en los análisis es limitada.

De todas maneras, en el mismo ensayo, Gutiérrez afirma que en el pensamiento de Guido se definen dos aspectos

⁵ *Ibidem*, p. 46.

que han sido el centro de la reflexión de la arquitectura americana durante casi medio siglo desde su texto de 1925 (*Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*). El primero es el carácter de la “mestización artística, como proceso de integración o fusión (no sumatorio) de lo indígena y de lo hispano. Lo segundo, el esquema arquitectura europea-decoración americana que preanunciado en algunos textos anteriores, aquí tiene carácter explícito⁶.

Catedrales, rascacielos y los modernos estetas de lengua alemana

Ángel Guido considera el pensamiento filosófico alemán contemporáneo de la historia del arte como el más avanzado y apropiado para los estudios del arte americano. Por otra parte, la idea eje que atraviesa sus escritos es la revalorización del arte americano entendiendo como tal la fusión de lo hispano-indígena o americano.⁷ En este aspecto el pensamiento nacionalista de Ricardo Rojas resulta de vital importancia. En su obra *Eurindia* cuya primera edición es en 1924, en el capítulo “Indianismo y exotismo”, Rojas plantea que en la historia literaria argentina se repite el mismo esquema histórico-político que se venía desarrollando desde la época precolombina. Primero el folklore indígena, luego el pseudoclasicismo colonial, los poemas gauchescos, el positivismo, el decadentismo. Encuentra la expresión artística fragmentada y aspira a una síntesis entre lo “exótico” o europeo y la tradición indígena en la filosofía y en el arte.

El exotismo es necesario a nuestro crecimiento político; el indianismo lo es a nuestra cultura estética. No queremos ni la barbarie gaucha ni la barbarie cosmopolita. Queremos una cultura nacional como fuente de una civilización nacional; un arte que sea la expresión de ambos fenómenos. *Eurindia* es el nombre de esta ambición (*op. cit.* p. 20).⁸

En su obra *Concepto Moderno de la Historia del Arte* editada en 1936, Guido declara que toda la bibliografía de la Teoría del Arte perteneciente a la cultura moderna, está escrita en alemán, aunque alguno de sus autores sean suizo-alemanes o vieneses.⁹

En la nota preliminar del libro seleccionado, el autor explicita su enfoque idealista, según el cual, la obra de arte ya no debe ser descubierta por el “medio” -según lo propone la teoría Positivista- sino por “una suerte de endopatía o proyección sentimental (*Einfühlung*)”. El planteo teórico de Guido se encuentra en su obra *El Concepto de la Historia del Arte. Influencia de la Einfühlung en la Moderna Historiografía del Arte*. El mismo se fundamenta en lo que él llama el andamiaje de la moderna historiografía del arte: la corriente idealista formal y la corriente idealista

⁶ *Ibidem*.

⁷ **De Paula, Alberto, A.A.V.V.:** *Influencia Alemana en la Arquitectura Argentina*. Resistencia. Departamento de Historia de la Arquitectura. Universidad Nacional del Nordeste. 1981. “La influencia de las Academias y Escuelas alemanas en la formación de arquitectos argentinos (...) en el momento de corte de la arquitectura poscolonial y en la expansión hacia los lineamientos del academicismo, tiene fundamental importancia en la arquitectura de nuestro país el aporte germánico. Esta influencia arquitectónica, se da no solamente a través de la llegada de profesionales de esa procedencia, sino también a raíz que de los primeros arquitectos argentinos se graduaron en institutos superiores de Alemania.” P. 49.

⁸ Ángel Guido publica en 1930 *Eurindia en el Arte Hispanoamericano*. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas.

⁹ **Nicolini, Alberto:** *El Pensamiento Arquitectónico en la Argentina 1916-1930*. Ponencia presentada en el Congreso de la Academia de Historia. Rosario 1996. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte (Wölfflin)* fue publicada en 1915, doce años antes que Guido la difundiera entre sus colegas americanos. En 1922, apareció la sexta edición alemana. En 1932, recién se publicó la primera edición en inglés traducida de la séptima alemana de 1929”. Nota p. 10 de Bibiana Cicutti y Alberto “Nicolini Guido arquitecto de una época en transición”. *Cuadernos de Historia IAA Protagonistas de la Arquitectura Argentina*. Buenos Aires. Instituto de Arte e Investigaciones Estéticas. FADU. UBA. (En prensa).

de la voluntad de forma, enraizadas ambas en el concepto de la *Einfühlung* o proyección sentimental. El fenómeno estético aparece cuando el artista ha incorporado su subjetividad a las cosas del mundo.¹⁰ Esta teoría de la estética moderna propone el acercamiento a la obra de arte antes que al medio, en oposición a la teoría mecanicista-positivista que considera a la misma como producto necesario de la ciencia y de la técnica. En la teoría formal el exponente máximo es Wölfflin,¹¹ y en la de la voluntad de forma (*Kunstwollen*), Riegl, quien publica *Problemas de Estilo* en 1893. Un continuador de este último, Wilhelm Wörringer, es citado expresamente por Guido en su libro *Catedrales y Rascacielos*.

En 1906, Wörringer presenta su tesis de Historia del Arte, a los 25 años de edad, en Munich y es editada en 1908 con el nombre de *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y Proyección Sentimental)¹² En esta obra fundante, Wörringer define dos conceptos psicológicos que utiliza como categoría de análisis del fenómeno estético: Abstracción y Proyección sentimental. El concepto de *Einfühlung* es traducido luego por el inglés Edward Titchener como *Empathy*.¹³ Según esta propuesta la producción artística es la resultante de dos impulsos antagónicos: la abstracción y la empatía. Estas actitudes psicológicas determinan la forma en que se relacionan los hombres, los diferentes pueblos o culturas con el Cosmos y de las que resulta la idea de belleza que puedan llegar a tener cada uno de ellos.

Carlos Gustavo Jung, en su libro *Tipos Psicológicos*, editado por primera vez en 1921, lo cita a Wörringer¹⁴ y toma los conceptos psicológicos por él propuestos, para definir las Actitudes típicas de la Estética (la Actitud considerada como una tendencia “a priori” hacia algo determinado consciente o inconsciente). Para Wörringer la Empatía es una Actitud en la cual el sujeto, en una relación confiada, transfiere su interior al objeto incorporándolo a su subjetividad en un acto consciente. Jung afirma que existe un paso previo inconsciente en el cual el sujeto vacía de contenido al objeto, para luego proyectarse. En cierta forma, lo violenta y se apropia del mismo. La Actitud general de Occidente es Empática, donde solo podemos proyectarnos en formas orgánicas.

El aporte valioso de Wörringer, y esto es lo que Jung pone en relevancia, es descubrir que existen otras producciones artísticas que corresponden a otras formas de conocimiento del objeto, a otras formas de percepción de la realidad. Esa otra forma es la Abstracción, cuyo sujeto, en contraposición con el empático, desconfía y teme al objeto, lo percibe pleno de significados. Esta situación lo lleva a producir una actividad psíquica destinada a distanciarse de él, buscando en general lo trascendente en todas las representaciones. De este modo, el abstracto solo puede tener experiencia estática en relación a formas inorgánicas.

En su libro *Catedrales y Rascacielos*, Ángel Guido trata de aplicar las teorías idealistas al caso americano del rascacielo. Lejos ha quedado ya el “antiamericanismo” del modernismo cultural, aunque sigue presente el enfrentamiento a los modelos europeos. Confronta el rascacielos con la catedral europea a fin de explicar el sentido trascendental de aquel, de legitimarlo. Lo defiende de las críticas europeas -sobre todo las que vienen de París- advirtiendo sobre “la sumisión incondicional” ante la crítica de arte “legislada” desde Francia, desde donde no se puede comprender un “nuevo orden estético” gestado por los pueblos jóvenes. El rascacielos es para él el símbolo vivo de la prosperidad económica. Si bien encierra características del funcionalismo europeo, a partir de la guerra de 1914, éstas son “*exaltadas y superadas*” hasta alcanzar límites desconocidos por Europa. Desde el punto de vista técnico constructivo ambos fenómenos aspiran a la “desmaterialización” sustituyendo el sistema de fuerzas tradicional, con columnas y arbotantes en

¹⁰ **Guido, Ángel:** El Concepto Moderno de la Historia del Arte. Influencia de la “*Einfühlung*” en la moderna historiografía del arte. Buenos Aires. 1936, p. 79. Prólogo de León Pagano.

¹¹ Ángel Guido aplica los cinco pares polares de Wölfflin en dos de sus obras: *La Arquitectura Hispanoamericana a través de Wölfflin*. 1927. Estudios sobre la diversidad barroca entre México y la zona andina en el siglo XVIII y *Arqueología y Estética de la Arquitectura Criolla*. 1931. Estudio sobre la diversidad barroca entre la arquitectura española y la arquitectura de la zona Potosí-Cuzco.

¹² Existe una versión en español: *Abstracción y Naturaleza*. México. F.C.E. 1953.

¹³ **Arnheim, Rudolf:** *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid, Alianza Forma, 1989, p. 65.

un caso y emparrillados de vigas de acero y columnas embutidas en la mampostería en el otro. Desde el punto de vista estético, ambos quiebran con la horizontalidad y la escala antropomórfica. Existe en ambos una “deshumanización”, una tendencia a la abstracción, en contraposición a la horizontalidad antropomórfica propia de las escuelas estéticas clásicas europeas. “...*Estilo absolutamente americano, se olvidan de los órdenes clásicos y de l’Ecole de Beaux Art y se exorna hasta de influencias indígenas americanas, mayas o aztecas...*” En esta frase Guido no desarrolla la idea de las posibles influencias de los pueblos precolombinos en la arquitectura del rascacielo. Es probable que se refiera al culto al Sol u otras divinidades, que en estos pueblos determinó formas arquitectónicas ascensionales.

En el marco de una política cultural de derivación Guido sigue el modelo de los modernos historiadores del arte, al tomar un par de conceptos opuestos: “horizontalismo” “verticalismo” como instrumento de análisis para sus estudios sobre los rascacielos americanos y las catedrales góticas europeas, contraponiendo el estilo románico al gótico y el academicismo francés del siglo XIX a los rascacielos americanos de la década del 20.

“Horizontalismo”, en su aspecto psicoplástico, significa homenaje a la tierra, clasicismo. “Verticalismo” significa plástica proyectada en abstracciones. “Horizontalismo”, “Verticalismo”, en la Filosofía de la Historia del Arte, coinciden con aquellos pares de conceptos “polarizados” de los modernos estetas alemanes, clasicismo y anticlasicismo (Wölfflin), antropomorfismo y desantropomorfismo (Worrienger), naturalismo e idealismo, inmanencia y trascendencia (Dvorak).¹⁴

Existe en Guido un esfuerzo por “traducir” un pensamiento muy complejo que finalmente queda reducido a solo dos categorías de análisis aplicadas a sus estudios. Tanto los rascacielos como las catedrales quiebran la horizontalidad y la escala antropomórfica, ambos con igual “vehemencia” y “energía”. Al igual que las catedrales, los rascacielos contradicen siglos de horizontalismo antropomórfico. Lo que los distingue es la “voluntad de forma”. El fundamento psíquico de las primeras, está relacionado con la Escolástica y el Misticismo medieval¹⁵ y, en el caso del fenómeno americano, con la *Prosperity* y el espíritu financiero.

Para Guido, la Voluntad de Forma -que él escribe *Kunstville*- del pueblo de los Estados Unidos en el período tratado, es proyectada emocionalmente (*Einfühlung*) y objetivada en los rascacielos¹⁶. El “verticalismo” que comienza con fines absolutamente funcionales en Chicago, durante los últimos años del siglo XIX, donde la renta pone los límites a las alturas, (por otra parte, 20 años antes de que el término *funcionalismo* apareciera en la arquitectura moderna, según señala Guido incisivamente en una clara referencia a Le Corbusier) a partir de la guerra de 1914 y hasta 1931 se proyecta hacia formas suprafuncionales, es decir, de una funcionalidad, valga la paradoja, no necesariamente utilitaria. Existe una voluntad financiera que arriesga, que trasciende los límites del cálculo de las operaciones comerciales. Guido ve en ello una actitud romántica, valiente, donde se compite por la mayor permanencia del anuncio en carteles: “El edificio más alto del mundo” Las catedrales en busca de la eternidad,¹⁷ los rascacielos en busca de la grandeza, del poder económico, ambos tan opuestos pero con la misma Voluntad Gigante. El espíritu de los rascacielos, su raíz

¹⁴ **Worringer, Guillermo:** *La Esencia del Estilo Gótico*. Madrid. Ed. Revista de Occidente. 1925. Traducción del alemán por Manuel G. Morente.

¹⁵ **Guido, Angel:** *Catedrales y Rascacielos*. Buenos Aires. Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires. 1936, p. 26.

¹⁶ Tesis de G. Worringer en *op.cit.*

¹⁷ **Guido, Angel:** en *Concepto Moderno de la Historia del Arte*, citando un párrafo de *Abstraktion und Einfühlung de Worringer*, aclara en una nota: Traducción de Carlos Astrada, 1928, p. 144.

psicológica, esta en estrecha relación con “los 120 banqueros más grandes del mundo reunidos estratégicamente en Wall Street”.¹⁸

En el discurso de *Catedrales y Rascacielos* se pone en evidencia la tensión que existe en el núcleo de la propuesta general de Angel Guido, patentizada a lo largo de sus escritos. El redescubrimiento de América en el arte, a fin de poder lograr la segunda emancipación americana, la del espíritu, el rastrear el fundamento psíquico de las formas arquitectónicas coloniales y precolombinas a fin de plasmar la idea de *Eurindia*, que terminaría con el despotismo ideológico francés dando lugar al nacimiento de una nueva era profundamente americana, es llevado a cabo a través de la aplicación de categorías de pensamiento alemanas. La contradicción se manifiesta más aún cuando deslumbrado por el poderío norteamericano no se detiene demasiado en aplicar y explicar, justamente, el concepto de *Eurindia* correspondiente al pueblo del norte. De todas maneras Ángel Guido es el primero en plantear en forma sistemática una problemática que aún hoy es centro de reflexión, la autenticidad del arte americano.

“Nuestra esperanza es, en suma, que aquellas creaciones vernáculas surjan en toda América, en el sinfónico renacimiento estético limpiamente americano. Y habremos logrado, entonces, nuestra segunda emancipación. La primera fue política. La segunda será la del arte, que es, también decir, la del espíritu.”¹⁹

¹⁸ En *op. cit.*, en el capítulo “El Transcendentalismo en el mundo gótico de la expresión”, Worringer contrapone al hombre clásico -a quien en armonía con el cosmos solo le basta la belleza de lo finito para elevar su alma- con el hombre gótico, quien al encontrarse desgarrado por el dualismo en donde su mundo interior se encuentra en una posición irreconciliable con el mundo exterior, tiene “aspiraciones transcendentales”, necesita elevarse al infinito para encontrar la salvación. Lamentablemente, Guido no realiza el estudio comparativo correspondiente al hombre americano contemporáneo.

¹⁹ **Guido, Ángel:** *Redescubrimiento de América en el Arte*. Rosario. Universidad del Litoral. 1941, p. 16