

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

Austral 1938 - 1944

Lo individual y lo colectivo.

GONZALO FUZS.

Directora: Dra. Arq. Cristina Jover i Fontanals.
Programa de Doctorado: Proyectos Arquitectónicos.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.
Barcelona, junio de 2012.

Tesis presentada para obtener el grado de Doctor
Por la Universitat Politècnica de Catalunya



Austral 1938 - 1944

Lo individual y lo colectivo.

Dedicado a Noelia y Astor.

Agradecimientos:

A Sergio Kurchan y Graciela Mariani por abrirme su casa y poner tan gentilmente a mi disposición el archivo de Juan Kurchan; a Iván Robredo por facilitarme el archivo de Valerio Peluffo; a Inés Zalduendo y Mary Daniels de la *Francis Loeb Library ,Graduate School of Design, Harvard University* por su excelente predisposición para con mi investigación; a Victoria Bonet Martí, por sus valiosos datos; a José Alayón, por sus invalorable comentarios y orientación; a Hilda Cosogliad, por facilitarme su libro sobre Hilario Zalba, a Gloria Rodríguez por su generosidad; a María Cecilia O'Byrne por la documentación cedida; a Arturo Frediani por sus correos; a Pedro Reyna por sus comentarios e información recabada; y por supuesto a mi directora de tesis Cristina Jover, por su confianza y apoyo.

A las siguientes instituciones y su personal:

Universidad Nacional de Córdoba.

Biblioteca Jean Sonet S.J. Universidad Católica de Córdoba.

Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Biblioteca Alejandro Christophersen, Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires.

Centro de Documentación – Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad de Buenos Aires, Departamento de Procesos Técnicos.

Francis Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge.

Fine Arts Library, Harvard University, Cambridge.

Fondation Le Corbusier.

A mi familia que me apoyó en todo momento, amigos, compañeros de doctorado, al Amateur Fútbol Club de Barcelona, a mis compañeros de DUPA, a FUROGRAMA y muy especialmente a mi mujer Noelia y a mi hijo Astor a los cuales quité tanto tiempo para realizar este trabajo.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.....10

1. BUENOS AIRES, BARCELONA, PARÍS.....18

1.1 La formación de los Australes

Entre el enseñar académico y el aprender moderno.
La Escuela de Arquitectura de Buenos Aires y el C.E.A.
La formación en Barcelona
El G.A.T.E.P.A.C. y A.C.
La cuestión urbana.
Trabajos de estudiantes.

1.2 Viaje de Estudio por Europa.

El “grupo de los cinco”.

1.3 París 1937.

Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne.
La “Buenos Aires Radiouse”.

1.4 Matta.

El Pabellón de la República Española.
Roberto Matta Echaurren.
Movilizar los mecanismos de la conciencia.
“Sábanas mojadas”.
La *Maison de week-end Jaoul*.

1.5 Paul Nelson.

Los “*Objets Mathématiques*”.
Calder, Nelson y Miró.
“*La maison de la rue St. Guillaume*”.
La *Maison Suspendue* y el “*espacio inútil*”.
El realismo intelectual y el realismo visual.

1.6 Los inicios.

¿Grupo profesional o grupo teórico?
La “Buenos Aires real” de 1938.
¿Austral o G.E.P.A.C.? El sentido del Grupo.
Tecné y *La Nouvelle Architecture*.
Nuevas formas de representación – nuevos materiales.

2. AUSTRAL.....148

2.1 Austral y G.A.T.P.A.C. Los estatutos gemelos.

2.2 Las actas.

La “máquina comienza a funcionar”.
¿Ciudad Universitaria o Zona Cultural Universitaria?
El Pabellón 9 de Julio.
Austral, la revista.
Anteproyecto para Viviendas Rurales.

	Las actas.	
2.3	<u>El Manifiesto.</u>	
3.	MANIFIESTOS CONSTRUIDOS.....	198
3.1	<u>Proyecto de Casa para la calle Cramer.</u>	
3.2	<u>Paraguay y Suipacha</u>	
	Una “ <i>maison de verre</i> ” en Buenos Aires.	
	El color.	
	Pensar la ciudad desde la célula.	
3.3	<u>Departamentos transformables en Belgrano.</u>	
	El color.	
3.4	<u>Virrey del Pino 2446/50.</u>	
4.	CONCLUSIONES.....	280
4.1	<u>¿Hay una arquitectura propia de “Austral”?...o el “Espíritu Austral”.</u>	
4.2	<u>La arquitectura como ensayo.</u>	
4.3	<u>Lo individual y lo colectivo.</u>	
4.4	<u>Austral y su concepción de la ciudad.</u>	
4.5	<u>Concepto de “standard variable”.</u>	
4.6	<u>A modo de síntesis.</u>	
5.	ANEXOS.....	304
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	322
7.	CRÉDITOS Y REFERENCIAS DE LAS IMÁGENES.....	342

0.0

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCION

“Un día vosotros os subiréis sobre mis espaldas y haréis las cosas que deben hacerse”.¹

El grupo Austral fue una sociedad arquitectónica creada en Buenos Aires a fines de 1938 a raíz del encuentro producido en París un año antes, y más precisamente en el estudio de Le Corbusier, de tres arquitectos: el catalán Antonio Bonet Castellana y los argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, que recién recibidos se habían dirigido al despacho de la *Rue des Sèvres* atraídos por la figura del que consideraban su maestro.

A este núcleo se le sumarían los arquitectos argentinos Alberto Le Pera, Abel López Chas, Luis Olezza, Samuel Sanchez de Bustamante, Ricardo Vera Barros, Itala Fulvia Villa, Hilario Zalba, Simón Ungar, Valerio Peluffo y Jorge Vivanco, una vez conformado el grupo en Argentina.

Sin embargo este trabajo no es un trabajo monográfico sobre el grupo Austral, ni pretende describir de manera exhaustiva su historia como grupo.

Pretende indagar que arquitectura perseguían sus integrantes, que ideas innovadoras manejaban, de donde provenían algunas de ellas y como las plasmaron en objetos físicos o proyectos en papel, haciendo hincapié en sus propuestas relacionadas a la vivienda colectiva.

Qué idea de ciudad tenían y como insertaban su arquitectura en la ciudad.

Que ideas sobre el objeto arquitectónico tenían y como insertaban al habitante en ese objeto.

Y fundamentalmente mediante qué recursos proyectuales resolvían el equilibrio entre las necesidades individuales y las colectivas.

Muchas de estas ideas o búsquedas de Austral fueron planteadas en un manifiesto denominado *Voluntad y Acción* que los australes publicaran en 1939. Dicho Manifiesto fue reproducido en las escasas publicaciones que se han ocupado de Austral sin detenerse a indagar en *cómo* esos conceptos son trasladados a su arquitectura.

Esa indagación forma parte de este trabajo.

En un contexto donde la arquitectura moderna había llegado a un estancamiento, especialmente en Sudamérica, llegando incluso a ser considerado un estilo más, Austral no solo se propone hacer avanzar la arquitectura y sacarla de ese estado paralizante en que se encontraba, sino que va a intentar hacerlo ocupándose de la vivienda, y más precisamente de la vivienda colectiva, tema que consideraba crucial. Para ello van a considerar a la arquitectura moderna no como una doctrina a aplicar, sino como una disciplina dinámica en constante progreso.

Austral parte de Le Corbusier para incorporar elementos poco ortodoxos provenientes de otras disciplinas, como la psicología colectiva y el surrealismo abstracto para proponer soluciones que se alejan de los cánones dictados por el “estilo internacional” todavía muy en boga en la década de los treinta.

La hipótesis de la que parte este estudio es que Austral manejaba un concepto de partición espacial determinado y de agrupación de unidades, derivado de sus búsquedas para conjugar lo *“humano individual y lo social colectivo”*.

Este estudio intentará demostrar que los integrantes de Austral compartían determinada forma de insertar la arquitectura en la ciudad y de generar determinadas particiones espaciales al

¹ Según Jorge Ferrari Hardoy, frase pronunciada por Le Corbusier y dirigida a los jóvenes arquitectos argentinos fundadores de Austral. FERRARI HARDOY, Jorge, “Conferencia sobre Le Corbusier” [Texto mecanografiado inedito], (1965?), FHA J015

interior de esa arquitectura, considerando a sus proyectos como búsquedas de una reelaboración de las relaciones de la arquitectura con la ciudad y de la arquitectura con el habitante.

Búsquedas que los Australes orientaron a satisfacer no sólo las necesidades materiales, sino también las espirituales del hombre.

¿Cómo? Mediante varios recursos proyectuales. Uno de estos recursos está relacionado con el concepto de generar un excedente de espacio cuya forma no esté solamente determinada por la función (el "*espacio inútil*" de Paul Nelson, donde el individuo pueda regenerarse psíquicamente). Ahí es donde reside la importancia que los Australes dan a la psicología, importancia que antecede a la que otorgan al surrealismo.

Austral pretende incidir en la psiquis humana. Lo novedoso de su propuesta es como lo llevan a la vivienda colectiva (Paul Nelson solo lo aplica en la vivienda individual). La introducción de determinados elementos contribuiría a contrarrestar la pérdida de individualidad que las estructuras sistematizadas propias de las agrupaciones colectivas requieren.

Estos elementos son móviles o de geometría no euclidiana.

¿Porque? Y ahí arribamos al surrealismo abstracto: estas geometrías permiten destrabar los mecanismos de la conciencia (lo que Matta en pintura llamaría "*morfologías psicológicas*").

Asimismo consideraban que para resolver el problema de la vivienda debían adoptarse recursos tendientes a la estandarización. Sin embargo proponen un concepto de "standard variable" tendiente a no anular la individualidad del habitante de tales estructuras seriadas.

El recurso psicológico es permanente: cuando no pueden lograr algo físicamente, tratarán de lograrlo psíquicamente. Un ejemplo paradigmático de esto es la eliminación de la "sensación" de calle-corredor cuando actúan en tejidos consolidados en una traza de damero.

Cuando no pueden hacer una planta baja libre, hacen una planta baja que genere la sensación de serlo.

Sin embargo este trabajo no pretende ocuparse de la psicología colectiva ni del surrealismo abstracto, sino intentar demostrar cómo Austral aplicaba estos conceptos en sus propuestas arquitectónicas para lograr lo que querían. Más que indagar sobre el concepto en sí, ocuparse de qué era para Austral ese concepto y cómo pretendían usarlo en sus propuestas de vivienda colectiva.

Antes que nada se hizo necesario delimitar el concepto de Austral. De qué o de quién se habla cuando se habla de grupo Austral. Hay mucha confusión respecto a esto en la bibliografía dedicada al tema, producto también de que hasta para sus propios miembros delimitar que era Austral o no, qué periodo concreto abarcó, o quienes lo integraron, constituía un tema discutible.

Este trabajo habla de Austral como grupo pero también como una sociedad de arquitectos (los Australes o Australenses como ellos mismos solían llamarse) con una formación, vivencias y desarrollo profesional particulares. Frente a estas divergencias, la tesis busca indagar que era lo que los unía, que ideas de diseño comunes perseguían, en definitiva que era lo que tenían en común que los hacía formar parte de ese colectivo: el "espíritu Austral".

En la búsqueda de que intenciones de diseño comunes se pueden verificar en sus obras del periodo y que conformarían el "espíritu Austral" adquieren suma importancia las obras y proyectos individuales que los Australes desarrollaron mientras se sintieron parte del grupo.

El acento puesto en lo producido por sus integrantes hace que este enfoque sea radicalmente distinto a los precedentes sobre el tema, donde nunca se explicitó de que manera las posturas teóricas del grupo tenían aplicación concreta en las obras generadas por sus integrantes. Muchas de las claves para comprender las ideas que los Australes manejaban están en esas obras y proyectos, algunas de las cuales nunca han sido analizadas ni publicadas.

Estas obras se iban materializando de acuerdo a los grupos de trabajo que entre sí iban formando los Australes para los distintos encargos, interrelacionando de diferente manera y estableciendo pequeñas sociedades. Estas sociedades servirán para afrontar distintas obras y proyectos que vehicularán sus búsquedas arquitectónicas,² donde cada Austral lleva en sí mismo parte de las búsquedas del grupo y aporta al mismo su visión y práctica arquitectónica concreta.

Francisco Liernur ha estudiado profusamente el aspecto historiográfico de esa relación, de los Australes entre sí y de sus vínculos con Le Corbusier,³ aunque poniendo el foco en Jorge Ferrari Hardoy. Así como para Liernur el hilo que conduce su discurso es la relación de los distintos actores con Le Corbusier, para el presente trabajo esa relación, si bien fundamental, es tangencial a este estudio. Asimismo Fernando Alvarez se ha ocupado del tema,⁴ aunque haciendo el enfoque en Antonio Bonet. Además existe un libro de Hilda Cosogliad sobre el arquitecto Hilario Zalba,⁵ pero con referencias muy periféricas a Austral.

Esta tesis partió de esta base historiográfica para adentrarse en los aspectos referidos al proyecto arquitectónico, considerando que en las obras y proyectos diseñadas por los Australes están las claves que permitirán comprobar la hipótesis formulada.

En toda la bibliografía sobre Austral no hay acuerdos ni siquiera en un mismo autor sobre cuando empieza el grupo y cuando termina su accionar (ni siquiera en sus mismos protagonistas hay un acuerdo sobre el tema). Por ese motivo se ha delimitado cronológicamente el estudio en base a lo que fue el periodo donde los Australes desarrollaron individualmente, en grupos, o en conjunto los objetos que son las cristalizaciones de sus búsquedas.

² Si tomamos como ejemplo a Bonet en el periodo 1938-45, apenas llegado a Buenos Aires establece una relación profesional con Ricardo Vera Barros y Abel López Chas, posteriormente se asociará con Hilario Zalba y después con Jorge Vivanco y Valerio Peluffo. Además paralelamente a todo esto se asociaba con Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy para la decoración de interiores y producción de mobiliario (B.K.F no era la sigla del famoso sillón premiado en el salón de decoradores sino la sigla de la sociedad que los 3 arquitectos habían establecido).

³ Liernur ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre Austral (ver apéndice bibliográfico), muchos de los cuales se encuentran reunidos como libro en: LIERNUR, Jorge Francisco con PSCHEPIURCA, Pablo, *La red Austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

⁴ Fernando Alvarez posee una obra extensa sobre el tema, muchas veces acompañado de Jordi Roig (ver apéndice bibliográfico), siempre haciendo eje en Antonio Bonet. Destacándose su Tesis Doctoral: ALVAREZ, Fernando, *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-1949)* [Tesis Doctoral inédita], Barcelona: Departament de Composició Arquitectònica, Universitat Politècnica de Catalunya, 1991. Cap.VII, pp. 321-361. También hay que destacar que en la publicación: ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi, *Bonet Castellana*, Barcelona: Santa & Cole Ediciones de Diseño – Centre d' Estudis de Disseny – Edicions UPC, 1999. Se reproducen facsimilamente los tres números de Austral, como así también textos y correspondencia de Bonet, constituyendo un aporte documental valioso.

⁵ COSOGLIAD, Hilda Noemí, *Hilario Zalba. Su obra*, La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata, 2003.

Por eso se considera que esta historia debe remontarse al París de 1937, donde el estudio de Le Corbusier servirá de vínculo para que se establezca la primera relación entre los principales protagonistas de Austral, Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy. Relación que se fortalecerá en Buenos Aires al año siguiente cuando Austral comience a reunirse en noviembre de 1938 y que permanecerá hasta la partida de Bonet a Uruguay a finales de 1944, con el grupo prácticamente dispersado.⁶ Si bien en el presente trabajo se intenta definir con precisión cuando nace el grupo, es fundamental para el mismo indagar que se produce cuando se juntan en París estos tres arquitectos, que aportes fundamentales hacen al grupo (el “espíritu Austral”) y cómo ese espíritu se materializa en las obras Australes hasta que sus caminos comienzan a separarse.

El trabajo se estructura en cuatro partes. La primera hace foco en la formación de los Australes, con la dicotomía académico-moderna, y la confluencia en el despacho de la *Rue des Sèvres* de Bonet, Kurchan y Ferrari. París como lugar donde se gesta Austral.

La segunda parte se adentra específicamente en la formación del grupo y su producción, deteniéndose especialmente en los inicios del grupo y en cómo fue la conformación del “espíritu Austral”.

La tercera parte se ocupa de algunas obras paradigmáticas donde los Australes ensayaron sus propuestas en relación a la vivienda colectiva y cómo materializaron con hechos arquitectónicos concretos sus búsquedas esbozadas en el manifiesto. Demuestra analíticamente los conceptos fundamentales que manejaba Austral y que confirman la hipótesis establecida a priori.

La cuarta parte por último contiene las conclusiones, anexo documental, bibliografía, etc.

Se ha dedicado especial atención a los textos que produjeran los Australes, en búsqueda de más claves. Es así que se ha querido dejar que los Australes “hablen” por ellos mismos, otorgándosele una importancia fundamental a sus escritos, correspondencia, memorias, entrevistas, conferencias, etc., y sistematizando esos datos muy dispersos, para que puedan ser ubicados por futuros investigadores de la materia.

La misma importancia se le ha otorgado a la documentación gráfica original, croquis, planos, perspectivas, fotografías, etc., muchas de ellas nunca publicadas y ni siquiera analizadas.

En la bibliografía sobre el tema el estudio de Austral se centra casi exclusivamente en el manifiesto “*Voluntad y Acción*”, otorgándosele una importancia mayúscula, incluso llegando a afirmar que constituye “la pieza más importante producida por el grupo”.⁷ Para el presente estudio el manifiesto expresa solo algunas ideas generales y es importante en cuanto sirve de guía para encontrar en los proyectos la materialización de esas intenciones. Sin embargo, este trabajo pretende hablar de Arquitectura.

Qué pretenden los Australes es lo que está declamado en su manifiesto, cómo lo hacen es la clave.

⁶ Luego en 1948 y 1949 varios de los Australes (concretamente Bonet, Kurchan, Ferrari Hardoy, Villa y Vivanco) integrarán el EPBA (Estudio del Plan de Buenos Aires), pudiendo ser considerada esta etapa como una tercera etapa de Austral. Sin embargo su producción excede a los alcances del presente trabajo.

⁷ LIERNUR, Jorge Francisco con PSCEPIURCA, Pablo, *La red Austral...*, op.cit., p.221.

Fundamentos documentales

Este trabajo está basado en la consulta de tres fuentes documentales, cuyo análisis considero fundamental: el *Fons Bonet Castellana* (FBC),⁸ el *Ferrari Hardoy Archive* (FHA),⁹ y el archivo de Juan Kurchan (AJK).¹⁰ También se ha consultado el archivo de Valerio Peluffo (AVP),¹¹ el archivo de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA),¹² y el Centro de Documentación de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU-UBA).¹³ Asimismo, indirectamente, se ha obtenido documentación de la *Fondation Le Corbusier* (FLC).

Fue fundamental para la tesis el cruzamiento de las distintas fuentes documentales ya que generalmente los trabajos precedentes se basan en uno solo de estos archivos, debido a la dispersión geográfica en que se halla la documentación,¹⁴ inclinando la importancia del estudio para uno u otro arquitecto del grupo.

Así, en el presente estudio se ha ido completando este rompecabezas que los años y las distancias se habían encargado de disgregar, con un enfoque global que el trabajo requería.

Las escasísimas investigaciones que existen sobre el tema, especialmente en Argentina, hicieron que el trabajo incluya numerosa información que para el presente tal vez pudiera ser irrelevante, pero que decidí incluir a pié de página para que sirviera de pista a quien quiera retomar algunos de estos temas en investigaciones posteriores. Personalmente me ha costado tanto trabajo reunir toda esta información que el solo pensar que otra persona tenga que pasar por lo mismo me ha hecho decidirme en esa dirección.

Había tanta confusión en algunos temas puntuales que he querido hacer un aporte más allá de la propia tesis. Por ejemplo me obsesionaba saber cuántos de los futuros Australes habían compartido el viaje de egresados por Europa, o el día exacto de la llegada de Bonet a Argentina, temas que he ido develando con el correr de la investigación y he querido que queden registrados en el trabajo.

Asimismo me he encontrado con mucha información gráfica inédita, fotografías, planos, etc., que aparte de servir para sostener el discurso quería que sirvieran de aporte documental.

He analizado minuciosamente toda la correspondencia mantenida entre los Australes en el periodo estudiado, a la que pude acceder en los diversos fondos documentales y me he encontrado con información de primera mano indispensable para la elaboración de este trabajo.

⁸ *Fons Bonet Castellana, Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.* Barcelona, España.

⁹ *Ferrari Hardoy Archive, Francis Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University.* Cambridge, Estados Unidos de Norteamérica.

¹⁰ En poder de su hijo, Sergio Kurchan. Buenos Aires, Argentina.

¹¹ En poder de su sobrino, el arquitecto Iván Robredo. Buenos Aires, Argentina.

¹² Biblioteca "Alejandro Christophersen", Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, Argentina.

¹³ Centro de Documentación – Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad de Buenos Aires, Departamento de Procesos Técnicos. Buenos Aires, Argentina.

¹⁴ Francisco Liernur ha desarrollado sus trabajos apoyándose generalmente en el FHA, archivo del cual en su momento fue depositario Pablo Pschepiurca, hasta su definitiva donación por parte de la familia de Ferrari Hardoy a Harvard. Por otra parte Fernando Álvarez se basa fundamentalmente en el FBC, ya que él mismo procedió a su catalogación en ocasión de la donación del fondo que hiciera la hija de Bonet, Victoria Bonet Martí, al COAC. Asimismo Hilda Cosogliad ha desarrollado sus trabajos basándose en el archivo de Hilario Zalba, del que en su momento fuera depositaria.

Me he encontrado asimismo con que gran parte de la información se encontraba en francés (por ejemplo todo el trabajo de Paul Nelson) y no he querido hacer que el lector tenga que leer en este idioma so pena de pecar de poco ortodoxo (no es una tesis de semiología lingüística, por eso prefiero que se entienda fácilmente), por lo que he traducido la mayor parte de las citas.

Ha sido fundamental la consulta de la totalidad de los números de la *Revista de Arquitectura*, *Nuestra Arquitectura* y *A.C* del periodo estudiado.

He ordenado la producción de los Australes por fecha y obra, dentro del periodo estudiado, cosa que nadie había hecho hasta ahora y he comparado sus estatutos con los del G.A.T.C.P.A.C.

Con frecuencia se utiliza el argumento de que Austral solo produjo un manifiesto. De que fue una especie de estudiantina que fracasó en sus propósitos¹⁵ y no dejó más legado que un par de obras dispersas y un texto pretencioso. Este trabajo no se basa en el éxito o no de que haya tenido Austral o su instalación como “mito” en la arquitectura moderna argentina por parte de construcciones teóricas que lo necesitaron como protagonista.¹⁶

Este trabajo intenta demostrar analíticamente cómo Austral manejó criterios específicos de diseño que suponen un bagaje digno de rescatar y que pueden sernos útiles a la hora de diseñar. Que sus integrantes proponían una manera de habitar el objeto arquitectónico (redefiniendo el concepto mismo de habitar) y de relacionar ese objeto con la ciudad (redefiniendo esa relación y la idea de ciudad misma).

Este rescate no pretende ser cadavérico, sino por el contrario aportar elementos que enriquezcan nuestra práctica arquitectónica actual. El legado de Austral no tiene que verse como algo que pudo haber pasado y no pasó. Considero que todavía no han sido estudiados sus aportes en el campo del proyecto, ya que siempre se ha tratado a Austral casi como un episodio romántico en la historia de la arquitectura argentina.

Estoy convencido que solo con el estudio de los que nos precedieron podemos hacer avanzar la arquitectura hacia adelante. En ese sentido mi visión es siempre rescatar para conocer, conocer para comprender, y comprender para proyectar.

¹⁵ LIERNUR, Jorge Francisco, “Arquitectura Moderna, el caso del grupo Austral (1938 - 1942)”. En *Revista de Arquitectura* Nº 172, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1994, p. 38.

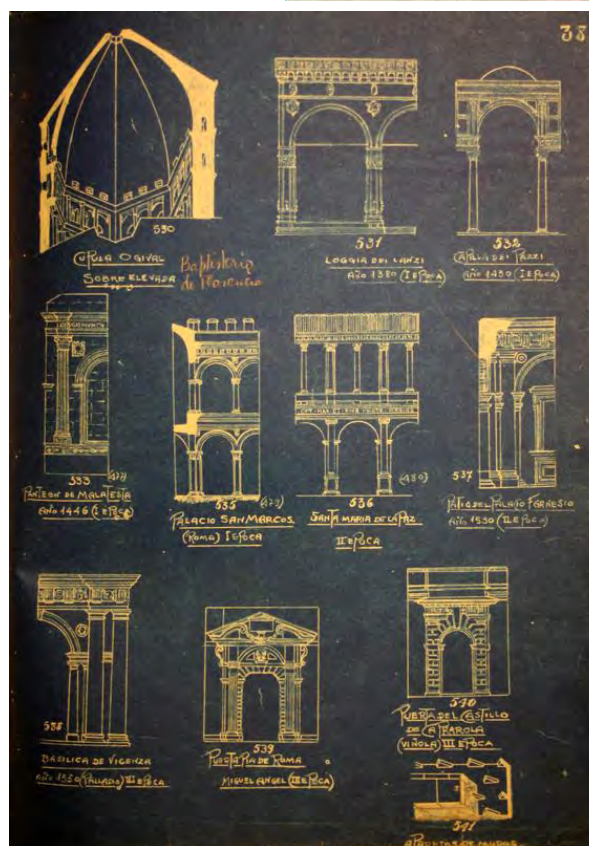
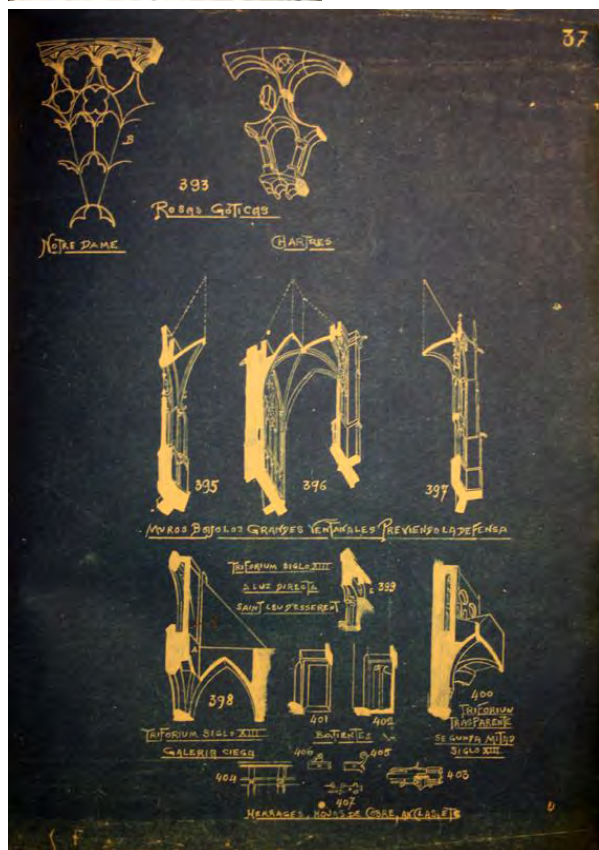
¹⁶ *ibid.* p. 39.

1.0

BUENOS AIRES, BARCELONA, PARÍS



I.1.1-4 Le Corbusier, "Collection de L' Esprit Nouveau".



I.1.5-6 Juan Kurchan, apuntes de estudiante. AJK

1.1 La formación de los Australes.

Entre el enseñar académico y el aprender moderno.

*“Las actuales escuelas de arquitectura –almacenes de estilos, divorciadas en absoluto de la realidad arquitectónica-, han contribuido a crear el estado de desorientación existente entre los arquitectos”.*¹⁷

¿En qué ámbitos se formaron los futuros Australes y cual era la relación de la arquitectura moderna con la enseñanza académica de la disciplina que imperaba en la década de los treinta?

Lo primero que unió a los Australes fue el haberse formado en este ámbito de desorientación. La dualidad entre la formación academicista recibida en los ámbitos universitarios y la formación racionalista recibida en los ámbitos externos a ellos. Específicamente en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires para el caso de los argentinos y de Barcelona en el caso de Bonet. También los unía su condición de considerarse alumnos de Le Corbusier, la imagen de lo anti-académico. Así, mientras en la Escuela de Arquitectura recibían una enseñanza clasicista, por otro lado recibían la que ellos consideraban la verdadera enseñanza a través de los libros de Le Corbusier:

“...para mí la carrera hubiera sido un suplicio sin la presencia constante de la obra de Le Corbusier. La Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, era en aquel momento terriblemente mala; como lo eran por otra parte la de Beaux Arts en París y otras en el mundo.

Nos enseñaban a copiar el Vignola, y nuestro jefe de taller era Renée Karmant (sic),¹⁸ un francés típico de Beaux Arts, un pobre hombre totalmente sobrepasado y que probablemente nunca construyó nada, del que solo puedo recordar con afecto su parte humana y no su enseñanza.

A cada proyecto que le presentábamos los primeros años de la carrera inevitablemente nos dibujaba encima unas columnas jónicas o dóricas, o una empinada y lujosa mansarda. La costumbre de los profesores de dibujar sobre el proyecto lo que debiera ser a su gusto, era la manera de enseñar.

La incapacidad técnica total era el común denominador de nuestros profesores. La Facultad era un Conservatorio. Todo el que seguía sus cursos se recibía, pues bastaba pasar en limpio los dibujos que Karmant, Alvarez¹⁹ o Villalonga²⁰ hacían sobre nuestros calcos. Mis primeros cursos

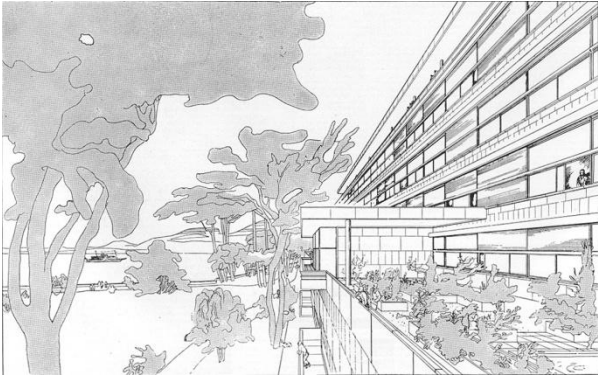
¹⁷ GRUPO AUSTRAL, *Austral 1: Voluntad y Acción* [Separata]. En: *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, junio 1939.

¹⁸ René Karman (1875-1951) llegó al país en 1913 con el arquitecto René Villeminot a raíz de una reestructuración en los planes de estudio de la Escuela de Arquitectura. Fue docente por más de 30 años de las cátedras de Teoría y Composición Arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de la F.C.E.F y N. de Buenos Aires.

¹⁹ Raúl J. Álvarez, hijo del escritor y político mendocino Agustín Álvarez. Obtuvo su título de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires en 1917. En 1925 ganó el concurso privado para construir la Escuela de Mecánica de la Armada.

²⁰ Alfredo Villalonga (1888 – 1958) se recibió de arquitecto en 1917 luego de realizar estudios en Inglaterra y Francia. Tuvo a su cargo la realización del viaje de estudios por Europa de 1937.

Estos tres profesores tenían a su cargo los talleres de la materia *Arquitectura* en los cinco años de la carrera durante el periodo donde los Australes cursaron. El Plan de Estudios de 1934 tenía a Raúl J. Álvarez como titular de *Arquitectura Primer y Segundo Cursos*, a Alfredo Villalonga como titular de *Arquitectura Tercer Curso* y a René Karman como titular de *Arquitectura Cuarto y Quinto Cursos*.



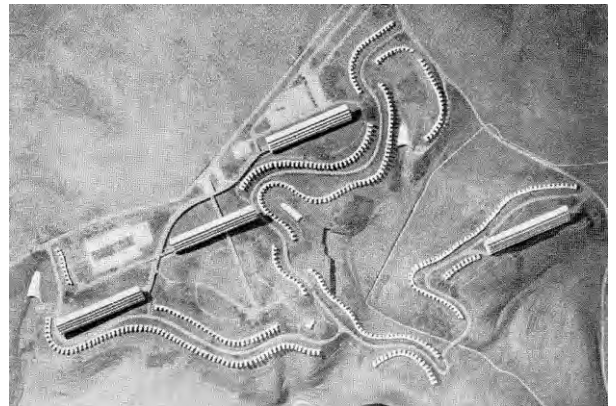
I.1.7 Palacio de las Naciones. Ginebra.
Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1927.



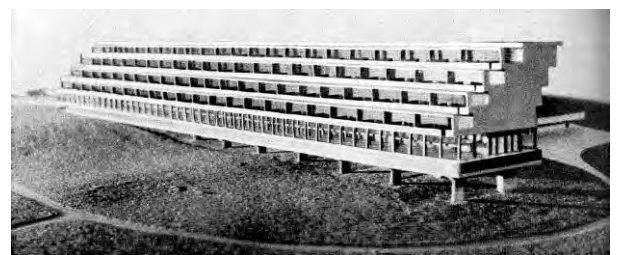
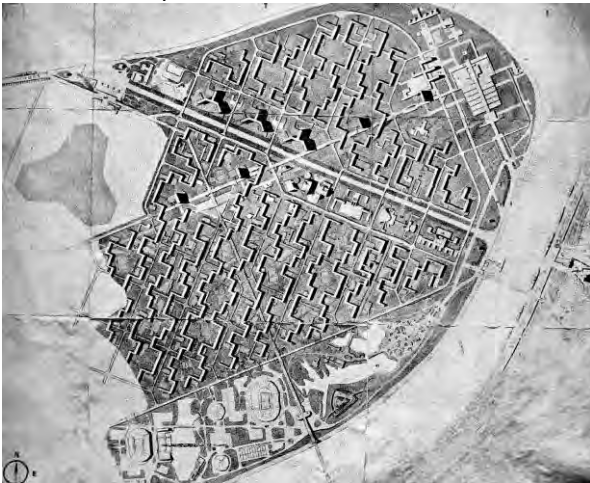
I.1.8 Palacio de los Soviets. Moscu.
Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1931.



I.1.9 Urbanización de la ciudad de Alger, Proyecto A.
Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1930.

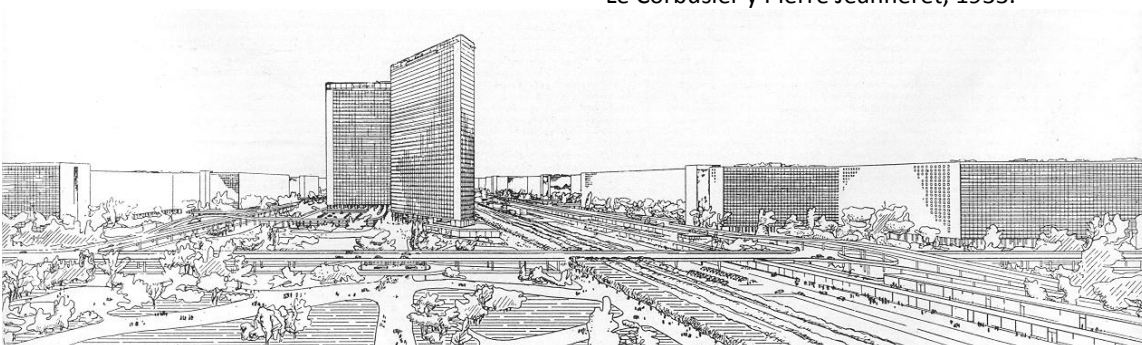


I.1.10 *Lotissement* de L'Oued –Ouchaia, Alger.
Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1933/34



I.1.11 *Lotissement* de L'Oued –Ouchaia, Alger.
Grand Immeuble.
Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1933/34

I.1.12 y I.1.13 Urbanización costa izquierda de L'Escaut, Anvers.
Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1933.



en la Facultad fueron marcados con sobresaliente; era evidentemente un alumno ingenuo y aplicado.

Pero allí comenzó el impacto de la enseñanza de Le Corbusier. Sus libros eran leídos por nosotros – un pequeño grupo de alumnos – con avidez y entusiasmo sin límites.

Vers un Architecture, Une Maison un Palais, L'Art Decoratif d'Aujourd'Hui, Precisions (I.1.1-4), y luego sus primeros libros de obras y proyectos, sobre todo el de 1929/34 y la Ville Radieuse fueron para nosotros, deslumbrantes".²¹

Los Australes consideraban que el maestro suizo había creado a través de su obra una Escuela Mundial de Arquitectura destinada a la formación de las juventudes de distintos países, formación que no solo era profesional sino que tenía mucho de mística. Esta mística que generaba el maestro suizo en grupos de gente joven en casi todos los países del mundo actuó como un lazo de unión para los Australes.

"El grupo de alumnos del que formé parte, (Kurchan, Ungar, Vivanco, Zalba, y algún otro, les nombro solamente los que recuerdo más de cerca) al que se unió Bonet posteriormente a su venida al país, fue el grupo pionero de la Facultad de aquella época, y esto pudo ser gracias a que secretamente pertenecíamos a la Escuela Mundial de Arquitectura que dirigía Le Corbusier desde Francia".²²

Antonio Bonet también se sentía un alumno del maestro suizo. Apenas llegado a Buenos Aires le escribe a Kurchan y Ferrari: *"Decidle a L.C. que mi admiración hacia él sigue en aumento, que sigo considerándome como su alumno y que uno de estos días voy a escribirle explicándole mis primeros pasos en B.A.*".²³

Ellos veían al atelier de la *Rue de Sèvres* como un lugar casi mítico, un santuario donde peregrinar una vez finalizados sus estudios, para conocer de cerca al maestro que les había enseñado lo poco que ellos consideraban que sabían de arquitectura. Se sentían atraídos no solo por sus obras sino también por *"la poesía y el lirismo de su lenguaje"*.

"Le Corbusier era la representación humana perfecta de esa mística, de esa ética. Su vida era materialmente pobre, austera y dura; dedicada de lleno y por completo a la arquitectura, al urbanismo y a su integración con las artes plásticas".²⁴

Para ellos los proyectos publicados no construidos (El Palacio de las Naciones en Ginebra (I.1.7), el Palacio de los Soviets en Moscú (I.1.8), etc.) eran tan reales como las obras construidas del maestro. Asimismo sus proyectos de ciudades (Alger (I.1.9-11), Nemours, Rio de Janeiro, Anvers (I.1.12-13), Estocolmo, etc.). En palabras de Jorge Ferrari Hardoy, *"eran los primeros edificios y ciudades modernas que veíamos construir"*.²⁵

En la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires la referencia a Le Corbusier por parte de este reducido grupo de alumnos era constante:

²¹ FERRARI HARDOY, Jorge, "Conferencia sobre Le Corbusier" [Texto mecanografiado para una conferencia], 1965. FHA J015

²² *Ibid.*

²³ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053.

²⁴ *Ibid.*

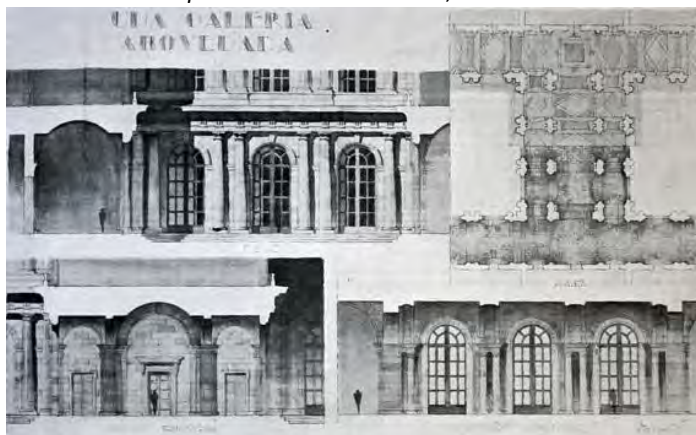
²⁵ *Ibid.*



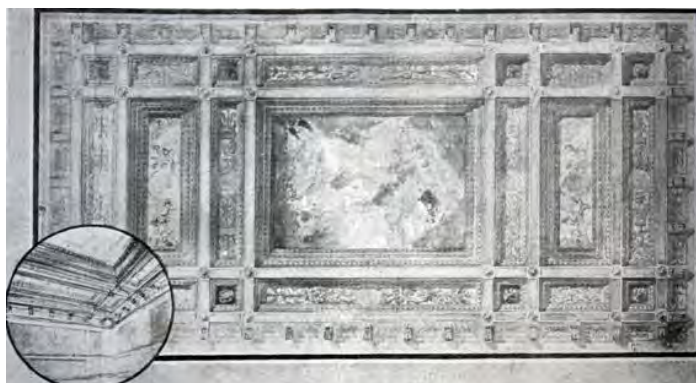
I.1.14 Página del Centro de Estudiantes de Arquitectura en *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires, febrero 1937.



I.1.15 Página del Centro de Estudiantes de Arquitectura en *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires, junio 1936.



I.1.16 "Escuela de Arquitectura, IIº Curso. Tema: 'Una Galería Abovedada'". Juan Kurchan, julio de 1933.



I.1.17 Dibujo de Itala Fulvia Villa, agosto 1933.

*“En nuestros trabajos de alumnos usábamos constantemente sus libros y habíamos bautizado su primer libro de obras que llegó a Buenos Aires, (la Edición Ginsberger 1929/34)²⁶ con el nombre de “La Biblia”. –“Pasame la Biblia que quiero ver como soluciona Corbu la escalera...”.- Esas eran nuestras frases cuando trabajábamos en nuestros proyectos de la Facultad”.*²⁷

Incluso a la hora de presentar sus proyectos finales de carrera se planteaba la disyuntiva de presentar un proyecto “moderno” corriendo el riesgo de no ser aprobado, o seguir a rajatabla los lineamientos clasicistas con el solo objetivo de terminar la carrera, como fue el caso de Hilario Zalba, que presentó su trabajo final a mediados de 1938, siendo ayudado por Bonet y Kurchan que ya habían regresado de París:

*“Sabrás que aprobé el proyecto final con la complicidad de Juanito que se pasó cuatro días en casa trabajando y luego yo me instalé otros cuatro en el estudio de Antonio y los muchachos y todos ayudaron. Se trataba de una cárcel y presenté un proyecto Karman que suscitó elogiosos comentarios de Villalonga, Noel y demás merza. Una cosa divina como te podrás imaginar”.*²⁸

Esta dualidad también la comenta Le Pera, al hablar sobre Jorge Vivanco: *“(Vivanco) estaba un año más adelante. Éramos solamente unos cien alumnos. Era muy talentoso, se destacaba, yo siempre iba a mirar sus trabajos porque eran muy buenos, fueran modernos o no. No olvidemos que nosotros tuvimos una enseñanza académica”.*²⁹

El caso de Jorge Ferrari Hardoy también fue traumático: *“Recuerdo vívidamente que el proyecto de tesis, Renée Karman lo rechazó furioso y se negó a corregirlo deseándome con ironía: “Buena suerte en el examen”. Creo que si la carrera hubiera durado dos años más, yo no saco nunca mi diploma”.*³⁰

En contraposición a todo esto, los futuros Australes consideraban que la concepción que Le Corbusier tenía sobre la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura era muy diferente:

“(Le Corbusier) creía que la arquitectura no se enseñaba sino que se aprendía, y que era algo como los oficios artesanales del medioevo, que el alumno debía vivir al lado del maestro, trabajando en sus obras no sólo viendo los planos, sino tocando con sus manos los materiales, con la humildad con que el aprendiz ayudaba al artesano. El pensaba que así se podía aprender realmente el oficio de arquitecto, y no con los métodos clásicos de la enseñanza, por mejorados que fueran.

*Fue entonces que terminada nuestra carrera de arquitectura en Buenos Aires e iniciado el viaje de estudios, nuestro propósito con Juan Kurchan fue trabajar en la Rue de Sèvres”.*³¹

La Escuela de Arquitectura de Buenos Aires y el C.E.A.

Esta dualidad que presentaba la enseñanza-aprendizaje en la Escuela de Arquitectura se encontraba reflejada también en el accionar del Centro de Estudiantes de Arquitectura (C.E.A.),

²⁶ Se refiere a *Oeuvre complete 1929/34*, W. Boesiger ed., Zurich, Girsberger, 1934

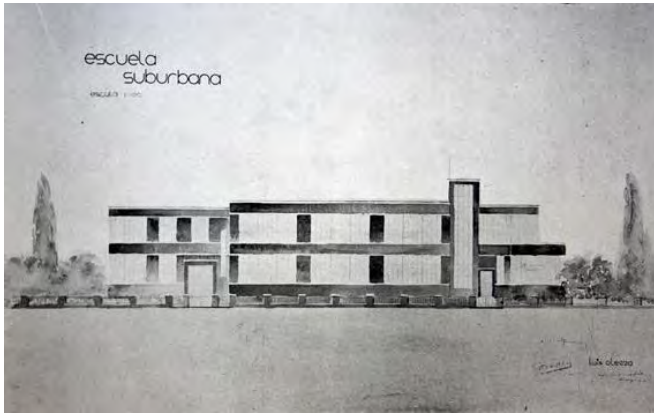
²⁷ FERRARI HARDOY, Jorge, “Conferencia...”, op. cit.

²⁸ Carta de Hilario Zalba a Jorge Ferrari Hardoy, 08-10-1938. FHA K053.

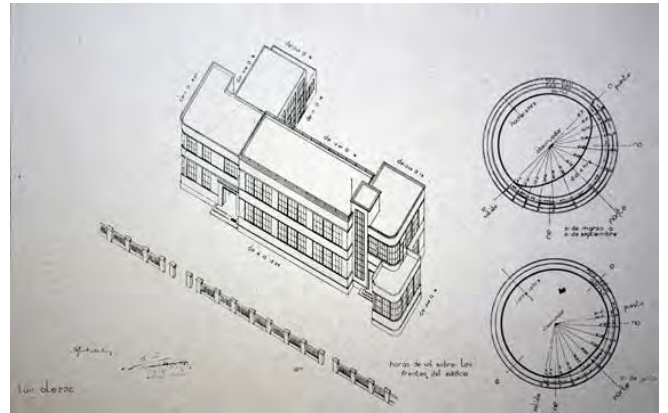
²⁹ “Algunas aclaraciones” [Entrevista a Le Pera sobre Jorge Vivanco]. En *Trama* N° 21, Buenos Aires, 1988, pp. 53-57.

³⁰ FERRARI HARDOY, Jorge, “Conferencia...”, *ibid.*

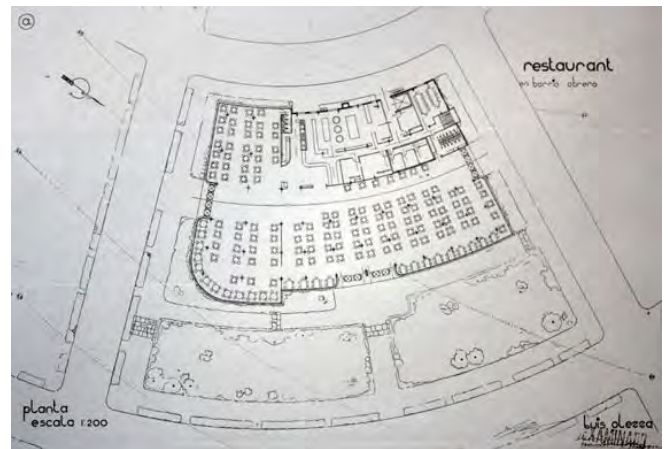
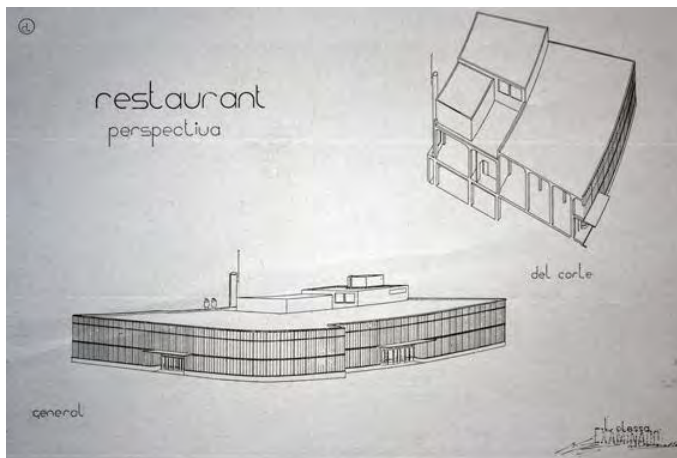
³¹ *Ibid.*



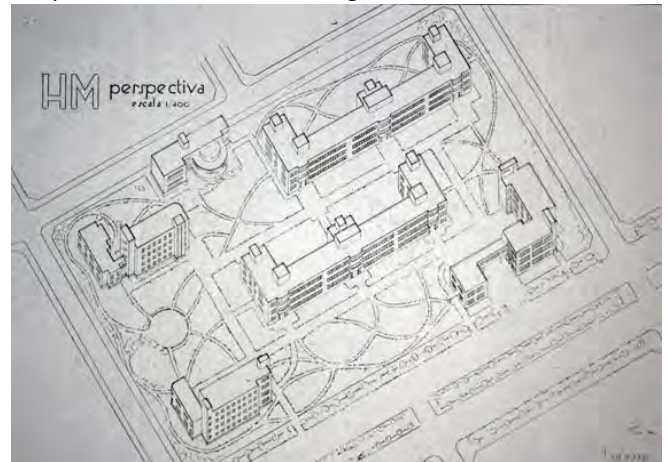
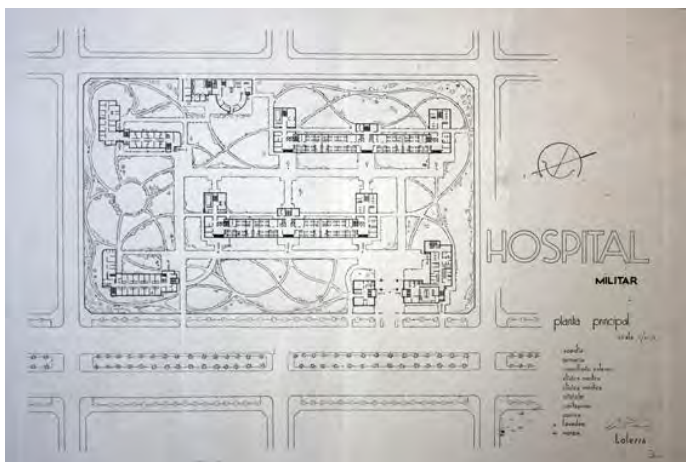
I.1.18 "Trabajo de la Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: 'Una escuela suburbana'". Luis Olezza, julio 1932.



I.1.19 "Escuela suburbana". Estudio de asoleamiento Luis Olezza, julio 1932..



I.1.20-22 "Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: 'Un Restaurant en Barrio Obrero'". Luis Olezza, junio 1933.



I.1.23-24 "Escuela de Arquitectura, IV° Curso. Tema: 'Un Hospital Militar'". Luis Olezza, agosto 1933.

que publicaba una página en *Revista de Arquitectura*, órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos (S.C.A.), con guión de Mario Roberto Álvarez y dibujos de Palacios, Muñiz y De la Portilla.

En dicha página, el C.E.A. realizaba una profunda crítica humorística no solo al sistema de enseñanza de la Escuela de Arquitectura sino también al quehacer profesional de los arquitectos recién recibidos:

“Felices los Arquitectos del siglo XX que tienen un estilo para cada caso (...) Pobres los Arquitectos del siglo XV, que drama para construir una casita de recién casados; pensemos que todavía no se había inventado el ‘estilo californiano’” (I.1.14).³²

Asimismo el C.E.A. se encargaba de facilitar a los alumnos las revistas europeas de arquitectura moderna que la biblioteca de la Escuela de Arquitectura no poseía:

“Nosotros estudiábamos en la facultad bajo un régimen de Beaux Arts, donde todos los profesores eran superacadémicos y las publicaciones que se encontraban en la Biblioteca eran las de París, o los premios Roma, que en ese momento era lo más importante que se podía conseguir”.³³

Muchos estudiantes optaban por suscribirse personalmente a la publicación alemana *Moderne Bauformen*, o a las francesas *Technique et Architecture* o *L’Architecture D’Aujourd’Hui*. Precisamente uno de los futuros Australes, Luis A. Olezza, va a ser expulsado del C.E.A. en julio de 1934 por retener en su poder más de 3 meses el N° 10 de la revista *L’Architecture D’Aujourd’Hui*.³⁴

Es interesante señalar que Argentina va a ser el país con más suscriptores de la revista A.C.³⁵ fuera de España, contando con 30 suscriptores argentinos de un total de 101 en el resto del mundo, durante el periodo en que la revista se publicó. Por otro lado Catalunya va a ser la región con más suscriptores dentro de España, llegando a contar con 228 suscriptores de un total de 421 suscriptores españoles.³⁶

Mario Roberto Álvarez, compañero de promoción de varios de los futuros Australes y presidente del C.E.A. en el periodo 1935-36 comenta a propósito de estas lecturas:

“Esto (...) significó que, en ocasión de tener que proyectar un hospital, entendí que lo debía hacer siguiendo el movimiento del sol, como había visto en uno publicado en el Mont Blanc. El profesor de turno, que era el gran Karman, quería hacer siempre cosas con bracitos. Parecían

³² *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, febrero de 1937.

³³ “Entrevista a M.R. Álvarez (1986)”. En PIÑÓN, Helio, *Mario Roberto Alvarez y Asociados*, Barcelona: ETSAB – Edicions UPC, 2002, pp. 275-284.

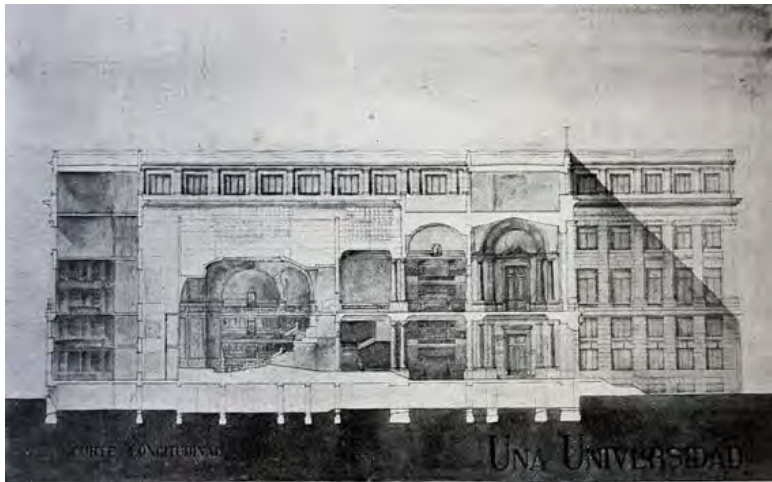
³⁴ *“hemos tratado por todos los medios posibles, la obtención de la revista, la que era muy solicitada por todos nuestros asociados, por contener en ella temas de gran interés, sin que el Sr. Olezza se haya hecho presente para acto alguno en este Centro”*. Carta del C.E.A. al Sr. Presidente de la S.C.A., Bs. As. 27-09-1934. Luis Olezza, “Correspondencia con la Entidad”, S.C.A.

³⁵ La revista A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* constituía el órgano oficial de difusión del G.A.T.E.P.A.C. Llegaron a editarse 25 números, de aparición trimestral, entre los años 1931-1937, siendo su director durante todo ese período Josep Torres Clavé.

³⁶ Ver ROCA ROSELL, Francesc, *“A.C’: del G.C.A.T.S.P.A.C. al S.A.C.”*, [Introducción a la edición facsímil de A.C. *Documentos de actividad Contemporánea*], Gustavo Gilli. Barcelona. 1975.

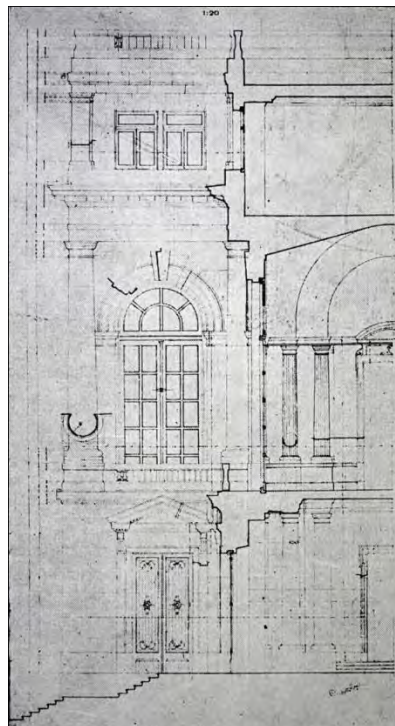


Fachada

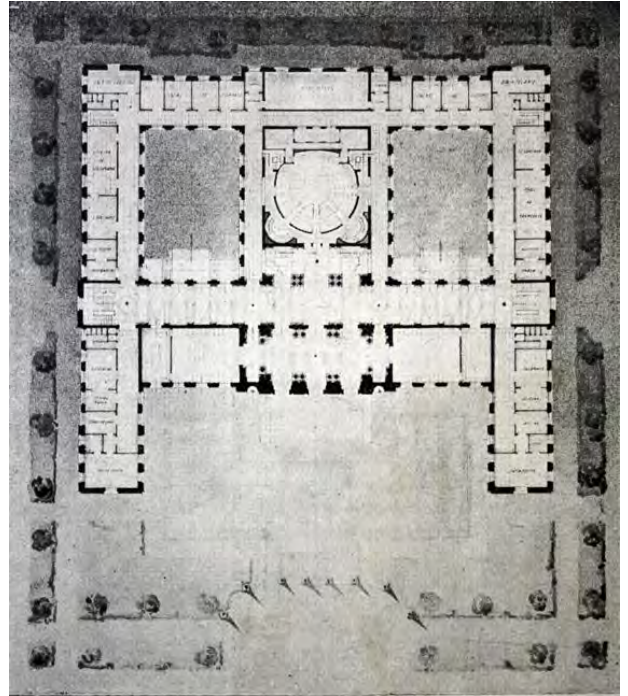


Corte longitudinal

I.1.28 Itala Fulvia Villa, 1934.

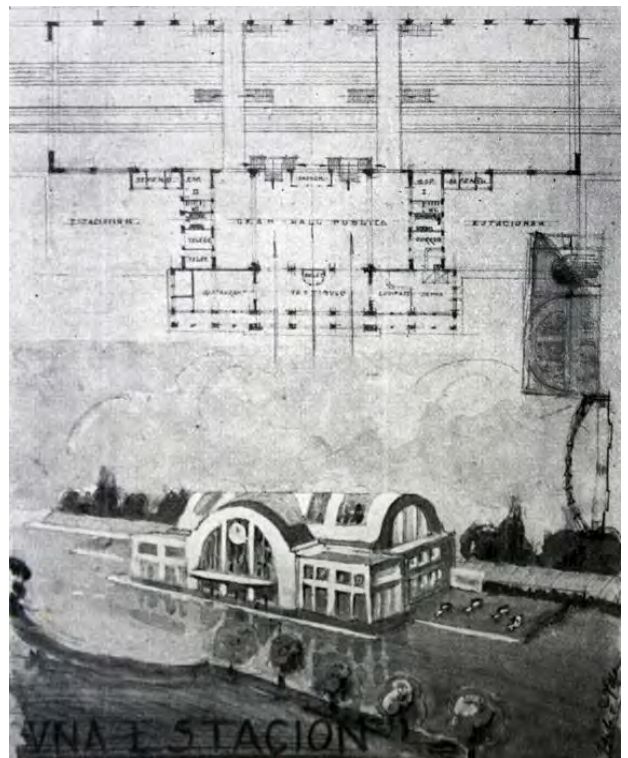


Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo



I.1.25-27 y 29 "Trabajos de la Escuela de Arquitectura. Tema: 'Una Universidad'. Arquitectura Quinto Curso". Itala Fulvia Villa, febrero 1934. Prof. René Karman.

I.1.30 "Tema: 'Una estación de Ferrocarril'. Arquitectura 5° Curso. Segundo Premio". Itala Fulvia Villa, abril 1934.



sistemas de obras sanitarias; todos los partidos tenían el eje (el ecqué) al medio, a la derecha, a la izquierda, etc. Elevé uno que no tenía nada que ver con eso, inspirado por todas las cosas que yo estaba viendo. Karman me tiró el tablero y dijo: ¿Quién se cree que es el profesor, usted o yo? El que no pasaba por el tamiz evidentemente no era bien visto por los profesores”.³⁷

Sin embargo no todos los profesores eran así. Álvarez reconoce que “...el no demasiado enaltecido Villalonga dejaba hacer que sus alumnos desarrollaran sus ideas. Eso era bueno...nos dejaba buscar por nuestros propios caminos...”.³⁸

Asimismo, el C.E.A., bajo la presidencia de Mario Roberto Álvarez, conjuntamente con Lavallo Cobo, logró traer a Auguste Perret a dar una serie de conferencias en Buenos Aires (luego publicadas en *Revista de Arquitectura*).³⁹

Algunos aprovechaban el viaje de egresados de sus compañeros por Europa para pedirles información útil que acá no se conseguía o escaseaba, tal es el caso del propio Jorge Vivanco que le pide a sus compañeros Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy cuando se encontraron trabajando en el despacho de Le Corbusier:

“...te pido si es posible alguna obra de Le Corbusier, es decir, detalles, perfiles, planos de obra, todas esas cosas que no sabemos. Una copia de cómo se hace una casa. Me interesarían planos de lo que hizo en Le Bourget y Ville Savoye en Poissy. No se si sabes que yo fabrico aeródromos y no se como se hacen”.⁴⁰

Así, informándose permanentemente de los que sucedía en Europa intentaban “conciliar lo clásico que nos enseñaban con lo que las revistas extranjeras nos mostraban: obras con nuevos y eternos conceptos, liberando la forma de toda reminiscencia del pasado”.⁴¹

Al Vignola o Vitruvio que formaban parte de la enseñanza “oficial” de la Escuela, un grupo de alumnos lo confrontaba con *L’Architecture D’Aujourd’Hui* o las *Obras Completas* de Le Corbusier.

El Taller era el lugar más importante de la enseñanza de la Escuela de Arquitectura en la década de los treinta. Era el sitio donde los futuros arquitectos desarrollaban la totalidad del trabajo, llegando incluso a ser literalmente encerrados bajo llave durante toda una jornada para desarrollar algún trabajo práctico.⁴² Esta práctica que había adquirido precisamente el nombre de “encierro” era vista como algo normal. En el Taller se fumaba delante de los profesores e incluso se escuchaba tango, en un ambiente de distendida cordialidad que favorecía el intercambio entre estudiantes de distintos años. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de la mencionada década el aumento del número de alumnos no fue acompañado por un crecimiento en la estructura edilicia y el cuerpo de profesores, lo que hizo que el trabajo en el Taller no fuera del todo positivo.

³⁷ “Entrevista a M.R Álvarez (1986)...”, *op.cit.*, pp. 275-284.

³⁸ “Entrevista a M.R Álvarez (1989)”. En PIÑÓN, Helio, *Mario Roberto Álvarez y Asociados*, Barcelona: ETSAB – Edicions UPC, 2002, pp. 285-295.

³⁹ “Entrevista a M.R Álvarez (1986)...”, *ibid.*, pp. 275-284.

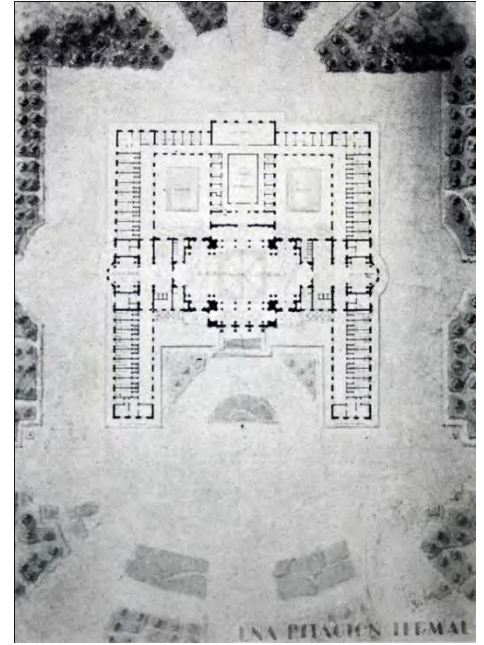
⁴⁰ Carta de Jorge Vivanco a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, s.f. FHA K053.

⁴¹ *Ibid.*

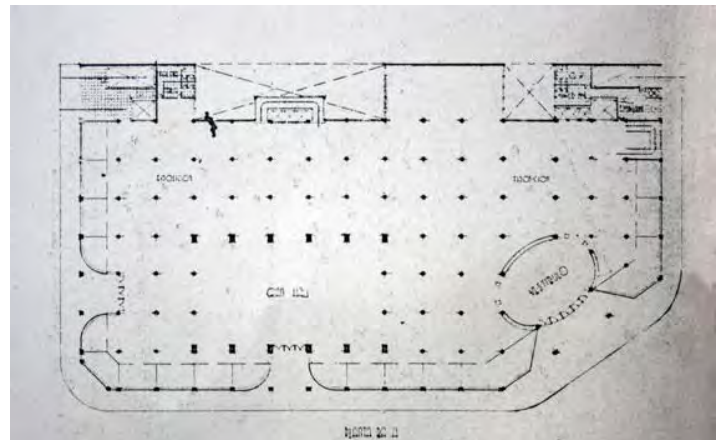
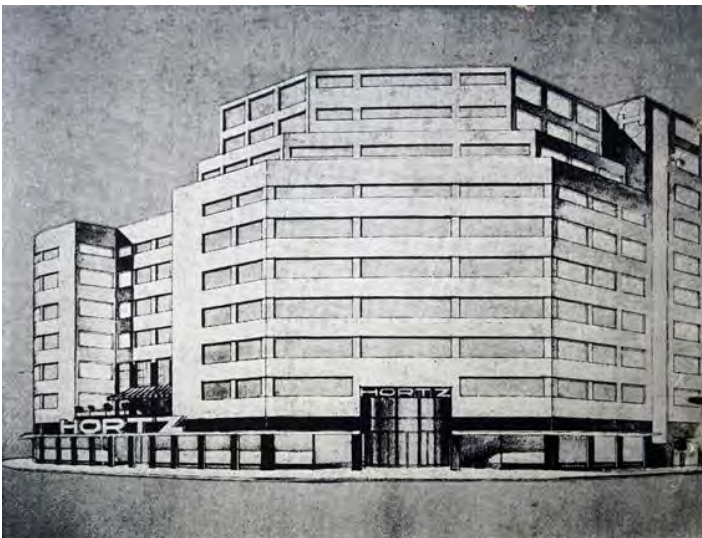
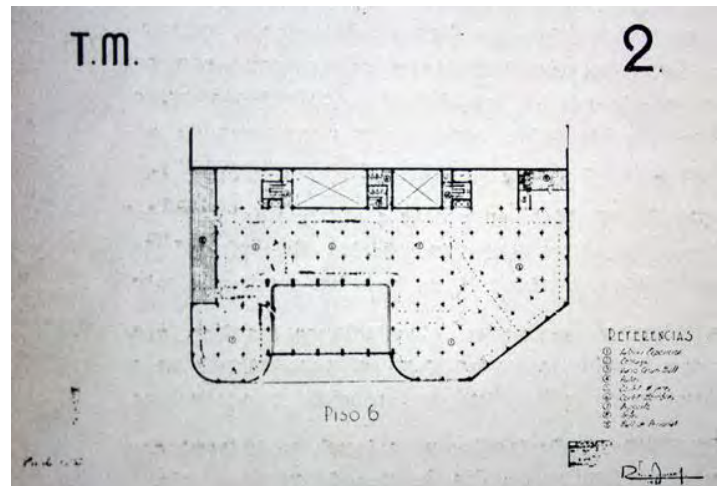
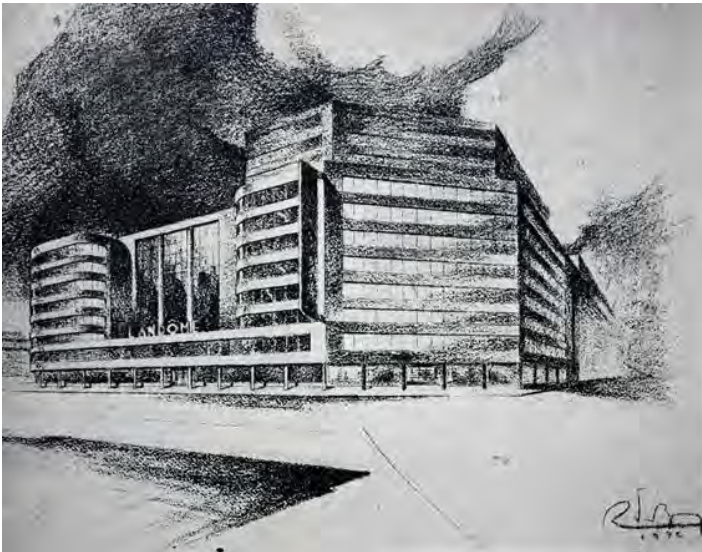
⁴² Ver DI BELLO, Roxana, “La presencia femenina en las aulas de la UBA: las primeras arquitectas”, en II Encuentro Nacional “La Universidad como Objeto de Investigación”, Centro de Estudios Avanzados (CEA – Universidad de Buenos Aires – UBA), Buenos Aires, 1997, [en línea] http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/cea_1/3/23.htm.



I.1.31-32 "Escuela de Arquitectura, V° curso: 'Un Establecimiento Termal'". Itala Fulvia Villa, octubre 1933.



I.1.33-34 "Trabajos de la Escuela de Arquitectura, Quinto Curso. Tema: 'Tienda de muebles y decoración'". Ricardo Vera Barros, junio 1936



I.1.35-36 "Trabajos de la Escuela de Arquitectura, Quinto Curso. Tema: 'Tienda de muebles y decoración'". Abel López Chas, junio 1936

Trabajar y estudiar estaba mal visto, lo que favorecía una enseñanza puramente teórica disociada de la práctica profesional. Quienes no asistían a las clases teóricas tenían dificultades para aprobar los exámenes, ya que se exigía la nomenclatura dada en clase y la mayoría de los libros estaban en francés. Comenta Mario Roberto Álvarez:

*“Alberto Le Pera, condiscípulo del Nacional de Buenos Aires, me pasaba los apuntes y chimentos de las clases de la mañana o de cuando no podía asistir. Tuve muchas dificultades; recuerdo un día que llegué cinco minutos tarde a mi clase de Análisis Matemático y el profesor, el ingeniero Vinardel, parado en la puerta del aula me miraba inquisidor y me dijo: “¿De dónde viene, joven?”. ‘De trabajar’, le respondí. Abrió grande los ojos y me espetó: ‘¿Usted trabaja?’, pensando que le tomaba el pelo. ‘Sí’, le contesté, ‘Sucede que mi padre no tiene fortuna y debo aportar algo en mi casa’. Finalmente sentenció: ‘Mire, jovencito, o se trabaja o se estudia’. Esa era la ley, y la asistencia el sello de distinción”.*⁴³

Es interesante señalar que los egresados de la Escuela de Arquitectura de la FCEFYN en la década de los treinta casi duplican en número a los de la década precedente. Este aumento del número de arquitectos recibidos será más evidente en segunda mitad de dicha década (periodo donde egresarán la totalidad de miembros de Austral), constituyendo este hecho un punto de inflexión en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires.

En toda la década de los veinte egresan 201 arquitectos (incluida la primer mujer Filandia Elisa Pizzul, en 1929), en la década de los treinta lo hacen 394 arquitectos (incluidas 17 mujeres), y en la década de los cuarenta egresan 428 arquitectos (incluidas 62 mujeres).⁴⁴

La formación en Barcelona.

Bonet también reconoce que debe el inicio de su formación progresista al G.A.T.C.P.A.C., *“al margen de la enseñanza clasicista de la Escuela Superior de Arquitectura, completamente anquilosada estéticamente, pero bastante eficaz técnicamente”*.⁴⁵ También él menciona esta dualidad entre las dos enseñanzas, la oficial y la paralela:

“Durante este período, los jóvenes de las escuelas oficiales veían que una nueva Arquitectura, al margen de lo que se les enseñaba, iluminaba las viejas ciudades. Los vibrantes libros de Le Corbusier eran textos paralelos que convertían en letra muerta mucho de lo que se les enseñaba en los centros oficiales”.⁴⁶

En el caso de Bonet, la enseñanza antiacadémica no la recibe solo indirectamente a través de las publicaciones de Le Corbusier, ya que en 1932, contando con 19 años y a cuatro años de

⁴³ “Entrevista a M.R Álvarez (1989)...”, *op.cit.*, pp. 285-295

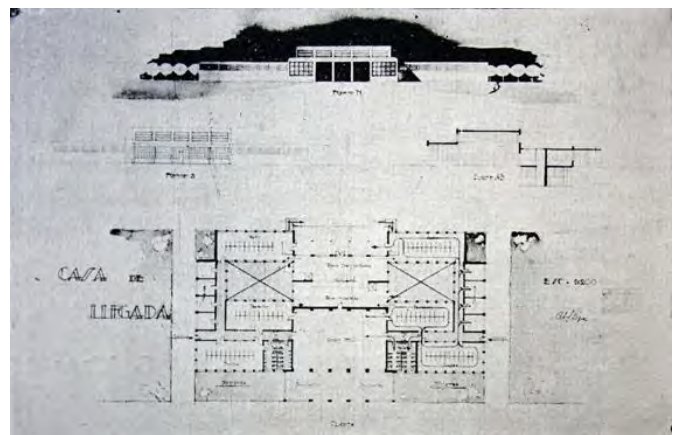
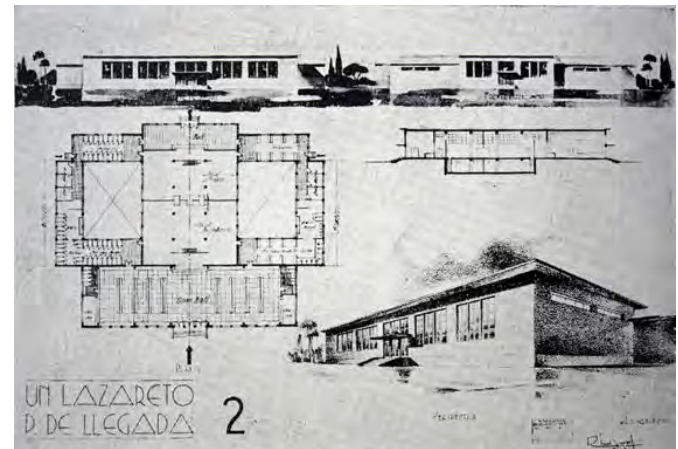
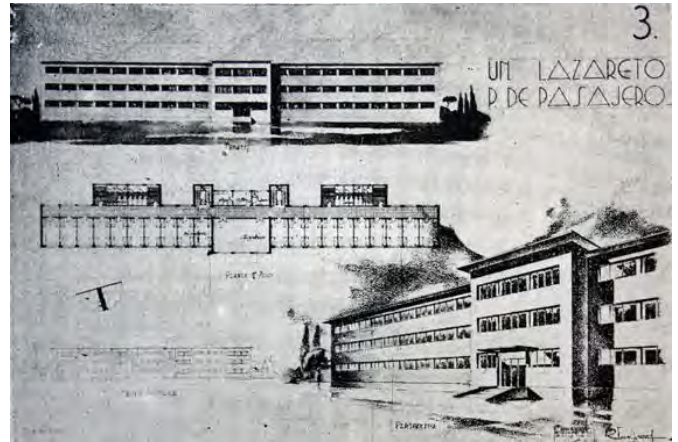
⁴⁴ El número de egresados de la década del 30 por años es el siguiente: 1930 (24 arquitectos), 1931 (41 arquitectos), 1932 (23 arquitectos), 1933 (23 arquitectos), 1934 (36 arquitectos), 1935 (59 arquitectos), 1936 (43 arquitectos), 1937 (60 arquitectos), 1938 (41 arquitectos), 1939 (48 arquitectos) y 1940 (37 arquitectos). PARRA DE PÉREZ ALÉN, Martha S., *Historia y Estadística de la Enseñanza de la Arquitectura en Buenos Aires* [inédito], Buenos Aires, 1984. Archivo Biblioteca FADU-UBA.

⁴⁵ BONET CASTELLANA, Antoni, *Austral: Testimonio de Antonio Bonet* [Texto mecanografiado inédito], Barcelona: 18 de septiembre de 1981. FBC C 1329/228.

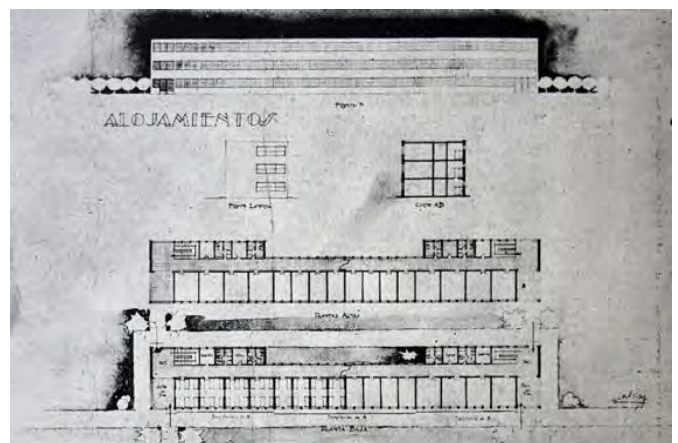
⁴⁶ BONET CASTELLANA, Antoni, “Nuevas Precisiones sobre Arquitectura y Urbanismo (1950)”. En ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi, *Bonet Castellana*, Barcelona: Santa & Cole Ediciones de Diseño – Centre d’ Estudis de Disseny – Edicions UPC, 1999, pp. 213-221.



I.1.37-39 "Trabajos de la Escuela de Arquitectura. Tema: 'Un Lazareto Marítimo', Arquitectura Quinto Curso".
Ricardo Vera Barros, agosto 1936



I.1.40-42 "Trabajos de la Escuela de Arquitectura. Tema: 'Un Lazareto Marítimo', Arquitectura Quinto Curso".
Abel López Chas, agosto 1936



finalizar la carrera ingresa al estudio de Josep Lluís Sert , “quien en ese momento era casi el único arquitecto español que estaba con un planteo de renovación”⁴⁷ y además “porque Sert era en la Barcelona de 1932 el único arquitecto no solo encaminado hacia la nueva arquitectura sino también el único que la realizaba”,⁴⁸ y Torres Clavé. Esto le posibilita el ingreso al G.A.T.C.P.A.C. como socio estudiante y le da la oportunidad de asistir al CIAM IV a bordo del *Patris II* en el trayecto Marsella-Atenas.⁴⁹

Es así como Bonet, alumno en la Escuela de Arquitectura de Barcelona de Bona, Domenech y Jujol, tuvo oportunidad de conocer personalmente a Gropius, Aalto y Le Corbusier contando con solo 19 años. ⁵⁰“En aquel momento le dije a Le Corbusier que cuando terminara la carrera iría a su estudio. Esto significó un cambio total en mi vida”⁵¹ (op.cit). Una vez regresado del Congreso, Antoni Bonet ingresa como socio estudiante al G.A.T.C.P.A.C. en septiembre de 1933.⁵²

EL G.A.T.E.P.A.C. Y A.C.

El accionar del G.A.T.E.P.A.C. como difusor de la arquitectura moderna en España, si bien tuvo lugar fuera del ámbito académico, desde un principio va buscar incidir cada vez con más fuerza entre el estudiantado de las Escuelas Superiores de Arquitectura y denunciar la enseñanza académica imperante en dichos ámbitos. Para esto se va a valer de su órgano oficial de difusión, la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, como herramienta de denuncia.

Ya en su primer año de aparición *A.C.* publica un artículo titulado “*Las Escuelas Superiores de Arquitectura*” donde se protesta que dichos centros de enseñanza académica:

*“aparenten ignorar que la arquitectura de una época es consecuencia de la estructura social imperante o próxima a implantarse, en esa época;
que no tengan en cuenta el adelanto de la industria y natural revolución producida por el maquinismo.
que olviden que producto de éste, hay nuevos materiales y con esos materiales nuevos métodos constructivos;*

⁴⁷ “Entrevista Arq. Antonio Bonet”, [Texto mecanografiado de una entrevista para la revista Dos Puntos]. FBC C 1329 / 228.

⁴⁸ ALBERTI, Rafael, “Antonio Bonet, Arquitecto”. En ALVAREZ, Fernando, ROIG, Jordi et al., *Antonio Bonet y el Río de la Plata*, Barcelona: C.R.C Galería de Arquitectura, 1987.

⁴⁹ Dicho congreso tuvo lugar entre el 29 de julio y el 15 de agosto de 1933 y trató sobre la “Ciudad Funcional”. La delegación catalana estaba compuesta por Josep Lluís Sert, acompañado de su mujer Moncha, Josep Torres Clavé y su hermano Raimon, Ricardo Ribas Seva y Antoni Bonet Castellana. A raíz de las conclusiones de este congreso Le Corbusier elaboraría la llamada “Carta de Atenas”.

⁵⁰ Es interesante señalar que formaban parte del pasaje más de cien delegados de los CIAM, con sus esposas e invitados especiales. El joven Bonet tuvo oportunidad de conocer personalmente a Well Coates (del grupo MARS), Lázló Moholy-Nagy, Fernand Léger, Charlotte Perriand, Christian Zervos (editor de *Cahiers d’art*), Paul Nelson, Oscar Nitzchke, Bernard Bijvoet, Cornelis Van Eesteren y Sigfried Giedion.

⁵¹ “Entrevista Arq. Antonio Bonet”, *ibid.*

⁵² Bonet ha mencionado que desde que él ingresa como socio estudiante al G.A.T.C.P.A.C., en 1932, hasta que la guerra termina con el grupo, fue el único estudiante que formaba parte del mismo. Sin embargo en 1931 se dan veintiún altas de socios estudiantes, con una sola baja, en 1932 ingresan cinco estudiantes más y en 1933 hay un estudiante más aparte de Antonio Bonet que fue dado de alta en mayo. A partir del ingreso de Bonet y hasta la desaparición del G.A.T.C.P.A.C. no ingresa ningún miembro más en calidad de socio estudiante. Ver THEILACKER PONS, Joan Carles, “La organización interna del G.A.T.C.P.A.C.”, en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* N° 90 (GATCPAC I), Barcelona, 1972.

que no se estudien fondo de esos materiales y sus aplicaciones prácticas, y que, en cambio, se explique un curso entero de estereotomía;
 que no den importancia a la “standarización” de distintos elementos, cuando únicamente por ella podemos lograr la precisión (perfección maquinística), dentro del mismo coste;
 que se nos haga estudiar externa y superficialmente todos los estilos históricos; pero no como tales, sino como algo que debemos resucitar, cuando lo interesante sería hacer resaltar las causas que los motivaron y la evolución que los creó;
 que no se nos haga adquirir una clara visión del espacio, indispensable, al arquitecto y se nos acostumbre solo a la visión en planta y alzado.
 que se ignoren las leyes de economía de espacio y coste, haciéndonos proyectar palacios y catedrales, trabajo que está en un plano fuera de la realidad.
 que confundan lamentablemente los conceptos de arquitectura y decoración y llamen pobreza a la sobriedad, a la sencillez falta de imaginación, frialdad a la claridad, monotonía a la ordenación...”⁵³

En el N°12 de A.C. de 1933 se publica una nota titulada “Ecos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona”, iniciando una sección referida a la mencionada Escuela, donde se explicitan los temas dados en la clase de proyectos de detalles:

“Columna conmemorativa. –Solana gótica. –Panteón de estilo dórico. –Proyecto de misal románico. –Nicho tribuna para orquesta. –Pila bautismal gótica. –Lavabo gótico.
 ¡¡¡Esto en 1932-33!!! En cambio, en 1933-34 se han dado los siguientes:
 Columna conmemorativa. –Panteón en estilo dórico. –Columna y jácena de madera, con su correspondiente zapata. –Ornacina con pila bautismal en estilo románico. –Ventanal románico. –Ventanal gótico. –Cruz de término (estilo gótico). –Cruz de término (estilo románico).
 ¿¿¿Y por qué no un proyecto de panteón con tribuna???
 El espíritu de renovación de las escuelas de arquitectura, salta a la vista, se resuelven problemas de actualidad, prácticos, y de los que se presentan cada día.
 ¿¿¿En qué planeta vivimos, señor profesor de proyectos de detalles???”⁵⁴

En este mismo sentido la dirección de la revista A.C en su N°16 de 1934 pone a disposición de la Asociación de Alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona (A.A.E.S.A.) una sección para hacer públicas sus actividades. Oportunidad que la A.A.E.S.A aprovecha para publicar un resumen de las conferencias del ciclo organizado por dicha asociación de estudiantes.

Con el título “Quina orientació cal que prengui l’Arquitectura Contemporània a Catalunya?” se publica un resumen de las conferencias de los arquitectos Adolfo Florensa, Eusebio Bona y Joaquín Folguera⁵⁵ y Josep Lluís Sert.⁵⁶

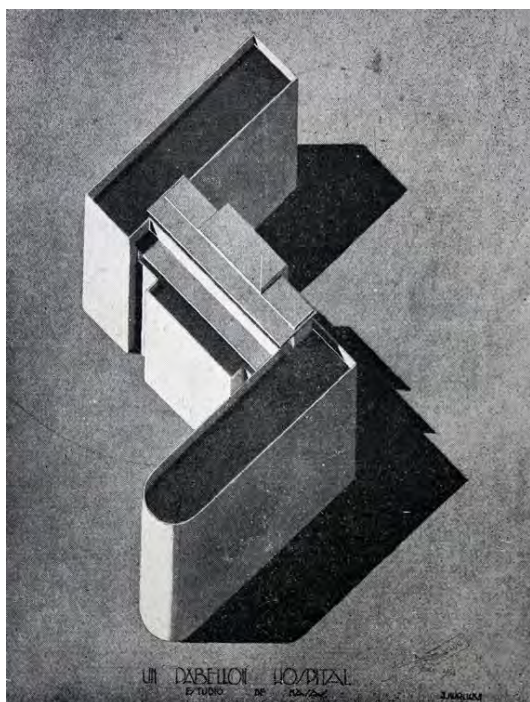
Este ciclo refleja claramente el grado de desorientación del estudiantado en una etapa que ellos califican de “transición”, haciendo notar que “está desapareciendo el espíritu de abstracción y deshumanización que ha informado el arte del primer tercio de este siglo”.⁵⁷

⁵³ “Las Escuelas Superiores de Arquitectura”. En A.C. Documentos de Actividad Contemporánea N° 4, Barcelona, cuarto trimestre de 1931, pp. 15.

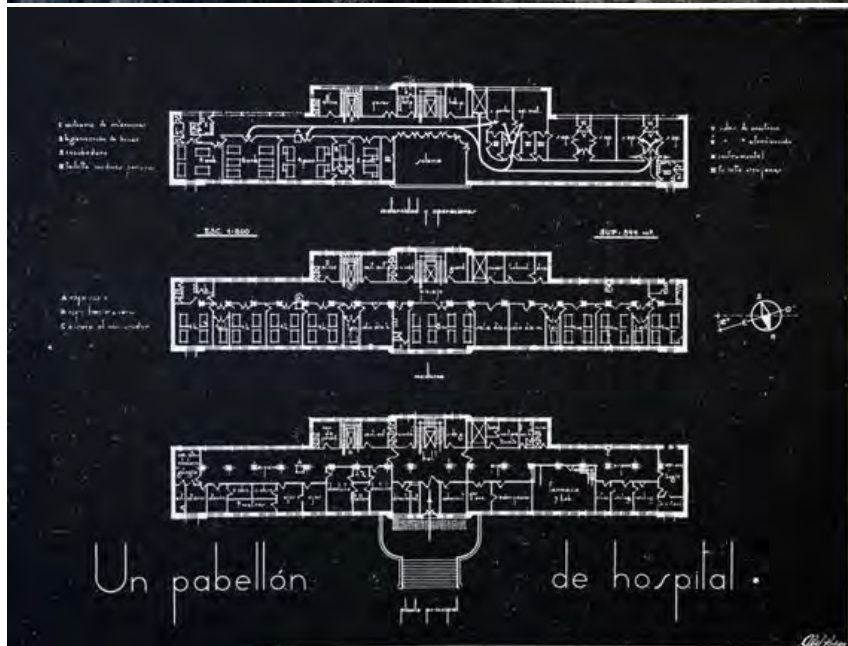
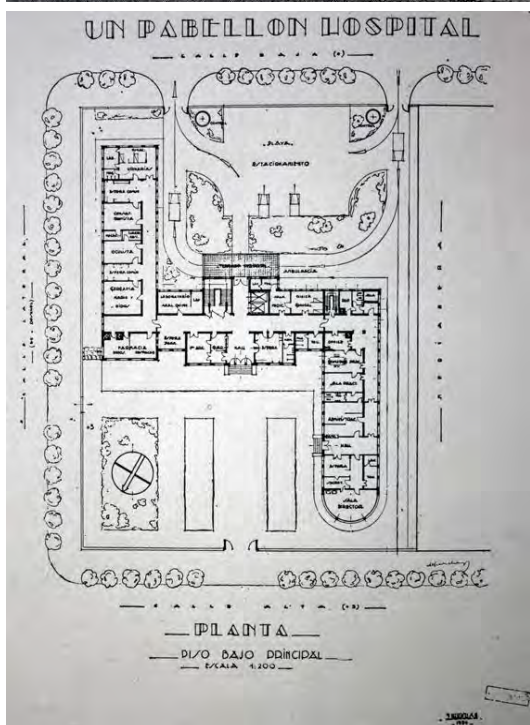
⁵⁴ “Ecos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona”. En A.C. Documentos de Actividad Contemporánea N° 12, Barcelona, cuarto trimestre de 1933, pp. 43.

⁵⁵ Profesores de la Escuela de Arquitectura de Barcelona

⁵⁶ En representación del G.A.T.E.P.A.C



I.1.49-51 "Escuela de Arquitectura, IIIº Curso. Tema: 'Un Hospital'".
Juan Kurchan, noviembre 1934. Prof. A. Villalonga.



I.1.52-53 "Escuela de Arquitectura, IIIº Curso. Tema: 'Un Hospital'".
Abel López Chas, diciembre 1934. Prof. A. Villalonga

⁵⁷ "Asociación de Alumnos de la Escuela Superior de arquitectura de Barcelona". En A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* N° 16, Barcelona, cuarto trimestre de 1934, pp. 42-44.

El objeto del ciclo de conferencias era responder a la pregunta de los alumnos:

*“Si tenemos que abandonar la tendencia arquitectónica, que para entendernos llamaremos moderna, sin que esto quiera decir que es darle importancia histórica (...), o si, por el contrario, como jóvenes tenemos la obligación de seguir la tendencia moderna, aunque en este caso pedimos también de qué manera podemos asimilárnosla, adaptándola al espíritu de Cataluña y a la gloriosa tradición mediterránea, de la cual no podemos renegar”.*⁵⁸

Esta cuestión es abordada por J.L. Sert que sostiene en esa oportunidad:

*“Las teorías sobre la moderna arquitectura llevaron a los arquitectos de algunos países a la creación de una arquitectura ‘funcional’ que, prescindiendo de las necesidades espirituales del individuo, ha dado por resultado obras que no pueden satisfacer nuestras aspiraciones, que van siempre más allá de las necesidades materiales. Están tan equivocados los que creen al pie de la letra que una fachada no debe componerse porque es consecuencia inevitable de una planta perfectamente resuelta según normas racionales, como los que, siguiendo normas académicas y por respeto a las formas tradicionales, creen que debe acoplarse las plantas resueltas según las actuales necesidades a fachadas compuestas según normas estéticas muertas. Existe un ‘academicismo funcional’ tan muerto, tan académico y tan peligroso como el academicismo de escuela”.*⁵⁹

Para Sert la decoración maquinista surgida de una mala interpretación de la arquitectura funcional entre los años 1925-1930 (a partir de la exposición de las artes decorativas de París de 1925) ya es cosa muerta. La nueva arquitectura *“exige un constante esfuerzo de perfeccionamiento y de creación por parte del arquitecto y es tan difícil de hacer como la ha sido siempre el hacer buena arquitectura”.*⁶⁰

Otro de los acercamientos del G.A.T.E.P.A.C a los ámbitos académicos lo constituye el hecho de que en el primer trimestre de 1936 el grupo este del Grupo instituya un concurso anual entre los estudiantes de arquitectura de Barcelona, denominándolo *“Premio G.A.T.E.P.A.C.”*.

Dicho concurso se instituyó *“con el fin de estimular a los estudiantes de arquitectura en el estudio de los nuevos problemas que afectan nuestra profesión y teniendo en cuenta que en las nuevas promociones de arquitectos es preciso mantener vivo el interés de las cuestiones esenciales propias de la época de transacción actual”.*⁶¹

Este Premio tuvo en su primera edición (en la cual se presentaría Antonio Bonet, aunque sería descalificado) el tema *“Estudio de distribución de edificaciones en una manzana del ensanche de Barcelona, de 113 por 113, respetando la alineación de las calles existentes”.*⁶²

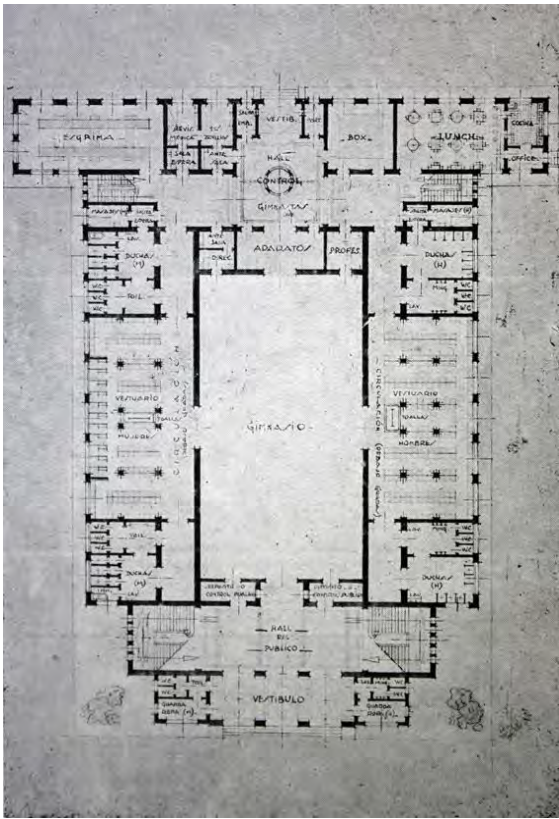
⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

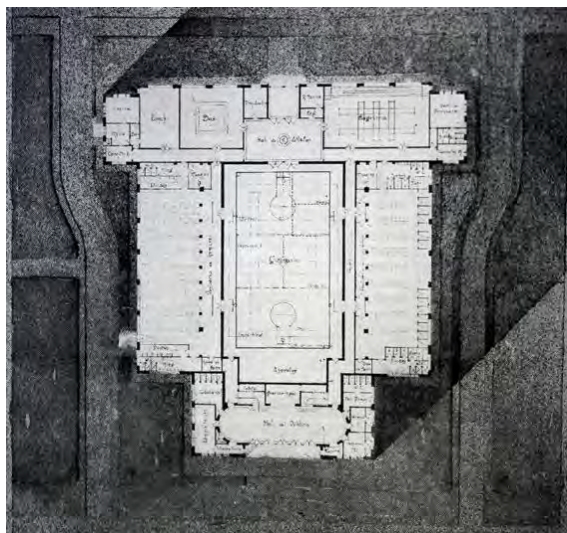
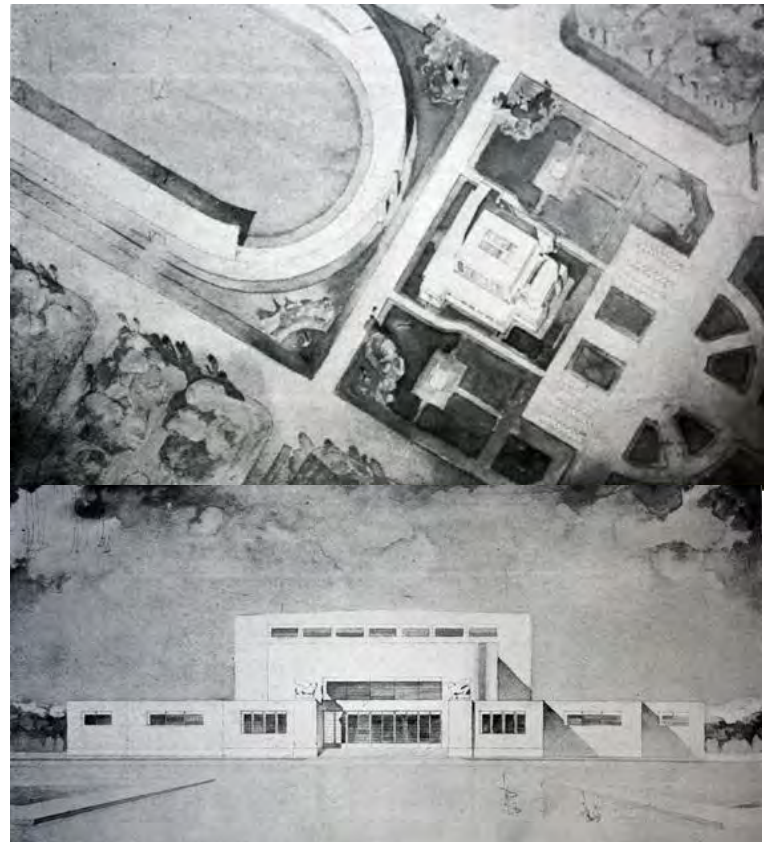
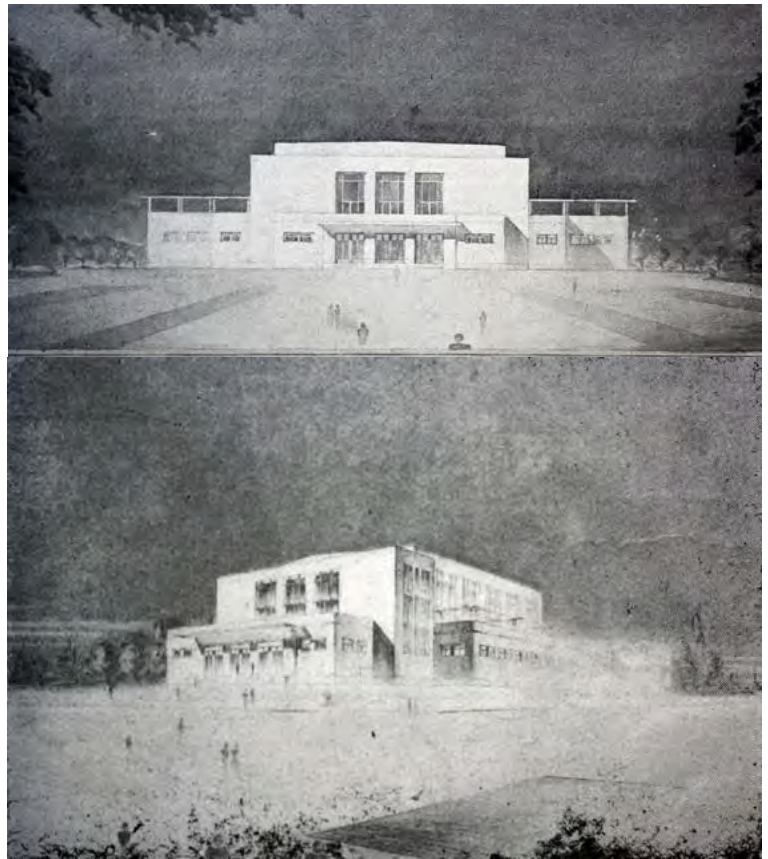
⁶¹ “Concurso entre alumnos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.- ‘Premio G.A.T.E.P.A.C’”. En A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* N° 21, Barcelona, primer trimestre de 1936, pp. 41.

⁶² La fecha de entrega de los trabajos se fijó para el 1 de abril de 1936, presentándose 6 trabajos incluido el de Antoni Bonet que presentó su proyecto fuera de término y elaborado en una escala distinta a la fijada en las bases, lo que motivó su descalificación. Sin embargo la causa de tan escasa convocatoria no se debió tanto al desinterés de los estudiantes como al hecho de que para esa época del año los estudiantes tenían tal acumulación de trabajo que tuvieron que desistir muchos de participar en el



I.1.54-56 "Escuela de Arquitectura, IIIº Curso. Tema: 'Un Gimnasio Municipal'".

Juan Kurchan, agosto 1934. Prof. René Karman.



I.1.57-59 "Escuela de Arquitectura, IIIº Curso. Tema: 'Un Gimnasio Municipal'".

Abel López Chas, agosto 1934. Prof. René Karman.

mismo, tal como expresó el ganador del primer premio Antoni Arderiu. Ver *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* N°23-24, Barcelona, tercer y cuarto trimestre de 1936.

Este no va a ser el primer concurso en el que se presente Antoni Bonet, ya que dos años antes había obtenido el segundo premio en el concurso ACTAR organizado por la Cátedra de Rubió i Tudurí con el tema *“Pavelló d'exhibició d'automobils en una gran exposició”*, donde a partir de un pabellón de planta circular organiza una rampa helicoidal ascendente donde se desplazaría un automóvil movido por un mecanismo eléctrico.⁶³

La cuestión urbana.

Los primeros conceptos sobre urbanismo moderno que van a recibir los futuros Australes también surgen de este aprendizaje extra-académico obtenido a través de Le Corbusier, como señala Jorge Vivanco:

*“La generación que se formó en la Universidad entre 1930 y 1940 tomó por guía a Le Corbusier, sus planteos y los que paralelamente se establecieron en el CIAM hasta concretarse en la Carta de Atenas. Partiendo de la arquitectura nos encontramos así situados en el campo del urbanismo”(…) “Hay que recordar que en esa época la Escuela de Arquitectura enseñaba los llamados ‘estilos clásicos’; que los trámites que hicimos para traer a Gropius, expulsado de Alemania, se interrumpieron porque la Presidencia lo consideró elemento de izquierda, aunque luego lo contratase Harvard. Urbanismo, no existía como asignatura. La lucha que iniciamos en la Escuela para hacer arquitectura moderna, fue continuada fuera de la Universidad una vez recibidos. Se trataba, no de discernir sobre los principios teóricos de Le Corbusier, sino de llevarlos a la práctica. Imponer la arquitectura moderna y el urbanismo. Sentíamos que la labor de nuestra generación debía concretarse en construir esas ideas, en nuestro país, especialmente en el interior, afrontando esa realidad”.*⁶⁴

Por otro lado en Barcelona, también la revista A.C va a ser la encargada de difundir el urbanismo moderno entre la nueva camada de estudiantes que acudían ansiosos a sus páginas tratando de encontrar lo que en la escuela no recibían.

De un total de 25 números editados, 8 van a estar dedicados casi exclusivamente a esta temática y en la casi totalidad de los números existen páginas dedicadas al nuevo urbanismo y la ciudad funcional.⁶⁵

En el N° 20 de A.C de 1935 se lee:

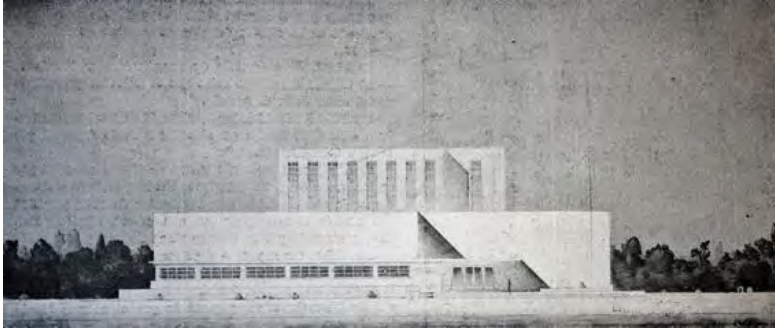
“En las escuelas superiores de arquitectura se enseña un ‘urbanismo’ que pretende resolver los grandes problemas que se plantean actualmente en las grandes ciudades, corriendo bordillos y ensanchando las calles existentes!!...Se cita aún a Henard⁶⁶ y a Camilo Sitte⁶⁷ y se discuten

⁶³ ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi (eds.), *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*, Barcelona: Ministerio de Fomento - Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996.

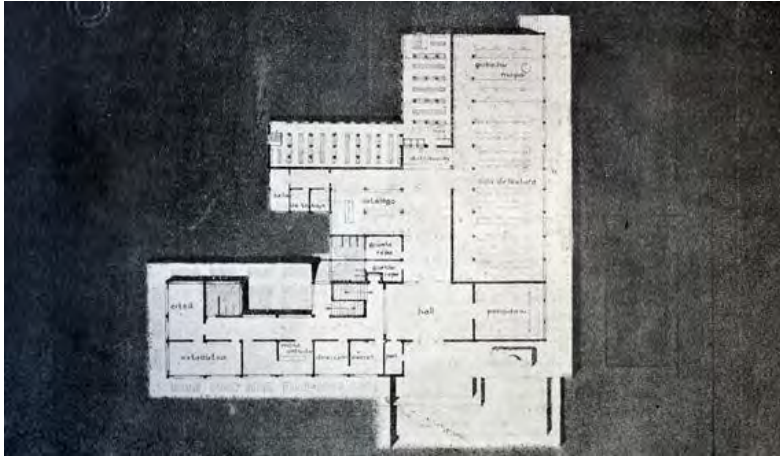
⁶⁴ LOPEZ, Juan Carlos, “Una entrevista con Jorge Vivanco”. En *Obrador* N° 3, Buenos Aires, diciembre de 1964, pp. 49-52.

⁶⁵ ROCA ROSELL, Francesc, “‘A.C’: del G.C.A.T.S.P.A.C....”, *op.cit.*

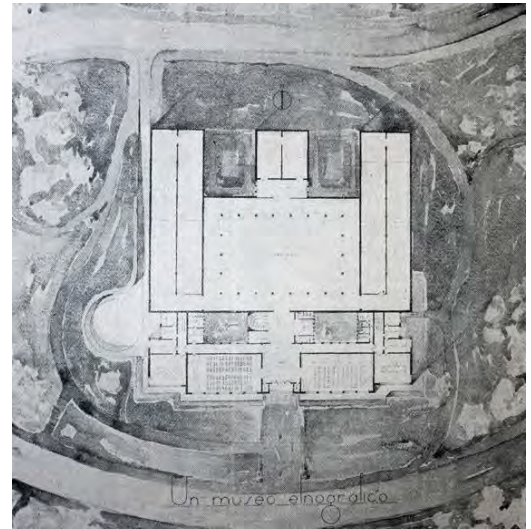
⁶⁶ Eugène Hénard (1849-1923) arquitecto y urbanista francés, propuso soluciones para el tráfico de París. En sus *Etudes sur la transformation de Paris* (1903-1909) plantea la posibilidad de independizar la fachada de la edificación de la línea de la calle creando a intervalos regulares patios ajardinados, llamando a esta solución *edification a redents*. Una evolución de este mismo concepto será desarrollada por Le Corbusier en sus propuestas urbanas de la década del 20 y 30. Ver PEREZ IGUALADA, Javier, *Manzanas, Bloques y Casas: Formas construidas y formas del suelo en la ciudad contemporánea*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, pp 68.



I.1.60-62 "Escuela de Arquitectura. Primer Premio - Arquitectura III° Curso. 'Una Biblioteca'". Jorge Vivanco, junio 1934.



I.1.63-64 "Trabajos de la Escuela de Arquitectura, Cuarto Curso. Tema: 'Un Museo Etnográfico'". Abel López Chas, junio 1935. Prof. René Karman.



⁶⁷ Camilo Sitte (1843-1903) urbanista austríaco, autor del libro "Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen" (Construcción de ciudades según principios artísticos, 1889).

teorías desechadas por otras escuelas como inútiles, para resolver el caos de las ciudades de hoy. Las escuelas de arquitectura tienen que dar conocimiento de los problemas urbanos actuales; no pueden continuar pretendiendo ignorarlos y soslayarlos; tienen la obligación de exponer estos problemas, vivos, conjuntamente con las soluciones propuestas hasta hoy, por muy atrevidas o radicales que estas les parezcan. Hay que abandonar cuanto antes los viejos principios, aún en boga en nuestras escuelas, como elementos muertos e inútiles”.⁶⁸

En las páginas de A.C. desfilaban las propuestas de la “*Ciutat des repós i vacances*” o las conclusiones del CIAM IV mientras en la Escuela Superior de Arquitectura se enseñaba el “*embellecimiento y ornato de la vía pública*”.

Trabajos de estudiantes.

Por su parte, en Argentina, la *Revista de Arquitectura*, órgano oficial de difusión de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura, publicaba periódicamente los trabajos de los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires.⁶⁹

En el período comprendido entre 1932 y 1937 dicha revista publica 19 trabajos de futuros miembros de Austral (en ese momento alumnos), correspondientes a proyectos del 2°, 3°, 4° y 5° cursos tutelados por los profesores Alfredo Villalonga y René Karman.

La temática de los trabajos es variada, sin embargo en ningún caso se publican temas relacionados con la vivienda, ya sea individual o colectiva, ni con el urbanismo.⁷⁰

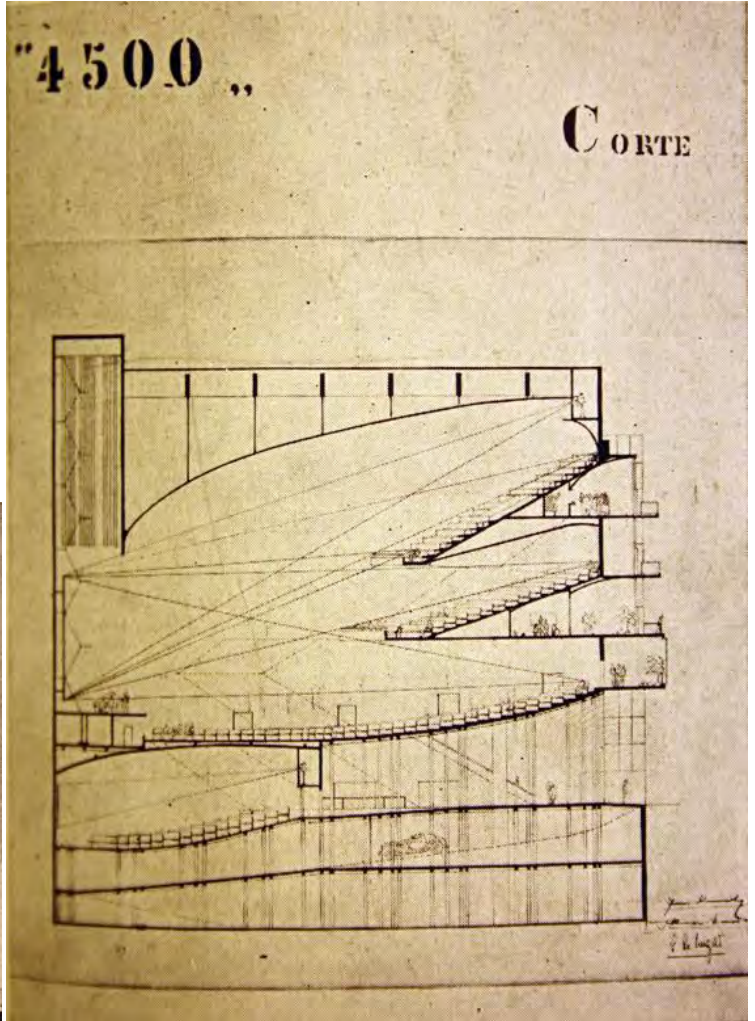
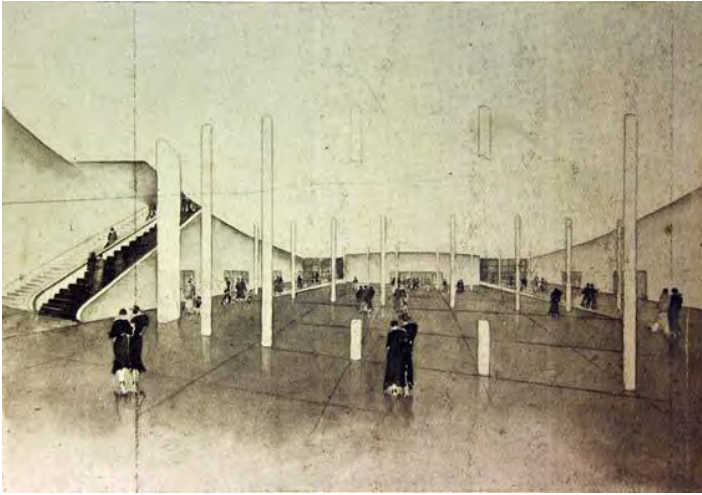
Un recorrido por estos trabajos permite analizar como concebían la arquitectura los futuros Australes antes de la formación del grupo, en un entorno académico muy condicionado por el cuerpo de profesores de la Escuela. También permite verificar las grandes diferencias existentes incluso entre los trabajos más “modernos” de los futuros Australes (especialmente en el taller del Profesor Villalonga) con la arquitectura que los mismos arquitectos desarrollarán luego de la formación del grupo, pocos años después.

El condicionamiento académico por parte de los profesores se hace más evidente en cuanto se corrobora que en la mayoría de los trabajos dirigidos por el profesor René Karman no existen atisbos de modernidad. Modernidad que si se manifiesta incipientemente en los tutelados por Villalonga, si bien mas ligada a lo que posteriormente Austral denunciará como un estilo más, el “Estilo Internacional”. Esta evidente diferencia de criterios a la hora de dirigir los trabajos es coincidente con los testimonios de los mismos Australes que reconocen en Villalonga una cierta apertura para dejar incorporar nuevos criterios formales y compositivos.

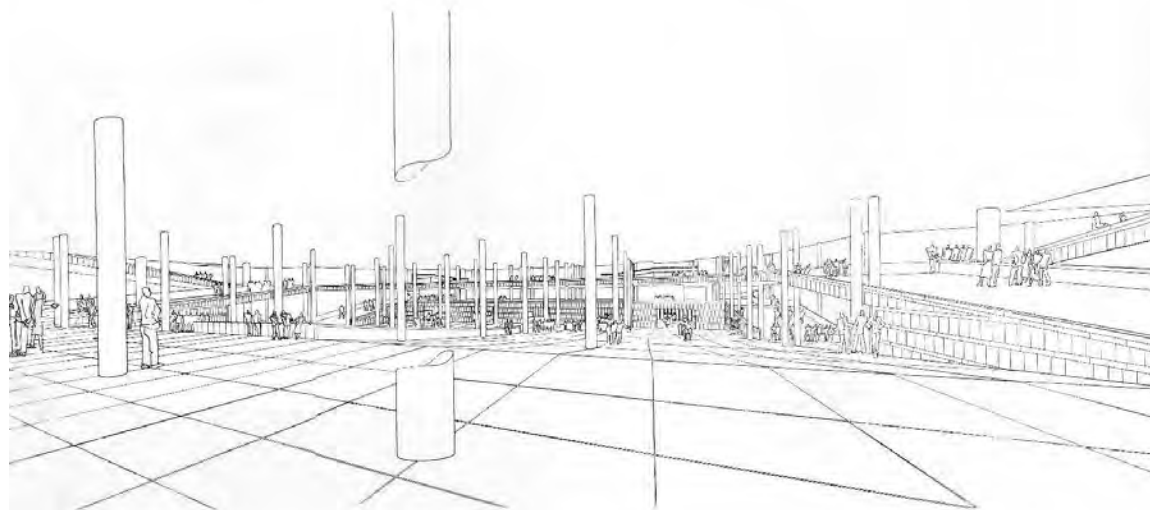
⁶⁸ “Lo que se enseña en las escuelas superiores de arquitectura”. En A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* N° 20, Barcelona, cuarto trimestre de 1935, pp. 12-13.

⁶⁹ La Comisión Directiva de la revista contaba para esta época con dos delegados por la SCA y dos delegados por el CEA, aparte del director y editor. Esta situación se va a dar hasta el final de 1940 donde los representantes del CEA dejan de constituir la mitad de la representación al ampliarse el Comité, lo que se verá reflejado en una disminución del número de páginas dedicadas a trabajos de estudiantes, que finalmente van a dejar de aparecer en 1944. Ver ALVAREZ, Fernando, *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-1949)* [Tesis Doctoral inédita], Barcelona: Departament de Composició Arquitectònica, Universitat Politècnica de Catalunya, 1991.

⁷⁰ Los trabajos publicados responden a los siguientes temas: “*Un Hospital Militar*”, “*Una Biblioteca*”, “*Un Establecimiento Termal*”, “*Una Galería Abovedada*”, “*Un Tapiz*”, “*Un Gimnasio Municipal*”, “*Un Hospital*”, “*Un Restaurant en Barrio Obrero*”, “*Una Estación de Ferrocarril*”, “*Un Museo Etnográfico*”, “*Tienda de muebles y decoración*”, “*Un Lazareto Marítimo*”, “*Una Universidad*”, “*Una escuela suburbana*”.



I.1.65-67 "Proyecto de Cine". Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan y Simón León Ungar, julio 1937.



I.1.68 Palacio de los Soviets. Moscú. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1931.

En los trabajos de alumnos de los futuros Australes se encuentran ejemplos que van desde propuestas netamente emparentadas con el academicismo *Beaux-Arts* (con simetría axial, ejes compositivos y órdenes aplicados en fachada) (I.1.25-27 y 29) (I.1.31-32) pasando por edificios en esencia académicos pero despojados de ornamento (I.1.52-59) (I.1.63-64), hasta llegar a ejemplos de construcciones proyectadas teniendo en cuenta el movimiento del sol o con estudios de los volúmenes y masas construidas (I.1.18-22) (I.1.43-51).

Las piezas gráficas requeridas en los trabajos de la Escuela de arquitectura, consistentes en plantas, cortes y fachadas, tampoco contribuían a que se realizara una indagación proyectual basada en la espacialidad.⁷¹ Sin embargo los propios alumnos incluían en sus entregas perspectivas polares o axonométricas que oficiaban de piezas de presentación más que instrumentos de diseño.

La visión del individuo como protagonista de la arquitectura no formaba parte del esquema que se pretendía inculcar en el alumnado, sí la abstracción de propuestas deshumanizadas, pensadas para ser contempladas en el tablero.

En ningún caso se desarrollaron maquetas ni se dibujaron perspectivas interiores que mostraran los espacios que se diseñaban desde el punto de vista del observador. Estos dos instrumentos de representación del espacio formaban parte de los ejemplos que los futuros Australes consultaban en las revistas foráneas o en las Obras Completas de Le Corbusier.

Sin embargo, aunque no en la Escuela de Arquitectura, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy no esperaron a volver de Europa para poner en práctica estos métodos de diseño y representación. En su “Proyecto de Cine”, publicado en junio de 1937 en *Nuestra Arquitectura*,⁷² y asociados a otro futuro Austral (Simón León Ungar), Kurchan y Ferrari presentan, acompañando las habituales piezas gráficas en dos dimensiones, esquemas explicativos de los conceptos que generaron la propuesta.

Asimismo va a ser la primera vez que los futuros australes desarrollen una maqueta (I.1.66) y muestren una perspectiva polar interior. Dicha perspectiva acuarelada correspondía al “Gran Hall” de planta baja y mostraba dicho espacio interior a nivel observador, incluso utilizando un recurso gráfico presente en las perspectivas de Le Corbusier⁷³ consistente en desvanecer visualmente una porción de algunos *pilotis* para poder apreciar mejor el espacio (I.1.65).

En esta propuesta de cine, también llamada “*Centro de diversión total*”⁷⁴ los futuros Australes ensayarán un recurso después perfeccionado, consistente en tratar de eliminar la sensación de límite interior-exterior y generando una continuidad espacial de los espacios interiores con la situación urbana de la calle. Esto se lograba proponiendo una vinculación visual y funcional franca entre el exterior y el “Gran Hall”, que se transformaba así en una prolongación de una situación urbana:

⁷¹ “Se harán: a) Para el proyecto, a la escala de 1.250 plantas del subsuelo, piso bajo, un piso alto, penúltimo piso y corte transversal; a la escala de 1:125 la fachada principal; b) Para el esquicio a la escala de 1:400 la planta del piso bajo, la fachada principal y el corte perpendicular”. “Trabajos de la Escuela de Arquitectura, Quinto Curso. Tema: ‘Tienda de muebles y decoración’”. En *Revista de Arquitectura* N° 186, Buenos Aires, junio de 1936, p. 302.

⁷² FERRARI HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan y UNGAR, Simón León, “Proyecto de Cine”. En *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, julio de 1937, pp.223-227.

⁷³ En las Obras Completas de Le Corbusier era común encontrar dichas piezas gráficas. Se pueden encontrar coincidencias con el enfoque que muestra el espacio interior del Palacio de los Soviets (I.1.68).

⁷⁴ Es así como figura en la *nómina de antecedentes* del grupo. Es factible que dicha propuesta haya formado parte de un concurso. En las fotos de los paneles publicados en *Nuestra Arquitectura* se lee el lema “4500” como correspondiente al título del trabajo.

“La ciudad comunidad de hombres y sentimientos.

El cine lugar de esparcimiento y reposo.

El espacio interior que se abre a la calle, sin fronteras,

continuando al exterior los ambientes interiores; formando:

Una unidad con la ciudad

*Un refugio en la misma”.*⁷⁵

Esta arquitectura que se desarrolla en un lote determinado, pero no es ajena a la ciudad en la que se inserta va a formar parte de las búsquedas posteriores de Austral y será uno de los elementos que aportarán en su visión de hacer avanzar la arquitectura.

⁷⁵ HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan y UNGAR, Simón León, “Proyecto de Cine” ..., *op. cit.*



I.2.1 "Demostración a los nuevos arquitectos". Vista general de la concurrencia. C.U.B.A, 15 de junio 1937.



I.2.2 Los viajeros con el director de la gira, arquitecto Alfredo Villalonga (sentado al centro). Parados, primero desde la derecha, Jorge Ferrari Hardoy; noveno, Juan Kurchan. C.U.B.A, 15 de junio 1937.

1.2 Viaje de estudio por Europa

En junio de 1937 se va a producir el inicio de la gira de estudio y perfeccionamiento por Europa de un grupo de veinticuatro flamantes arquitectos egresados de la Escuela de Arquitectura de la FCEFYN de Buenos Aires.

Integrantes de la gira, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, al término de la misma se quedarán trabajando en el despacho de Le Corbusier en París, mientras sus compañeros, dentro de los cuales se encontraban tres futuros Australes más, regresaban a Buenos Aires.

La dirección del viaje corría a cargo del profesor arquitecto Alfredo Villalonga y estaba organizado por el Centro de Estudiantes de la citada casa de estudios. Villalonga ya había tenido oportunidad de dirigir los grupos de 1935 y de 1936, año donde se había realizado por primera vez la visita oficial a Francia.

Con motivo del viaje de estudios por Europa y en honor a los arquitectos recién egresados se realizó el 15 de junio de 1937 una “demostración a los nuevos arquitectos” (I.2.1-2) en el Club Universitario Buenos Aires (C.U.B.A.) en su sede de Viamonte 1560, organizado por el Centro de Estudiantes de Arquitectura.⁷⁶ Este agasajo se repetirá al año siguiente, oportunidad en que Ricardo Vera Barros le comenta a Jorge Ferrari Hardoy que se había quedado en París junto a Juan Kurchan trabajando en el despacho de Le Corbusier:

*“Ayer noche fui invitado de honor, por los servicios prestados, a la comida con que se despedían los Arquitectos que zarparán para esa el 26 de este mes. Fue como el año anterior en el Universitario, mas de una vez se me anudó la garganta al verlos tan llenos de ilusiones y asules (sic) horizontes por delante y pensar que hace un año yo estaba en las mismas situaciones, que desgraciadamente se han terminado y no volverán”.*⁷⁷

El viaje de 1937 lo auspiciaban el Rector de la Universidad de Buenos Aires, doctor Vicente C. Gallo; el Decano de la FCEFYN de Buenos Aires, ingeniero Jorge W. Dobranich; las Embajadas de los países a visitar y el intendente municipal de Buenos Aires, doctor Mariano de Vedia y Mitre.⁷⁸

⁷⁶ Al acto asistieron el Embajador de Francia, señor Marcel Peyroutón; el Encargado Comercial italiano Dr. Mancini; el Embajador de Alemania, Sr. Von Thermann; el Decano de la FCEFYN de Buenos Aires, ingeniero Dobranich; el Dr. Adolfo Bioy; el Sr. Julio Supervielle; el director de la E.N.I.T, Sr. Bruno Zucculin; el director de la C.I.T, Sr. Sinibaldi; el director de los FF.CC alemanes, Sr. Sanstede; el Sr. Seidletz, de la dirección de los mismos; el Sr. Richard Weibel y los arquitectos y señores: Raúl G. Pasman, Raúl J. Olivarez, Carlos E. Becker, V. Raúl Christensen, Alberto Dodds, René Karman, Alfredo Villalonga, Eduardo Sacriste, Enriqueta Meoli, Juan C. Corral Ballesteros, César A. Pinasco, Mario R. Álvarez, José Aberastury, Arturo J. Adamoli, Humberto Meoli, Alberto E. Terrot, Bartolomé Tasso, Dr. Guillermo Ferrari Hardoy, Juan F. Arrastía, Flavio S. Alfaro, Ricardo Braun Menéndez, Rafael Cayol, Guillermo Caride, Jorge Cordes, Luis Cabral, Pedro Del Carril, Juan P. Domingorena, Horacio Etchepareborda, Adolfo J. Estrada, Jorge Ferrari Hardoy, Oscar E. Ferrari, Angel Gasparutti, José M. Guisasola, Héctor M. Grenni, Juan Kurchan, Abel López, Juan López Seco, Rodolfo Moller, Ricardo W. Mackinlay, Ernesto A. Natino, Alfredo O’Toole, Violeta Pouchkine, Mario J.J. Podestá, Jorge Ros, Mauricio Repossini, Jorge Stegmann, Ignacio Uranga, Carlos Urioste, Jorge Verbrughe, J. F. Villalobos Acosta, Ricardo Vera Barros y Elmer Willis, excusando su inasistencia las arquitectas señoritas Julia Molina y Vedia e Itala Fulvia Villa. “Demostración a los nuevos arquitectos”. En *Revista de Arquitectura* N° 199, Buenos Aires, julio de 1937, p. 326.

⁷⁷ Carta de Ricardo Vera Barros a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 24-05-1938. FHA K053.

⁷⁸ “Gira por Europa de arquitectos argentinos”. En *Revista de Arquitectura* N° 198, Buenos Aires, junio de 1937, p. 277.

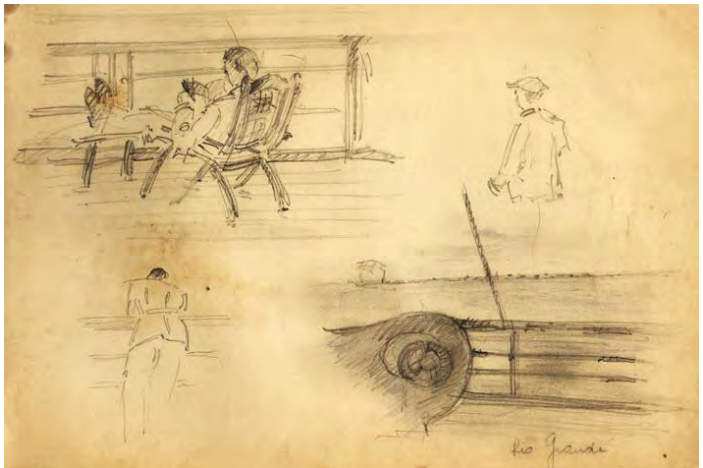


I.2.3 Los viajeros en el Musée des Arts Modernes, Paris 1937.



I.2.4 Violeta Pouchkine, 1937.

I.2.5-8 Juan Kurchan, croquis de viaje a bordo del "Neptunia". Junio 1937. AJK.



Los arquitectos argentinos aparte del objetivo de “*información particular y perfección estética*” llevaban dos misiones oficiales de importancia: la representación oficial de Argentina a la Exposición Internacional de París de 1937 y las “*observaciones de ciertos aspectos de la vida edilicia de las grandes ciudades*”, encomendado a la delegación por el intendente municipal de Buenos Aires:

“La gira de los noveles profesionales, además de cumplir un plausible propósito de vinculación espiritual, significará para nuestro país el invaluable aporte de la experiencia de fenómenos y progresos extraños vistos por ojos argentinos”.⁷⁹

La delegación que viajará a Europa en junio de 1937 estaba compuesta por 20 arquitectos y 4 arquitectas: Alfredo Villalonga, profesor y director de la gira, Flavio S. Alfaro, R. Braun Menéndez, Norberto Billis Regnier, Pedro L. del Carril, Alberto Cavanagh, Luis A. Cebral, Jorge Cordes, Horacio Etchepareborda, Jorge Ferrari Hardoy, Héctor M. Grenni, Juan Kurchan, Juan B. López Seco, Abel López, Julia Molina y Vedia, Rafael Ocampo, Beatriz Penny, Violeta L. Pouchkine, Ignacio Uranga, Jorge Stegman, Ricardo Vera Barros, Jorge M. Verbrugge, Itala Fulvia Villa y Elmer Lubin Willis.

El “grupo de los cinco”

En este grupo de veinticuatro arquitectos, había cinco que formarían parte del grupo Austral: Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Abel López, Ricardo Vera Barros e Itala Fulvia Villa, mientras que Beatriz Penny se casaría con otro Austral, Samuel Sánchez de Bustamante.⁸⁰

Itala Fulvia Villa había egresado en 1935, Abel López y Ricardo Vera Barros en 1936 y Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan a principios de 1937, lo que demuestra que el viaje de estudios de 1937 no correspondía exactamente a los egresados de un año en particular, sino que reunía a compañeros de distintas promociones cercanas que deseaban compartir juntos la ansiada gira por Europa.

El viaje de egresados también servirá para que se estrechen los lazos de amistad entre algunos futuros Australes, como es el caso de Ricardo Vera Barros con Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, a quien les escribe desde Buenos Aires en mayo de 1938:

“en este rincón de Sud América, existen amigos vuestros que no los olvidan y que desean intensamente reanudar esa amistad entablada a fondo en el viaje, que siempre ha sido tan leal y que hoy se reduce a ser rica en sugerencias de viejos y queridos recuerdos”.⁸¹

En esa misma carta Ricardo Vera Barros habla de del “grupo de los 5” del viaje de egresados. Estos 5 son: Ricardo Vera Barros, Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy, Itala Fulvia Villa y Violeta Pouchkine.

Este grupo de amigos que se había formado en el viaje no correspondía exactamente con los futuros cinco miembros de Austral presentes en la travesía, ya que Violeta Pouchkine (I.2.4)

⁷⁹ “Gira por Europa de arquitectos argentinos”, *op. cit.*

⁸⁰ Escribe Bonet a Kurchan y Ferrari: “*He conocido a Sanchez Bustamante que acaba de comprometerse oficialmente con Betty*”. Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053.

⁸¹ Carta de Ricardo Vera Barros a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 24-05-1938. FHA K053.



I.2.9 Viaje de estudio por Europa, 1937. FHA G111.

I.2.11 Jorge Ferrari Hardoy en la *Vila Tugendhat*, de Mies Van der Rohe, en Brno. 1937. FHA G111.



I.2.10 La *Einsteinturm*, de Erich Mendelsohn en Postdam, fotografiada por Jorge Ferrari Hardoy en el viaje de estudios de 1937. FHA G111.



I.2.13 Juan Kurchan fotografiado por Jorge Ferrari Hardoy en el interior de la *Vila Tugendhat*, de Mies Van der Rohe, en Brno. 1937. FHA G111.



I.2.12 Jorge Ferrari Hardoy fotografiado por Juan Kurchan en el interior de la *Vila Tugendhat*, de Mies Van der Rohe, en Brno. 1937. FHA G111.



fue parte del grupo de los 5 pero luego no formó parte de Austral, y Abel López que pareciera no haber formado parte del grupo de los 5, sí formaría parte de Austral en el futuro.

*“Violeta, por sus actividades distintas a las nuestras, se ha desvinculado mucho de nosotros, habiendo llegado a perder mucho de aquella intimidación, que era la característica del grupo de los 5 en el viaje, no nos vemos casi nunca”.*⁸²

El extenso programa de la gira fue preparado especialmente por el profesor Villalonga.

La delegación argentina partiría del puerto de Buenos Aires el 18 de junio de 1937, a bordo del “*Neptunia*”,⁸³ regresando al puerto de Buenos Aires casi cinco meses más tarde, el 7 de noviembre de 1937, a bordo del “*Oceanía*”.⁸⁴

La gira por Francia fue comentada a su regreso por el propio Villalonga en *Revista de Arquitectura*:

“Hay dos factores particularmente interesantes para un Arquitecto, al volver a Europa: los dos provienen del espíritu. Primeramente, repasar, por así decirlo nuestra historia arquitectónica, por los bellos ejemplares que atestiguan la grandeza de otras épocas. Comparar las manifestaciones contemporáneas y establecer detenidamente, cuáles son los progresos realmente alcanzados hasta el momento actual.

*Y el segundo factor, es el comercio con hombres de saber, de una gran preparación y de una gran modestia”.*⁸⁵

⁸² Carta de Ricardo Vera Barros a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 24-05-1938. FHA K053.

Unos años más tarde Itala Fulvia Villa y Violeta Lorraine Pouchkine realizarán conjuntamente una vivienda colectiva en la calle Arcos. Ver “Arcos 2952/56”. En *Anderson & Cia. Empresa de pintura Freconolit*, Buenos Aires, 1943.

⁸³ El itinerario preveía escalas en Montevideo, Rio Grande, Santos, Rio de Janeiro, Bahía, Pernambuco, Gibraltar, Argel, arribando a Nápoles. Desde Nápoles por tren vía Roma, Modane, a Lyon. La gira por Francia duraría 27 días comprendiendo diversos actos en París y visitas a Chartres, Orleans, Blois, Tours, Poitiers, Langeais, Chinon, Vivienne, Angoulême, Périgieux, Les Evzies, Scarlat, Souillac, Rocadamour, Cahor, Montauban, Moissac, Toulouse, Carcassonne, Narbonne, Nîmes, Pont du Gard, Avignon, Marsella y Niza.

En Italia permanecerían 26 días visitando Génova, Viareggio, Carrara, Avenza, Pisa, Roma, Nápoles, Pompeya, Capri, Anacapri, Florencia, Bologna, Venecia, Milán y Turín.

El viaje prosiguió por Strasbourg, Zurich, Winterthur, Friedrichs-Hafen, Lindau, Munich, Nuremberg, Stuttgart, Tuebingen, Esslingen, Maulbronn, Heidelberg, Frankfurt, Bacharach, Colonia, Dusseldorf, Essen, Hildesheim y Dresden, permaneciendo en Alemania y suiza 26 días.

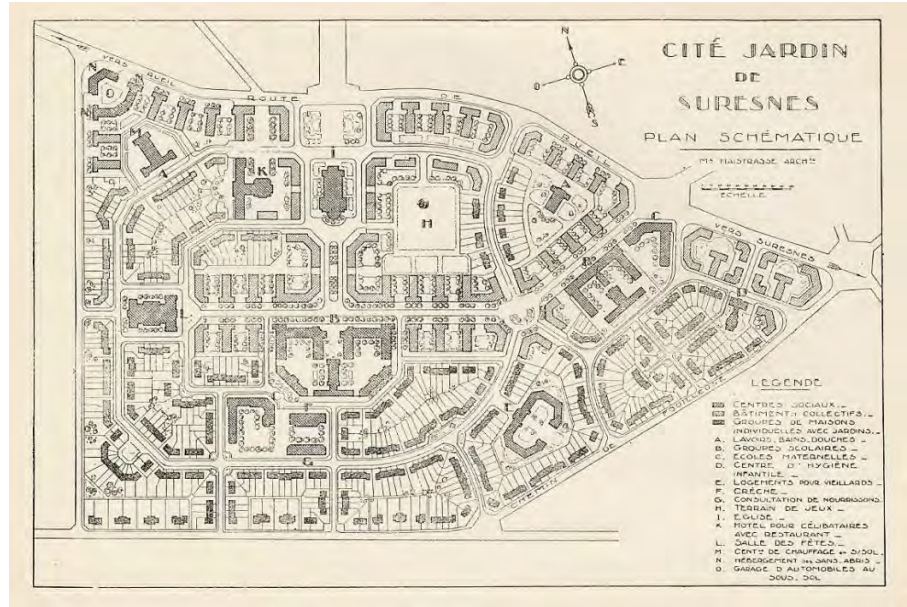
Por Checoslovaquia viajarían 12 días visitando Litomerice, Praga, Hradec-Kralove, Pardubice, Zlin, Brno, Blansko-Macocha, Pilsen, Mariánské, Karlovy Vary, Podmoky, y luego 8 días más por Alemania pasando por Dresden, Berlín, Niederfinow, Hamburgo y volviendo a Berlín para dirigirse a Trieste en cuyo puerto embarcarían el 20 de octubre de 1937 en el “*Oceanía*” rumbo a Buenos Aires. “Gira por Europa de arquitectos argentinos”, *op. cit.*

⁸⁴ Sin embargo pareciera ser que el regreso se da a través del Pacífico en el “*Orbita*”, atravesando luego los Andes y entrando a la Argentina por tierra, en un viaje de tercera clase que parece haber disgustado a Villalonga tal como le comenta Betty Penny a sus amigos que habían quedado en París: “*Pero? Vuelven ustedes por el Pacífico? Nosotros les escribimos desde el “Orbita”. Era una carta un poquito pesimista, porque naturalmente la vida de ‘terza’ no es de lo más agradable. Pero como q. esa pequeña molestia está súper bien paga. Además hay que tener en cuenta que la gente de ‘terza’ que se va de la Argentina no es la misma que la q. viene. Villalonga y Ca. estaban muy ‘degoutes’ del viaje de vuelta*”. Carta de Beatriz Penny a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-05-1938. FHA K053.

I.2.15 Alexandre Edmond Maistrasse. *Cité-Jardin* de Suresnes (1921-1939).



I.2.14 Auguste y Gustave Perret.
Mobilier National en construcción.
París, 1936.



I.2.17-18 Eugène Beaudouin y Marcel Lods.
École de plain air, Suresnes. Vista de las aulas.



I.2.16 Eugène Beaudouin y Marcel Lods.
École de plain air, Suresnes (1934-1935).



⁸⁵ VILLALONGA, Alfredo, "Viaje de los Arquitectos Argentinos por Europa. Su visita a Francia". En *Revista de Arquitectura* N° 206, Buenos Aires, febrero de 1938, pp. 79-93.

Es así como según Villalonga la gira ofreció la oportunidad de alternar con hombres de “*primera línea*”, como Tony Garnier, quien los dirigió en las visitas a sus obras de la ciudad de Lyon, y Gustave Perret quien en París les hizo ver sobre el lugar su Teatro de los Champs Elyseés y el Mobiliario Nacional (I.2.14), su última obra. Así es como asistieron a una conferencia sobre el anfiteatro romano de Lyon dictada por el arqueólogo Villemier. Fueron recibidos por Laprade, en el Museo de Colonias, Pontremoli, en la Sociedad de Arquitectos del Gobierno, y Landowski en la Escuela de Bellas Artes. Además tuvieron oportunidad de ser recibidos por Gréber, Director General de la Exposición de París, en la primera visita que hicieron a la misma.

Maistrasse y Beaudouin les hicieron ver sus obras en Suresnes.⁸⁶

Es interesante constatar que hayan visitado la obra de Eugène Beaudouin y Marcel Lods, que asociados con Jean Prouvé realizaron en la Cité-jardin de Suresnes (I.2.15), la llamada “*École de plein air*” (I.2.16).

Dicha escuela fue diseñada para estudiantes con enfermedades respiratorias y tuberculosis y formaría parte de la publicación de Alfred Roth *La Nouvelle Architecture*,⁸⁷ que recogería algunos ejemplos paradigmáticos de la arquitectura contemporánea de la década de los treinta que los Australes valorarán.

Las aulas de la mencionada escuela están conectadas por galerías y poseen tres laterales totalmente vidriados y rebatibles (I.2.17-18), para poder dictar clases a pleno sol y en contacto directo con el aire.

El asesor estructural de dicho proyecto fue el ingeniero Wladimir Bodiansky que también colaboró con el arquitecto Paul Nelson en el proyecto teórico de la “*Maison suspendue*”.

El propio Juan Kurchan en un texto de 1960 menciona a Beaudouin y Lods como una de las influencias que actuaron en la década del 30 sobre el grupo de arquitectos argentinos que comenzaba a actuar en aquella década.⁸⁸

Se puede establecer cierto paralelismo entre esta suerte de “aulas transformables” mediante mecanismos de apertura con similares mecanismos que serán ensayados por Austral en sus propuestas. Específicamente en su “departamentos transformables” de Belgrano, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy diseñan una serie de carpinterías con un sistema de apertura similar, que servirán para contrarrestar el concepto de espacio oclusivo y la sensación de “calle corredor”. Igualmente en el Atelier de la esquina de la “Casa de Estudios para Artistas” de Paraguay y Suipacha, un sistema de lamas móviles de corcho y acero permiten dejar “en pleno aire” el interior de dicho espacio, modificando mediante una operación técnica el concepto interior-exterior. Igualmente en la casa de “Virrey del Pino” Kurchan y Ferrari dotan a la fachada de una serie de parasoles móviles con mecanismo de giro y apertura lateral.

También recorrieron con René Clozier, anfitrión en París designado por la Sociedad de Arquitectos del Gobierno y el Turismo Universitario, el Louvre, con su galería de escultura griega, el Museo de Arte Francés y el Museo del Greco.⁸⁹

⁸⁶ La ciudad-jardín de Suresnes había empezado a construirse en 1921 según planos de Alexandre Maistrasse y formaba parte de una serie de quince ciudades-jardín promovidas por la oficina pública de H.B.M (*habitations à bon marché*) del Sena tendientes a descongestionar París.

⁸⁷ ROTH, Alfred, *La Nouvelle Architecture. Présenté en 20 exemples*, Erlenbach-Zurich: Les Editions d'Architecture, 1946 [1° edición Zurich: H. Girsberguer, 1939], pp. 115-130.

⁸⁸ Ver KURCHAN, Juan, “El impacto racionalista en la década del 30”. En *Revista de Arquitectura* N° 378, Buenos Aires, diciembre de 1960, pp.27-36.

⁸⁹ Jorge Ferrari Hardoy conservó toda su vida las fotos del viaje por Europa, en el FHA existen 13 sobres con las siguientes fotografías y rótulos:



I.2.19 Le Corbusier y Pierre Jeanneret.
Pavillon des Temps Nouveaux en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Paris 1937.



I.2.20 Le Corbusier y Pierre Jeanneret.
Pavillon Suisse a la *Cité Universitaire*. Paris 1930-32.

-
- “Ida viaje a Europa. Junio 1937. Rio de Janeiro”
 - “Koln, Alemania”
 - “Paris. Bois de Boulogne” (Pavillon des Temps Nouveaux)
 - “ Alemania” (San Marco, Venecia)
 - “Berlin. Rollo #5” (Torre de Einstein, de Erich Mendelsohn)
 - “Colonia Dusseldorf. Rollo #6”
 - “Venezia, Bolonia, Florencia. Rollo #7”
 - “Alpes. Rollo #1”
 - “Agosto 1937. Italia: Florencia y Capri. Rollo #13”
 - “Nuremberg 1937. Rollo #16” (imágenes de desfile nazi)
 - “Suiza. Costa Azul. Rollo #17. Isochrom Agfa, Leica”
 - “Praga. Berna”
 - “Algiers. Julio 1937”

FHA G111.

Hilario Zalba que no formó parte del viaje porque todavía no se había recibido, le escribe a Jorge Ferrari Hardoy desde La Plata:

“No me creerás pero te aseguro que vivo constantemente con el pensamiento en Uds. y muchas veces hablo con Sara acerca de cómo andarán por allí, como sentirán lo que ven, como aprenderán.

Tus cartas las he leído con los libros abiertos adelante. Así he reconstruido la visita a Brno, al Pavellón Suizo, a la Exposición, que por lo que he podido ver en las revistas tiene cosas estupendas.

*Quisiera escribirte y escribirte y escribirte y no me decido. La noche que se fueron, nos quedamos muy solos Ungar y yo y después de cenar me fui a casa de él y cada uno con su pipa no hacíamos más que suspirar, casi sin hablar y de vez en cuando nos mirábamos con un esbozo de sonrisa lastimera que no sabíamos que quería decir pero de cualquier manera decía mucho. Sara se dio cuenta del efecto que me produjo la ida de Uds. porque te advierto que para mi fue como si me hubiesen arrancado algo de adentro”.*⁹⁰

Es así como al itinerario fuertemente condicionado por Alfredo Villalonga los futuros Australes se encargaron de incorporarle la visita a algunas obras que habían visto solo en revistas.

Junto a los numerosos rollos de fotos que Jorge Ferrari Hardoy dedicó a ciudades históricas europeas se destacan algunas imágenes que retratan a la *Vila Tugendat* de Mies Van der Rohe en Brno (I.2.11-13), la *Einsteinturm* de Meldensohn en Postdam (I.2.10), o el Pavillon des Temps Nouveaux de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en París.

Una semana más tarde de su regreso a París, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy comenzarían a trabajar en la *Rue de Sèvres*.

La suerte estaba echada. El enorme impacto del viaje por Europa ya había empezado a ejercer su influencia en los futuros Australes.

A Kurchan y Ferrari les esperaba un año intenso, donde asimilarían un bagaje que luego se encargarían de transmitir al resto de sus compañeros.

No faltaba mucho para que el contacto con Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Antonio Bonet, Roberto Matta, Pablo Picasso, Alexander Calder, Paul Nelson y el ambiente parisino de finales de la década de los treinta empezara a impactar en los jóvenes arquitectos argentinos.

El París donde harían eclosión numerosas corrientes artísticas, donde el surrealismo y la psicología formaban parte de las numerosas tertulias en los cafés de Montparnasse.

⁹⁰ Carta de Hilario Zalba a Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, 06-11-1937. FHA K053.



I.3.1-3 Antonio Bonet Castellana, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy en el *Atelier* del 35 *Rue des Sèvres*. Esta serie fotográfica fue realizada entre octubre de 1937 y marzo de 1938, tiempo en que los tres futuros Australes confluyeron en el despacho del maestro suizo. FHA G246.

1.3 París 1937.

Una vez concluido el viaje de estudio por Europa, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan decidieron quedarse en París e intentar ingresar el despacho de Le Corbusier. Mientras tanto, sus compañeros de viaje emprendían el regreso a la Argentina embarcando en Trieste el 20 de octubre de 1937. Cuatro días más tarde, Juan Kurchan le escribe a Hilario Zalba anunciándole su ingreso al despacho de 35 *Rue des Sèvres*.⁹⁰

La decisión de Jorge Ferrari Hardoy de ingresar al estudio de Le Corbusier había sido tomada varios años antes de concluir sus estudios, como comenta Hilario Zalba *“Hace menos de tres años Coco* ⁹¹*me dijo una tarde que su ideal sería aprovechar el viaje a Europa para luego quedarse allí estudiando con alguno de los maestros. La idea de quedarse con L.C. era casi una quimera”*.⁹²

Kurchan y Ferrari se sentían atraídos por la enorme capacidad creadora del arquitecto suizo, del que se consideraban sus alumnos. Comentaría años más tarde Ferrari:

“Corbusier tenía una fuerte y atrayente personalidad, poseía una inteligencia y lucidez de razonamiento tremendas.-Era un intelectual en toda la extensión de la palabra, y, este no era el único sello de su genio. Un hombre solamente inteligente, por mucho que lo fuera, viviendo en esa época de pre-guerra, quizá hubiera sido un escéptico.

Su mayor poder residía en una enorme fuerza creadora, y en una gigantesca capacidad de lirismo. Por otra parte una incansable voluntad de trabajo cotidiano, de perfeccionamiento continuo, de búsqueda incesante. La capacidad de entregarse de lleno a una pasión y dejar todo lo otro de lado, es algo que pocas personas pueden poseer.

Creo también que el haber nacido en ese momento en que la arquitectura emergente del hormigón armado pudo liberarse de las formas tradicionales de sustentación, le fue favorable.

Su genio fue capaz de sacar un gran partido a la vez, de la nueva técnica y de las grandes creaciones del pasado, miradas no con los ojos del historiador, sino del creador.

El famoso “Voyage util” que ha descrito en sus libros, en el que recorrió el oriente, y recibió la enseñanza de las grandes obras del pasado, hizo un impacto importante en su vida.

Otro aspecto extraordinario de su carácter era la sorprendente flexibilidad para la creación; era un hombre que sabía ver y oír lo que era importante, y dejar una cosa muy buena que había hecho, para poder hacer otra mejor”.⁹³

Por su parte Antonio Bonet, asistente en 1933 al CIAM IV a bordo del *Patris II* había tenido la posibilidad de comunicarle directamente a Le Corbusier, en esa oportunidad, sus intenciones de colaborar con él una vez finalizados sus estudios, cosa que sucedió efectivamente tres años después.

Cuando Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy se presentaron ante Le Corbusier, en su departamento de la *Porte Molitor*, con intenciones de ingresar al despacho de la *Rue des Sèvres*

⁹⁰ *“Hace más de una hora que estoy escribiendo, después de recibir la carta de Juanito de París, de fecha 24 de Octubre en que me cuenta acerca de la entrada con L.C”*. Carta de Hilario Zalba a Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, 06-11-1937. JFHA K053.

⁹¹ Se refiere a Jorge Ferrari Hardoy, a quien sus amigos llamaban así.

⁹² Carta de Hilario Zalba a Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, 06-11-1937. JFHA K053-

⁹³ FERRARI HARDOY, Jorge, “Conferencia...”, *op.cit.*



I.3.4 Vista nocturna de la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, París 1937. Los pabellones de la Alemania Nazi y de la U.R.S.S, enfrentados sobre el eje que remataba en la *Tour Eiffel*, competían en monumentalidad.



I.3.5-7 Pabellón de Japón en la Exposición Internacional de París. Junzo Sakakura, 1937.



para trabajar con él haciendo arquitectura, el arquitecto suizo los vio como la oportunidad para desarrollar el Plan de Buenos Aires en el que tenía puestas sus esperanzas desde 1929. Es así que para poder cumplir su objetivo tuvieron que dedicarse a trabajar en cuestiones urbanísticas, disciplina de la cual no tenían sino algunas nociones básicas.

“Después de un viaje de varios meses por toda Europa nos quedaba muy poco dinero; nosotros queríamos trabajar con Le Corbusier, hacer un poquito de arquitectura (...) nos preguntó (...) si la ciudad seguía extendiéndose tan terriblemente y si todavía el río seguía sin ser tocado. Nosotros queríamos hablar de arquitectura y él seguía hablando de la ciudad y en un momento repitió: “Pero ustedes qué buscan”. “Trabajar con usted”. Se quedó callado y luego nos dijo “Bueno, vamos a hacer un Plano de Urbanización de Buenos Aires. Ustedes tienen que quedarse por lo menos un año y me tienen que contestar ahora mismo.

Yo tenía dinero para dos o tres días aunque Ferrari Hardoy tenía sus padres viviendo en París que lo podían ayudar. De urbanismo no sabíamos más que aquellas nociones que nos había dado aquel precursor de nuestro medio que fue Della Paolera.⁹⁴ Le pregunté a Ferrari: “Bueno, entonces, qué hacemos”. Le Corbusier nos interrumpió: “Hablen en francés”. Y Ferrari Hardoy le dijo: “Nos quedamos”, y ahí empezó todo”.⁹⁵

París aparte de ser el lugar de peregrinaje donde se encontraba el estudio de Le Corbusier, era el centro cultural donde confluían las diferentes corrientes artísticas de la Europa de entreguerras.

Recién llegada de Europa de su viaje de estudio, Itala Fulvia Villa le escribe a Jorge Ferrari Hardoy que se había quedado en París con Juan Kurchan:

“Me he enterado y me alegro tantísimo de que estén tan contentos de su trabajo: Díganme cómo les va con L.C. y que han pensado para el trabajo. Además aunque no hiciesen todo lo que hacen Uds., el solo contacto con la gente que conocerán allí y estar en medio de tantas corrientes artísticas les va a hacer un bien enorme!

Hay que convencerse que París es el corazón, el alma y la cabeza del mundo y que la juventud debería formarse allí, o sino en una ciudad por el estilo: pero yo creo que es única”.⁹⁶

¿Cómo era el París de 1937, corazón, alma y cabeza del mundo? ¿En que ambiente se movían Bonet, Kurchan y Ferrari cuando pensaron en formar un grupo?, ¿a quienes frecuentaban?, ¿en contacto de qué corrientes y personas estaban?

Indagar en ese entorno puede dar muchas claves para desentrañar la madeja de la formación de Austral y el surgimiento algunas ideas que luego serán desarrolladas por el grupo.

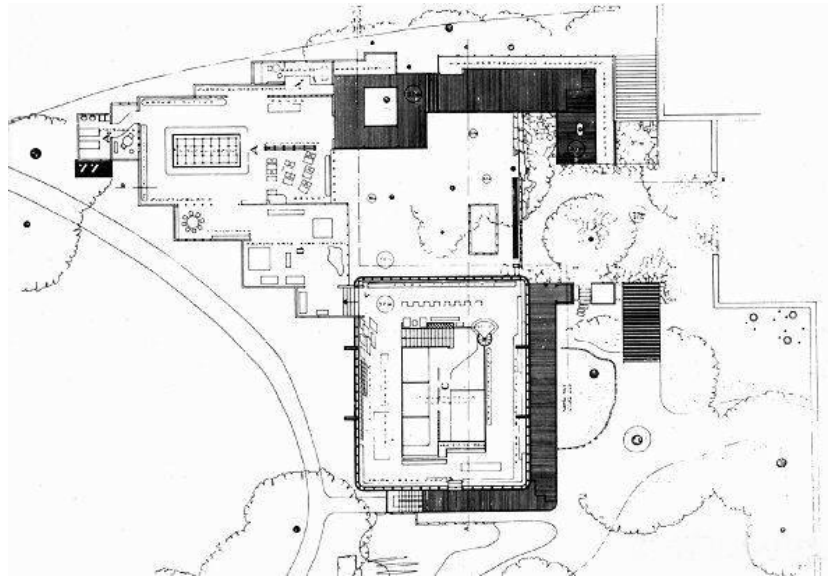
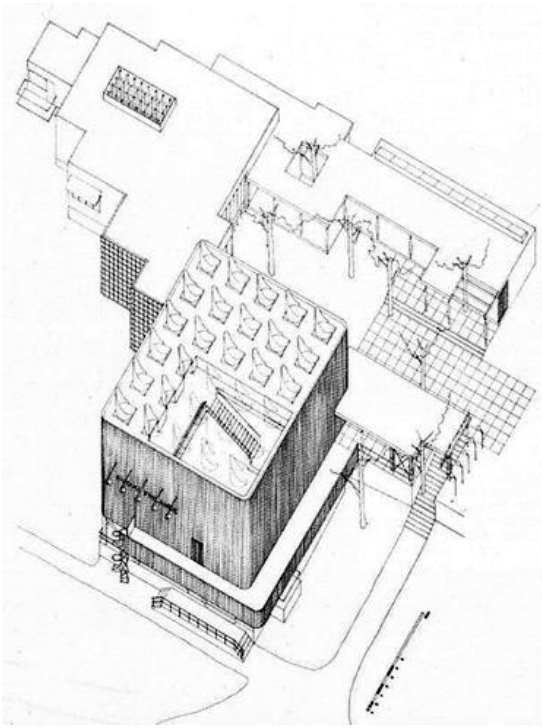
Bonet se gradúa 15 días antes de comenzar la guerra civil española (a principios de julio de 1936)⁹⁷ e inmediatamente y sin esperar a retirar su título se dirige a París, donde comienza a

⁹⁴ El ingeniero Carlos María Della Paolera (1890-1960), graduado en el *Institut d’Urbanisme* de París, fue Director Técnico del Plan de Urbanización de la Municipalidad de Buenos Aires entre 1932-39, a cargo del proyecto de apertura de la avenida “9 de Julio” que se iniciara en 1937. Posteriormente fue el primer director del Instituto Superior de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires, fundado el 11 de marzo de 1948.

⁹⁵ Conferencia de Juan Kurchan en San Juan con motivo de la muerte de Le Corbusier. JFHA. En LIERNUR, Jorge Francisco con PSCHEIURCA, Pablo, *La red Austral...*, op. cit., pp.182.

⁹⁶ Carta de Itala Fulvia Villa a Jorge Ferrari Hardoy, 12-01-1938. FHA K053.

⁹⁷ “Entrevista Arq. Antonio Bonet”, op. cit.



I.3.8-10 Pabellón de Finlandia en la Exposición Internacional de París. Alvar Aalto, 1937.



I.3.11-13 Pabellón de Checoslovaquia en la Exposición Internacional de París. Jaromír Krejcar, 1937.



trabajar en el estudio de Le Corbusier.⁹⁸ Sin embargo esta primera etapa en el despacho del arquitecto suizo va a durar muy poco, ya que Sert convoca a Bonet para colaborar en el proyecto y montaje del pabellón de la república española en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, cuya primera piedra se coloca el 27 de febrero de 1937.⁹⁹

Una vez finalizada la obra del pabellón, Bonet regresa al estudio de Le Corbusier, y es en ese momento donde conoce a Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, que ingresan al despacho a fines de octubre de 1937.¹⁰⁰

Es así como Bonet, Kurchan y Ferrari solo coincidirán en París y en el despacho de Le Corbusier unos pocos meses (desde octubre de 1937 hasta marzo de 1938)¹⁰¹, sin embargo este corto tiempo juntos en París les servirá para fundar las bases de Austral.

Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne.

El París de 1937 va a estar signado profundamente por la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* que tuvo lugar entre el 25 de mayo y el 25 de noviembre de ese año.

En un predio de 105 hectáreas ubicado en el centro de París, en el *Champs de Mars*, enfrente del *Trocadero* y a las orillas del *Seine*, se ubicaron los pabellones de los 46 países participantes, mas diversos pabellones temáticos; destacándose del resto por su tamaño y escala los pabellones de la Alemania Nazi y de la U.R.S.S que, enfrentados sobre el eje que remataba en la *Tour Eiffel*, competían en monumentalidad (I.3.4).

Sin embargo van a ser muy pocos los pabellones que propongan una arquitectura alejada del *Art Decó* o de los cánones de la Academia.

El pabellón de Japón, de Junzo Sakakura (que había colaborado en el despacho de Le Corbusier entre los años 1931-1936) (I.3.5-7), el de Finlandia de Alvar Aalto (I.3.8-10), el de Checoslovaquia de Jaromír Krejcar (I.3.11-13) y el pequeño pabellón de la República Española de Lacasa y Sert, dentro de los pabellones nacionales, y el *Pavillon des Temps Nouveaux* de Le Corbusier y Pierre Jeanneret (I.3.14-15) y el *Pavillon du Ministère de l'Agriculture* de Charlotte Perriand y Fernand Léger.

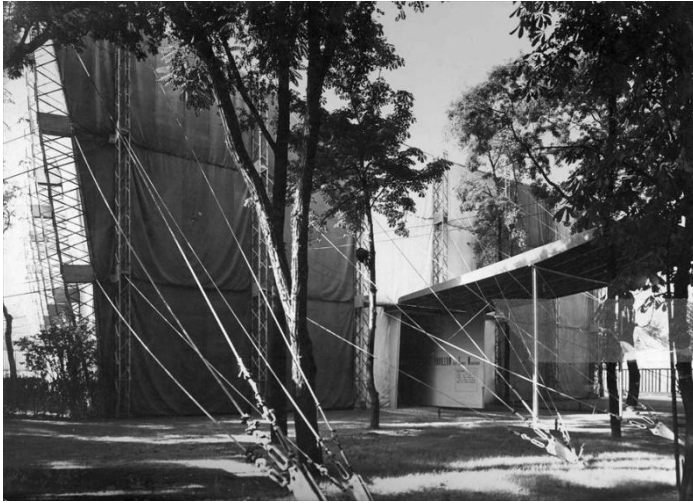
El *Pavillon des Temps Nouveaux*, construido cerca de la *Porte Maillot* se trataba de una estructura desmontable totalmente metálica, con cerchas y tensores, recubierta de tela tensada

⁹⁸ según Victoria Bonet, Antonio “*parte a París el 1 de julio de 1936 y comienza a trabajar el día siguiente de su llegada por tener ya apalabrado su ingreso al despacho de Le Corbusier*”. Comunicación personal con el Autor.

⁹⁹ Según Victoria Bonet, Antonio “*nunca dejó de trabajar con él, aunque hacía otros trabajos, como el Pabellón, con Sert y Luis Lacasa, pues lo que le pagaba Corbu, no le daba ni para comer. Incluso hizo de escaparatista para unos grandes almacenes!*”. Comunicación personal con el Autor.

¹⁰⁰ El 6 de noviembre de 1937 Hilario Zalba les escribe a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy: “*Anteayer estuvo Ungar aquí. Vino para finalizar los trámites de la casita que hemos proyectado para mi cuñado Carlos Renom. No se si estabais en antecedentes aunque creo que Ungar os habló de ello, por eso no me exployo. Hablamos naturalmente de París. El me dio la noticia de que habíais entrado con L.C*”. Carta de Hilario Zalba a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 06-11-1937. FHA K053.

¹⁰¹ Una vez resuelta la formación del grupo en París, el primero que llegará a la Argentina será Antonio Bonet, que arriba el 9 de abril de 1938. Juan Kurchan regresa en la primera mitad de septiembre de 1938, mientras que el último en hacerlo será Jorge Ferrari Hardoy, que lo hace a mediados de octubre del mismo año. La primera acta de Austral se redacta en Buenos Aires el día 23 de noviembre de 1938.



I.3.14-15 *Pavillon de les Temps Nouveaux* en la Exposición Internacional de París. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1937. FLC.



I.3.6-18 El *Pavillon de les Temps Nouveaux* en proceso de desmontaje fotografiado por Jorge Ferrari Hardoy. París, 1937. FHA G111.



de vivos colores en cuyo interior se expuso la propuesta de Le Corbusier para *L'Illet Insalubre N°6*, una de las áreas degradadas de París.

El Pabellón se inaugura el 17 de julio de 1937, una vez concluido el CIAM V que se acababa de desarrollar en el mismo París a fines de junio de 1937 bajo el lema "*Logis et Loisirs*" (y que trató sobre la Ciudad Funcional dentro de un planeamiento regional al servicio de las masas).

En este CIAM V, al que asistió Bonet, se expuso el *Plan Maciá* de Barcelona elaborado por el G.A.T.C.P.A.C. que sirvió de base para la ponencia de Sert sobre planeamiento regional y se presentó también la propuesta de "reorganización rural" para la zona de Sarthe, presentado por Norbert Bézard, un obrero agrícola, cliente de Le Corbusier.¹⁰²

Es interesante señalar que esta propuesta de urbanismo rural fue incluida bajo el título "La Reforma Agraria en Francia", en el N°2 de *Austral*,¹⁰³ dedicándosele un extenso artículo con material extraído del libro *Des Canons, des munitions? Merci! Des Logis... S.V.P.* que se editó ese mismo año de 1937,¹⁰⁴ y que constituía una monografía de lo expuesto en el *Pavillon des Temps Nouveaux*.

Precisamente va a ser en el propio *Pavillon des Temps Nouveaux* donde Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy van a conocer personalmente a Le Corbusier antes de la entrevista en su departamento de la Porte Molitor:

*"Nuestro primer contacto con Le Corbusier fue en el Pabellón des Temps Nouveaux, un día de intenso frío, donde Le Corbusier daba una conferencia sobre el espíritu de los Tiempos Nuevos. Éramos no más de siete u ocho personas. 'No somos suficientes para calentarnos entre nosotros' –fue la primera frase que le oí- 'si ustedes me permiten no me saco la gorra ni los guantes'; y tuve el primer contacto con él, con esa forma tan particular de hablar, sin ninguna entonación. Ojos fríos y fijos y forma de hablar fría y monótona".*¹⁰⁵

Un tiempo después de la clausura de la exposición, ocurrida el 25 de noviembre de 1937, y ya cuando los pabellones empezaban a ser desmontados, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy vuelven a visitar un *Pavillon des Temps Nouveaux* desolado y vacío, y registran en una serie de fotografías la estructura metálica desnuda, ya sin la tela que la recubría ni ningún elemento ajeno a la misma (I.3.16-18).

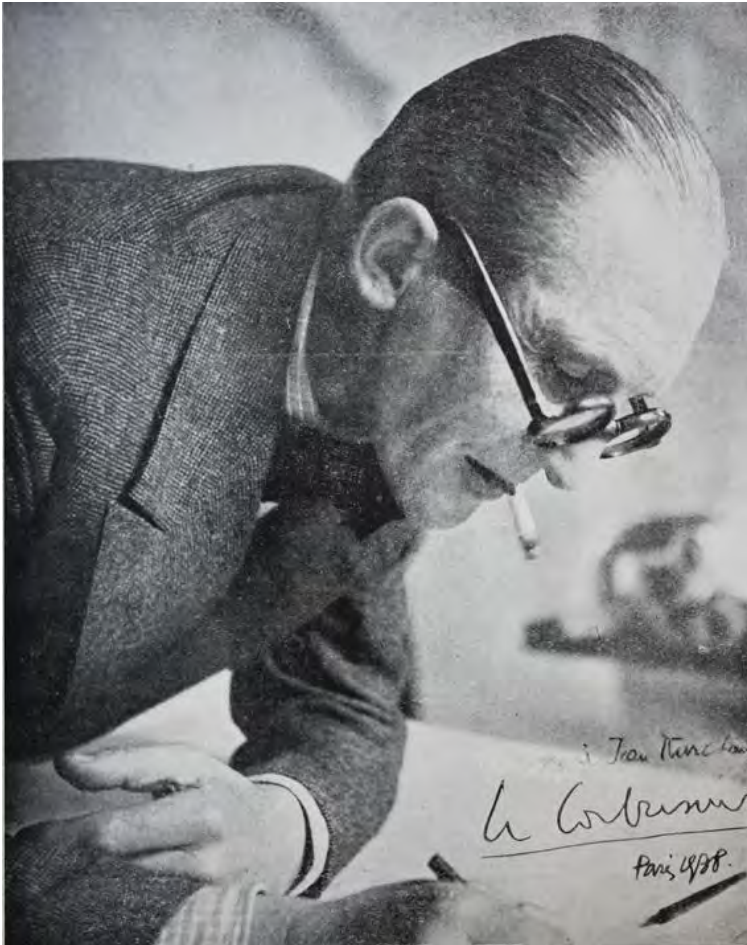
No hay personas en estas fotografías, solo la estructura sistematizada en contraste con las formas libres y alargadas de los abundantes árboles que la circundan. Lo que unos años más tarde sería una grilla estructural encerrando las formas libres de los eucaliptos de Belgrano que al mecerse por el viento generen "poesía", aquí las formas retorcidas de la vegetación parecen encerrar la estructura de hierro inmóvil en un contraste a la inversa que presagia las futuras búsquedas de estos dos Australes con respecto a un hecho plástico que permita movilizar los mecanismos de la conciencia.

¹⁰² Ver MUMFORD, Eric, "El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960". En Revista Bitácora Urbano Territorial, año 1, N° 11, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, enero-diciembre 2007, pp.96-115.

¹⁰³ GRUPO AUSTRAL, *Austral 2: Urbanismo Rural, Plan Regional y Vivienda* [Separata]. En: *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, septiembre 1939.

¹⁰⁴ LE CORBUSIER, *Des Canons, des munitions? Merci! Des Logis... S.V.P.*, Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Paris, 1937.

¹⁰⁵ Conferencia dada por Juan Kurchan en San Juan..., *op. cit.*, pp.182.

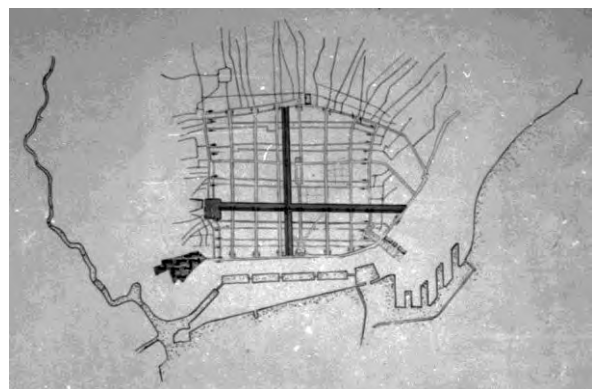


I.3.20 Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan en el despacho de 35 Rue des Sèvres. París 1938.

I.3.19 Fotografía de Le Corbusier autografiada y dedicada a Juan Kurchan. París 1938.



I.3.21-22 Plan de Buenos Aires. París 1938. La "Buenos Aires Radiouse". FHA G236a.



La “Buenos Aires Radieuse”.

*“Hay que ver los amiguitos que voy a tener cuando vuelvan los dos urbanistas! Es que se dignarán codearse con esta pobre aprendiz?... Qué tardes deliciosas vamos a pasar juntos... y yo calladita, escuchándolos (qué milagro, no?) pues van a venir hechos unas fieras!!. Y esa Bs. Aires Radieuse! Ay Coco, se me saltaba el corazón de entusiasmo al leer tus palabras, imaginando y casi sintiendo las alternativas del proyecto; qué deseo de estar yo allí y de seguir paso a paso su elaboración, de gozar con los éxitos parciales de Uds. y de alentarlos en los momentos flojos... Qué alegría de pensar que Bonet va a traer una copia de lo que han proyectado!”.*¹⁰⁶

Apenas ingresados al despacho de Le Corbusier, Kurchan y Ferrari acudieron a sus compañeros de estudios para solicitarles información de Buenos Aires con el objeto de volcarla en el desarrollo de su trabajo. En ese sentido reciben valiosa ayuda de Itala Fulvia Villa que les facilita detalles fotográficos del reciente plano aerofotográfico que el Ministerio de Marina había realizado hacía muy poco tiempo. Además les provee minuciosa información sobre los barrios de Belgrano, Urquiza y Flores y croquis explicativos de ancho de calzadas, veredas, etc. de algunas avenidas.¹⁰⁷

*“Durante el primer mes Le Corbusier no nos dijo ni buenos días. Nosotros íbamos juntando material de todas las embajadas de Europa, de amigos argentinos que nos mandaban planos e ideas y escritos que ya cubrían una mesa enorme. Y cuando los papeles nos cubrían Corbusier nos dirigió la palabra por primera vez y comenzó a explicarnos sus puntos de vista”.*¹⁰⁸

El Plan de Buenos Aires (I.3.21-22) constituía el desarrollo de las ideas que el maestro suizo había esbozado luego de su visita a la Argentina en 1929, como comentan los propios Kurchan y Ferrari:

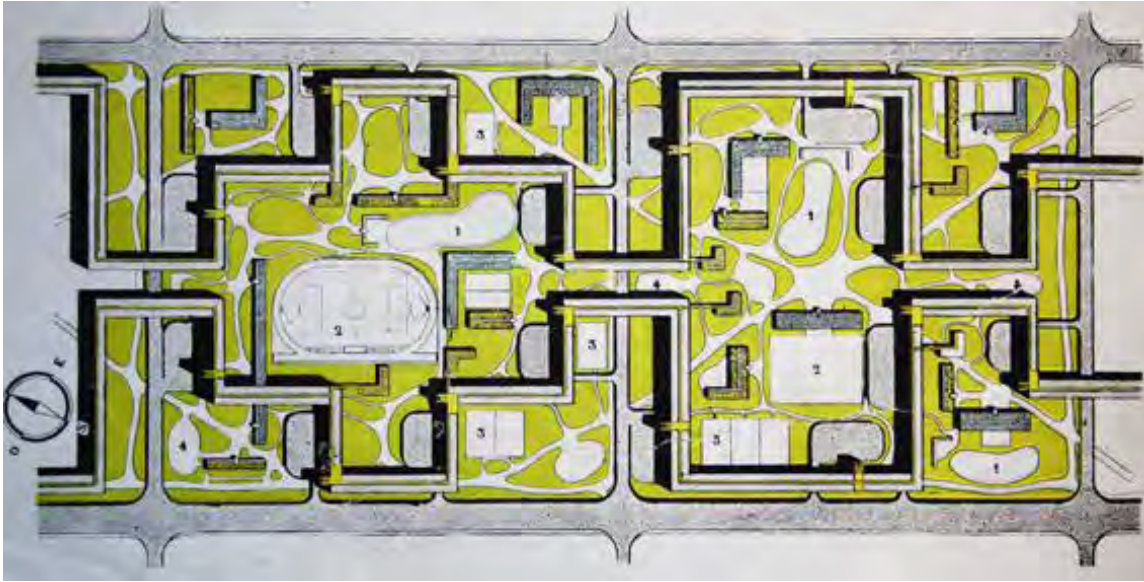
“En 1929, invitado a dar conferencias en la Argentina, Le Corbusier realiza un viaje recorriendo varios países de Sudamérica. En un momento de madura producción, de clara visión urbanística, el choque con ésta realidad americana lo conmueve, le sugiere soluciones. En Buenos Aires esboza rápidamente las primeras proposiciones del Plan; las explica y las muestra en varias conferencias, publicadas más tarde en el libro ‘Précisions’.

¹⁰⁶ Carta de Ítala Fulvia Villa a Jorge Ferrari Hardoy, 15-02-1938. JFHA K053.

¹⁰⁷ *“Yo te voy a mandar si puedo esta misma semana una fotografía de esta misma avenida que yo misma voy a hacer sacando una copia del nuevo plano aéreo fotográfico que el Ministerio de Marina hizo hacer últimamente. Yo no sé aún manejar bien la Leica para fotografiar planos pero creo que las fotos no saldrán tan mal. El otro día estuve haciendo unos ensayos de reproducciones y me salieron bastante bien. Lástima que el nuevo plano aéreo no haya salido como yo al menos lo esperaba, pues no es de la utilidad que yo creía dado la forma en que está tomado; pero de cualquier modo es lo más reciente que hay. Trataré de hacer y te mandaré también unas reproducciones de los barrios de Belgrano, Urquiza y Flores pues es el estado reciente en que están esos barrios. Puede que ayudándose con una lupa descubran algo”.* Carta de Ítala Fulvia Villa a Jorge Ferrari Hardoy, 15-02-1938. JFHA K053.

¹⁰⁸ Conferencia dada por Juan Kurchan en San Juan..., *op. cit.*, pp.182

I.3.23 Plan de Buenos Aires. La ciudad verde, el deporte al pie de la casa, la muerte de la calle-corredor.

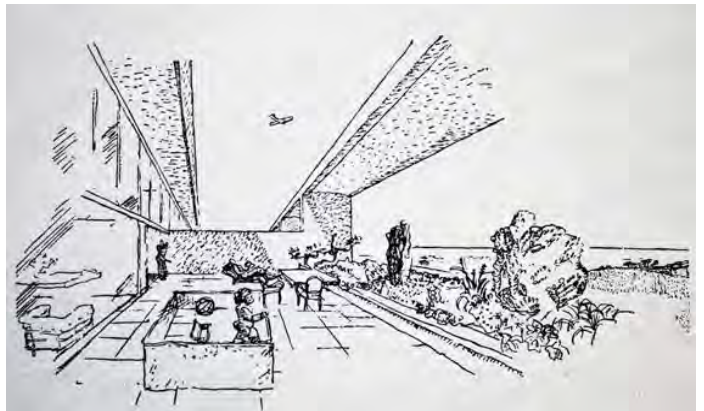


I.3.24 Contraste entre el tipo "Ville Radieuse" y los trazados en uso.

I.3.25 Perspectiva de la "nueva manzana".



I.3.26 Una vista de un barrio "Ville Radieuse".



I.3.27 Vivienda correspondiente a "Un Barrio de Habitación" (construcción del Estado).

*En 1938, con nuestra colaboración, se desarrollan estas ideas, dentro de ciertos límites, y se les da forma gráfica”.*¹⁰⁹

El trabajo que realizan los dos arquitectos argentinos junto a Le Corbusier recién será publicado en abril de 1947 en el n°4 de la versión castellana de *L'Architecture d'Aujourd'hui*¹¹⁰ aunque en una versión diferente a la pensada por el maestro suizo.¹¹¹ También se incluirán algunas imágenes en las *Obras Completas (1934-1938)* de Le Corbusier dentro del capítulo “La organización de las ciudades”.¹¹²

Si bien el análisis del Plan de Buenos Aires escapa a los alcances de este trabajo, es preciso determinar que concepción de ciudad contenía, específicamente en lo concerniente a la vivienda colectiva.

Dicha concepción de ciudad tendía a establecer un nuevo estatuto urbano inspirado por las tesis de “*Ville Radieuse*” y en acuerdo en todos sus puntos con las conclusiones del CIAM IV de 1933, que luego serán publicadas por Le Corbusier bajo el nombre de “Carta de Atenas”.

Buenos Aires contaba a finales de la década de los treinta con aproximadamente 2.500.000 habitantes en una extensión de 191 km², lo que daba una densidad de 130 h/Ha.

El Plan de Buenos Aires establecía como una de las operaciones urbanas centrales la de “concentrar la ciudad”:

“Prohibir que se extienda más. Fijar los lugares útiles para la vivienda y las formas eficaces de esta vivienda. Fijar los lugares de las diversas funciones de la ciudad, trabajo, administración y esparcimiento. Establecer una zonificación.

Reaccionar enérgicamente contra la dejadez, contra la incoherencia.

Sobre la base de los recursos actuales, dar al cuerpo urbano dimensiones eficaces.

*¡Concentrar la ciudad!”.*¹¹³

Una vez fijados los límites de la ciudad, se deberían establecer densidades adecuadas por medio de reglamentaciones que obliguen a construir a una altura útil, tendientes a revertir la densidad de 130 h/Ha. con que contaba Buenos Aires en ese momento. El objetivo sería llevarla a valores cercanos a los 1000 h/Ha. que eran los que se ajustaban al esquema de *Ville Radieuse* (I.3.26):

*“La ciudad debe ser reducida y ordenada. Los métodos ‘Ville Radieuse’ dan la solución”.*¹¹⁴

Con una mancha urbana reducida en su extensión el espacio libre resultante entre dicha área y los barrios satélites de habitación (Belgrano, Flores, Villa Urquiza) se dejarían como grandes reservas de vegetación atravesadas por tres radiales circulatorias.

¹⁰⁹ LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Plan Director para Buenos Aires”. En *La Arquitectura de Hoy* (versión castellana de *L'Architecture d'Aujourd'hui*) N° 4, Buenos Aires: Kraft, abril de 1947, pp. 4.

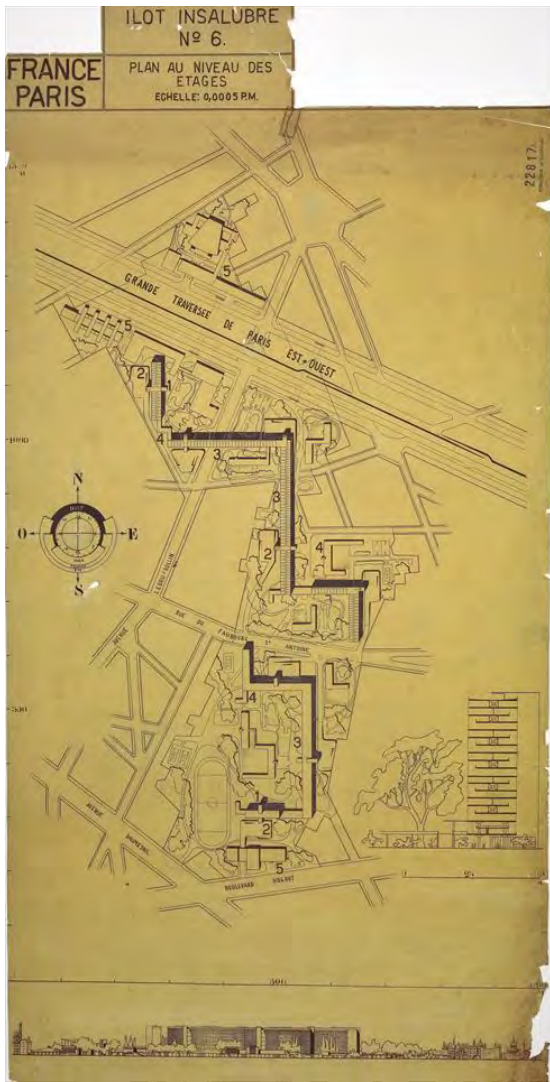
¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 1-53.

¹¹¹ Liernur ha demostrado extensamente las diferencias existentes entre la versión publicada en 1947 y la que debía haberse publicado en 1940 bajo la forma de libro y con el título *Urbanización de Buenos Aires*. Ver *La red Austral...*, op. cit., pp.188-198.

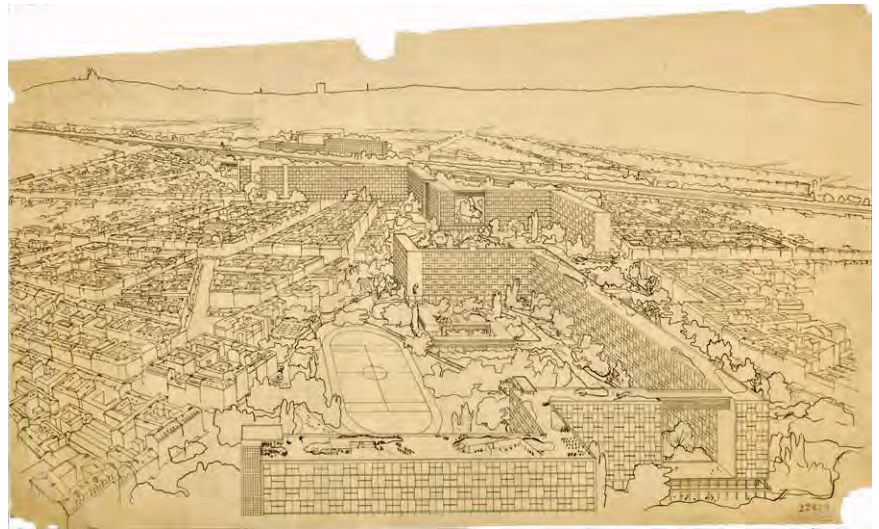
¹¹² LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *Oeuvre complète 1934-38*, Max Bill (ed.). Zurich: Girsberger, 1938.

¹¹³ LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Plan Director para Buenos Aires”..., *ibid.*, p. 24.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 25.



I.3.28 Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Ilot insalubre N° 6. París, 1936. FLC.



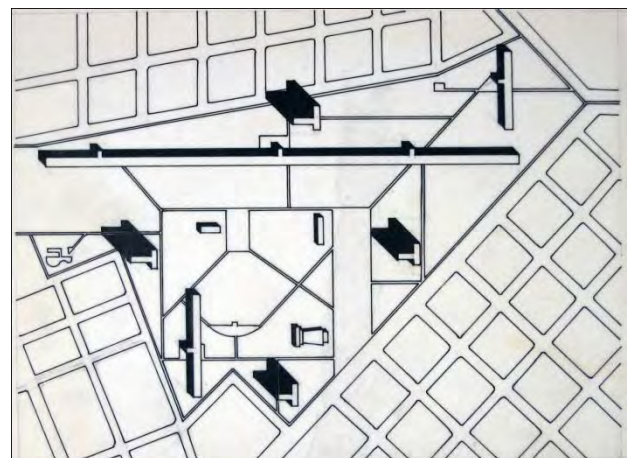
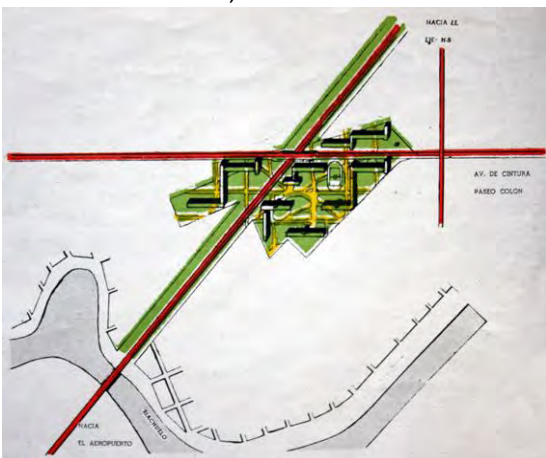
I.3.29 Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Ilot insalubre N° 6. París, 1936. FLC.

I.3.31 O.V.R.A. Anteproyecto "Casa Amarilla". Buenos Aires 1943. FBC C 1374 / 257.



I.3.32 O.V.R.A. Anteproyecto "Casa Amarilla". Buenos Aires 1943. FBC H113 B/5/257.

I.3.30 "Un Barrio de Habitación". Plan de Buenos Aires, 1938.



Con respecto al tema específico de la vivienda colectiva este modelo conceptual se va a aplicar al caso de Buenos Aires de dos maneras diferentes: Mediante una operación gradual de transformación urbana que Le Corbusier denominó “*transformación molecular de la ciudad*” y mediante la inclusión de un “Barrio de Habitación” en un sector específico de Buenos Aires.

La “*transformación molecular de la ciudad*” tiende a una redefinición de la manzana tradicional de 120 x 120 mts. generando una “*nueva manzana*” (I.3.24-25) correspondiente a 9 de las viejas (400 x 400 mts.) y rodeada en sus cuatro caras por un anillo de autopistas ubicadas a 5 metros de altura sobre el terreno natural.

Esta nueva malla circulatoria que define una nueva unidad a nivel urbano indica que “*una nueva dimensión ha intervenido: la ciudad ha cambiado su dimensión molecular*”.¹¹⁵

Al separar la circulación peatonal y vehicular e incorporar dentro de las “*nuevas manzanas*” urbanizaciones “*a redents*” con una densidad de 1.000 h/Ha. va a propugnar la muerte de la “*calle corredor*”.

La ciudad es transformada así en una “*ciudad verde*” (I.3.23) donde el 100 % del suelo urbano es recorrible peatonalmente. El 12 % va a estar ocupado por las edificaciones elevadas sobre *pilotis* y el 88 % de espacio entre edificaciones es transformado en parque público. En el interior de estos parques se instalarían los servicios comunes útiles e instituciones para la cultura física diaria: “*el deporte al pie de la casa*”.

Además estaba previsto generar terrazas-jardín en la totalidad de los techos de las edificaciones, ganando el 12% de terreno artificial para baños de sol y agua.

Si bien esta transformación gradual estaba prevista para la totalidad de los sectores residenciales de Buenos Aires, y debía ser realizada mediante la iniciativa privada, en el Plan se especifica también “*Un Barrio de Habitación*” (I.3.27) como uno de los “*elementos constitutivos*”, uno de los “*órganos*”¹¹⁶ en el cuerpo vivo de la ciudad adulta.

Estos “*elementos constitutivos*” deberían ser encarados por el Estado y constituir el marco para suscitar la iniciativa privada en los terrenos ubicados entre los diversos puntos fijados.

“Acontecimiento capital del tiempo presente: es necesario dar al problema de la vivienda la parte esencial y crear un tipo eficaz de barrio de residencia.

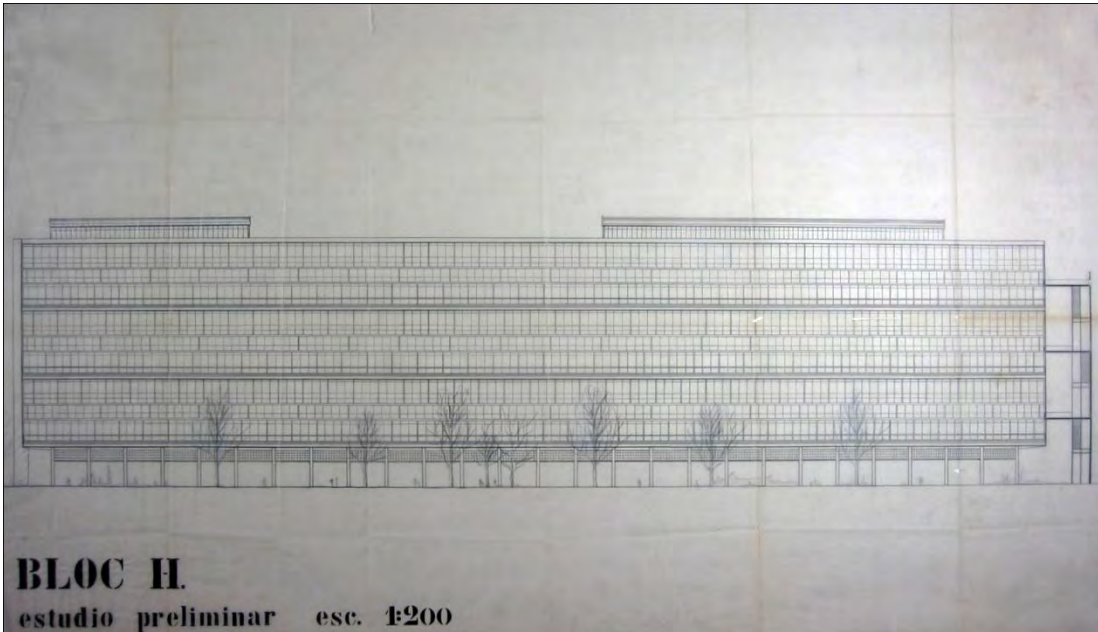
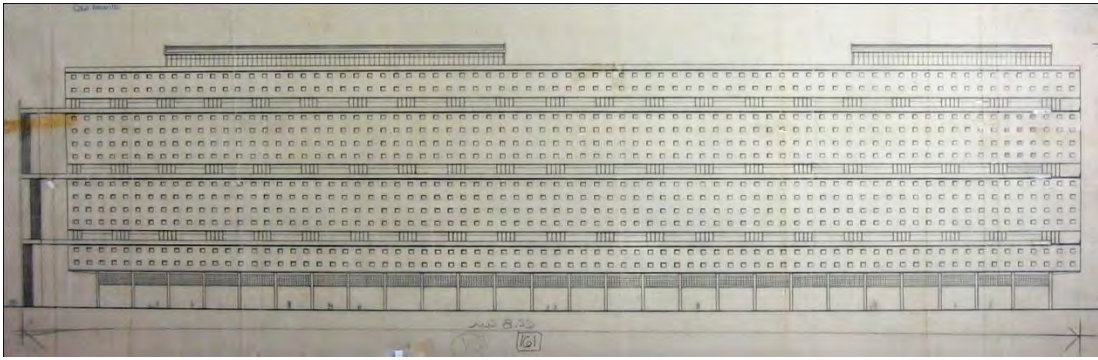
La célula inicial de la sociedad es la familia. La familia es la casa. La casa moderna es la llave de la felicidad social”.¹¹⁷

Este Barrio tipo, cuya construcción debería ser encarada por el Estado, sería tomado como primer gesto administrativo tendiente a insertar un trozo de “*Ville Radieuse*” en pleno barrio pobre de La Boca y unirlo al resto de la ciudad por dos ejes (I.3.30) . Esta forma de insertar tejido nuevo en el obsoleto tejido enfermo de la ciudad estaba relacionado con la propuesta de Le Corbusier para *L’ilot insalubre N° 6* (I.3.28-29) que había sido expuesto en el *Pavillon des Temps Nouveaux* de París.

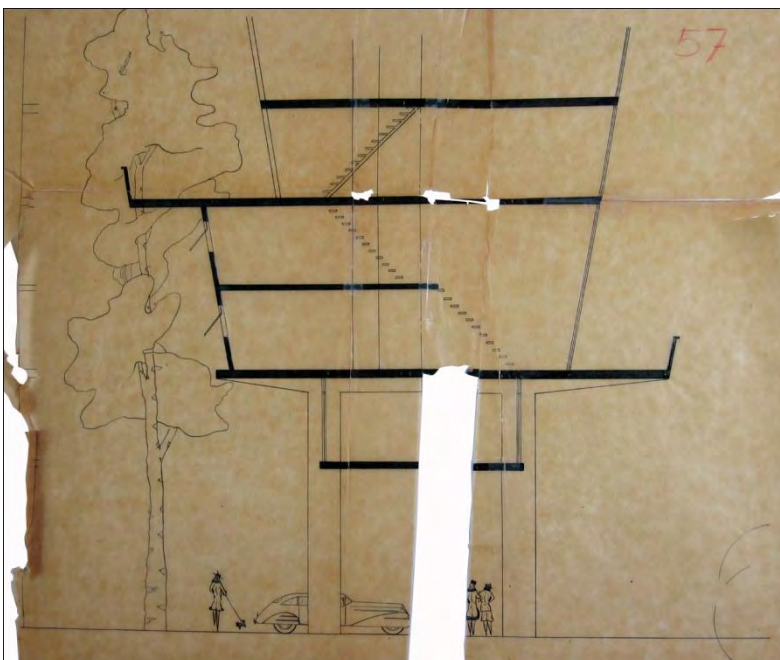
¹¹⁵ LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Plan Director para Buenos Aires”..., op. cit., p. 28

¹¹⁶ Dichos órganos indispensables eran: Centro de Gobierno, Centro Municipal, Centro Panamericano, Centro de Asociaciones, Centro de Finanzas, “Cité” de Negocios (oficinas), Zona Industrial, Esparcimiento, Diversiones, Ciudad Universitaria, **Un Barrio de Habitación**, Los Hoteles, Embajadas, Comercio. (resaltado mío)

¹¹⁷ *Ibid.*



I.3.33-34 O.V.R.A. Anteproyecto "Casa Amarilla". Bloc H. Buenos Aires 1943. FBC C 1374 / 257.



I.3.35-36 O.V.R.A. Anteproyecto "Casa Amarilla". Bloc H. Buenos Aires 1943. La Habitación se aleja del suelo y de la calle. FBC H113 B/5/257, C 1374 / 257.



En el caso de Buenos Aires, en dicho espacio libre, denominado “Casa Amarilla” y generado por ramales ferroviarios en desuso, se realojarían los habitantes desalojados en la primera etapa de demolición tendiente a generar el nuevo “régimen cardíaco”, la malla circulatoria con cruces cada 400 mts.

El Plan preveía alojar 22.300 habitantes con una densidad de 860 h/Ha. (la densidad de *Ville Radieuse* era de 1000 h/Ha.), en “edificios a redientes cortados a objeto de obtener la mayor vista posible sobre el río”.

Unos años más tarde un equipo que incluía a dos miembros directores de Austral (Antonio Bonet e Hilario Zalba) va a formular un proyecto para este mismo terreno de 25 Ha. en el marco de lo que se llamó Organización para la Vivienda de la República Argentina (O.V.R.A.)¹¹⁸ que contenía varios elementos en común con la establecida en el Plan de Buenos Aires para ese sector.

Dicha propuesta de O.V.R.A. para Casa Amarilla va a participar de algún modo de aquella ciudad ideada en los tableros de 35 *Rue des Sèvres* y muy distante a la que los Australes tuvieron que enfrentarse a la hora de proponer soluciones de vivienda colectiva insertas en una ciudad que seguía creciendo sin orden, a espaldas de aquel Plan Director.

Si bien, para este trabajo es mucho más interesante detenerse a analizar las soluciones híbridas, a medio camino entre la ciudad ideal y la real, la solución de O.V.R.A. permite corroborar cómo actuaban los Australes cuando un marco normativo permitía acercarse a aquel modelo conceptual de “*Ville Radieuse*”.

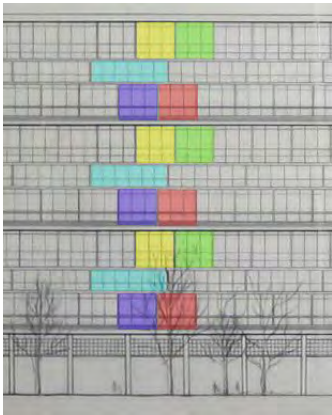
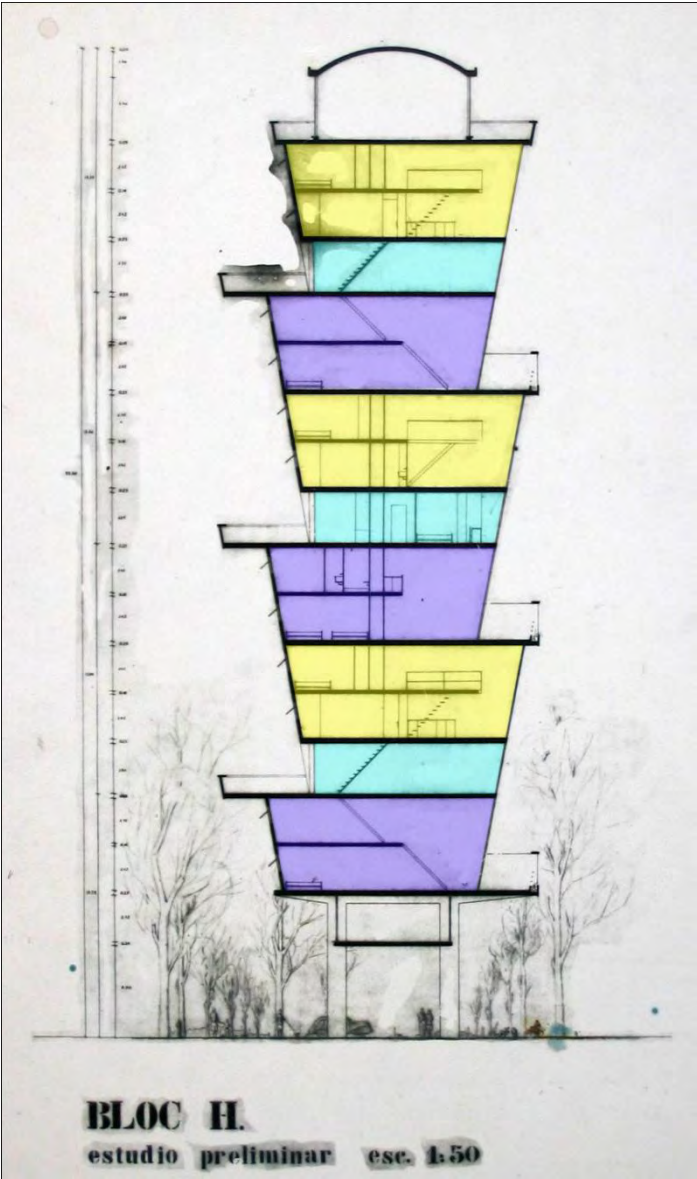
La estrategia es radical y consiste en introducir dentro de la superficie del lote 4 torres de 45 pisos cada una y tres edificios en tira de 16 pisos de altura, uno de los cuales posee una longitud inusitada de más de 600 metros (I.31-32).

La densidad obtenida era de 700 habitantes por Ha., liberando el 100% del suelo. La relación de la arquitectura con la naturaleza es evidente, se trataba de “llevar la naturaleza al centro de la ciudad”. El verde al pie de las casas genera grandes zonas de parque que son aprovechadas para incluir servicios sociales y de deportes. El conjunto incluía:

*“Guardería de niños, jardín de infantes, escuela, artes y oficios, iglesia, servicio médico permanente, sala de conferencias, teatro, cina, biblioteca, club social, deportes al pie de la habitación (canchas, piscinas, etc.), parques de juego que contribuyen a la formación de un carácter de mayor sociabilidad al favorecer la convivencia. Cooperativas de consumo, de lavado y planchado; pequeños talleres de artesanos, negocios, restaurante, etc.”*¹¹⁹

¹¹⁸ Este organismo reunía a “*personas de las más diversas actividades, al margen de toda idea política y de todo preconceito ideológico*”. Contaba con una Comisión Directiva y una Comisión Asesora. La primera tenía por Presidente al Sr. Ernesto Santamarina, Secretario General: Antonio Bonet, Vocales Representantes: Srta. Marta Ezcurra (Cap. Federal), Dr. Alfredo Calcagno (Prov. Bs.As.), Sr. H. Hernández Larguía (Prov. Santa Fé), y la Comisión Asesora reunía al Prof. Alberto Zwank (Higiene y Servicios Sociales), al Dr. Pedro Aberastury (Jurisprudencia), y al Dr. Nicolás C. Luini (Economía). Eran Arquitectos colaboradores: Amancio Williams, Hilario Zalba, Eduardo Sacriste, Ricardo Rivas Seva y Horacio Caminos. Solo publicaron un cuaderno: AA.VV., *Estudio de los problemas contemporáneos para la organización de la vivienda integral en la República Argentina*, Buenos Aires: O.V.R.A, Cuaderno N° 1, 1943. FBC C 1374 / 257.

¹¹⁹ AA.VV., *Estudio de los problemas contemporáneos...*, op. cit..



I.3.37-39 O.V.R.A. Anteproyecto "Casa Amarilla". Buenos Aires 1943.
 FBC H113 B/5/257, C 1374 / 257. (coloreado por el autor).

A nivel tipológico las unidades presentan variaciones en línea con las búsquedas de Austral de no repetición de unidades, *el standard variable*. En el edificio en tira las unidades que ocupan los 15 pisos habitables se acceden mediante solo tres grandes circulaciones horizontales, que permiten acceder a unidades situadas en el mismo piso o en los pisos superior e inferior a dicha circulación. Asimismo las unidades no se ubican unas encima de otras, generando con esta no correspondencia en vertical un efecto visual en fachada que rompe la monotonía de las grandes superficies. Monotonía que no sólo es rota con este efecto, sino también mediante una serie de quiebres inclinando la fachada hacia adelante y permitiendo un juego de reflejos de los árboles circundantes (I.3.37-39).

Sin embargo la relación con el resto de la ciudad es conflictiva. No hay relación con el tejido consolidado del barrio de La Boca ni con la trama de calles existente. La radicalidad de la propuesta en el interior del terreno no acusa variaciones en sus bordes convirtiéndose en una suerte de cuerpo extraño a la ciudad. La habitación se aleja del suelo y por lo tanto de la calle (I.3.35-36).

Estaba claro que la radicalidad de la propuesta va en contra de la posibilidad de establecer vínculos más sutiles con la ciudad "real". Vínculos que sí encontrarán materialización en los ejemplos condicionados por el loteo y el tejido consolidado.

La "*Bs. As. Radieuse*" no iba a ver la luz nunca. Sin embargo, casi anónimos, los pequeños ensayos de Austral, lejos de ser indiferentes a la ciudad donde se inserten, van a contener una carga genética de transformación desde la microescala que ofrece mucha más riqueza y aporta muchos más elementos útiles a la hora de afrontar el problema de la ciudad contemporánea.

Asumiendo su imposibilidad de cambiar la materialidad física de la ciudad, van a intentar cambiar la percepción que el habitante tiene de la misma y de la arquitectura inserta en ella.



I.4.1-4 Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París. Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, 1937.

1.4 Matta

El Pabellón de la República Española

Mientras Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy se encontraban de viaje de estudio por Europa, y la idea de trabajar con Le Corbusier era todavía una quimera, Antonio Bonet se encontraba colaborando con Sert en el proyecto y ejecución del Pabellón de la República Española para la Exposición Internacional de París.¹²⁰

Dice Sert:

*“Hicimos el proyecto del pabellón Luis Lacasa y yo, con José Antonio Bonet. Trabajamos a marchas forzadas, ya que la muestra debía abrirse a los pocos meses. Buscamos colaboraciones. El presupuesto era muy restringido. Prolongamos la planta baja con un patio cubierto con un toldo accionado eléctricamente y allí se daban representaciones de teatro, bailes populares, conciertos y cine. En la planta baja se eligió el lugar para que Picasso colocara el Güernica. A Picasso yo entonces lo veía casi todas las noches en el café de Flore, con Miró, y otros amigos, Juan Larrea, Max Aub, Paul Eluard, Aragon, Chagall, Calder y Braque. En el café de al lado, en el Deux Magots, el escritor Breton capitaneaba otro grupo. Entre ellos se peleaban por el local en que había que sentarse. Se divertían como niños. Pero Picasso estableció su cuartel general en el café de Flore. En Francia, en las tertulias no se ponen todos juntos, sino en pequeñas mesas separadas para poderse criticar unos a otros. De ahí su éxito. Allí se forjaron ideas y planes. Picasso aceptó el encargo de la República, casi tomó la iniciativa, y tuvimos la suerte de contar en nuestro pabellón tan pequeño con los mejores artistas del momento. Picasso, Miró, Alberto, Julio González y Calder”.*¹²¹

Bonet ya había pasado una temporada en el 35 Rue des Sèvres y momentáneamente lo había abandonado para colaborar con Sert en el Pabellón Español.

Paralelamente realiza, por encargo del *Comissariat de Propaganda del Govern Català*¹²² un stand en la sección de Prensa Internacional de la exposición de París.¹²³

En esos momentos colaboraban en las tareas del Pabellón Español Luis Mayoral y los pintores chilenos Lucho Vargas Rosas y Roberto Matta Echaurren.¹²⁴ También Bonet frecuentará en París

¹²⁰ La “*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*” tuvo lugar en París entre el 24 de mayo y el 25 de noviembre de 1937. Las obras de pabellón de la República Española comienzan el 27 de febrero de 1937, inaugurándose el 12 de julio del mismo año, a pesar de no estar completamente acabado. Este hecho provoca que se siguiera trabajando en él incluso hasta noviembre de 1937. El 25 de noviembre de 1937 comienza el desmontaje del pabellón.

¹²¹ VICENT, Manuel, “Josep Lluís Sert, en el voladizo de hormigón”. En *El País* (sección Sociedad), Madrid, 31-10-1981.

¹²² Creado el 3 de octubre de 1936 y dirigido en ese entonces por Jaume Miravittles.

¹²³ Dicho Stand (sobre la historia de la prensa en Catalunya desde la imprenta de Guttemberg hasta el siglo XX) fue premiado con la medalla del Mérito. MIRAVITLLES, Jaume, “Revelaciones del arquitecto Bonet” [entrevista]. En *La Vanguardia*, sección cultura (Barcelona), 20 de agosto de 1978, p. 35.

¹²⁴ Ver CABAÑAS BRAVO, Miguel: “Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí”, en Jaime Brihuega (comisario): *Josep Renau (1907-1982). Compromís y cultura*, (Valencia-Madrid, La Nau/Octubre/ Universitat de València-Museo de Arte Contemporáneo, septiembre 2007-marzo 2008), Valencia, Universitat de València-SECC, 2007, pp. 162-163..



I.4.5-9 Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París.
Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, 1937.



Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

al pintor catalán Emili Grau i Sala. Estas amistades luego las compartirá Bonet con Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy.¹²⁵

El Pabellón de la República Española (I.4.1-9) fue diseñado de forma tal que se pudiera montar y desmontar en un lapso relativamente corto de tiempo, concepto que fue ideado por Josep Luis Sert, como afirma el propio Bonet:

*“El Pabellón Español fue encargado oficialmente a José Luis Sert de Barcelona y a Lacasa de Madrid. Hubo entre ellos una diferencia de opinión sobre el enfoque del edificio, ya que Sert presentaba la idea de un edificio de estructura desmontable, y Lacasa una construcción de ladrillo estable. Como es lógico la primera idea se ajustaba más a la realidad de una exposición, cuya duración en el tiempo era muy limitada, y por consiguiente se impuso esta idea. Como yo llevaba varios años trabajando con Sert en Barcelona, era lógico que mi integración en el proyecto fuese total”.*¹²⁶

Este edificio “desmontable”, además del toldo corredizo accionado eléctricamente y que permitía descubrir el patio central (I.4.6), contenía en su fachada paneles intercambiables (I.4.9) que permitían ir modificando periódicamente su fisonomía exterior. Dichos paneles contenían frases alusivas a la guerra civil que transcurría en territorio español y fotomontajes diseñados por el artista valenciano Josep Renau.¹²⁷ Fotomontajes que también se incluyeron dentro del pabellón (I.4.10).

La integración entre arquitectura, pintura y escultura fue total en esta obra y formaba parte de las búsquedas del propio Sert, que luego retomarán los Australes. En ese sentido es que se concibió la inclusión de obras de Picasso y Miró, no como cuadros colgados dentro del pabellón, sino como parte indisoluble de su concepción arquitectónica.¹²⁸

Bonet, reconoce haber asimilado ese concepto:

*“...he tratado también de unir de cierta manera la escultura y la pintura a la arquitectura...lo que pasa en general es que la gente tiende a colocar elementos de pintura y escultura a la arquitectura que no han sido incorporados en directo...y a esto se refiere la anécdota del Güernica de Picasso...fue aquel cuadro que se colgó en el Pabellón Español...el Güernica es la muestra de la pintura incorporada a la arquitectura... las medidas se las dimos nosotros...entonces se le encargó a Picasso que pintara eso...que pintase esta pared...Por suerte Picasso decidió pintarlo en su taller con lo cual se conservó el Güernica...lo que no pasó con el Miró...que Miró sí lo pintó en el edificio (I.4.7). Tanto el Miró como el Picasso son incorporaciones pictóricas a la arquitectura”.*¹²⁹

El propio Sert menciona lo que se produjo cuando el cuadro de Picasso fue instalado en su sitio:

¹²⁵ Juan Kurchan conservó toda su vida un cuadro surrealista que le regalara Lucho Vargas Rosas llamado “Féerie” (I.4.28) que data de 1941. Sergio Kurchan, comunicación personal con el autor.

¹²⁶ “Entrevista Arq. Antonio Bonet”, *op.cit.*

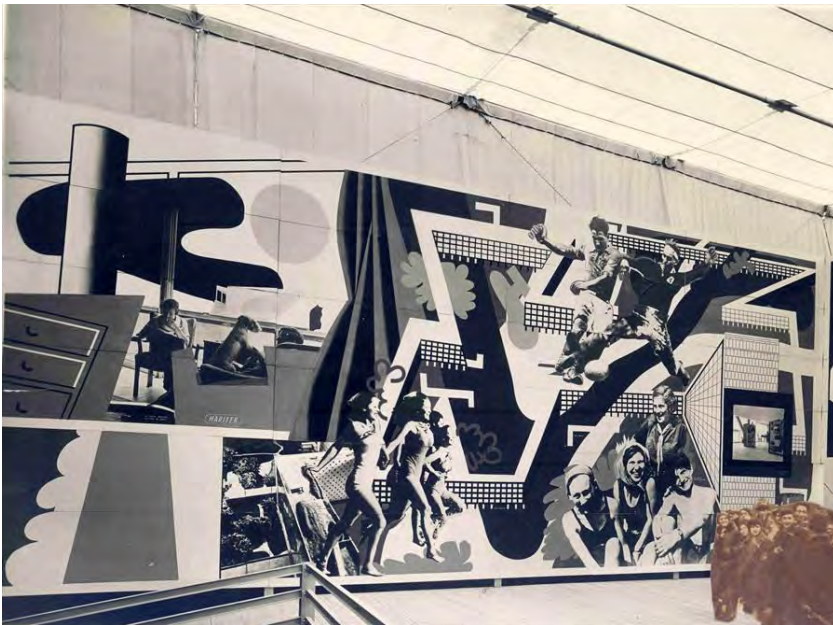
¹²⁷ Josep Renau, que contaba en ese entonces con 30 años y se desempeñaba como Director General de Bellas Artes, fue el encargado de buscar la colaboración de los artistas españoles que se encontraban en París, especialmente de Pablo Picasso. Picasso se desempeñaba en esos momentos como director del Museo del Prado en el exilio, cargo al que había accedido por recomendación del propio Renau.

¹²⁸ Pablo Picasso comenzó a pintar el *Güernica* el 1° de Mayo de 1937 en su estudio de 7 rue des Grands Agustins. Joan Miró, por su parte comienza a pintar el *Segador (Pagès català en revolta)* directamente sobre una de las paredes del Pabellón en junio del mismo año.

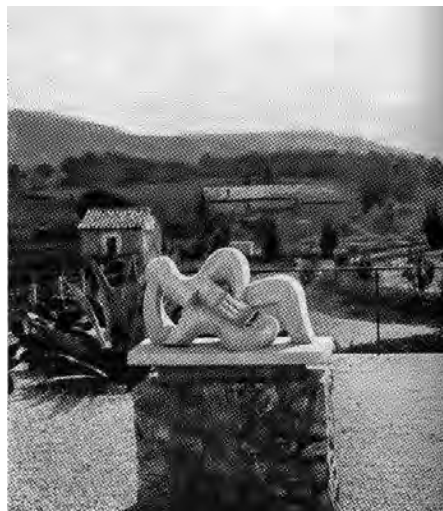
¹²⁹ “Yo?...Yo?...Yo Arquitecto . Antonio Bonet” [entrevista]. En *Clarín* (Buenos Aires), 16 de mayo de 1980.



I.4.10 Vista de los fotomontajes de Josep Renau al interior del Pabellón de la República Española. París, 1937.



I.4.11 Interior del Pavillon des Temps Nouveaux. París, 1937.



I.4.12-13 Esculturas de Jacques Lipchitz ("*Le Chant des Voyelles*" y "*Femme couchée a la guitare*") en la Villa de Mme. H. de Mandrot de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1931.



I.4.14 Jacques Lipchitz "*Cabeza*", 1933.

Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

“Él mismo vino acompañando al camión e hizo la entrega del cuadro al pabellón. Se montó en el lugar escogido desde el comienzo, hacía ya meses. El efecto fue sorprendente —el tamaño de los personajes, la fuerza de la composición— y producía la sensación, el efecto, de una obra pintada sobre el propio muro. Se trataba de un verdadero mural que dominaba el espacio, tomando posesión del lugar”.¹³⁰

Además de los mencionados cuadros, formaban parte del Pabellón Español esculturas del propio Pablo Picasso,¹³¹ Alberto Sánchez,¹³² Julio González¹³³ y Alexander Calder.¹³⁴

Esta incorporación de la pintura y la escultura a la arquitectura tampoco era ajena a Le Corbusier.

El propio “*Pavillon des Temps Nouveaux*” había sido concebido con una integración total de la gráfica propia de la técnica del fotomontaje con la arquitectura contenedora del Pabellón (I.4.11).

Años antes, en la Villa de Mme. H. de Mandrot (1930-1931), el maestro suizo había incluido esculturas de Jacques Lipchitz formando parte de la composición visual general del espacio exterior (I.4.12-13). En el apartado de dicha obra en sus Obras Completas publica fotos de las mencionadas esculturas mencionando a pie de foto que: “*La estatuaria está destinada (si los escultores se hacen dignos) a jugar un rol considerable en la arquitectura contemporánea*”.¹³⁵

Los Australes también publican una foto de una escultura de Lipchitz (I.4.14) en el artículo “1939 ESCULTURA”, en el nº3 de su revista *Austral*.¹³⁶

Pero quizás donde más claramente Le Corbusier había realizado hasta ese momento esta integración del arte a la arquitectura fue en la biblioteca del Pabellón suizo de la Ciudad Universitaria de París (I.4.15), también publicada en sus Obras Completas del período 1929-1934.

En ese caso además la pared curva que delimitaba la biblioteca había sido concebida a los efectos de contrarrestar la sensación de estrechez debido a la escasa superficie que programa establecía para dicho espacio.¹³⁷ La curvatura, que no permitía la colocación de cuadros, fue recubierta por Le Corbusier con una serie de reproducciones fotográficas. Este “fresco

¹³⁰ JUNCOSA, Patricia (ed.), *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2011.

¹³¹ Una de las cuales se trataba de una “*cabeza de mujer*” monumental proveniente de su estudio de escultura en *Boisgeloup* que estuvo expuesta al frente del pabellón. Esa misma escultura formaría parte de la composición que ilustraría la portada del N°1 de *Austral* dos años más tarde, en junio de 1939.

¹³² Alberto diseñó el tótem ubicado en la entrada al pabellón denominado “*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*” (I.4.9).

¹³³ “*La Monserrat*”.

¹³⁴ Por motivos propagandísticos debía incluirse en la exposición una fuente de mercurio proveniente del pueblo vasco de Almadén y se encomendó a Calder su adaptación al pabellón.

¹³⁵ LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *OEuvre complète 1929-34...*, *op.cit.*

¹³⁶ Se trataba de la escultura “*Cabeza*” de 1933. En el mismo artículo se mostraban esculturas de Henri Llaurens, Constantin Brancusi, Julio González, Jean Arp, Alexander Calder y piezas de arte “primitivo”. Bonet, Kurchan y Ferrari deben haber apreciado seguramente la escultura de Lipchitz (realizada en yeso y de 9 metros de altura) llamada “*Prometeo luchando con el buitre de Zeus*”, encargada por el gobierno francés, que presidía la entrada al *Pavillon de la Découverte* en la Exposición Internacional de París de 1937.

¹³⁷ “*La exigüidad extrema del presupuesto obligó a reducir al mínimo todas las dimensiones, cualesquiera que sean. Pero, por las deformaciones deseadas, el hall y la sala de la biblioteca llegan a dar la impresión de espacio suficiente*”. LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *OEuvre complète 1929-34...*, *Ibid.*



I.4.15 "Fresco fotográfico" en la biblioteca del Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria de París (hoy desaparecido). Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1930-32.

I.4.16 Roberto Matta Echaurren fotografiado en el "Palais Idéal" de Ferdinand Cheval.



I.4.17 Roberto Matta. "Untitled". 1937.



fotográfico” contenía ampliaciones de microbiología y micromineralogía que le valieron al maestro suizo ser acusado por la prensa de “corrupción de menores”.¹³⁸

Roberto Matta Echaurren

Va a ser en las propias obras del pabellón donde Antonio Bonet conocerá a Roberto Matta (I.4.16):

*“En París veía con frecuencia a los colaboradores del pabellón Español, que eran más amigos: Picasso, Miró, Calder, Alberto, etc., a Dalí a quien conocí especialmente por sus continuas visitas a las obras del pabellón en cuya obra quería participar. Paralelamente conocí a un joven chileno, teóricamente arquitecto pero en realidad pintor, Roberto Matta Echaurren con quien nos hicimos muy amigos, ya que tanto él como yo estábamos inmersos en cierta manera en el movimiento surrealista, por el que Dalí tanto había luchado en los años precedentes en Barcelona”.*¹³⁹

Pero ¿quién era este pintor chileno de 25 años que conoce Bonet en la obra del pabellón?, ¿y qué importancia tuvo en la conformación del bagaje conceptual que aportarían a Austral los tres integrantes del grupo que habían confluído en París?

Es interesante que Bonet al recordar a Matta lo haga con las palabras “*teóricamente arquitecto pero en realidad pintor*” ya que cuando empiezan a frecuentarse, Matta estaba en el punto de inflexión de su vida en el que la arquitectura le resultaba insuficiente para expresar sus ideas que cada vez con más fuerza emergían en sus dibujos, aunque no llegaban todavía a plasmarse en pinturas.

Roberto Matta Echaurren había ingresado al despacho de Le Corbusier en 1933, recién recibido de arquitecto y proveniente de Chile. Una de las primeras tareas que realizó en el Atelier fue colaborar en el proyecto de la *Ville Radieuse*.¹⁴⁰

*“En 1933 llegué a París y busqué a Le Corbusier quien estaba en la cúspide de su celebridad; tenía la idea de que era imposible trabajar con él, sin embargo era muy fácil debido a que a nadie le pagaba. Usaba unos inmensos anteojos que parecían lupas y me trataba como a un simple mensajero. Creo que era un hombre desdichado. Una vez me envió a Rusia con unos planos y pasé casi dos meses en Moscú, donde tuve oportunidad de estar en los funerales de Gorki. Pero luego me volví surrealista”.*¹⁴¹

¹³⁸ Le Corbusier reproduce en sus Obras Completas el artículo de la *Gazette de Lausanne* del 28 de diciembre de 1933, donde bajo el título de “*Encore le Pavillon Suisse*” se realiza esta acusación. Dicho mural fotográfico fue destruido en 1940 bajo la ocupación alemana de París. En 1948 Le Corbusier realiza una pintura mural sobre la misma pared, que es la que perdura hasta el día de hoy.

¹³⁹ BONET CASTELLANA, Antoni, *Austral: Testimonio...*, op.cit., Acá se verifica que no es Matta quien introduce a Bonet en las ideas surrealistas, sino que era una búsqueda que cada arquitecto llevaba previamente, y es este hecho precisamente lo que hace que entablaran amistad.

¹⁴⁰ BELLIDO GANT, María Luisa, “Roberto Matta: El creador de mundos personales”, en Norba-Arte Vol. XXII-XXIII, Universidad de Extremadura, 2002-2003, pp. 207-222.

¹⁴¹ “Roberto Matta: Entrevista en Roma”, en *Revista Común Presencias*, Bogotá, 1991, [en línea] <http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/11/roberto-matta-entrevista-en-roma.html>.



I.4.18 Roberto Matta.
"Untitled". 1937.



I.4.19 Roberto Matta.
"Untitled". 1937.



I.4.20 Roberto Matta.
"Scénario N° 1: succion panique du soleil". 1937.

El ambiente de trabajo del Atelier tampoco parece haber motivado a Matta, que recuerda: *“La agencia no tenía calefacción, era alquilada a un convento de la rue des Sèvres, un pasillo con pocas sillas. Le Corbusier llegaba siempre como a eso de las cinco y miraba; su primo Jeanneret estaba con nosotros. En realidad trabajábamos para su libro, hacíamos dibujos. No había ni dinero ni obras en construcción. Estudiábamos entre nosotros. A veces miraba los dibujos que hacíamos para la Ville Radieuse. El, no enseñaba y en cuanto a práctica, no había”*.¹⁴²

Cuando conoce a Bonet había dejado el Atelier de la Rue des Sèvres después del viaje a la Unión Soviética para entregar los planos del Centrosoyuz:

“Como cartero voluntario del taller Le Corbusier llevo a Moscú los nuevos planes que pidió el Centrosoyuz para transformar el proyecto original de aire acondicionado y poder también abrir las ventanas! De vuelta, paso por Leningrado y Helsinki (donde me encuentro con Alvar Aalto); por Estocolmo, Copenhague, Bruselas, París y llego a Barcelona ¡el 19 de julio de 1936!”.¹⁴³

El descontento de Matta con respecto al trabajo en el Atelier parece haber influido para que el arquitecto chileno lo haya abandonado al estallar la guerra civil española, a mediados de 1936.¹⁴⁴

“Al poco tiempo, se declaró la guerra de España. Dejé a Le Corbusier. En esa época yo estaba un poco perdido; no sabía qué hacer. Me pasé todo el verano de 1937 dibujando”.¹⁴⁵

Esos dibujos (I.4.17-20) le permitieron a Matta, en el otoño boreal de 1937, ser invitado por André Breton a participar del movimiento Surrealista e incorporarse a las reuniones del café Deux Magots, en las cuales Bonet reconoce haber participado.¹⁴⁶

Va a ser Breton quien le otorgue carácter surrealista a los dibujos de Matta y quien lo vincule a las reuniones del café Deux Magots donde Matta dice que se sintió como *“Jesus en el templo con los doctores de la ley, como un niño. Me dieron una creencia, afecto y un aprendizaje del verbo ser”*.¹⁴⁷

El propio Matta sostiene que hasta ese momento ni siquiera sabía lo que era el surrealismo.

¹⁴² “Auto-elastro-infra biografía”. En *Mattalogo* [Catálogo de la Exposición sobre Roberto Matta Echaurren organizada por la Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura], Diputación Provincial de Granada, abril de 1991.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Después de pasar el verano de 1936 en Lisboa, en casa de Gabriela Mistral, Matta se dirige a Londres donde frecuenta a Gropius, Moholy-Nagy, Magritte, Henry Moore y Roland Penrose. El 31 de diciembre de 1936 estando en Estocolmo y al enterarse de la muerte de García Lorca escribe el texto “La tierra es un hombre”, *Ibid.*

¹⁴⁵ MATTÁ, Roberto y GUATTARI, Félix, “El ‘Oestrus’ (segunda parte)”. En *Estudios Públicos* N° 45, Santiago de Chile, 1992, pp. 365-384. Originalmente en *Chimère* (Revista de esquizoanálisis), N° 3, París, otoño de 1987.

¹⁴⁶ Matta reconoce que fue Esteban Francés, que también trabajaba en el Pabellón, quien le recomendó enseñar a Dalí sus dibujos y mostrarle a modo de presentación una dedicatoria que Federico García Lorca le había escrito en el ejemplar del libro *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Dalí al ver sus dibujos le recomienda visitar la galería *Gradiva*, dirigida por André Bretón.

¹⁴⁷ “Auto-elastro-infra biografía” ..., *ibid.*



I.4.21 Roberto Matta.
"Untitled". 1938.



I.4.22 Roberto Matta.
"Glande Fiction". 1938.



I.4.23 Roberto Matta.
"Space travel (Star travel)". 1938.

Es importante precisar que va a ser justo en ese momento cuando regresa (en octubre de 1937) junto con Bonet al despacho de Le Corbusier, una vez terminado el trabajo en el Pabellón de la República Española. Y es en ese momento cuando Bonet, Kurchan, Ferrari y Matta comparten intensas veladas dentro y fuera del Atelier de la *Rue des Sèvres*. Veladas que irán conformando una manera de concebir la arquitectura.

Va a ser el propio Bonet quien lo convenza de regresar con el maestro suizo: *“Cuando me reincorporé al estudio de L.C. terminado el pabellón convencí a Matta para que retornase a la arquitectura y viniese también al estudio”*.¹⁴⁸

Sin embargo Matta reconoce que Le Corbusier *“durante el tiempo que trabajé con él me consideraba un ‘molestoso’ (‘emmerdeur’)(...)su temperamento se parecía mucho al de mi padre. No podíamos entendernos”*.¹⁴⁹

En la obra del Pabellón Español Matta también estableció contactos con los diversos artistas que estaban trabajando en él, como Picasso, Miró, Calder, Francés y Alberto. Con este último estableció un vínculo especial al punto que lo considera un hito en su vida, como relata el arquitecto chileno:

“Yo era un muchacho muy bien educado que sabía idiomas, pero que no interesaba a nadie. A nadie no. Estaba Alberto. Alberto Sánchez, el escultor del tótem del Pabellón que no hablaba francés y que pasaba las noches conmigo mientras los otros asistían a reuniones sociales, a reuniones políticas. Alberto es un hito en mi vida: de él aprendí muchas cosas aunque no fueron las que él pretendía enseñarme. No teníamos dinero y, por ello, paseábamos constantemente. Un día, cuando llegamos a Defender-Rocherau, me preguntó: ‘¿Qué es esto?’. ‘Es un león’. ‘No, no es un león; es la ciudad de Belfort’. Entonces comprendí que simbolizar una ciudad en un león podía ser un acto poético”.¹⁵⁰

Matta recién comenzaría a pintar, en el verano boreal de 1938 en Trevignon y estimulado por Gordon Oslow-Ford, sus primeros cuadros: *“Inscapes, Morfologías Psicológicas”*.

En ese momento ya se encontraba disgustado con la Arquitectura, a la que consideraba que *“no era algo que pudiera llevarme muy lejos”*.¹⁵¹

Este hecho fue comentado por Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy a Antonio Bonet, que ya se encontraba en Argentina, lo que demuestra que los dos arquitectos argentinos siguieron frecuentando a Matta con posterioridad a la partida de Bonet a Buenos Aires: *“Me agrada lo que me dices, Juanito de los primeros cuadros de Matta. Espero mucho de él. Le sigo queriendo mucho. Explicadle mis cosas como si se las comunicara a él y que me escriba”*.¹⁵²

Movilizar los mecanismos de la conciencia

¹⁴⁸ BONET CASTELLANA, Antoni, *Austral: Testimonio...*, *op.cit.*

¹⁴⁹ MATTA, Roberto y GUATTARI, Félix, “El ‘Oestrus’” ..., *op.cit.*

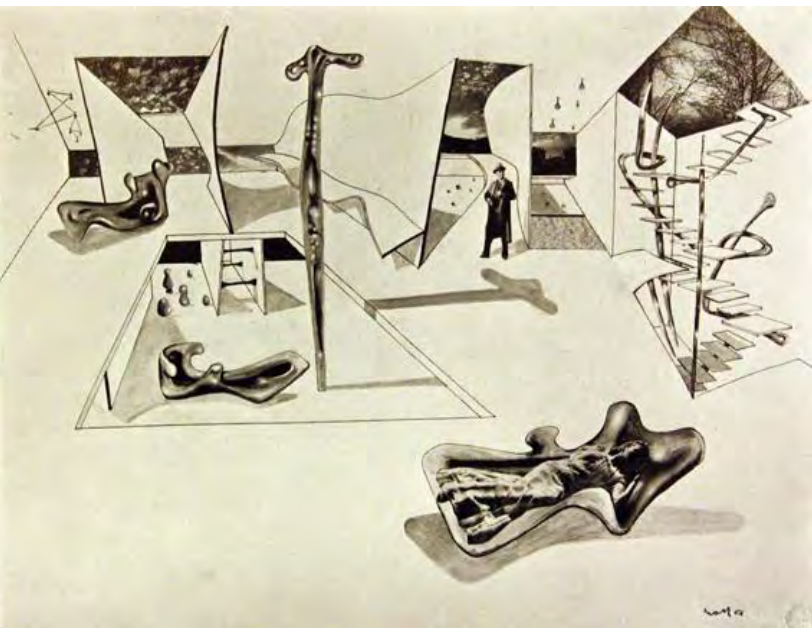
¹⁵⁰ ALIX, Josefina, Matta [Catálogo Exposición], Museo Nacional Reina Sofía y Fundación Caixa Catalunya, Madrid, 1999, pp.25. En BARBEITO, José Manuel, “Matta ARquiTEcto, desbordes de un interior”, Universidad Politécnica de Madrid, junio de 2010. [en línea].
http://issuu.com/di_entropico/docs/mattarquitecto.

¹⁵¹ Se refiere a la arquitectura como vehículo de sus ideas. MATTA, Roberto y GUATTARI, Félix, “El ‘Oestrus’”. En *Estudios Públicos* N° 44, Santiago de Chile, primavera 1991, pp. 275-299. Originalmente en *Chimère* (Revista de esquizoanálisis), N° 3, París, otoño de 1987.

¹⁵² Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrar Hardoy, 11-06-1938. FHA K053.



I.4.24-5 Roberto Matta.
Bocetos.



I.4.26 Roberto Matta.
"Projet – maquette d'appartement". 1937.

¿Que conceptos manejaba Matta en ese momento y que importancia van a tener en la conformación del bagaje conceptual del que se nutra el núcleo parisino de Austral?

Matta reconoce que el encuentro con Federico García Lorca en las navidades de 1935 desencadenó su “vocación artística”, comenzando a esbozar en él una “mutación”, una mutación que sería preconsciente en sus inicios y que tardaría años en madurar. *“Incluso donde Le Corbusier yo no era más consciente de lo que puede ser un empleado de banco”*.¹⁵³ También atribuye a Breton y Duchamp el haberle mostrado un camino *“para pasar de una formación de arquitecto hacia otra manera de ver”*.¹⁵⁴ Esa vocación artística señala un interés por la pintura como medio para decir algo, o más bien para preguntar algo que con la arquitectura resultaba imposible.

“Marcel (Duchamp) tomó una opción que no era exactamente la pintura y que convenía perfectamente a alguien como yo, que buscaba un eje para decir algo que la mayoría de la gente – preocupada por su situación y sus problemas – no se plantea la pregunta de cambiar la pregunta”.¹⁵⁵

Había llegado a un límite. Ese límite lo recogen los Australes y más precisamente Bonet. Mientras Matta ve a la arquitectura con una limitación enorme para destrabar los mecanismos de la conciencia, los jóvenes Australes siguen esa línea dentro de la arquitectura. Uno de los mecanismos que van a recoger va a ser la “liberación psicológica del ángulo recto”.

Es importante señalar que los Australes no toman los procedimientos surrealistas solamente como método de diseño para lograr una arquitectura más original plásticamente, alejada de la rigidez funcionalista.

Si bien la utilización de esos procedimientos afecta necesariamente el resultado plástico, ellos veían que una arquitectura así concebida podía destrabar los mecanismos de la conciencia y crear diferentes sensaciones en los individuos. Esto llevado a la vivienda colectiva va a ser la propuesta de contrarrestar la anulación de la individualidad que tales agrupamientos tendían a generar.

Esta arquitectura como forma de liberar psicológicamente la conciencia individual es la forma en que Austral propone no perder la individualidad en una arquitectura colectiva que necesita forzosamente la cantidad sistematizada de unidades.

Lo que en las obras singulares (pabellón de la 9 de julio, museo de ciudad universitaria) se extiende a toda la obra, en la vivienda colectiva se aplica a cada unidad, llegando a conformar lo variable del estándar. La necesaria variación dentro de cada unidad agrupada responde a la misma necesidad psicológica de diferenciación. Así, cada individuo si bien forma parte de un conjunto sistematizado, ve en su unidad de habitación, plasmadas las variaciones morfológicas que lo diferencian del resto y liberan su propia conciencia.

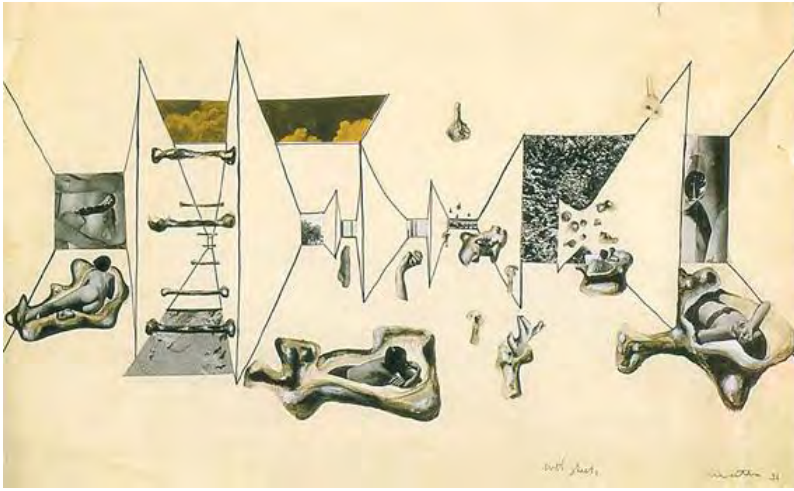
Es así como posteriormente, los Australes intentarán por medio de varios recursos lograr llevar estas ideas a su arquitectura. Mediante:

La generación de formas basadas en geometrías no euclidianas o racionalistas, pero siempre en equilibrio con la regularidad de las estructuras sistematizadas. Las formas irregulares siempre

¹⁵³ MATTA, Roberto y GUATTARI, Félix, “El ‘Oestrus’” ..., *op.cit.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*



I.4.27 Roberto Matta.
"Wet Sheets". 1936.



I.4.28 Lucho Vargas Rosas.
"Féerie". 1941.
Cuadro obsequiado por el autor a Juan Kurchan.
AJK.



I.4.29 Juan Kurchan.
Sin título (acuarela sobre aglomerado). 1940.
AJK.

van a estar en contraposición con otras formas regulares para evidenciar el contraste entre estas dos geometrías y provocar la necesaria reacción psicológica en el individuo.

La introducción de elementos móviles también en contraste con elementos inmóviles o fijos. Esto puede darse con el uso de tabiques, mobiliario o parasoles móviles dentro de una estructura estática. Incluso la introducción de los tres eucaliptos dentro de la grilla ortogonal de Virrey del Pino obedece a este concepto, donde según los propios Australes el contraste genera “*poesía*”.

El uso del color no solo como elemento compositivo sino también ligado a obtener determinado resultado psíquico en los individuos.

El agrupamiento de unidades de muy diferentes características dentro de un marco general que las sistematice.

Los Australes estaban interesados en el concepto de “transformación”, en como una cosa puede cambiar para adaptarse a las diferentes necesidades psíquicas y físicas del individuo. Hacer una arquitectura transformable que se adapte a los requerimientos no racionales de la conciencia. Así como la arquitectura debía cumplir con requerimientos funcionales, existía una búsqueda por satisfacer los requerimientos no funcionales del individuo, crear espacios lo suficientemente flexibles, que permitieran una liberación de las necesidades psicológicas de cada individuo.

Esto esta relacionado con las búsquedas posteriores de Matta en pintura (pero ya presentes en ese momento a través de sus dibujos y textos) para encontrar una cierta

*“representación del fenómeno de la conciencia: un ‘concienciaje’, de la misma forma como se habla del paisaje, para substituir aquello que empleamos para representar la **conciencia prisionera del espacio euclidiano**”.*¹⁵⁶ (subrayado mío)

En ese momento, Matta estaba desarrollando el concepto de “*morfologías psicológicas*” que serían las “*equivalencias visuales en los diversos estados de conciencia*”, alejándose de ciertas aproximaciones logradas a través del *collage*, que para él no llegaban a dar cuenta de lo que se experimenta en una situación psicológica dada.

Matta quiere convertir las obras de arte en “*herramientas que nos permitan ser conscientes de nuestra conciencia, de la misma forma que la perspectiva hizo que la gente tuviera conciencia del espacio euclidiano*”.¹⁵⁷ En este sentido una pintura para él se convertirá en una perspectiva para poder apreciar el espacio no euclidiano de nuestra conciencia: “*de lo que se trata en este trabajo, a través de una visión que ponemos en acción, es de movilizar los mecanismos de la conciencia*”.¹⁵⁸

Matta estaba pasando “*desde el aparato de tortura de la arquitectura en hormigón y madera a un concepto de extensión, de espacio reservado a los seres, en el cual el ser pudiera acrecentarse*”,¹⁵⁹ para él ya no era posible realizar esto con la arquitectura, los Australes van a intentar hacerlo. Incluso para Matta la pintura en sí misma no tiene importancia, un cuadro no es más que una puerta hacia la conciencia, una pregunta que busca respuestas en lo más profundo de la psiquis humana.

¹⁵⁶ MATTA, Roberto y GUATTARI, Félix, “El ‘Oestrus’” ..., *op.cit.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

“Sábanas mojadas”

Sin embargo el arquitecto chileno antes de abandonar definitivamente la arquitectura para dedicarse de lleno a la pintura va a realizar una propuesta teórica, un “proyecto-maqueta de apartamento” publicada en *Minotaure*¹⁶⁰ y acompañada de un texto titulado “Matemática sensible – Arquitectura del tiempo”.¹⁶¹

Es en esta propuesta donde Matta trata de llevar a un plano arquitectónico las ideas que estaba desarrollando, insinuando algunos elementos que luego los Australes van a retomar en sus realizaciones (I.4.24-27).

Concretamente introduce el concepto de “*draps mouillées*” o “*wet sheets*” (sábanas mojadas), que sería un elemento arquitectónico o del mobiliario capaz de incidir en la psiquis del habitante debido precisamente a que está generado mediante una geometría determinada, no euclidiana.

“Derribemos totalmente los escaparates de la historia con sus estilos y sus elegantes barquillos a fin de que huyan rayos de polvo cuya pirotecnia debe crear el espacio. Y quedemos inmóviles entre paredes que circulan, para desembarazarnos con las uñas de la corteza traída de la calle y del trabajo.

Nos hacen falta paredes como sábanas mojadas que se deformen y adhieran nuestros miedos psicológicos”.¹⁶² (subrayado mío).

Insinúa que el hombre se encuentra preso del espacio tabicado de la arquitectura moderna: *“Presionado sobre sus codos, nuestro personaje se siente deformado hasta el espasmo en el pasillo, titubeante y apresado entre el vértigo de los lados planos y el pánico de la succión”*;¹⁶³ y para poder liberarse psíquicamente de esto necesita *“tener a su disposición superficies que podría aplicar exactamente contra él y que, llevando nuestros órganos, por el bienestar o el dolor, a su grado supremo de conciencia, despertarían por encargo el espíritu. Para eso, insinuamos el cuerpo como en un moldeado, como en una matriz fundida sobre nuestros movimientos, donde encontrará una liberación tal que no lo tocará la precipitación líquida de la vida que cede aquí o resiste allí”*.

Esta necesidad del individuo de entrar en contacto con determinadas superficies se debería a que: *“El hombre hecha de menos los empujes oscuros de su origen que lo envolvían con paredes húmedas donde la sangre latía muy cerca del ojo con el ruido de la madre”*, por lo tanto debe aferrarse a tomar posesión de una geometría propia de *“los ritmos del papel marmolado, arrugado, de la miga de pan, la desolación del humo”*.¹⁶⁴

Asimismo un mobiliario que atienda a esta necesidad formaría parte de estos nuevos espacios de tal forma que no servirían para la función que fueron creados sino también su forma permitiría ayudar a destrabar los mecanismos de la conciencia:

¹⁶⁰ *Minotaure* estaba dirigida por Albert Skira y en su comité de redacción se encontraba André Breton. Contenia artículos sobre *“artes plásticas, poesía, música, arquitectura, etnología, mitología, espectáculos, psicología, psiquiatría y psicoanálisis”*.

¹⁶¹ El texto estaba redactado en francés con adaptación de Georges Hugnet. MATT A ECHAURREN, Roberto, “Mathématique sensible – Architecture du temps”. En *Minotaure* N° 11, París, 15 de mayo de 1938, p. 43.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

*“Muy aperitivos y de perfiles moldeados, avanzan los muebles que desenrollan inesperados espacios, cediendo, plegándose, redondeándose como una mancha en el agua (...) Sería un mobiliario que descargaría el cuerpo de todo su pasado de ángulo recto de sillón, que abandonaría el origen de estilo de sus predecesores, se abriría en el codo, en la nuca, adhiriendo los movimientos infinitos según el órgano a volver consciente y a la intensidad de vida. Encontrar para cada uno estos cordones umbilicales que nos pongan en comunicación con otros soles, **objetos de libertad total que serían como espejos plásticos psicoanalíticos**”.*¹⁶⁵ (subrayado mío).

El “protagonista” de una casa así podría sentir *“los endurecimientos y las blanduras del espacio”*¹⁶⁶. Es decir que el espacio puede ser también “duro” o “blando” según Matta, asociando el espacio blando con el recuerdo del vientre materno.

El espacio o el mobiliario deberían servir para que el habitante pueda *desembarazarse de la corteza traída de la calle y el trabajo*. Pueda reencontrar en este espacio el ámbito necesario para regenerarse psíquicamente y, en el caso de los futuros ensayos de Austral para contrarrestar la pérdida de individualidad que las estructuras seriadas y colectivas tendían a generar.

El habitante encontraría su verdadera individualidad en contacto con estas paredes como *sábanas mojadas* y muebles como *espejos psicoanalíticos*.

En este mismo sentido, cuando Bonet dice, hablando del edificio de Paraguay y Suipacha: *“Vull destacar que jo estava molt interessat en la recerca de particions de l’espai que creessin sensacions diferents”*,¹⁶⁷ no está queriendo decir que los escaparates ondulados de la planta baja funcionen como una abstracción del oleaje sobre el cual navega un paquebote. Los escaparates están funcionando como máquinas de generar sensaciones determinadas, de *“liberación psicológica del ángulo recto”* del espacio euclidiano, mediante el cual el espectador-habitante pueda destrabar los mecanismos de la conciencia. Además de generar, por contraste, con el esquema geométrico general del resto del edificio determinadas sensaciones capaces de generar un acto poético.

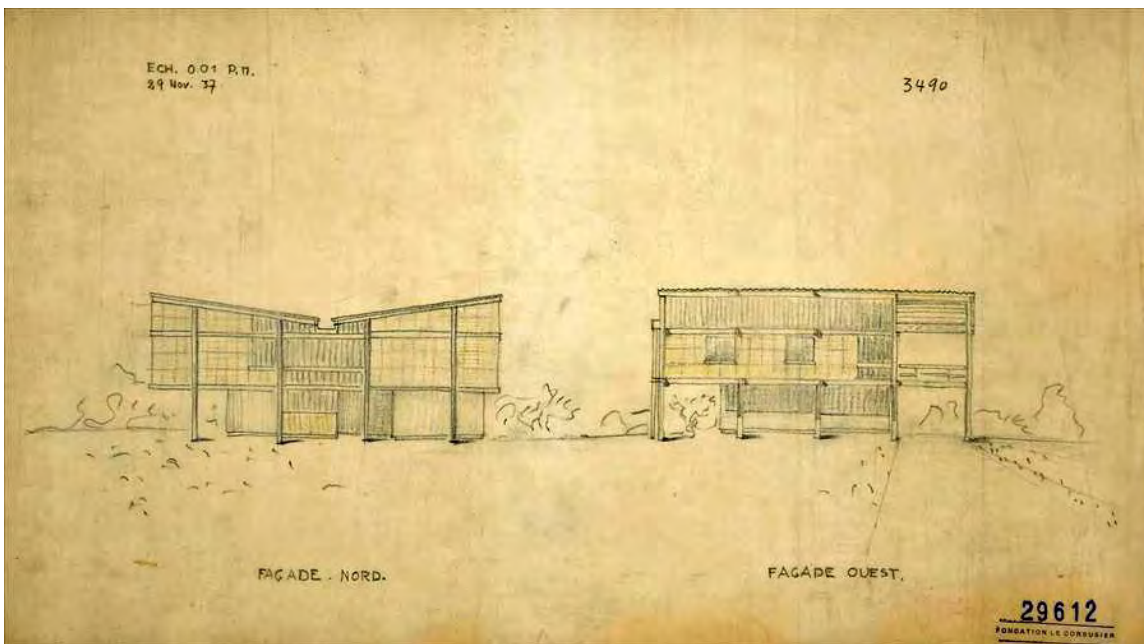
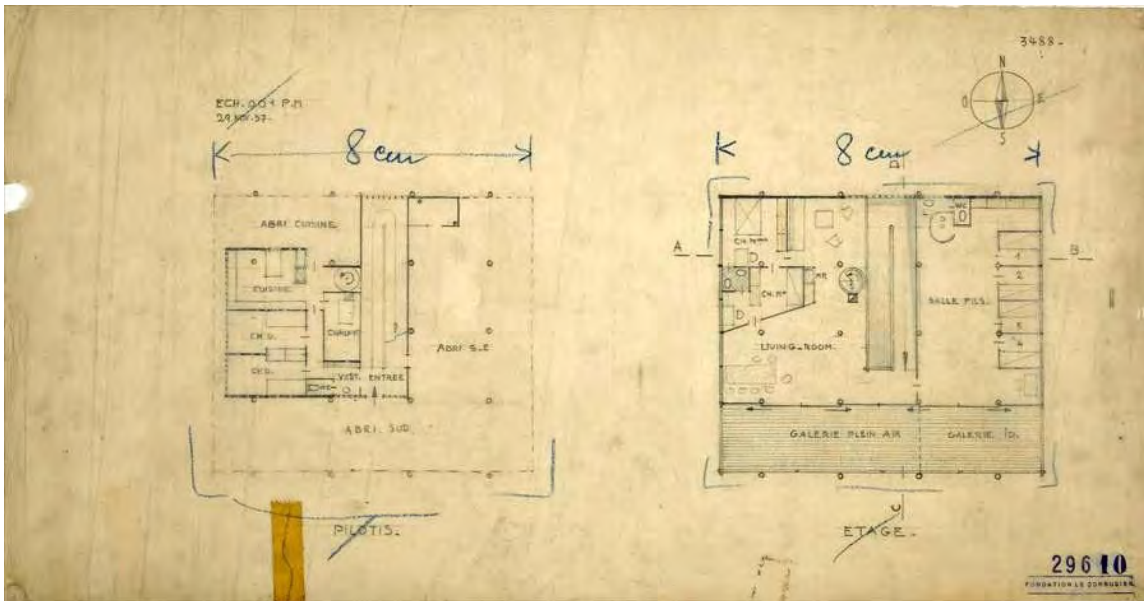
La Maison de week-end Jaoul

“Estando nosotros en el estudio de la Rue de Sèvres, una vez apareció por allí Antonio Bonet y un pintor chileno Matta Echaurren, hombre muy inteligente y brillante, entregado de lleno al surrealismo que en ese momento estaba haciendo su eclosión en París. Le Corbusier tenía en el estudio una obra cuyos planos habían sido aprobados por el cliente. Se trataba de una casa relativamente pequeña, que había sido pensada un poco a la imagen de otras obras de él, de la Villa A. Mathes, creo. En estos planos había trabajado principalmente Jeanneret, su socio, y también Le Corbusier. Estaba ya casi lista para empezar a construir. Bonet y Matta Echaurren le propusieron hacer una casa “surrealista”, a Le Corbusier le tentó la idea de ver que pasaba y ellos confeccionaron los planos de un artefacto sumamente extraño y atractivo.

¹⁶⁵ MATTA ECHAURREN, Roberto, “Mathématique sensible – Architecture du temps”..., *op.cit.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ “Antonio Bonet”. En *Quaderns* N° 174, Barcelona, 1987



I.4.30-32 *Maison de Week-end Jaoul*, primera version. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. París, nov. 1937. FLC.

A Le Corbusier le gustó mucho el proyecto, y por supuesto se lo presentó al cliente el que horrorizado desapareció para siempre de su estudio, perdiéndose así la posibilidad de realizar la obra".¹⁶⁸

Bonet reconoce que es a partir de ese momento que trata de incorporar elementos del surrealismo pictórico que ya venía manejando desde Barcelona,¹⁶⁹ previamente a su encuentro con Roberto Matta, al funcionalismo que tanto Bonet como Matta reconocen que se desarrollaba en el despacho de la *Rue des Sèvres*., "realizando una simbiosis entre estas cosas tan opuestas".¹⁷⁰

Es interesante señalar que Antonio Bonet participaba de la peña que se realizaba periódicamente en el café Deux Magots,¹⁷¹ muy posiblemente acompañando a Roberto Matta a quien Breton había adoptado en su grupo.

"En aquel momento ya desde Barcelona, yo había sentido intensamente la influencia del surrealismo en la pintura, influencia que fui trasladando a la arquitectura. Esto trascendió en algunas de las charlas con Le Corbusier, y a él le interesó mucho. En aquel momento, él había terminado un primer anteproyecto de la Casa Jaoul.

Me planteó que hiciera un segundo proyecto, incorporando a la arquitectura racionalista, la libertad creadora propia del movimiento surrealista. Realicé un anteproyecto muy revolucionario al que Le Corbusier no se opuso".¹⁷²

"En este proyecto yo ya me había apartado de la excesiva rigidez del movimiento que llamábamos en aquel momento moderno, o sea funcionalista y racionalista; había introducido lo que podríamos llamar la gran libertad de formas sin abandonar el fondo funcionalista. (...) Aquí, ya con Roberto Matta, desarrollamos todo lo que hacía tiempo veníamos predicando".¹⁷³

Bonet reconoce que en despacho del maestro suizo realizó la "introducción del espíritu surrealista dentro de la arquitectura racionalista. En el Estudio de Le Corbusier se trabajaba en una arquitectura funcional y racionalista muy estricta. El racionalismo evidentemente está al margen de lo humano". Bonet lo veía como una "renovación un poco menos estricta que la planteada por el funcionalismo". Es así que la *Maison de week-end Jaoul* de Matta y Bonet "toma las ideas arquitectónicas básicas de aquel proyecto pero introduciendo la curva y una mayor libertad creativa".¹⁷⁴

Los planos correspondientes al primer proyecto de la *Maison de week-end Jaoul*¹⁷⁵ (I.4.30) se dibujan en el Atelier de Le Corbusier entre el 28 de octubre de 1937 y el 29 de noviembre de 1937.¹⁷⁶

¹⁶⁸ FERRARI HARDOY, Jorge, "Conferencia...", *op.cit.*

¹⁶⁹ "como ya conocía a Miró y a Dalí estaba ya incorporado a todo esto" "Entrevista Arq. Antonio Bonet" ..., *op.cit.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

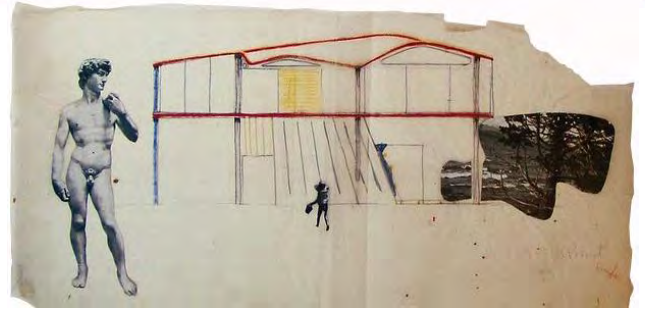
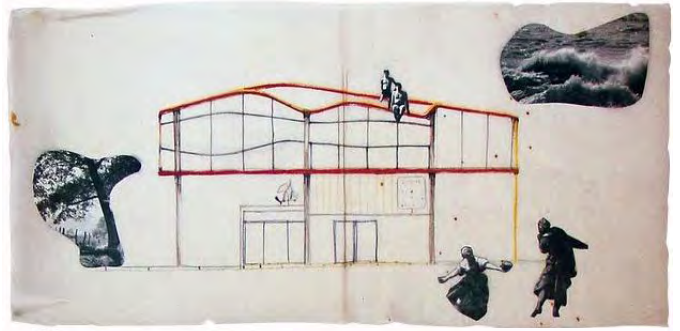
¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² BONET, Antonio, "El C.I.A.M. y la estancia en París". En ALVAREZ, Fernando, ROIG, Jordi et al., *Antonio Bonet y el Río de la Plata...*, *op.cit.*

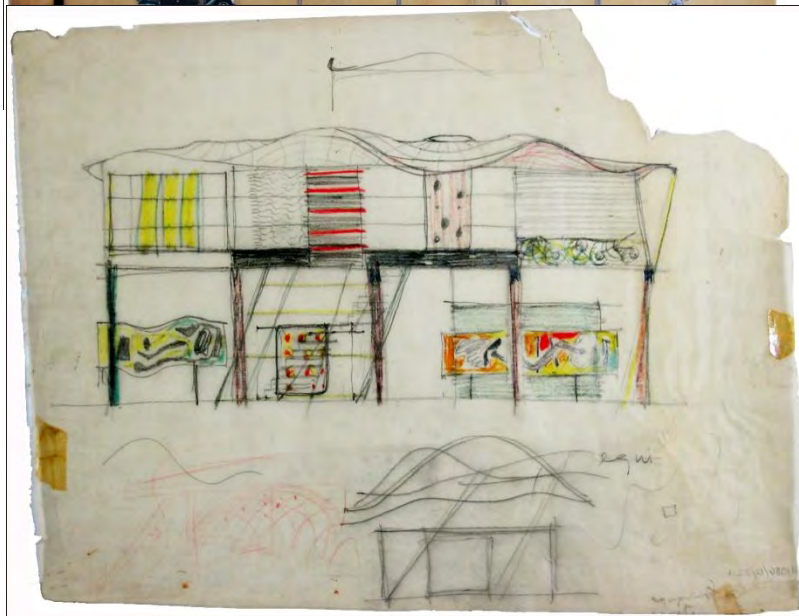
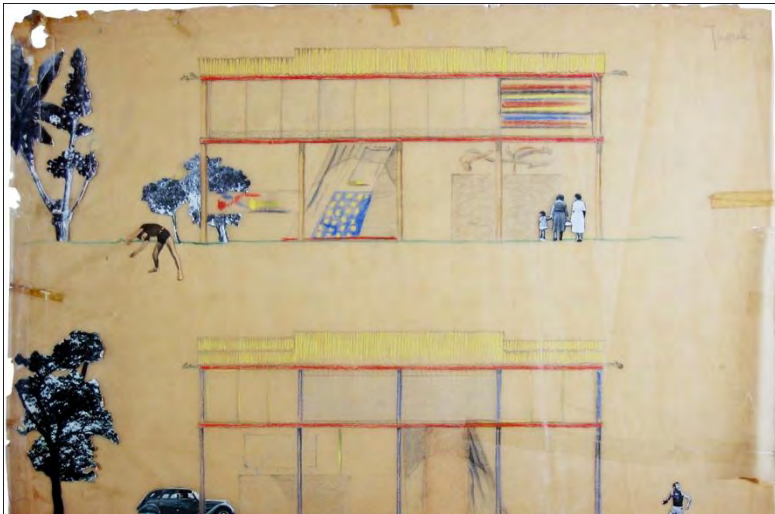
¹⁷³ BONET CASTELLANA, Antoni, *Austral: Testimonio...*, *op.cit.*

¹⁷⁴ "Entrevista Arq. Antonio Bonet" ..., *op.cit.*

¹⁷⁵ André Jaoul era director comercial para el extranjero de la Sociedad de electroquímica,



I.4.36 *Maison de Week-end Jaoul*, segunda version.
Antonio Bonet y Roberto Matta. París, 1937.
Juego de planos en poder de Roberto Matta.



I.4.33-35 *Maison de Week-end Jaoul*, segunda version.
Antonio Bonet y Roberto Matta. París, 1937.
Juego de planos en poder de Antonio Bonet.
FBC H 108 G/12/312.

electrometalurgica y de acerías eléctricas Ugine. Amante del arte y coleccionista de pintura, conoce a Le Corbusier en 1935 durante la travesía hacia Nueva York en el barco *Normandie*.

¹⁷⁶ *Livre Noir*, FLC.

En el *Livre Noir* del Atelier se lee que los cuatro planos están firmados por Pierre Jeanneret, sin embargo entre paréntesis aparece la inscripción “Par Mata” (sic), lo que hace suponer que fue el arquitecto chileno quien dibujó esta primera versión.

De los cuatro planos el primero correspondiente a la nomenclatura “3487 Jaoul Coupes” figura como dibujado el 28 de octubre de 1937 y está realizado en escala 1:100.¹⁷⁷ Los restantes tres planos denominados “3488 J Plans pilotis et étage” (I.4.31), “3489 J Elevations Sud et Est”, “3490 J Elevations Nord et Ouest” (I.4.32), también en escala 1:100, figuran como realizados el 29 de noviembre de 1937.

Esto hace suponer que la segunda versión realizada por Roberto Matta y Antonio Bonet se desarrolló con posterioridad a esta fecha.

Además coincide con una carta de Antonio Bonet a Torres Clavé donde el primero le comenta que está trabajando en el despacho de Le Corbusier desde finales de noviembre de 1937.¹⁷⁸

La segunda versión de la *Maison de week-end Jaoul* va a surgir de un pedido del propio Le Corbusier a raíz de una larga conversación mantenida en la propia casa del arquitecto suizo, en *Nungesser et Coli*, donde los jóvenes Bonet y Matta le enseñan los dibujos que estaban desarrollando para “hacer avanzar la arquitectura”.

“...a pesar de estar en contra de él en ciertos momentos, le gustó muchísimo (...) y si te digo que nos medio pasó un medio encargo suyo, para ‘que aplicásemos concretamente todas nuestras ideas’ te darás cuenta de que hacemos una cosa seria”.¹⁷⁹

Matta por su parte relata que Le Corbusier les pasó este encargo para uno de sus clientes “ya que él no podía satisfacerse verdaderamente construyendo una pequeña casita”.¹⁸⁰

La propuesta de Matta y Bonet difiere radicalmente de la de Le Corbusier y Jeanneret.

La grilla estructural se dibuja en rojo y contrasta de manera evidente con las paredes del sector social de la casa, que se deforman, curvan y varían de color, a la manera de “sábanas mojadas”. Además se insinúa un mobiliario totalmente inédito, con formas que se adaptan al cuerpo, remitiendo a los “espejos psicoanalíticos” de Matta y con evidentes similitudes formales con la serie de mobiliario desarrollada por Bonet, Kurchan y Ferrari una vez establecidos en Buenos Aires (I.4.37).

Las fachadas muestra que el techo a dos aguas de la primera versión se transforma en una lámina curvada de geometría no euclidiana, que se deforma juntamente con la carpintería, generando una sección que luego retomará Bonet en la *Casa de Estudios para Artistas* (I.4.33).

Los planos correspondientes a la segunda versión constan de Planta baja, Planta Alta y las cuatro fachadas laterales. Bonet y Matta con el objeto de repartirse el producido realizaron dos juegos de planos realizados en papel vegetal con lápices de colores y recortes de imágenes aplicadas a modo de *collage*. Estas imágenes aplicadas varían de un juego a otro (I.4.33-36).

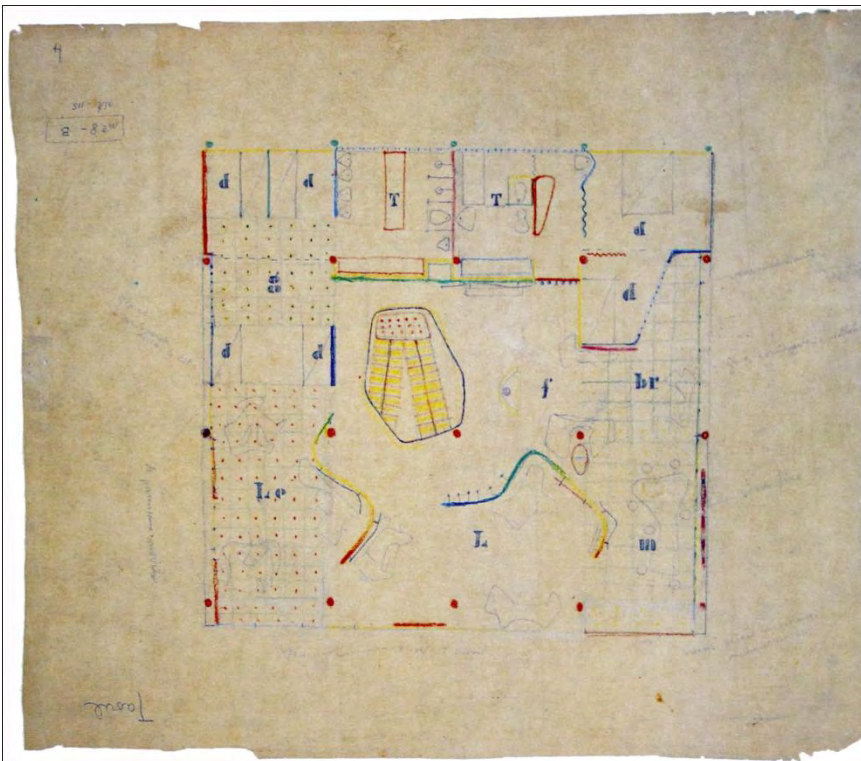
De la propuesta de Bonet y Matta para la *Maison de week-end Jaoul* aparte de los dos juegos de planos que se reparten los dos arquitectos existió una maqueta que a la venida de Bonet a la

¹⁷⁷ 0.01 P.M en la nomenclatura del *Livre Noir*.

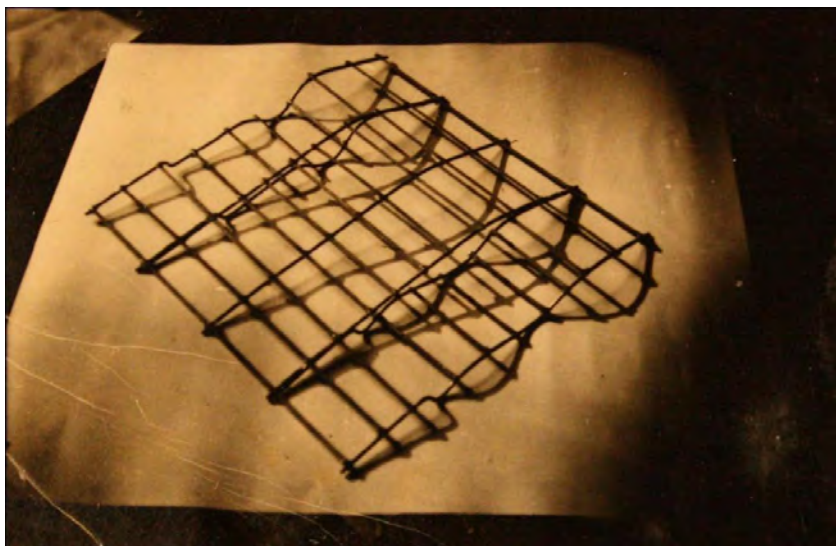
¹⁷⁸ Carta de Antonio Bonet a Torres Clavé, 11-02-1938. En ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi, *Bonet Castellana*, Barcelona: Santa & Cole Ediciones de Diseño – Centre d’ Estudis de Disseny – Edicions UPC, 1999, pp. 170-171.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ MATTA, Roberto y GUATTARI, Félix, “El ‘Oestrus’” ..., *op.cit.*



I.4.37 *Maison de Week-end Jaoul*, segunda version. Antonio Bonet y Roberto Matta. París, 1937. Planta alta. FBC H 108 G/12/312.



I.4.38 *Maison de Week-end Jaoul*, segunda version. Maqueta de la estructura de la cubierta. Roberto Matta y Manuel Marchant Lyon. París, 1938. FHA G111.



I.4.39 Prototipo de mobiliario B.K.F. Bonet, Kurchan y Ferrari. Buenos Aires, c.a. 1939. FHA G241b.

Argentina estaba realizando Matta junto con su colega y amigo Manuel Marchant Lyon¹⁸¹ y de la que existen un par de fotografías conservadas por Ferrari Hardoy en su archivo (I.4.38). Las fotografías fueron hechas en el proceso de construcción de la maqueta (de la cual no hay registro de que haya sido finalizada) y registran la estructura ondulada de la cubierta, realizada con varillas de acero dobladas. Esta estructura filar ondulante presenta bastante puntos en común con las búsquedas que Bonet, Kurchan y Ferrari van a realizar en sus prototipos de muebles para su firma B.K.F (I.4.39).

En la época de realización de la maqueta (abril de 1938) Bonet incluso llega a ofrecerle a Matta trasladarse a Buenos Aires:

*“He tenido noticias de que Pajarito¹⁸² se ha ido a Chicago. Me imagino cómo estará Matta. Decidle que espero que será nada más que por el momento y que en caso de que estuviera demasiado pesimista que se venga para B. Aires, pues aunque no puedo ofrecerle nada, juntos podríamos luchar y salir adelante. Si es que acabó la Maquette, espero las fotos y que le hable a Le Corbusier para la publicación”.*¹⁸³

Esto también da la pauta de que probablemente Le Corbusier había pretendido publicar la solución de Bonet y Matta.

Incluso una vez llegado Juan Kurchan a Buenos Aires y siendo únicamente Ferrari Hardoy el único de los futuros Australes que quedaba todavía en París en septiembre de 1938, Bonet sigue insistiendo en pedirle a Matta las fotos de la maqueta, con lo que se puede apreciar la importancia que le atribuía. *“Para BONET Te pide que le digas a tu manera a Matta el cuadro que éste le prometió y las fotos de la maquette de la casita”*,¹⁸⁴ para ser finalmente el propio Bonet quien insista con las fotografías cuando ya Ferrari Hardoy le quedaban pocos días para regresar:

*“No te olvides de traerme las fotos de la maquette de mi casita. Me gustaría saber donde está Matta para poder escribirle y explicarle mis cosas. Si lo ves cuéntaselas tu. Me prometió un dibujo que me gustaría pues así me sentiría menos lejos de él”.*¹⁸⁵

Una de las pocas cosas que trae Bonet consigo al venir a Argentina es precisamente uno de los juegos de planos del segundo proyecto de la casa *Jaoul*. Estos planos los verán algunos de los demás miembros de Austral, como comenta el propio Le Pera:

“Yo tuve la suerte de ver los planos de esta casa, pues los trajo Bonet a Buenos Aires, que tenían evidentemente una connotación surrealista. Recuerdo entre algunas cosas pintorescas,

¹⁸¹ Tal como le escribe Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy: *“MATTÁ: Sería conveniente dejar nuestra dirección de aquí, en su hotel: Majory, en la “rue m. Le Prince”, para que nos escribiera, y también verlo a su amigo Marchant Lyon Manuel, ese muchacho alto, delgadito que hizo junto con Matta la maquette de la casita. Y que vive en 57 Av. Reilli. XIV. Parc Montsouris. Teléfono Gov. 57-68”*. Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 08-10-1938. FHA K053.

Matta había llegado a París junto con sus compañeros universitarios Manuel Marchant Lyon y Matías Astoreca Sartori.

¹⁸² *Pajarito* era como llamaba Matta a su mujer, la pintora estadounidense radicada en París Anne Clark, con la cual tendrá dos hijos, los gemelos Gordon y Sebastian en 1943.

¹⁸³ Carta de Antonio Bonet Castellana a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 23-04-1938. FHA K053.

¹⁸⁴ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 14-09-1938. FHA K053.

¹⁸⁵ Carta de Antonio Bonet Castellana a Jorge Ferrari Hardoy, s.f. FHA K053.

*escaleras que se movían. Pasillos que aceleraban la fuga con la reducción del ancho, y una serie de cosas que podían dar pie a que esto fuera algo de connotación un poco del Inconciente, el surrealismo de los sueños”.*¹⁸⁶

Estaba claro que los conceptos vinculados al campo psíquico, que de algún modo podían remitir al surrealismo, fueron asimilados por el resto de los integrantes de Austral por el costado figurativo que dichos conceptos expresaban en el plano. Esto también hizo que se asociara las búsquedas surrealistas del grupo con cierta “libertad geométrica” de formas que podían provenir del inconsciente y que servían de herramienta creativa a la hora de diseñar, cuando en realidad esas búsquedas geométricas no tienen otra función más que incidir en la psiquis del habitante, de provocar una reacción emocional en el individuo tendiente a activar los mecanismos de la conciencia.

“Posteriormente y para la Exposición Internacional que se celebró en Lieja, Le Corbusier preparaba el proyecto de Francia. Acto seguido me encargó que hiciese, con la misma libertad que la casa Jaoul, un anteproyecto para la mentada exposición.

*Este proyecto, no tan solo le gustó mucho a Le Corbusier, sino que además sirvió de base al proyecto definitivo en el que trabajó Pierre Jeanneret especialmente en la composición general de la gran estructura que creaba a su vez una iluminación cenital perfecta”.*¹⁸⁷ (I.4.40-42)

*“Vi a Pierre Jeanneret, socio de Le Corbusier. (Era primo hermano más que socio, Le Corbusier lo utilizaba casi como ayudante). El proyecto era una estructura modulada a base de pilares verticales puestos en las puntas de los módulos cuadrados. El techo –muy alto- estaba colgado de estos pilares. Todo el pabellón estaba recorrido por una pasarela de hormigón de circulación colocada a 2 mts. de altura de manera que desde allí se pudiera observar todo y bajar donde se quisiera ver una cosa con el mayor interés. Jeanneret aprovechó mi proyecto pero cambiando el sistema estructural. Colocó los pilares en los ejes de los lados del cuadrado obteniendo una estructura totalmente rígida, no elástica como la mía. Pero, en fin, el proyecto fue aprovechado”.*¹⁸⁸

El proyecto que Bonet desarrolla en 1937 en el atelier de Le Corbusier para el pabellón de Lieja va a ser el antecedente que servirá de modelo al “Pabellón 9 de Julio” (I.4.43-44) que el propio Bonet esbozará para Austral en 1939 y que condensará muchas de las búsquedas de Austral en ese momento: Estructuras montadas en seco, espacios transformables, construcción pre industrializada, Espacio limitado por geometrías no euclidianas en contraste con una estructura sistematizada de soporte.

Bonet sostuvo que tanto la segunda versión de la casa *Jaoul* como su propuesta para el pabellón del agua de Lieja constituyeron en ese momento “el inicio de de un lenguaje que he tratado de de mantener en la arquitectura”.¹⁸⁹

¹⁸⁶ LE PERA, José Alberto, *El grupo Austral (1938 – 1941). Reflexiones 1985*, Buenos Aires: Asociación Becarios de Arquitectura y Urbanismo, 1985.

¹⁸⁷ BONET, Antonio, “El C.I.A.M. y la estancia en París”..., *op.cit.*

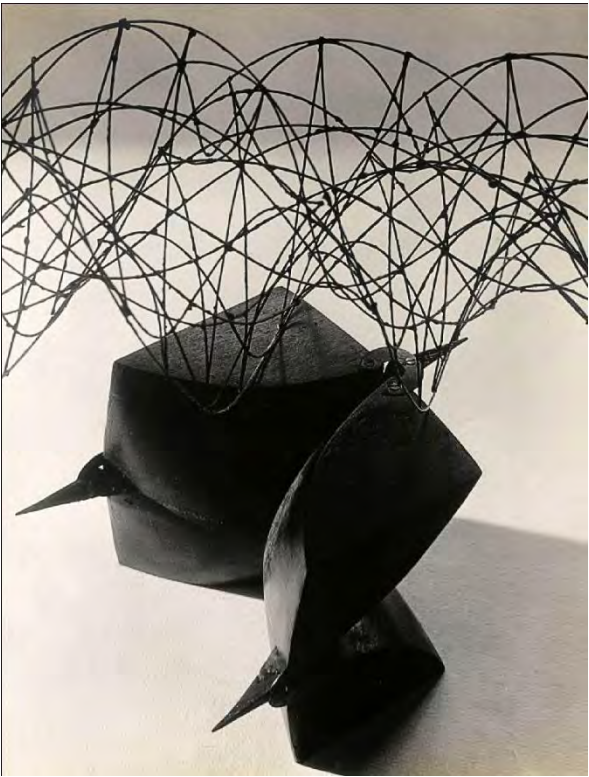
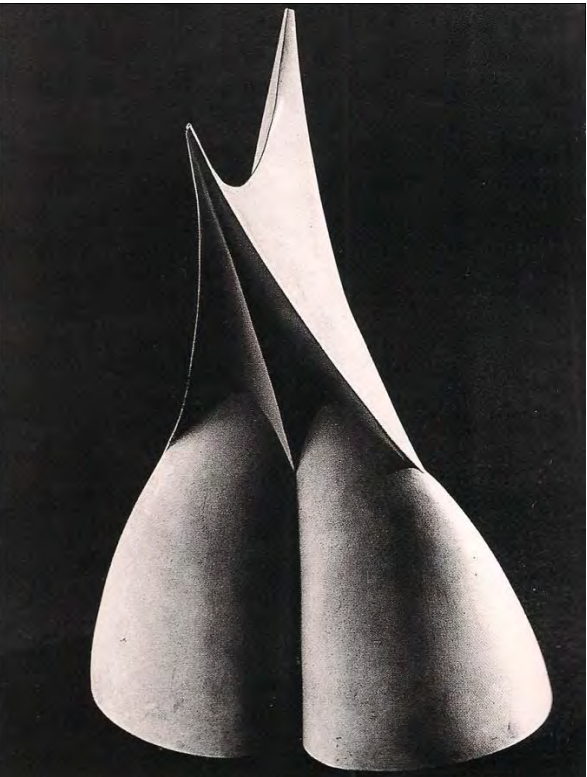
¹⁸⁸ BONET CASTELLANA, Antoni, *Austral: Testimonio...*, *op. cit.*

¹⁸⁹ “Yo?...Yo?...Yo Arquitecto . Antonio Bonet”..., *op.cit.*



I.5.1 Salvador Dalí y Man Ray.
París, 1934.

I.5.2-5 Man Ray. "Objets mathématiques". 1934-36.



Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

1.5 Paul Nelson

Los “Objets Mathématiques”

Va a ser a través del fotógrafo Man Ray que los surrealistas van a tener acceso a las geometrías no euclidianas, a raíz de una serie de fotografías que el artista estadounidense tomara de los “objets mathématiques” de Henri Poincaré. Dichos objetos (1.5.2-8), pequeños modelos de yeso, madera o hilos metálicos pertenecientes en ese momento al *Institut Henri Poincaré*¹⁹⁰ y expuestos en sus vitrinas, estaban destinados a representar las superficies de la geometría en el espacio, determinadas por las particularidades de su curvatura.

La función original de estos modelos era esencialmente pedagógica, pero los surrealistas los vieron como objetos capaces de objetivar una idea poética o un sueño, incluso con posibilidades de sugestión figurativa (como lo eran las llamadas “sculptures involontaires” fotografiadas por Brassä que habían sido publicadas en *Minotaure*¹⁹¹ y que para Dalí podían constituir ejemplos de “automatismos morfológicos”).

En las tres principales exposiciones surrealistas que van a tener lugar en 1936 van a estar presentes estos objetos matemáticos de Poincaré fotografiados por Man Ray.¹⁹² Incluso 12 de esas fotografías ilustraron el número especial de *Cahiers d'Art* que acompañó la exposición surrealista de la galería de Charles Ratton. En ese número André Breton publica un artículo titulado “Crise de l'Objet” dedicándole bastante espacio a dichos objetos matemáticos.¹⁹³

Asimismo, varios de estos mismos objetos formaron parte de la exposición internacional de París de 1937 en una muestra titulada “L'Art et la Science” que se montó en el *Palais de la Découverte*, construido en ocasión de dicha exposición anexo al *Grand Palais* (y, para el cual un tiempo antes se había convocado un concurso en el cual participara Paul Nelson con una propuesta que los Australes valorarán).

El carácter poético-científico de estas fotografías formó parte de las discusiones del ambiente surrealista de París en ese momento e interesó a Roberto Matta.¹⁹⁴

Sugestivas formas de geometría no euclidiana derivadas de principios racionales, la abstracción total capaz de sugerir asociaciones de ideas, imágenes o analogías, la “liberación psicológica del ángulo recto”. Este repertorio formal derivado de principios racionales y destinados al campo psíquico los Australes lo tomarán como uno de los elementos constitutivos del binomio capaz de resolver el equilibrio entre lo individual y lo colectivo. Si lo colectivo necesita del orden, de la geometría euclidiana, lo individual necesita de formas generadas por otra geometría.

Le Corbusier había establecido la necesidad de orden en lo referente al aspecto colectivo.

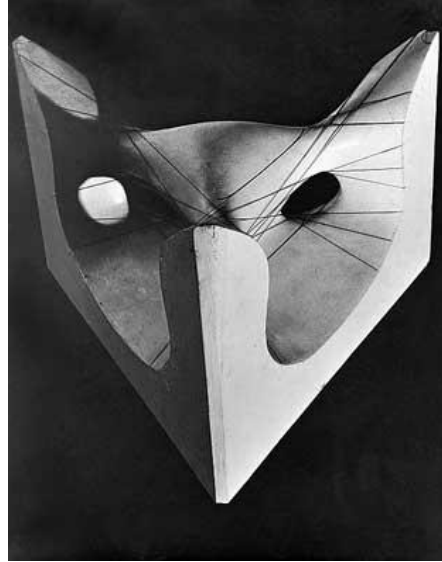
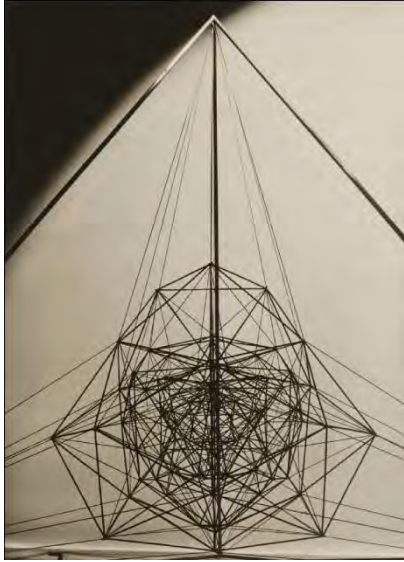
¹⁹⁰ El *Institut Henri Poincaré* había sido fundado en 1928 para el estudio de las matemáticas y la física teórica.

¹⁹¹ “Sculptures Involontaires”, En *Minotaure* N° 3-4, París, 1933, p.68.

¹⁹² “Exposition surréaliste d'objets”, en la galería Ratton en París, del 22 al 29 de mayo de 1936; “Exposition internationale du surréalisme” en las galerías New Burlington de Londres, del 11 de junio al 4 de julio de 1936 ; y en la “Fantastic Art, Dada, Surrealism”, Museum of Modern Art, New York, de diciembre de 1936 a enero de 1937.

¹⁹³ BRETON, André, “Crise de l'Objet”, *Cahiers d'Art*, mayo de 1936, N° 1-2, pp.24-26.

¹⁹⁴ WARNOD, Jeanine, “Conversation avec Matta en décembre 1986”, *Régards sur Minotaure*, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1987, pp. 258-261. Cit. en FORTUNÉ, Isabelle, “Man Ray et les objets mathématiques”. En *Études photographiques* N° 6, mayo de 1999, [en línea] <http://etudesphotographiques.revues.org/index190.html>.



I.5.6-8 Man Ray. "Objets mathématiques". 1934-36.

I.5.9 Alexander Calder y Pablo Picasso durante el montaje del Pabellón de la República Española en la Exposición de París. 1937.



I.5.10 Alexander Calder y su "fuente de mercurio". Detrás, el "Güernica" de Pablo Picasso. París, 1937.



*“Se lucha contra el azar, contra el desorden, contra la desidia, contra la pereza que causa la muerte; se aspira al orden y el orden es logrado recurriendo a las bases determinantes de nuestro espíritu: la geometría. En medio del fango aparecen cristalizaciones puras, formas reconfortantes, tranquilizadoras que dan a la belleza el sostén indispensable”.*¹⁹⁵

Para él la construcción colectiva por excelencia, la ciudad, es “*pura geometría*”. Esta geometría a la que se refiere es la geometría euclidiana. En cambio sostiene que las obras humanas que más se acercan a lo individual comportan una disminución de esa geometría, una ausencia de la misma.

*“Puede decirse que mientras más se alejan las obras humanas de la aprehensión directa, más tienden a la pura geometría; un violín, una silla que tocan nuestro cuerpo son de una geometría disminuida, pero la ciudad es pura geometría”.*¹⁹⁶

Los Australes van llevar esto al plano arquitectónico, más precisamente a sus propuestas de “*casas de renta*” generando un contraste entre las dos geometrías que resolvería el difícil equilibrio entre lo individual y lo colectivo. Lejos de considerar las formas relacionadas con lo individual, lo humano, como de geometría disminuida, van a considerarlas como generadas por “*otra*” geometría. Esa geometría la traducirán en formas que sean capaces de contrarrestar la anulación de la individualidad que el orden geométrico euclidiano de las estructuras seriadas necesariamente tendería a generar.

Calder, Nelson y Miró

Tanto durante su construcción, como una vez finalizado, El Pabellón de la República Española fue un lugar de encuentro de los futuros Australes con los artistas que colaboraron en él. Además de Roberto Matta el pabellón contaba con colaboraciones de Esteban Francés, Julio González, Pablo Picasso, Joan Miró, Alexander Calder, Josep Renau y Alberto Sánchez.

Juan Kurchan recuerda a propósito de su encuentro con Alexander Calder, que había intervenido en la fuente de mercurio instalada al interior del pabellón (I.5.10):

*“Desde la primera vez que tuve el privilegio de ver juntos al hombre y su obra, allá en el gran hall del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París del año 1937, quedé para siempre atrapado en el sortilegio de esos milagrosos cuencos que, perezosa, majestuosa e ininterrumpidamente, dejaban caer su enorme lágrima de mercurio de una a otra, tan potentes como el transfondo gris de mil colores que irradiaba el Güernica de Picasso”.*¹⁹⁷

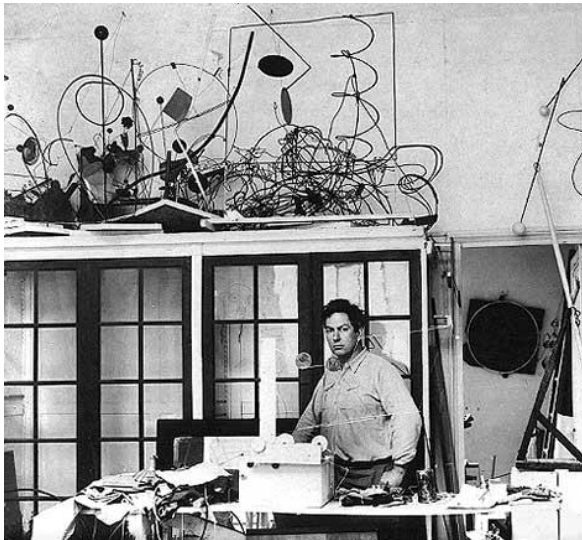
Estos encuentros luego se prolongaban en alguno de los innumerables cafés de París, donde Kurchan dice haber presenciado “*aquellos maravillosos personajes de sus circos* (I.5.13), *que Calder hacía con alambres extraídos de sus bolsillos sin fondo y que sólo duraban con vida el tiempo de su permanencia junto a la mesa del ocasional bistró*”.¹⁹⁸

¹⁹⁵ LE CORBUSIER, *Urbanisme*, París: Editions Crès, 1924. Ahora en *La ciudad del futuro*, Buenos Aires: Infinito, 2006.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ KURCHAN, Juan. “ALEXANDER CALDER: Mago – Escultor” [texto mecanografiado], abril de 1971. AJK.

¹⁹⁸ El interés de Calder por el circo nace en 1925 cuando pasa dos semanas dibujando escenas circenses a raíz de su trabajo como ilustrador para la *National Police Gazette* en Nueva York. Posteriormente al trasladarse a París en 1926 crea el *Cirque Calder*, formado por pequeños personajes y animales



I.5.11 Calder en su taller de 14 Rue de la Colonie. París, c.a. 1931.



I.5.12 Calder en su taller de Nueva York. Invierno de 1936.

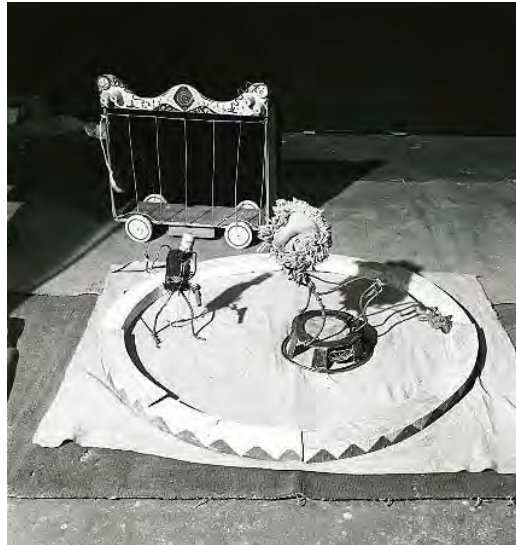
I.5.14 Alexander Calder. "Devil Fish". 1937.



I.5.15 Alexander Calder. "The Mc Causland Mobile". 1937.



I.5.16 Alexander Calder. "Four Woods". 1936.



I.5.13 Lion Tamer and Lion, del Cirque Calder. 1926-1931.

confeccionados por él mismo con alambre, cuero, paño y otros materiales encontrados. El *Cirque Calder* estaba diseñado para ser manipulado a mano por el propio artista que, accionando complejos mecanismos, efectuaba las funciones destinadas a amigos u otros artistas, que podían durar hasta dos horas. Calder Foundation.

Es interesante destacar que Calder presenta su *Cirque* en Barcelona en el local del GATCPAC en Paseo de Gracia, en un evento organizado por ADLAN (*Amics de l'Art Nou*) en noviembre de 1932. Ver "El circo y los juguetes como germen de la obra de Calder". En ANTOÑANZAS MEJÍA, Fernando, *Artistas y Juguetes* [Tesis doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2005.

Para Kurchan sus “móviles” eran “ejemplo medular se síntesis y equilibrio plástico-constructivo” y cada una de sus obras:

“hace nacer y vibrar (...) la más infinita serie de relaciones espaciales, tanto interiores como exteriores y siempre envueltas, como constante, en una atmósfera de lirismo, música, poesía y alegría”.¹⁹⁹

El concepto de *equilibrio* plástico constructivo asociado a lo móvil-inmóvil va a ser un concepto que Austral va a ensayar. El necesario equilibrio entre lo individual y lo colectivo, entre lo fijo y lo variable, entre lo racional y lo psicológico va a formar parte de las búsquedas de Austral, donde este equilibrio por contraste sirve para legitimar la forma del objeto arquitectónico.²⁰⁰

Es interesante señalar que en esa época Alexander Calder realizaba estudios en sus esculturas con la relación entre elementos estáticos y elementos móviles (I.5.14-16), incluso la última exposición que realizó en Nueva York antes de partir a París tomó ese nombre.²⁰¹ Este concepto de relacionar elementos estables y móviles luego lo desarrollará en la fuente de mercurio del Pabellón de la República Española.²⁰²

Las búsquedas de Calder en ese momento se orientaban en la dirección de “componer el movimiento”. Lo que para Picasso era componer formas y colores en una tela, para Calder era componer el movimiento en el espacio. El movimiento no se da aleatoriamente, está diseñado para constituir un hecho plástico prefijado de antemano que genere determinadas sensaciones. Este concepto van a retomarlo los Australes, en sus obras el movimiento no es solamente un mero mecanismo funcional, sino que va dirigido principalmente a la psicología del individuo.

Juan Kurchan en su testimonio, da cuenta de haber presenciado una pequeña sociedad que en el tiempo de la construcción del Pabellón de la República Española integraba Calder y que representaba la búsqueda de la integración plástica de la arquitectura con la pintura y la escultura que los Australes proclamarán en el primer número de su separata:

“Muchas veces vi juntos al inseparable y curioso trío que formaban Alexander Calder, Joan Miró y Paul Nelson; un escultor, un pintor y un arquitecto que, calzados con botas de 7 leguas, jugaban como niños cantando a un mundo sin fronteras”.²⁰³

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ En octubre de 1930 Calder visita el estudio de Piet Mondrian en París y fue profundamente impresionado por una pared con rectángulos de cartón coloreados que Mondrian reposicionaba continuamente en sus experimentos compositivos. Calder sugirió a Mondrian que podría hacer oscilar esos rectángulos, dotarlos de movimiento, en una crítica a la condición estática de los colores aplicados en una superficie plana. A partir de este encuentro Calder empieza a explorar la abstracción total y poco después integra el grupo “*Abstraction-Création*” entre los años 1931-1936 junto a Jean Arp, Piet Mondrian y Jean Hélion. Calder Foundation.

²⁰¹ Pierre Matisse Gallery, New York. “*Stables and Mobiles*” 23 Febrero-13 Marzo 1937.

²⁰² A fines de 1931 Calder creó su primera escultura cinética. Estos primeros objetos que inicialmente se movían accionados por un sistema de manivelas y motores, fueron bautizados “*móviles*” por Marcel Duchamp. *Mobile* en francés tiene el doble significado de *móvil* y *motivo*. Calder luego abandonó estos mecanismos para accionar sus esculturas solo con las corrientes de aire. Jean Arp para diferenciar las esculturas cinéticas de Calder de las no cinéticas bautizó las segundas con el nombre de “*stabiles*”. Calder Foundation.

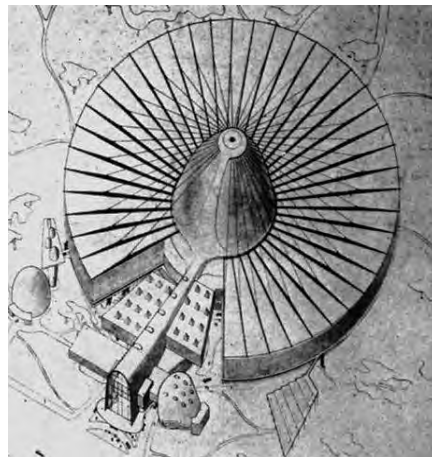
²⁰³ KURCHAN, Juan. “ALEXANDER CALDER: Mago – Escultor”..., *op.cit.*



I.5.17 Paul Nelson, O. Nitzchke y F. Jourdain.
"Palais de la Découverte". París, 1937.
 Nótese los "objets mathématiques" de enorme escala insertos dentro de la arquitectura



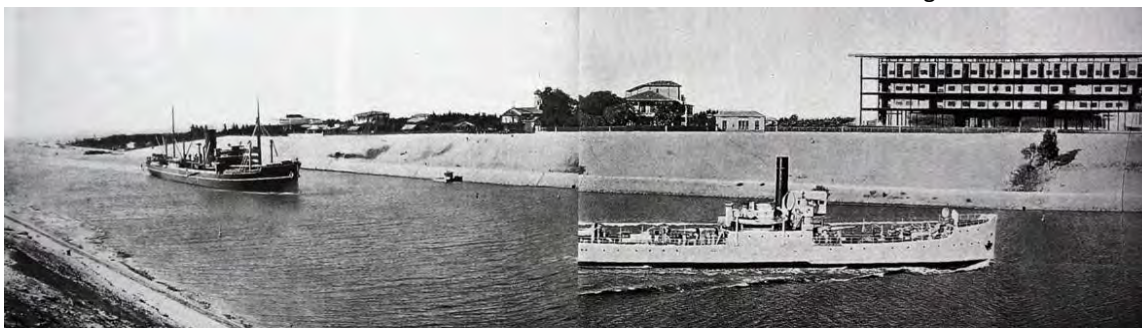
I.5.18 Paul Nelson.



I.5.19 "*Palais de la Découverte*".
 París, 1937.



I.5.20-21 Paul Nelson, Oscar Nitzchke.
 Pabellón de cirugía de Ismaïlia. 1934.



Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

Alexander Calder había llegado a Francia a mediados de abril de 1937, proveniente de Nueva York. Inmediatamente arribado, él y su esposa son invitados por Paul Nelson y su esposa Francine a pasar unos días con ellos en Varengeville, en la costa normanda. Allí reciben la visita de Fernand Léger y Pierre Matisse. Una vez establecidos en París a principios de mayo los Calder se mudan a 80 boulevard Arago a una casa diseñada por Paul Nelson donde Calder establece su estudio. En esta casa los visita Alvar Aalto y su esposa Aino. En el mismo mes de mayo, Calder y Miró visitan el Pabellón de la República Española y Alexander recibe el encargo por parte de Josep Lluís Sert de realizar su fuente de mercurio.²⁰⁴

Miró por su parte en marzo de 1937 se muda al 98 boulevard Auguste Blanqui, siendo vecino de Paul Nelson. En ese año pinta *El segador* durante junio y julio. En agosto, Miró y su esposa viajan a Varengeville.²⁰⁵

Es muy interesante que Juan Kurchan se haya detenido a mencionar esta pequeña sociedad ya que en ese momento este trío se encontraba desarrollando un proyecto teórico llamado "*La Maison suspendue*" bajo la dirección de Paul Nelson.

En este proyecto de casa Paul Nelson maneja varios elementos que van a estar relacionados con lo que después va a ser el concepto de *standard variable* desarrollado por Austral y desarrolla su concepto de "*espacio inútil*", con características netamente psicológicas que responderían a las necesidades espirituales del individuo y que Nelson contrasta con el "*espacio útil*" de las necesidades materiales del mismo.

Paul Nelson

Paul Nelson (1.5.18) había nacido en Chicago en 1895. Después de estudiar en Princeton y una vez concluida la segunda guerra mundial se dirige a París donde se inscribe en *L'École de Beaux Arts*, en el Atelier de Emmanuel Pontremoli. Traba amistad con Fernand Léger y decepcionado con la enseñanza de la Academia se inscribe en el Atelier de Auguste Perret siguiendo el consejo de Le Corbusier, a quien también había conocido en París.

En el Atelier de Perret es compañero de Oscar Nitzchke (quien sería posteriormente su socio en algunas obras) y de Berthold Lubetkin (posterior integrante del grupo *Tecton*, otro de los referentes de Austral).

Después de diplomarse en 1927 regresa a USA en 1929 donde entabla relación con Buckminster Fuller, que en ese momento se encontraba desarrollando la *4D House* (primera versión de la *Dymaxion House*), asociándose y comprometiéndose Nelson a promocionar la *4D House* en Francia.

De vuelta en Francia realiza un proyecto para la "*Cité hospitalière de Lille*". En 1934 conjuntamente con Oscar Nitzchke realiza un proyecto para un pabellón de cirugía en Ismailia, en el canal de Suez, que se publica en la revista de Christian Zervos "*Cahiers d'Art*" en diciembre de 1935 acompañado de un artículo del pintor Jean Hélion titulado "*Termes de vie, termes de space*",²⁰⁶ y fotomontajes de Man Ray (1.5.21).

²⁰⁴ Calder Foundation.

²⁰⁵ Fundación Joan Miró.

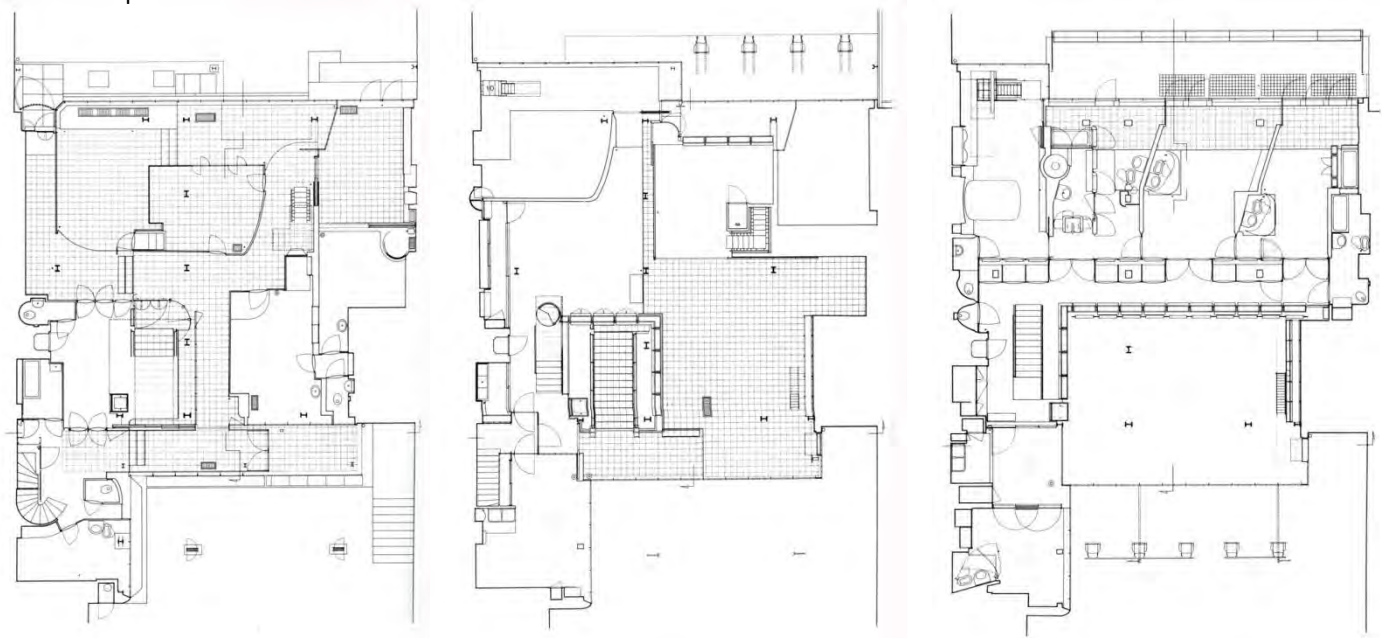
²⁰⁶ HÉLION, Jean, "Termes de vie, termes d'espace (sur une oeuvre de l'architecte P. Nelson)". En *Cahiers d'Art* N° 7-10, París, 1935, pp. 268-273.



I.5.22-26 Pierre Chareau y Bernard Bijvoet. "Maison de verre". París, 1928-



I.5.27 Las "plantas transformables" de la "Maison de verre".



El pabellón de cirugía en Ismaïlia constaba de grandes parasoles móviles (1.5.20) accionados mecánicamente (que recuerdan a los de Virrey del Pino e incluso a los de Paraguay y Suipacha) y de cuatro quirófanos ovoides incluidos dentro del volumen del edificio.

En el artículo de Jean Héllion, el pintor se preguntaba si la casa puede llegar a ser otra cosa diferente de una “caja muda” donde se apilen funciones, escapando de la “severidad euclidiana que mutila y paraliza el espíritu”.²⁰⁷

Frente a esto Héllion considera que la casa debería desarrollarse en todas las dimensiones, “como una pieza de escultura, en la cual cortes oblicuos, verticales, horizontales, y angulares sean hechos sin llegar a soluciones tradicionales”.²⁰⁸ Una casa que tenga en cuenta el hecho de que “El día de una persona está hecho de un cierto número de actos sucesivos, enumerado, contiguo, no combinado, contradictorio. El día no fluye. Es dividido en las rebanadas de actos sucesivos.... ¿Cómo construye usted una casa para esto?”,²⁰⁹ en fin una casa que respondiera a las necesidades no solo materiales del individuo.

“La maison de la rue St. Guillaume”

Paul Nelson además va a ser el primero en escribir un artículo en 1933 sobre la “Maison de Verre” de Pierre Chareau y Bernard Bijvoet (1.5.22-27) en el nº9 de *L’Architecture d’aujourd’hui*, titulado “La maison de la rue St. Guillaume”.

Nelson considera que la arquitectura no ha evolucionado lo bastante como para expresar las sensibilidades y los reflejos de la vida creada por la época actual, siendo desalentador “asistir a esta aplicación decorativa de lo moderno (...) y de ver estos edificios llamados ‘puros’ que, como un afiche, no tienen nada que ver con el producto anunciado”.²¹⁰

Frente a esto Paul Nelson dice que:

*“Existe otra cosa para hacer en la arquitectura contemporánea, probablemente con menos brillo, pero donde la sensibilidad filosófica del arquitecto permitirá establecer el programa espiritual y físico de esta vida nueva, y de expresarlo en el plano; y donde el conocimiento técnico de la construcción permitirá realizar este plano para que funcione”.*²¹¹

Diferencia la “arquitectura contemporánea” de la “arquitectura moderna” sosteniendo que esta última se está muriendo, habiendo devenido en un romanticismo. “Ahora viene la arquitectura tecnológica, la arquitectura de realización integral limitada a las exigencias de la nueva vida, y a los conocimientos reales de la construcción”.²¹² Considera que, frente a todo esto, la casa de Pierre Chareau constituye un punto de partida hacia una verdadera arquitectura y en su artículo realiza un pormenorizado análisis de la misma, poniendo énfasis en su condición espacial,

²⁰⁷ HÉLION, Jean, “Termes de vie, termes d’espace” ..., Cit. en DALY, Sean, “Composite Modernism: The Architectural Strategies of Paul Nelson and Oscar Nitzche”, 1995, [en línea] http://www.basilisk.com/C/Comp_Modrnism_715.html.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ NELSON, Paul, “La maison de la rue St. Guillaume”. En *L’Architecture d’Aujourd’hui* N° 9, París, noviembre-diciembre 1933. Ahora en *L’Architecture d’Aujourd’hui* N°289, París, noviembre 1993, pp.36.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

donde el espacio es creado para sentir la cuarta dimensión, el tiempo. Esto se lograría mediante el contraste entre los elementos estáticos y dinámicos de la casa.²¹³

“El hombre de hoy conoce el espacio y más todavía el movimiento en el espacio. No es más un estudio en planta o en corte que permitirá al arquitecto satisfacer sus exigencias, pero la cuarta dimensión, el tiempo, interviene. Hay que crear espacios a recorrer dentro de un lapso de tiempo relativo. Hay que sentir la cuarta dimensión. Esta casa de la calle Saint-Guillaume excita esta sensación.

Hay que primero comenzar por limitar el espacio para poder crearlo. (La ventana, o el muro transparente, es en el fondo una relación directa con el exterior y destruye la impresión del espacio. Ella debe entonces ser empleada con mucha discreción, allí donde exista una función definida). Se trata ahora de hacer valer en este espacio, limitado por ladrillos de vidrio traslucido, la 4° dimensión por el contraste del dinamismo con la estática. La estática en la arquitectura es el esqueleto portante que es o debería ser eterno, inmóvil. Completamente independiente de éste es el dinamismo exprimido por la distribución horizontal y vertical, por los tabiques fijos y móviles, por los muebles limitativos, por las escaleras, etc. Las columnas son mojonos situados regularmente que miden la etapa recorrida irregularmente a través de las distribuciones de funciones.

*La casa de Chareau no es inmóvil, ella no es fotográfica, ella es cinematográfica. Es necesario recorrer los espacios para apreciarla”.*²¹⁴

Influir en la sensibilidad a través del contraste entre lo estático y lo dinámico va a ser un elemento constante de las búsquedas de Austral.

Pero quizás lo más interesante del texto de Nelson sea cómo el arquitecto considera que a través de una búsqueda técnica esta casa contiene espacialmente elementos que la acercan a las realizaciones del surrealismo, elemento clave para considerar su posterior influencia en las búsquedas de los Australes:

*“Esta casa es un punto de partida serio. Se han atacado los problemas técnicamente y se los ha resuelto valerosamente hasta los menores detalles. La búsqueda puramente estética no ha sido el fin; pero es curioso comprobar que, únicamente por la búsqueda técnica, esta casa a adelantado la escultura surrealista. Calder y Giacometti podrían ver allí realizaciones. La puerta pivotante suspendida delante de la gran escalera es una escultura surrealista de toda belleza. Los armarios de metal son otras. Esto sin haber querido hacer ‘el arte por el arte’”.*²¹⁵

Para Nelson en la “*Maison de verre*” la técnica permite llegar al surrealismo, y por consiguiente llegar a la mente y la sensibilidad del individuo que una vez dentro de la casa puede sentir “*una extraña impresión de trasplante dentro de otro planeta*”.²¹⁶

El análisis de este pequeño artículo da la pauta de hasta qué punto la casa de Pierre Chareau y Bernard Bijvoet vista a través del ojo crítico de Paul Nelson constituyó un verdadero “*punto de partida*” para un camino que los futuros Australes van a retomar. Haciendo un muy superficial

²¹³ Es interesante señalar que Matta, en sus primeros cuadros de 1938 estaba intentando pintar la cuarta dimensión, el tiempo. Hecho que comenta el escritor argentino Ernesto Sábato a propósito de su encuentro con el pintor chileno a través de su amistad con Oscar Domínguez en el París surrealista del *Dôme* y el *Deux Magots*. Ver SÁBATO, Ernesto, *Antes del Fin*, Buenos Aires: Seix Barral, 1998, p. 43.

²¹⁴ NELSON, Paul, “La maison de la rue St. Guillaume” ..., *op.cit.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

análisis ya puede establecerse el primer contacto entre el tratamiento compositivo de la fachada de la “*Maison de verre*” con la de la “Casa de Estudios para Artistas” de Paraguay y Suipacha a nivel visual. Incluso el propio Bonet a punto de empezar la construcción de dicha casa les escribe a Jorge Ferrari Hardoy que “*Hemos empezado la demolición de la casa, en cuyo terreno construimos la 1º casa de vidrio de Bs. Aires!*”.²¹⁷

Sin embargo como apunta Nelson, la fachada de vidrio de la casa parisina no tenía otra función más que “limitar el espacio” y que las vistas no se diluyeran. Dentro de ese espacio “creado” se van a diseñar variados mecanismos de partición espacial que van a hacer de la *Maison de verre*, al igual que la *Schröderhuis* de Gerrit Rietveld, en Utrecht, un referente clave de arquitectura “transformable”, otro de los elementos que los Australes ensayarán en sus propias realizaciones.

El aporte de Paul Nelson es fundamental para comprender de dónde parten los Australes.

La *Maison Suspendue* y el “espacio inútil”

“*La Maison Suspendue*” fue presentada por Paul Nelson en 1937 en una edición de la publicación de Albert Morancé “*L’Architecture Vivante*” (I.5.31).²¹⁸ Consistía en un trabajo teórico que Paul Nelson elaboró a lo largo de 3 años con la colaboración Jean Arp, Alexander Calder, Joan Miró y Fernand Léger. La colaboración de estos artistas estaba dada con el objetivo de conjugar la arquitectura, la pintura y la escultura, el mismo objetivo perseguido por los Australes y explicitado en su manifiesto de 1939.

En el caso de Nelson una de sus búsquedas en “*La Maison suspendue*” era tendiente a reducir el “espacio útil” a su mínima expresión para poder así generar una casa donde domine el “espacio inútil” necesario para el desarrollo espiritual del individuo. Siendo la pintura y la escultura las artes por definición “inútiles”, éstas debían conformar junto con la arquitectura un ámbito favorable para la renovación y regeneración de individuo.

Como asesor estructural contó con la colaboración del ingeniero aeronáutico Wladimir Bodiansky, experto en aerodinamia, materiales ligeros y prefabricación.²¹⁹

La propuesta de “*La Maison suspendue*” fue expuesta durante una semana en la galería de Pierre Loeb, en París, que constituía para Nelson “*la galería faro del nuevo arte moderno para artistas tales como Calder y Miró*”.²²⁰

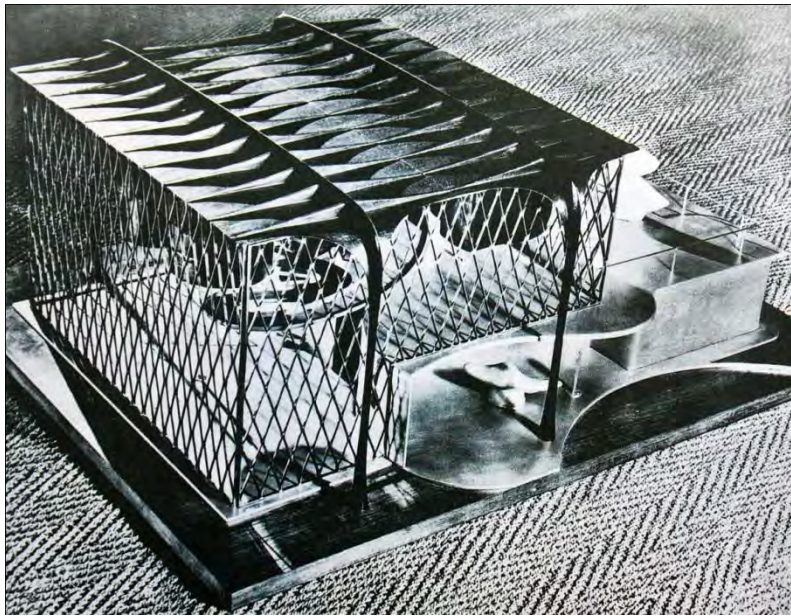
²¹⁷ Carta de Antonio Bonet a Jorge Ferrari Hardoy, JFHA K053.

²¹⁸ NELSON, Paul, *La Maison suspendue, recherche de Paul Nelson*. En *L’Architecture vivante*, ediciones Albert Morancé, París, 1937.

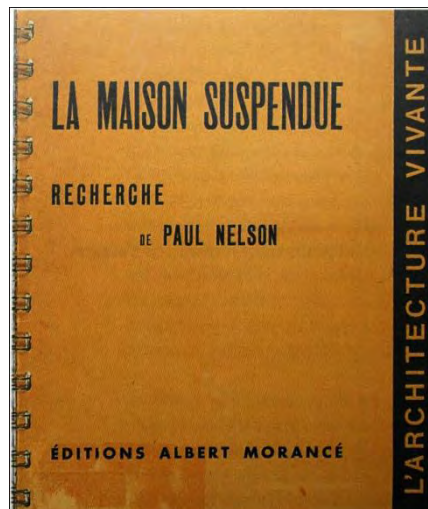
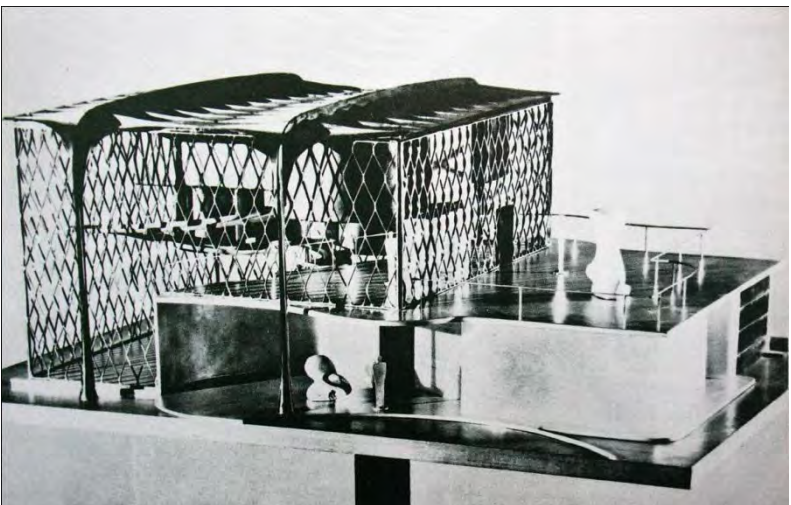
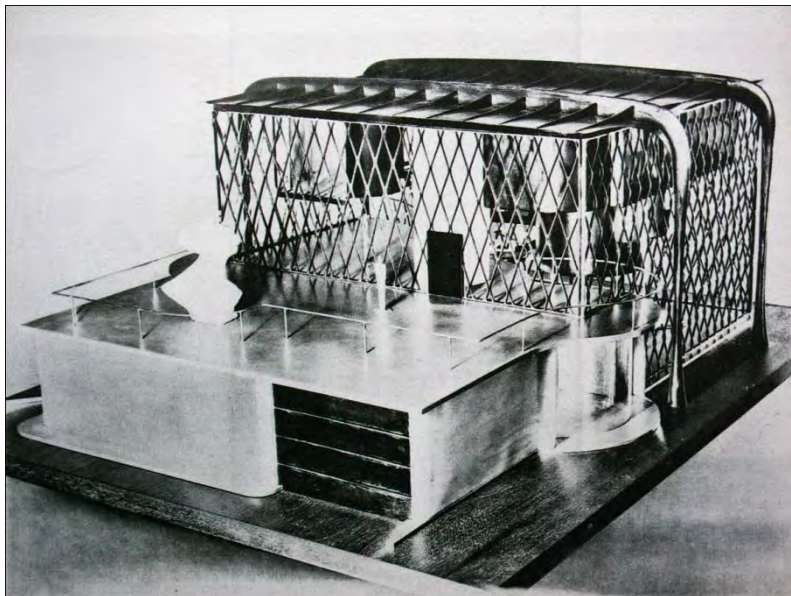
²¹⁹ Es importante destacar que este Ingeniero francés de origen ucraniano era el usual colaborador de Eugène Beaudoin y Marcel Lods. Conjuntamente con Beaudoin y Lods, Bodiansky había desarrollado la “*Cité de la Muette*” en Drancy (1932-4), un proyecto de acero y vidrio del “Palais des Expositions” (1933) y la “*École de Plain Air*” en Suresnes (que Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy habían visitado en su viaje de graduación y que contenía una serie de “aulas transformables” con tres de sus laterales vidriados practicables que posibilitaban dar clase prácticamente al aire libre cuando las condiciones meteorológicas lo permitían). Asimismo, en ese momento, junto a Beaudouin, Lods, y Jean Prouvé estaba desarrollando la “*Maison du Peuple*” de Clichy (1935-1938).

El propio Juan Kurchan en un texto de 1960 menciona a Gustave Lyon, Lurçat, Mallet Stevens, Beaudouin y Lods, Freyssinet, Chareau, Jean Prouvé, y Paul Nelson como las influencias francesas más importantes en la década de los treinta. Ver KURCHAN, Juan, “El impacto racionalista en la década del 30”..., *op.cit.*

²²⁰ APPLGATE, Judith, “Paul Nelson: an interview in Perspecta”. En *The Yale Architectural Journal* N°13-14, 1971. Cit. en ROBERT, Jean Paul, “La Maison qui n’existe pas”. En *L’Architecture d’Aujourd’hui* N°316, abril 1998, pp.38.



I.5.28-30 Paul Nelson.
 "La Maison Suspendue". París, 1937.
 Primer maqueta.



I.5.31 "L'Architecture Vivante". 1937.
 Portada.

A raíz de esta difusión, fue conocida y discutida en el ambiente parisino de esa época, como comenta el propio Nelson: *“Picasso y otros pasaban tardes enteras discutiendo sobre mi trabajo. Algunos se preguntaban, a pesar de su admiración si era legítimo buscar conceptos que revolucionen la vida misma”*.²²¹ Posteriormente fue expuesta en la galería Pierre Matisse de Nueva York y publicada en *Architectural Record* en 1938.

La hipótesis de la que parte Paul Nelson y que sirve de base a su trabajo establece una relación entre lo individual y lo colectivo presumiendo la existencia de *“una sociedad más perfecta en la cual el desarrollo del individuo sería esencial al bien y a la cultura de la colectividad”*.

Partiendo de esta hipótesis y analizando las necesidades del individuo, considera que la casa no deberá ser sólo una vivienda, sino:

- “1. Ante todo una unidad de cultura favorable para la renovación y para la regeneración del individuo, con el fin de aumentar sus posibilidades de contribución hacia la colectividad;*
- 2. Un lugar de aislamiento permitiendo todos los grados de intimidad y de reclusión;*
- 3. Una arquitectura en la cual las necesidades espirituales del hombre devenidas el punto esencial reclamen el predominio de un espacio nuevo que se puede llamar “inútil” en comparación con el espacio puramente utilitario de las necesidades materiales;*
- 4. Una arquitectura que tenga en cuenta que las necesidades del hombre - ser complejo y no simplista - están hechas de contradicciones tales como lo útil y lo inútil - el orden y el desorden - la limitación y la libertad - la claridad y el misterio - las necesidades materiales y espirituales, prácticas y especulativas, mecánicas y poéticas;*
- 5. Una arquitectura que libere al individuo de la sensación de un modo empírico de vida impuesto ofreciéndole una elección de alternativas y permitiéndole, por la flexibilidad de su construcción, transformaciones futuras;*
- 6. Una arquitectura que estimule la sensibilidad del hombre por el juego de contrastes de sus volúmenes y sus formas”*.²²²

Es así como Nelson considera necesario para el desarrollo del individuo satisfacer su necesidad de aislamiento y encuentra una forma adecuada a ello, considerando que *“el principio de aislamiento del individuo sugiere en seguida la idea de una forma cerrada – contraste con la forma abierta de la arquitectura colectiva”*.²²³

Paul Nelson en ese momento estaba estudiando las relaciones entre lo individual y lo colectivo, y cómo la arquitectura debía reflejar plásticamente este doble condicionamiento. Una vez definida esta forma cerrada (Nelson había dicho en su texto sobre la *“Maison de verre”*: *“Hay que primero comenzar por limitar el espacio para poder crearlo”*.²²⁴), propone una *“arquitectura que se desarrolle al interior de esta forma cerrada - contraste con la casa tradicional donde la fachada juega el rol principal”*.²²⁵

El desarrollo de esta arquitectura interior deberá tener en cuenta no solo el espacio *“útil”* destinado a satisfacer las necesidades materiales del individuo, sino que *“las necesidades*

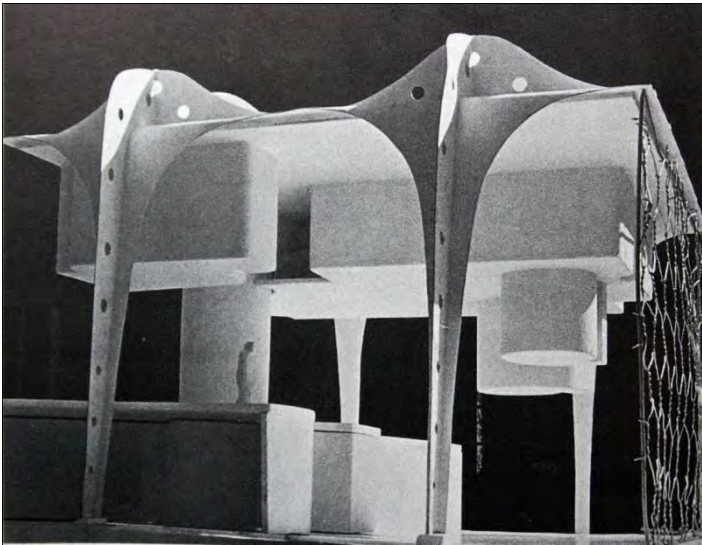
²²¹ *Ibid.*

²²² NELSON, Paul, *La Maison suspendue, recherche de Paul Nelson*. En *L'Architecture vivante*, ediciones Albert Morancé, París, 1937. Ahora en *L'Architecture d'Aujourd'hui* N°316, París, abril 1998, pp.50-59.

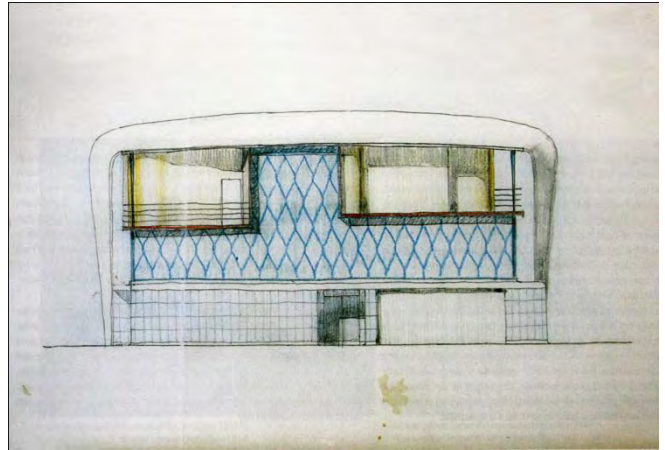
²²³ *Ibid.*

²²⁴ NELSON, Paul, *“La maison de la rue St. Guillaume”* ..., *op.cit.*

²²⁵ NELSON, Paul, *La Maison suspendue*..., *op.cit.*

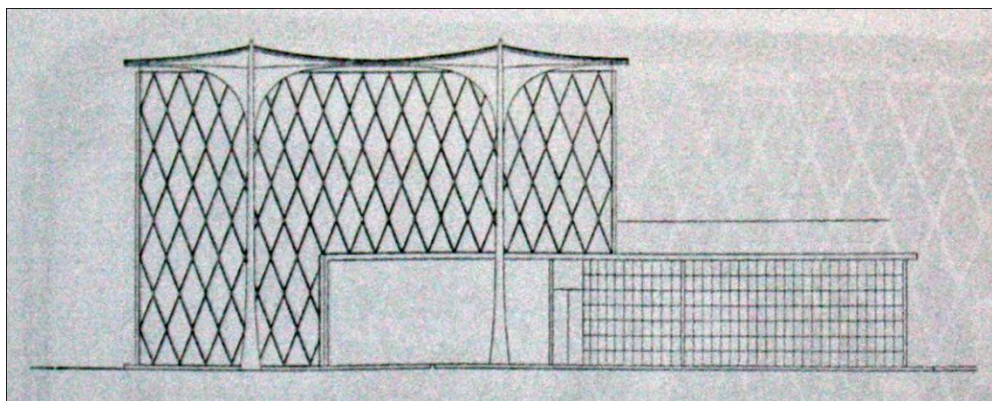
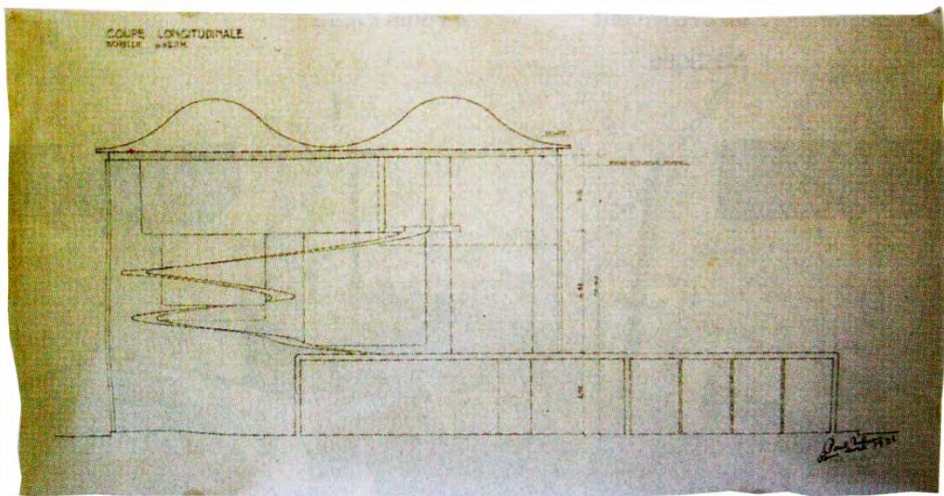


I.5.32 "La Maison Suspendue". Maqueta de estudio.



I.5.33 "La Maison Suspendue". Boceto de fachada.

I.5.34 "La Maison Suspendue". Corte longitudinal.



I.5.35 "La Maison Suspendue". Fachada lateral..

*espirituales del hombre, devenidas el punto esencial, reclaman una abundancia de espacio inútil - contraste con la arquitectura racional”.*²²⁶

Austral también considerará la importancia del espacio interior para satisfacer las necesidades no materiales del individuo.

Nelson atribuía a la arquitectura racional el haber encerrado al individuo en un espacio compartimentado con tabiques interiores, frente a lo cual él propone introducir al individuo dentro de una forma geométrica simple y cerrada, donde *“el individuo del interior ve las formas en el espacio, los volúmenes y su juego”.*²²⁷

El recurso técnico que a Nelson le permite general este espacio geométrico con volúmenes libres en su interior es el principio de suspensión (I.5.32):

*“La construcción general de la casa consiste en una construcción exterior, rígida, de la cual están suspendidas las piezas interiores. Es este principio de suspensión de piezas que permite encontrar en el interior una libertad absoluta y un máximo de flexibilidad de distribución, ya que no hay más columnas, sino solamente espacios libres en los cuales evolucionan volúmenes y curvas”.*²²⁸

Este mismo principio va a ser adoptado por Austral en la casa de Paraguay y Suipacha donde mediante tensores se suspenden los entresijos de los Ateliers en la doble altura de los mismos, permitiendo visualizar las formas curvas de los entresijos desarrollándose en el espacio vacío del Atelier.

La coexistencia de estas dos geometrías tiene por destino incidir en la sensibilidad del individuo ya que *“Las formas curvas de estas piezas ofrecen además la ventaja de establecer un contraste entre la libertad de sus volúmenes y el espacio geométrico”.*²²⁹ Esta búsqueda del contraste será un elemento clave en la arquitectura de Austral.

Asimismo, al igual que la *“Maison de verre”* y de las propuestas de Austral, Nelson propone una arquitectura *“transformable”*, ya que una característica de estas piezas suspendidas era su posibilidad de *“desmontarlas y reemplazarlas por otras, en el caso de transformaciones interiores de la casa”.*²³⁰

La distribución interior de la casa se dividía en tres sectores: el grupo de servicio (I.5.36), el grupo de habitación (I.5.37) y el espacio de ocio (recreación y estudio) (I.5.38).

El grupo de habitación constituía el *“espacio útil”* para satisfacer las necesidades materiales y estas funciones se hallaban comprimidas en un mínimo de espacio *“pero aquí la concentración y la economía del espacio no tienen por objeto más que permitir la creación –razonable- de un excedente de ocio y subrayar la contradicción entre el orden y la limitación del espacio utilitario y la libertad del espacio circundante”.*²³¹

Así, el *“espacio inútil”*, libre y fluido, muy diferente del espacio racional, compartimentado, estaba destinado a satisfacer las necesidades espirituales del hombre, y generar una reacción poética en el mismo.

²²⁶ *Ibid.*

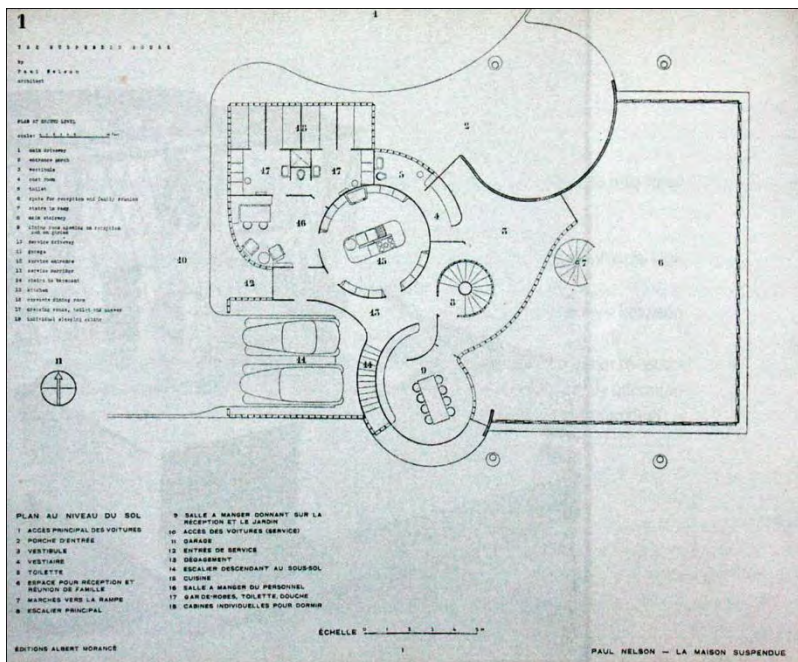
²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

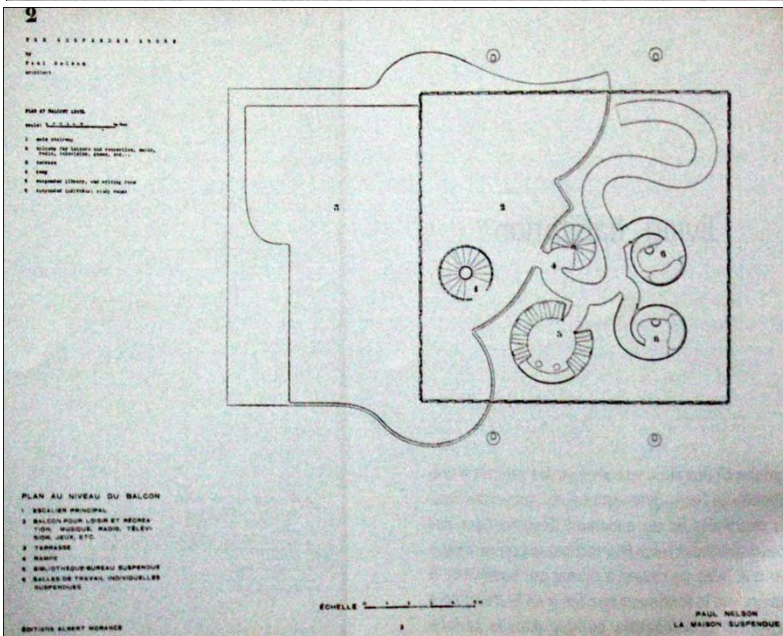
²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

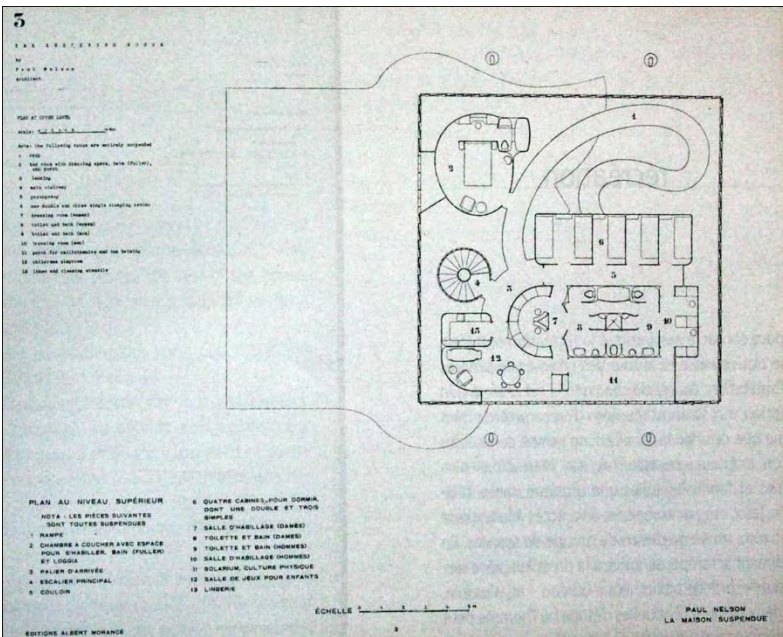
²³¹ *Ibid.*



I.5.36-38 "La Maison Suspendue". Plantas.



I.5.39-40 "La Maison Suspendue". Bocetos.



*“...de este trabajo de investigación a resultado una solución arquitectónica enteramente nueva, de donde se desprende una impresión profunda de libertad, de espacio –el espacio es atravesado en tres dimensiones, no está más cortado y limitado por pisos separados, sino animado por niveles diferentes y volúmenes que juegan por sus contrastes. Puede esta investigación dar también con ese sentimiento de libertad una sensación de poesía que, librada de toda teoría dogmática, sea favorable a la evolución espiritual del hombre...”*²³²

Para este ejercicio teórico realizado entre los años 1936-38 Nelson realiza dos maquetas (I.5.28-30), en la segunda de las cuales (I.5.43) Fernand Léger, Joan Miró y Alexander Calder realizan obras a escala para ser incorporadas como parte de la arquitectura.

*“En lo que concierne a Miró, en todo caso, la experiencia a sido de más gran interés porque él a considerado la maqueta como un paisaje en el cual él a tratado la rampa como una flor, una parte del suelo como hierba, a pintado azul –como el cielo- el cielorraso de una de las piezas suspendidas; se ha visto las constelaciones en la parte alta, al costado de la habitación para acostarse. Miró ha tenido una reacción enteramente poética que, evidentemente, le es propia, pero que permite esperar no obstante que esta cantidad poética exista dentro de tal arquitectura, hecho entonces de toda importancia porque podría verdaderamente traer las artes dentro de la casa”.*²³³

Precisamente Paul Nelson va a ser el único arquitecto fuera de los miembros de Austral al que ellos mismos designen para diseñar un edificio en el primer proyecto que desarrolla el grupo apenas constituido. Se trata del proyecto de la Ciudad Universitaria, que el Grupo desarrolla en 1939 (específicamente a Paul Nelson se lo anota como proyectista para el Museo Científico), lo que hace suponer que era considerado por los Australes como un arquitecto muy cercano a las posturas del grupo y que existía algún grado de vínculo con el mismo.²³⁴

²³² NELSON, Paul, *La Maison suspendue...*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ El proyecto de Ciudad Universitaria, primer trabajo en grupo de Austral, va a ser un tema del cual se ocupan desde el inicio mismo de sus reuniones, según consta en las actas oficiales del grupo. Ver GRUPO AUSTRAL, *Actas de reuniones* [texto mecanografiado]. FHA B005, B006, B007, B008.

A la hora de dividirse el trabajo van a establecer diversas comisiones de proyecto integradas por miembros del grupo que irán variando sus componentes con el paso del tiempo. Existe una lista de elementos componentes de la C.U a diseñar por los integrantes de Austral, que especifica:

“1° Plano general - (Itala) (se refiere a Itala Fulvia Villa)

2° Hospital – (Ricardo) (se refiere a Ricardo Vera Barros)

3° Teatro [Aire libre - Auditorium] López

4° - Residencia – Chilo (se refiere a Hilario Zalba)

5° - Museo Conocimiento (Itala) (se refiere a Itala Fulvia Villa)

6 - Museo Científico – Paul Nelson

7 – Bellas Artes, escuela (Le Pera)

8 – gráficos [escuelas – centro investigación] Zalba

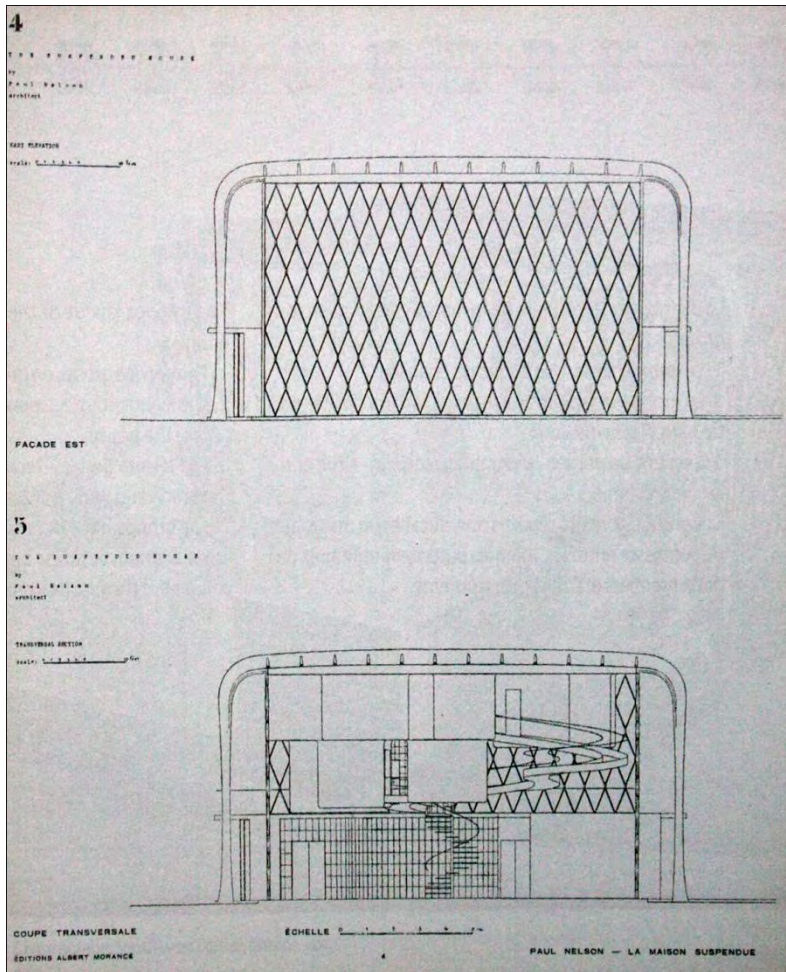
9 – Circulación (Bonet)

10 – Puerto (Melli?) (Crivelli?)

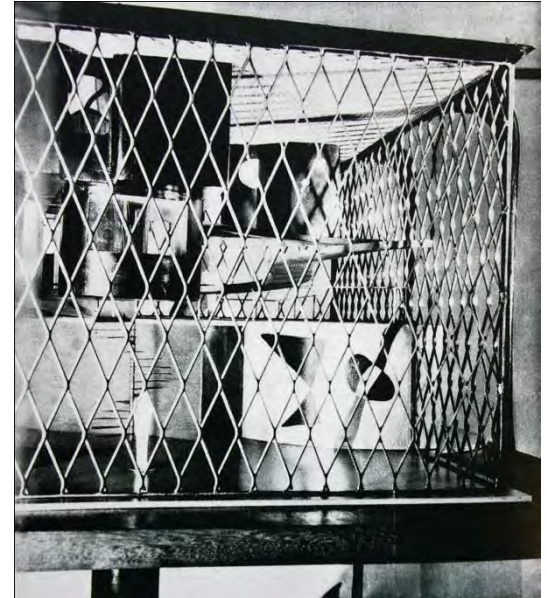
12 – Rectorado y administración

13° - Perspectiva – Ampliación”

(subrayado mío) Ver FHA B061.



I.5.41 "La Maison Suspendue". Fachada y corte.



I.5.42 "La Maison Suspendue". Primera maqueta.



I.5.43 Paul Nelson. "La Maison Suspendue". Segunda maqueta con obras de Alexander Calder, Fernand Léger y Joan Miró.

Asimismo una de las pocas cosas que Simón Ungar les pide a sus amigos que se encontraban en París es una publicación del mencionado arquitecto *“P.D. te agradecería que me traigas o envíes el libro de Nelson que te pagaría cuando vuelvas”*.²³⁵

Incluso Juan Kurchan, en un texto suyo de 1960 llamado “El impacto racionalista en la década del 30”²³⁶ que escribe a pedido de Sonderegger nombra a Paul Nelson como uno de los arquitectos que influyó en la década del 30 en los arquitectos argentinos que comenzaban a hacer obra en aquella década: *“Cabe agregar, como caso particular, el del norteamericano Paul Nelson que, radicado en Francia, ejerció una neta orientación sobre problemas hospitalarios”*.²³⁷

El realismo intelectual y el realismo visual

“Que hay de la vida del amigo Carcamo, dale saludos del amigo “Karjan” y que estoy abocado al estudio del ‘realismo’”.²³⁸

Dentro de las indagaciones que los Australes realizan en el campo de la psicología se encuentran las relacionadas al *realismo intelectual*, en su permanente búsqueda por encontrar elementos que le permita al individuo manifestar su mundo interior y satisfacer las necesidades espirituales del mismo.

En el número 3 de *Austral*, el mismo donde se presenta la “Casa de Estudios para Artistas en Buenos Aires”, El grupo Austral publica un artículo titulado “1939 Escultura” (I.5.44) donde un breve texto acompaña una serie de fotos de escultura moderna y piezas de arte negro.

Presentan la escultura como *“nacida de una necesidad de representación; la concreción del pensamiento, conquista del espacio...”*.²³⁹ Para luego afirmar:

“Desde los primitivos y los medioevales, con su realismo intelectual, con su clara proyección del mundo interior; a los griegos y renacentistas, con su realismo visual, con una imitación más o menos expresada del universo sensible; llegamos a la escultura actual, muy próxima a los primeros, fiel a las leyes fundamentales de la creación plástica y a la materia; buscando intensamente a través de su manifestación del mundo interior, la materialización de una nueva expresión”.²⁴⁰

En el artículo conviven fotografías de piezas de Henri Laurens, Jaques Lipchitz, Constantin Brancusi, Alexander Calder, Julio Gonzalez y Jean Arp con algunas imágenes de piezas de arte negro y escultura primitiva. Con esta selección los Australes quieren evidenciar que todas comparten un modo de representar que no solo atañe al universo sensible sino que se adentra

²³⁵ Carta de Simón Ungar a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 16-07-1938. FHA K053.

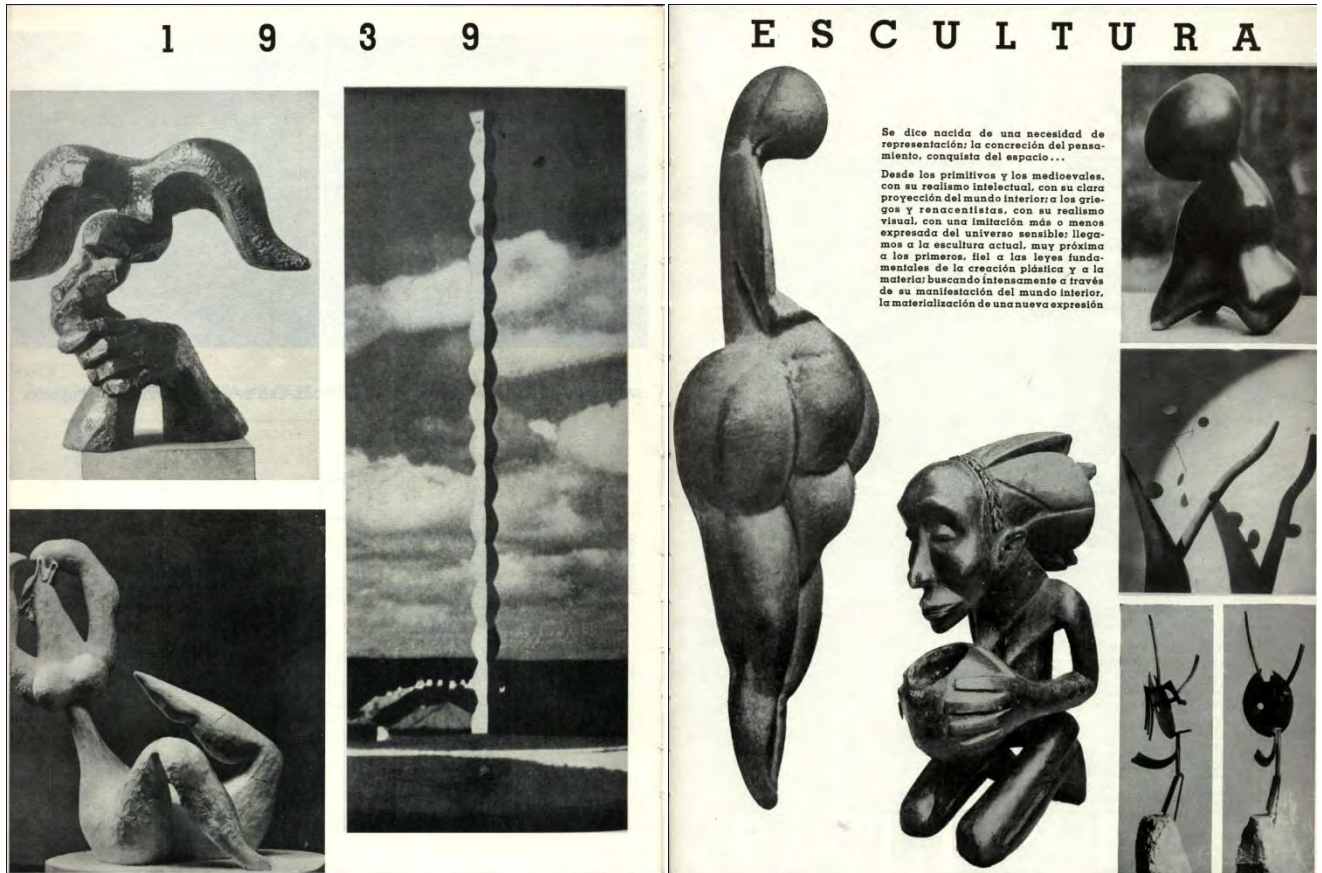
²³⁶ KURCHAN, Juan, “El impacto racionalista en la década del 30”..., *op.cit.*

²³⁷ *Ibid.* Cabe mencionar que el diseño de hospitales formó parte importante de la producción de los Australes. Tal es el caso de los proyectos para: “Hospital para la Zona Cultural Universitaria de Bs. As.” (Austral 1938-39), “Dispensario-Sanatorio para la mutualidad del Magisterio” (Sacriste-Vivanco, 1939), “Sanatorio de llanura para tuberculosos para la Mutualidad del Magisterio” (Vivanco, 1939), “Dispensario antituberculoso Sociedad de Beneficencia de Bs. As.” (Bonet-Vivanco-Peluffo, 1941), Hospital de 25 camas para el Chaco (Valerio Peluffo – Tulio Peluffo, 1943).

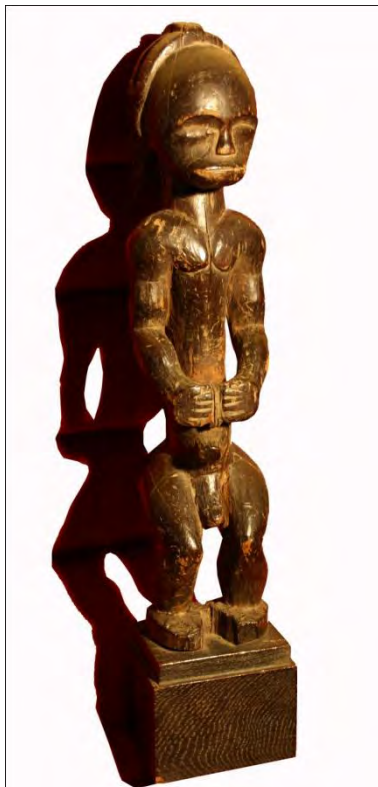
²³⁸ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 08-10-1938. FHA K053.

²³⁹ “1939 Escultura”. En GRUPO AUSTRAL, *Austral 3. Casa de Estudios para Artistas en Buenos Aires* [Separata]. En: *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, diciembre 1939.

²⁴⁰ *Ibid.*



I.5.44 Austral N° 3. Diciembre de 1939.



I.5.45 Escultura negra traída por Juan Kurchan desde Casablanca en 1938. AJK.

en la psiquis humana para expresar el “mundo interior”. Esto se relaciona directamente con un concepto proveniente del campo de la psicología, al que los Australes hacen referencia en el mismo texto que acompaña las imágenes y del cual toman conocimiento en París.

Si se tiene en cuenta que la concepción de los Australes es la integración de la pintura y la escultura a la arquitectura, estas piezas serían consideradas como máquinas abstractas que, formando parte de la arquitectura, son capaces de destrabar la psiquis humana.

Guillermo Ferrari Hardoy, hermano de Jorge Ferrari Hardoy y uno de los fundadores de la A.P.A (Asociación Psicoanalítica Argentina) en 1942, vivió en París junto a éste y Juan Kurchan, compartiendo con ellos su grupo de amigos dentro de los cuales se encontraba Celes Cárcamo.²⁴¹

En la capital francesa, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy toman contacto por intermedio de Celes Cárcamo con el concepto de *realismo*, concepto que luego formará parte del bagaje conceptual que estos arquitectos aportarán a Austral.

El término *realismo* fue usado por Georges-Henri Luquet²⁴² relacionado a los niveles de desarrollo de la comunicación humana a través de la imagen, especialmente en lo concerniente al desarrollo gráfico de los niños y las sociedades “primitivas”.

Es interesante destacar que también los surrealistas estaban interesados en rescatar las manifestaciones de los niños, los locos y los pueblos “primitivos” al considerar estas manifestaciones no regidas por lo racional y no estar condicionadas por las convenciones que dictaba la sociedad europea, blanca y culta. Así, en las exposiciones surrealistas más importantes de la década del treinta era frecuente encontrar objetos de escultura negra o diversos elementos de culturas “primitivas”.

Luquet establece cuatro fases o edades por las que el dibujo pasa sucesivamente en el niño: el *realismo fortuito*, el *realismo fallido*, el *realismo intelectual* y el *realismo visual*. Es en estas fases sucesivas en que el niño intenta representar la realidad mediante el dibujo.

Con respecto al realismo intelectual dice Luquet:

“Para el adulto, un dibujo, para ser parecido, debe ser una suerte de fotografía del objeto: debe reproducir todos los detalles y solo los detalles visibles desde el lugar donde el objeto es percibido y con la forma que toman desde este punto de vista; en una palabra, el objeto debe estar dibujado en perspectiva. En el diseño infantil por el contrario, un dibujo, para ser parecido,

²⁴¹ Celes Ernesto Cárcamo (1903-1990) Doctor en medicina (U.B.A 1930), Psicoanalista (Asociación Psicoanalítica de París, Francia, 1939). Fue uno de los fundadores de la Asociación Psicoanalítica Argentina en 1942 junto a Angel Garma, Arnaldo Rascovsky, Enrique Pichón Riviere, Marie Langer y el propio Guillermo Ferrari Hardoy. En París asistió a los seminarios de formación del Instituto de Psicoanálisis dentro de la Sociedad Psicoanalítica de París y comenzó a psicoanalizar a Guillermo Ferrari Hardoy. Al momento de coincidir en la capital francesa con Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy se encontraba desarrollando su trabajo “La serpiente emplumada. Psicoanálisis de la religión Maya-Azteca y del sacrificio humano” que presentó en 1939.

²⁴² Georges-Henri Luquet (1876-1965) dedicó su vida al estudio del desarrollo de la comunicación humana a través de la imagen. Desarrolló investigaciones sobre el desarrollo gráfico de los niños, el dibujo en los pueblos “primitivos” y trabajos de antropología, paleontología y etnología, escribiendo periódicamente artículos en el *Journal de Psychologie*. En relación al tema se destacan sus obras: *Le Dessin Enfantin. Ouvrage illustré de 146 reproductions*, París: Librairie Félix Alcan, Bibliothèque de Psychologie de l’Enfant et de Pédagogie, 1927 y *L’Art Primitif*, París: Gaston Doin & Cie. Editeurs, 1930.

debe contener todos los elementos reales del objeto, hasta invisibles ya sea desde el punto de vista desde donde es contemplado, como desde cualquier punto de vista, y por otra parte dar a cada uno de estos detalles su forma característica".²⁴³

En este realismo pueden figurar en el dibujo *"no solamente elementos concretos invisibles, sino hasta elementos abstractos que no existen mas que en el espíritu del dibujante"*.²⁴⁴

Es interesante contrastar esto con las búsquedas de Matta tendientes a destrabar los mecanismos del inconsciente mediante geometrías no basadas en la perspectiva euclidiana.

La perspectiva para Matta no podía más que representar los aspectos visuales de la experiencia, al igual que lo que afirma Luquet refiriéndose al realismo visual. El realismo intelectual, en cambio, se adentra en la psiquis humana para representar aquello que el sujeto "sabe" del objeto, no solo la percepción visual que tiene del mismo.

Para poner en evidencia los elementos no visibles de un objeto el dibujante puede apelar a los procedimientos de: *transparencia* (transparentando objetos para poder percibir los que se sitúan detrás), *planta* (correspondiente a dibujar el objeto por su proyección sobre el suelo, como si estuviera visto a vuelo de pájaro), *rebatimiento* (en perspectiva imposible, partes del objeto representado son rebatidos para percibir la totalidad del conjunto) y el *cambio de punto de vista*.

Todos estos procedimientos pueden ser utilizados combinados y al mismo tiempo, efectuando el niño en el dibujo una especie de síntesis diferente a la síntesis visual, que para Luquet constituye una suerte de *abstracción*:

"El niño pretende deliberadamente y sin duda conscientemente reproducir del objeto representado no sólo lo que se puede ver, sino todo lo que " está allí ", y la darle a cada uno de sus elementos su forma ejemplar".²⁴⁵

El niño en esta fase no dibuja lo que ve del objeto sino lo que conoce del mismo. Este conocimiento del objeto conformaría un *modelo interno* que el niño intentaría representar.

"Siendo el dibujo la representación del aspecto visual de un objeto, podemos percibir detrás de él la imagen visual de este objeto en el espíritu del dibujante al momento en que dibuja, lo que hemos denominado el modelo interno".²⁴⁶

Este modelo interno para Luquet sería el *"equivalente visual de una idea general"*.

El mismo Luquet además establece analogías del dibujo infantil en la fase del realismo intelectual con aquellas del arte prehistórico, el arte salvaje y de épocas arcaicas, que por otra parte tanto interesaron a los surrealistas, y que Luquet plasma en su libro *L'Art Primitif*.²⁴⁷

Por otra parte una de los pocos objetos que trae consigo Juan Kurchan al regresar de París a bordo del *Jamaique* es precisamente una escultura negra (I.5.45) que adquiere en una de las escalas del viaje en Casablanca y que conservará toda su vida.²⁴⁸

²⁴³ LUQUET, Georges-Henri, *Le Dessin Enfantin. Ouvrage illustré de 146 reproductions*, París: Librairie Félix Alcan, Bibliothèque de Psychologie de l'Enfant et de Pédagogie, 1927.

²⁴⁴ LUQUET, Georges-Henri, *Le Dessin Enfantin...*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ LUQUET, Georges-Henri, *L'Art Primitif*, París: Gaston Doin & Cie. Editeurs, 1930.

Esta escultura será fotografiada en la misma serie donde se realizan las primeras fotos del sillón B.K.F modelo Austral y otros muebles de la producción de Bonet, Kurchan y Ferrari, algunas de las cuales son publicadas en el *Austral* N°3.²⁴⁹

También Ricardo Vera Barros había traído consigo al regresar del viaje de estudios una estatuilla negra de regalo para otro futuro Austral y estando todavía Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy en París les solicita otra más para el estudio que acababan de montar en la calle 3 Sargentos junto a Antonio Bonet y Abel López Chas:

*“... cuando puedan me compran una estatuilla negra por el estilo de la que le regalé a Zalba, quien quedó encantado con ella. Es para el estudio y queda confiada solamente al buen gusto”.*²⁵⁰

Incluso estas esculturas iban a formar parte de los elementos que Bonet, Kurchan y Ferrari incluirían en sus decoraciones para pisos que iban a efectuar como socios y de los cuales los muebles B.K.F en sus diversos modelos (Austral, Le Corbusier, Aalto) también formarían parte. En ese sentido Juan Kurchan le solicita a Ferrari todavía en París: *“ESCULTURAS NEGRAS Ver de arreglar catálogos y precios. Posible envío pequeño depósito”.*²⁵¹

La escultura moderna o de los pueblos “primitivos”, al ser concebida mediante los procedimientos propios del realismo intelectual, era uno de los elementos que los Australes considerarían como pertinentes de contrarrestar la anulación del individuo.

Al ser esta escultura una expresión del espíritu interior, y por consiguiente factible de destrabar los mecanismos no racionales de la conciencia, podría ser usada en contraste con estructuras sistematizadas propias de la arquitectura colectiva para estimular esa individualidad.

La escultura, una de las “artes inútiles” de Paul Nelson es puesta al servicio del espíritu del hombre tendiente a satisfacer sus necesidades no materiales, ya satisfechas por la sistematización y agrupación de unidades.

²⁴⁸ Según Sergio Kurchan, este objeto que había traído su padre envuelto en una toalla al bajarse del barco proveniente de París, fue muy apreciado durante toda su vida. *Comunicación personal con el autor.*

²⁴⁹ En el Archivo Ferrari Hardoy se encuentra la tirada completa de fotografías. FHA G242a.

²⁵⁰ Carta de Ricardo Vera Barros a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 24-05-1938. FHA K053.

²⁵¹ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 14-09-1938. FHA K053.

1.6 Los inicios.

¿Grupo profesional o grupo teórico?

Cuando la idea de la conformación del grupo va tomando forma en las conversaciones de París entre Bonet, Kurchan y Ferrari, los arquitectos argentinos comienzan el reclutamiento de sus compañeros de escuela que se encontraban en Buenos Aires, preparando el terreno para el retorno y la recepción de Antonio Bonet, que será el primero de los tres en dirigirse a la Argentina.²⁵²

Si bien es cierto que la idea de conformar el grupo nace en la Ciudad Luz, más concretamente del vínculo que establece Antonio Bonet con Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy en el estudio de Le Corbusier, el grueso de sus integrantes ya se conocían por haber sido compañeros en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. No solo se conocían sino que a muchos los unían grandes sentimientos de amistad. Varios de ellos habían compartido el viaje de egresados por Europa en 1937, al final del cual Kurchan y Ferrari Hardoy habían decidido quedarse en París para trabajar en el estudio de la *Rue de Sèvres*.

Este vínculo previo de Kurchan y Ferrari Hardoy con sus compañeros y amigos que estaban en Argentina se va a ver reflejado en la nutrida correspondencia que mantienen con ellos durante su estadía en la Ciudad Luz. En mucha de esta correspondencia se va perfilando la idea del grupo, y los compañeros en Argentina van a constituir un gran apoyo para Kurchan y Ferrari a la hora de recabar información que les sea útil para la elaboración del Plan de Buenos Aires.

Si bien la intención de conformar un grupo similar al G.A.T.C.P.A.C. corresponde a Bonet, la idea de iniciar algún tipo de “movimiento” parece haber rondado en el resto de los compañeros de Kurchan y Ferrari, al volver del viaje de estudio por Europa y ver el panorama que presentaba la Argentina en ese momento.

“Y total cada vez más hay que pensar que hay que moverse y que hacer algo y poner algo de nosotros mismos para tratar de iniciar un movimiento de reacción contra los mismos jóvenes que tienen el alma vieja, que necesitan impregnarse de conceptos “modernos” no solo en las formas artísticas sino en la misma vida! Y hay que hacerlo de corazón, de alma y si al principio cuesta por medio de las obras hay que hacerlo por las ideas, casi diría una revolución social de desaletargamiento y de renovación.

*Bueno, volviendo de Europa uno queda amargado de ver todo esto, pero con más entusiasmo que nunca para luchar y trabajar y con más esperanzas que nunca de vencer”.*²⁵³

Todavía no tenían muy definido cómo debían hacer para iniciar este proceso de renovación, aunque estaba claro que no iba a ser fácil empezarlo directamente por medio de obras.

Sin embargo desde sus inicios, Austral va a ser concebido con un espíritu netamente profesional con la necesidad de plasmar en obras concretas sus ideas.

Sus integrantes consideraban que la arquitectura no debía quedarse en propuestas teóricas y manifiestos, que carecían de sentido si no se concretaban en hechos físicos que reflejaran los conceptos explicitados.

²⁵² Bonet llega a la Argentina el 9 abril de 1938, Kurchan lo hace a principios de septiembre, y Ferrari regresa a fines de octubre del mismo año. La primera acta del grupo (todavía sin nombre) se redacta el 23 de noviembre de 1938.

²⁵³ Carta de Itala Fulvia Villa a Jorge Ferrari Hardoy, 12-01-1938. FHA K053.



I.6.1 El Obelisco en construcción.
Buenos Aires, abril de 1936.



I.6.2 El Obelisco terminado. Detrás, edificios a ser demolidos para la apertura de la Avenida Norte-Sur (9 de Julio). Buenos Aires, 1937.

I.6.3 Corrientes y Florida.
Buenos Aires, 1936.



Para los Australes lo primordial era hacer obra. Es importante este punto porque ayuda a esclarecer el sentido que sus integrantes daban al grupo.

En este sentido, la decisión de Antonio Bonet de venir a la Argentina, va a estar marcada por una serie de factores donde adquiere relevancia el hecho de que en Buenos Aires la posibilidad de hacer obra es mucho más concreta que en París.

*“hay una serie de circunstancias que me han hecho decidir marcharme de París. Creo que estoy bastante preparado para decidirme a comenzar mi vida de una manera más estable y aquí, en París, tú ya sabes como todo es interino y teórico. Como arquitecto quiero empezar a construir y tú ya sabes que aquí no hay nada que hacer. Por todo esto y todavía por algunas otras razones, he decidido irme a Buenos Aires. Allí tengo familia y amigos. Y sobre todo, allí se construye”.*²⁵⁴

El motivo principal por el cual Bonet decide poner proa hacia la Argentina es su necesidad de plasmar en obras las ideas que teóricamente venía manejando en París. Los “grandes problemas de la arquitectura” no encontrarían solución solo en propuestas teóricas, para hacer “avanzar la arquitectura” era necesario construir.

El propio Ferrari sostendría años después que:

*“Hay que promover primero una acción dentro del país, sólo después, ver la mejor manera de que nuestra obra trascienda y se conozca en el exterior. No creo mucho en los proyectos. La obra arquitectónica interesa cuando está construida”.*²⁵⁵

Esta necesidad de hacer arquitectura, de plasmar en obras las ideas no era exclusiva de Bonet, Kurchan y Ferrari. El propio Vivanco señala:

*“Se trataba, no de discernir sobre los principios teóricos de Le Corbusier, sino de llevarlos a la práctica. Imponer la arquitectura moderna y el urbanismo. Sentíamos que la labor de nuestra generación debía concretarse en construir esas ideas, en nuestro país, especialmente en el interior, afrontando esa realidad”.*²⁵⁶

La idea de Bonet de conformar el grupo es posterior a su decisión de trasladarse a Argentina por motivos profesionales y estuvo determinada por su participación años antes en la filial catalana del C.I.A.M, donde participó como socio estudiante.

*“Mi participación en el grupo GATEPAC y CIAM internacional, fue lo que me llevó, cuando Kurchan y Ferrari me convencieron de trasladarme a Buenos Aires, a proponerles la formación en Argentina de un grupo parecido al GATEPAC”.*²⁵⁷

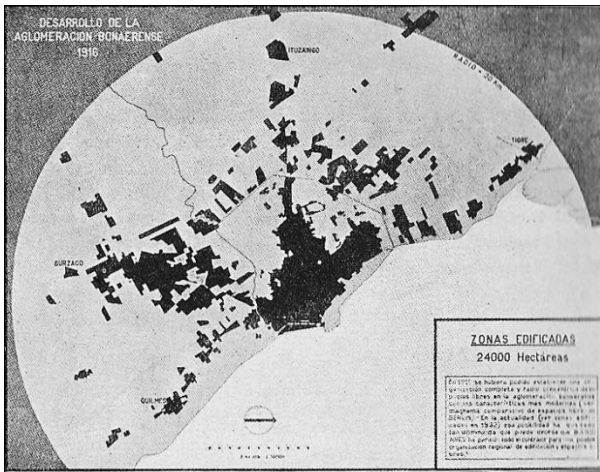
Bonet llega a la Argentina el 9 de abril de 1938, con 24 años.

²⁵⁴ Carta de Antonio Bonet a Torres Clavé, 11-02-1938. En ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi, *Bonet Castellana...*, op.cit.

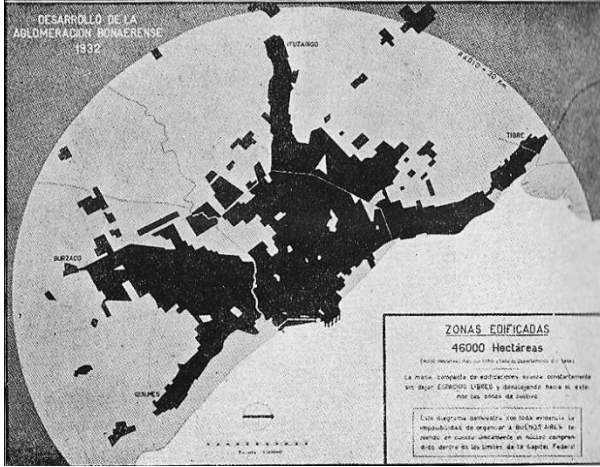
²⁵⁵ FERRARI HARDOY, Jorge et al., “La arquitectura argentina y su trascendencia”. En *Nuestra Arquitectura* N° 385, Buenos Aires, diciembre de 1961, pp. 38-39.

²⁵⁶ LOPEZ, Juan Carlos, “Una entrevista con Jorge Vivanco”..., op.cit.

²⁵⁷ BONET CASTELLANA, Antoni, *Austral: Testimonio...*, op.cit.



1.6.4 Desarrollo de la aglomeración bonaerense entre 1916 y 1932.



1.6.5 Vista aérea de la ciudad de Buenos Aires hacia 1936.



1.6.8 Vista aérea de la ciudad de Buenos Aires hacia 1936.



1.6.6-7 "La lamentable aventura de la calle de Buenos Aires (...) Tristeza y desastre urbanos".

Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

*“Estaba en duda entre ir a Cuba o venir a Argentina. Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, quienes estaban trabajando en el Plan para Buenos Aires en el estudio de Le Corbusier me convencieron para venir aquí. Humanamente fue muy importante para mí. Al llegar no había cumplido 25 años aún. En el puerto me esperaban: una tía abuela, un tío, y además tres arquitectos. Los arquitectos eran Simón Ungar, Le Pera e Hilario Zalba y su mujer. Esto significó mucho para mí”.*²⁵⁸

El hecho de que en el puerto lo esperaran estos tres jóvenes arquitectos al que Bonet no conocía (incluso Hilario Zalba que estaba recién casado se había desplazado desde La Plata con Sara Renom, su mujer) lejos de ser una simple anécdota, tuvo para el joven Bonet una trascendencia enorme. Esta cálida recepción y la similitud del clima “*tirando a húmedo*” de Buenos Aires con el de Barcelona fue determinante para sus primeros pasos en Argentina e incluso influyó en sus primeros repertorios formales utilizados.

El optimismo de Bonet apenas llegado a Buenos Aires influyó para insuflar a todo el grupo de un aire de renovación que contrastaba con el agobio que sintieron los compañeros de Kurchan y Ferrari al regresar de Europa:

*“De todas maneras estoy muy optimista porque el país me gusta, he encontrado buenos amigos (aunque me gustaría que estuviérais vosotros!), hay gran porvenir profesional y además tengo grandes esperanzas en nuestro futuro grupo. Naturalmente vamos a ser los mejores arquitectos de B. Aires”.*²⁵⁹

La “Buenos Aires real” de 1938.

*“Buenos Aires! Un inmenso ‘Chantier’ se construye locamente, espero que haremos mucho-”.*²⁶⁰

¿Cómo era la Buenos Aires que precedió a la conformación del grupo?, y más precisamente ¿cómo era Buenos Aires para los futuros Australes?

La irrupción del grupo se va a dar en un momento clave de la historia urbana de la ciudad de Buenos Aires, cuya área urbana había crecido un 92 % durante el período 1916 - 1932, intensificándose dicho crecimiento a partir de 1935.

El tejido de Buenos Aires presentaba una gran saturación debido a la creciente subdivisión y venta de lotes, dado el incremento del valor del suelo central (I.6.9).

Esta situación fue estudiada y plasmada gráficamente en la estadía de Kurchan y Ferrari en el Atelier de *la Rue des Sèvres* y formaba parte de un agudo análisis que el Plan de Buenos Aires establecía para la ciudad argentina.

“Hoy el mal ha hecho crisis: los inmuebles tienen de 8 a 20 pisos y varios cuerpos de profundidad. Han llenado completamente la superficie de la manzana; no hay más jardines; y no hay ni siquiera ‘patios’ coloniales; solo los angostos y oscuros ‘pozos de ventilación’. No hay

²⁵⁸ “Entrevista Arq. Antonio Bonet” ..., *op.cit.*

²⁵⁹ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 23-04-1938. FHA K053.

²⁶⁰ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 08-10-1938. FHA K053.

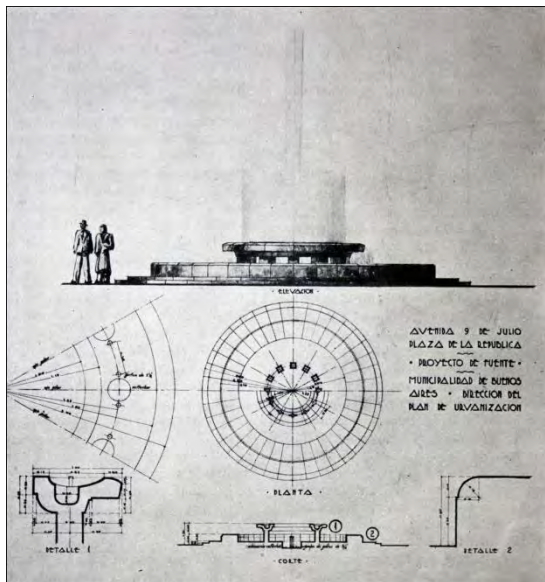
I.6.9 Aerofotografía de un barrio de vivienda en Buenos Aires hacia 1937.



I.6.10 Ensanche de la calle Corrientes. Al fondo el obelisco en construcción.



I.6.12 Municipalidad de Buenos Aires, Dirección del Plan de Urbanización: Proyecto de fuente para la Plaza de la República, Avenida 9 de Julio. Agosto de 1937. Una de las "cuatro escupideras".



I.6.11 Festejos en la inauguración de la avenida 9 de Julio. Buenos Aires, 12 de octubre de 1937.

*más luz solar en una gran parte de los locales. Es un desastre desde el punto de vista higiénico. En el centro de la ciudad, la circulación en las calles se ha vuelto inextricable”.*²⁶¹ (I.6.6-7)

Las manzanas presentaban cada vez más una mayor ocupación del suelo, y las condiciones de habitabilidad se hacían más insalubres debido a la implantación de arquitectura especulativa en lotes cada vez más estrechos y largos.

Esta gran mancha urbana que extendía el damero de la ciudad colonial en tres direcciones (ya que al sureste estaba limitada por el Río de la Plata), crecía sin control extendiéndose a los suburbios (I.6.4-5):

*“Huyendo de esta situación abominable del centro de la ciudad, los habitantes no han vacilado en ganar los suburbios con la esperanza de encontrar en ellos condiciones menos desastrosas. Pero el régimen inicial de las cuadras de 120 m. de largo extiende sus maleficios más y más; y la especulación voraz conduce año tras año a dividir en pequeños lotes y sobrellevar en ellos casas apretadas”.*²⁶²

La red circulatoria, replicada indefinidamente, no podía sostener este tejido informe:

*“La malla de las calles (120 x 120) no ha cambiado, pero se ha extendido sobre un territorio inmenso. Es una red amorfa, sin armonía, fundamentalmente irracional, incoherente: la calle del barrio lejano es exactamente igual (igualmente estrecha) que la que sirve a los rascacielos (...) En biología sería así: un cuerpo cuyas partes fueran alimentadas por el corazón por medio de arteriolas, estrictamente. Ningún ser organizado podría vivir en esas condiciones”.*²⁶³

Este crecimiento desbordaba la capacidad de soporte físico de la ciudad a la vez que demandaba nuevos modelos de entender y actuar en la misma, acorde a los nuevos tiempos que encaraba la metrópoli. La ciudad requería de nuevos ámbitos pensados desde un renovado concepto del habitar la misma, espacios intermedios entre la residencia y el trabajo, lugares de interacción, reformulación de las tipologías comerciales, pero más que nada suponía la necesidad de reformular el concepto anquilosado de *Casa de Renta*.

Es en este contexto donde surgen las propuestas de Austral referidas a la vivienda colectiva, definida por sus autores como, más que edificios, *“centros de relación”*.

Inmediatamente llegados de su viaje de estudios por Europa, el resto de los Australes no van a tardar en comunicarle sus sensaciones a sus dos compañeros que habían quedado en París.

Ítala escribe:

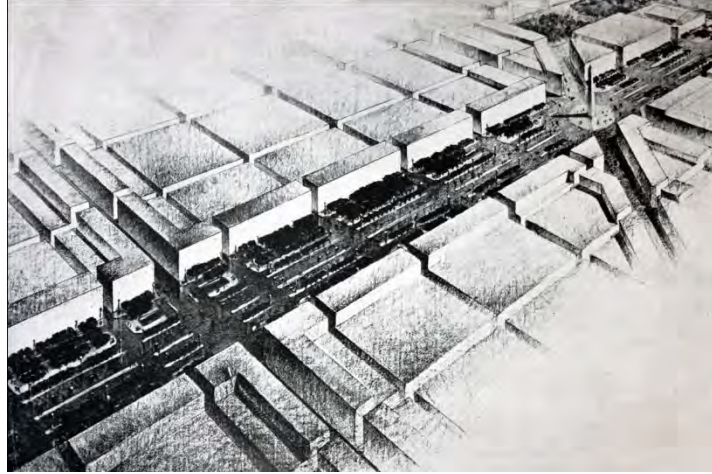
“Bs. As. pesa materialmente como si fuera de plomo y el clima es tan pesado y húmedo que yo me tiraría en todas las camas y los sillones de la casa! Es raro pero Bs. As. a pesar de ser tan grande tiene mas bien la sensación de pequeñez, de estrechez, de ciudad sofocada y fea... que se yo! estoy desesperada y ayer, por ejemplo he tenido un día horrible lleno de nostalgia y de

²⁶¹ LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Plan Director para Buenos Aires”..., *op.cit.*, p. 9.

²⁶² *Ibid.*, p. 11.

²⁶³ *Ibid.*, p. 14.

I.6.14 Municipalidad de Buenos Aires, Dirección del Plan de Urbanización: Perspectiva general de la Avenida 9 de Julio. 1937.



I.6.15-16 Construcción de la Avenida 9 de Julio. Buenos Aires, 1937.
I.6.13 Aerofotografía. Región central de la ciudad que atravesará la Av. 9 de Julio. Tramo comprendido entre Viamonte y Estados Unidos.



Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

*“saudades”. Cómo añoro la grata compañía de mis buenos amigos... y esos paseos y esas charlas y esos cantos!”.*²⁶⁴

La sensación generalizada era de disgusto, Buenos Aires al lado de París no ofrecía demasiados atractivos para los flamantes arquitectos que veían crecer desordenadamente una ciudad muy distinta a la que se estaba planificando en la *Rue des Sèvres*:

“Las novedades de Bs. As.?... La “Gran Avenida” Norte Sur: hecha como todo, rápido y sin cuidar detalles, con 4 fuentes que las llaman (disculpa la palabra) las 4 escupideras (I.6.11-12) !!!! El obelisco es ahora demasiado chiquitín (I.6.16). El cine Rex al que todavía no entré pero que según tengo entendido, a Prebisch le faltó el dinero y la decoración luminosa quedó como la mona: pero en fin, no quiero criticar de antemano pues tengo que ver yo misma para juzgar. Me olvidaba de un trámite de la Avda. Costanera que inauguraron el otro día. Luego unas cuantas casitas de renta todas hermanitas en la forma y en el espíritu, y el proyecto de poner el nuevo jardín zoológico en los terrenos de Saavedra Zelaya...y nada más.

*En la maquette del monumento a Roca salió premiado un italiano que había presentado una torta de bodas de la confitería del Molino y éste será indudablemente un nuevo monumento “moderno” de Bs. As.”.*²⁶⁵

Juan Kurchan al regresar de su estadía en París le comenta a Jorge Ferrari Hardoy cómo estaba la situación en Buenos Aires en ese momento: *“Ahora BUENOS AIRES ! Enorme, febril, sin color, se construye en tal cantidad, que solamente viéndolo se puede creer. (pero se construye mal, muy mal, frío, rígido, triste)”.*²⁶⁶

En Buenos Aires, al contrario que en París, se construía en cantidad. La oportunidad estaba dada, el campo propicio para el accionar de los Australes era la enorme masa informe que se extendía por Buenos Aires, una masa de edificación que crecía fría, rígida, triste y sin color. Había que actuar ahora, era la oportunidad de hacer obra.

Si bien la *“Buenos Aires Radieuse”* de los tableros de la *Rue des Sèvres* va a constituir la ciudad ideal, el faro que va a guiar la concepción urbanística de Austral, los Australes no iban a esperar que se concretara el Plan de Buenos Aires para hacer arquitectura. Incluso veían el hecho de haber realizado el plano de urbanización como una propaganda que les abriría las puertas para el inicio de sus actividades en Argentina.

Al respecto, Juan Kurchan le escribe a Jorge Ferrari Hardoy que estaba próximo a regresar:

*“Jorge, trata de terminar lo más que puedas allí, porque cuando vengas aquí, tendremos que trabajar mucho en arquitectura, y no tendremos tiempo para el urbanismo, te aseguro. (en realidad yo no debía haber vuelto hasta terminar con vos todo el trabajo, que ahora carga sobre vos solo). En cuanto a esa propaganda de que hablábamos en París, te diré, que aquí hasta las piedras saben que hemos realizado ese plano de urbanización. Lo que más bombo dió, fueron los artículos de París, de la Nación y de la Prensa, que son los que más seriedad tienen”.*²⁶⁷

²⁶⁴ Carta de Itala Fulvia Villa a Jorge Ferrari Hardoy, 12-01-1938. FHA K053.

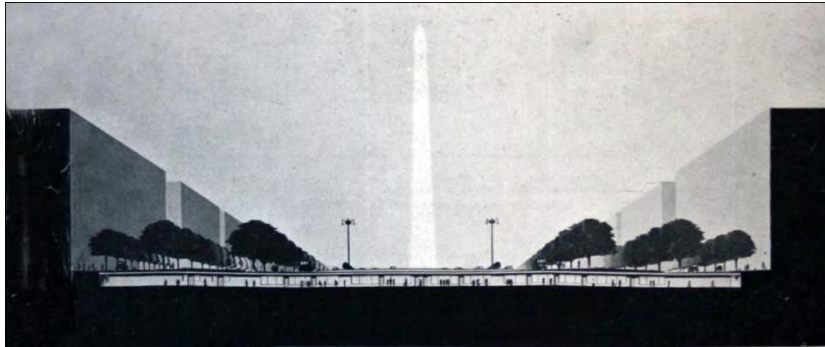
²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 14-09-1938. FHA K053.

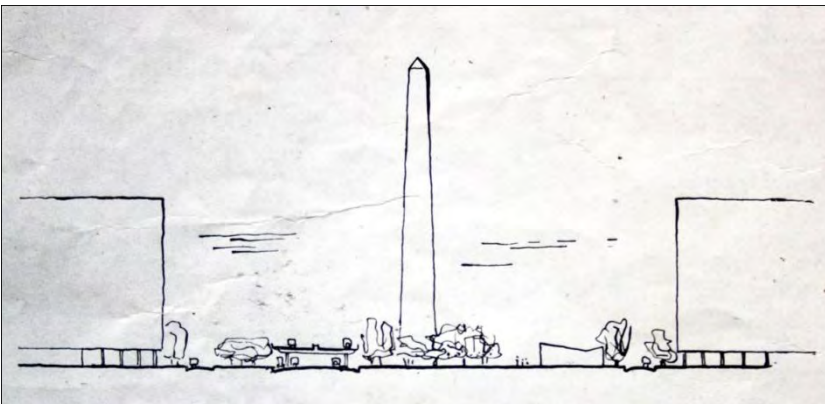
²⁶⁷ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 08-10-1938. FHA K053.



I.6.17 Le Corbusier, Jeanneret, Kurchan y Ferrari. Plan Director para Buenos Aires 1938-40. La Avenida Norte-Sur.



I.6.18 Municipalidad de Buenos Aires, Dirección del Plan de Urbanización: Sección transversal de la Avenida 9 de Julio, con pasaje subterráneo de peatones. 1937.



I.6.19 Le Corbusier, Jeanneret, Kurchan y Ferrari. Plan Director para Buenos Aires 1938-40: Sección transversal de la Avenida 9 de Julio, con pasaje autopista elevada, explanada de peatones y sector lateral de comercios, cafés, etc.



I.6.20 "El reino del peatón"

Kurchan también hace referencia a la apertura de la avenida Norte-Sur (I.6.13-16) y la ve como parte de otra ciudad, tal vez remitiéndola a la “Buenos Aires Radieuse” por la que tanto habían trabajado en el despacho de la Rue de Sèvres: “La NORTE-SUD? La única calle a escala de Bs. As.”²⁶⁸

Esta arteria, que tendría un fuerte impacto en la estructura urbana de la capital argentina y cuyo primer tramo había comenzado a abrirse, “atravesaría, con una cuadra de ancho, la región mas densa y activa de la capital, uniendo con sus líneas continuadas los barrios del norte con los del sur y anulando en gran parte un divorcio que duró un siglo y que tiene su explicación en el desarrollo de la ciudad pero que no es aconsejable mantener en lo sucesivo”.²⁶⁹

El Plan de Buenos Aires desarrollado por Le Corbusier, Jeanneret, Kurchan y Ferrari también consideraba que era necesaria la integración de la zona sur de Buenos Aires, área degradada de la ciudad. Veía como positivo la apertura espacial que se producía al abrirse la avenida Norte – Sur aunque proponía un perfil muy distinto para la misma (I.6.17-19).

*“...una calle de tan desmesurada calzada no puede ser útil; en lugar de regular el tráfico puede complicarlo más aún. Proponemos aquí la solución: la autopista sobreelevada. Esta puede ser pagada con la instalación de una cinta de comercios, con vidrieras a ambos lados; una verdadera rambla”.*²⁷⁰

Esta rambla, especie de gran explanada lineal provista de una espesa franja de vegetación, debería servir de lugar de paseo y reunión para la gente.

En esta misma Avenida es donde Austral va a plantear su proyecto de pabellón²⁷¹ donde se expondrían las diversas cuestiones que estaban desarrollando en ese momento: el Plan de Urbanización de la ciudad de Buenos Aires, el anteproyecto de la Ciudad Universitaria y estudios sobre Vivienda Popular.

También la vuelta de Europa les sirvió a los futuros Australes para empezar a apreciar lo que de positivo había en este país, siendo la presencia de la naturaleza, muy diferente en su escala al paisaje europeo, uno de los elementos que más los impactó:

*“Como para trabajar mucho y hacer obra América es espléndida. Espero que ustedes como yo, vuelvan a este país viendo todas las cosas buenas que para nosotros, antes, por resultarnos tan naturales no supimos apreciarlas en todo su valor. Y conmueve al entrar en la Argentina por los Andes: esa Naturaleza recia, virgen tan llena de fuerza. Los “campos” en Europa son bonitos, unos jardincitos muy cuidaditos. Aquí la naturaleza es algo más que bonita”.*²⁷²

Esta naturaleza que también había impactado a Le Corbusier en su visita de 1929, en el Plan de Buenos Aires debía vincularse al “reino del peatón” y poseía una escala adecuada a los grandes vacíos urbanos que la urbanización a redents requería (I.6.20).

²⁶⁸ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 14-09-1938. FHA K053.

²⁶⁹ DELLA PAOLERA, Carlos M., “La Avenida 9 de Julio. Características de la gran obra edilicia en vías de realización”. En *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, agosto de 1937, pp. 345-351.

²⁷⁰ LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Plan Director para Buenos Aires”..., op. cit., p. 36.

²⁷¹ Pabellón 9 de julio.

²⁷² Carta de Beatriz Penny a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-05-1938. FHA K053.



I.6.21 Juan Kurchan fotografiado por Jorge Ferrari Hardoy. París, 1938. FHA G111.



I.6.22 Jorge Ferrari Hardoy fotografiado por Juan Kurchan París, 1938. FHA G111.

Antonio Bonet al llegar a la Argentina también sintió la presencia de la vegetación, como recuerda Hilario Zalba:

*“Los árboles empiezan a ejercer una influencia en la vida de Antonio al llegar a Buenos Aires, y verse frente a la enorme variedad de ejemplares magníficos, muchos para él exóticos, que pueden admirarse. Lo mismo le atraían los tilos de La Plata y le admiraba el despliegue de la forestación que se había realizado en toda la ciudad desde su fundación, exactamente cincuenta años antes de su llegada. En Mendoza y San Juan estaba asombrado por el trato que se les dispensaba, las medidas de fomento y preservación y la presencia permanente del agua en las acequias poniendo música y vida en las calles. (...) En Tucumán, estaba asombrado ante las moreras gigantes a las cuales se había tenido que socorrer con tal cantidad de muletas que convertían aquello en un escenario surrealista”.*²⁷³

¿Austral o G.E.P.A.C.? El sentido del grupo.

Apenas llegado a la Argentina y paralelamente al inicio de sus actividades profesionales, Antonio Bonet dedica su tiempo a reunirse con los compañeros de Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy para ir comenzando a aunar voluntades.

En estas primeras reuniones se irá perfilando la conformación del grupo cuyos lineamientos ya estaban bastantes definidos en la mente de los tres arquitectos que habían confluído en París. Ellos pensaban que el grupo debía tener un enfoque absolutamente profesional, ser un grupo de trabajo que si bien tenga fundamentos teóricos éstos se plasmen en hechos concretos.

Para esto era indispensable que el grupo sea poco numeroso y que sus integrantes persiguieran ideas arquitectónicas similares.

Este punto es sumamente importante porque siempre se relacionó a Austral con el Manifiesto y sus postulados teóricos, siendo que el espíritu de Austral estaba muy alejado de eso.

Ellos querían actuar profesionalmente en el país, hacer Obra y por medio de las obras hacer progresar la arquitectura, sacarla del “*impasse*” en que se encontraba en Sudamérica.

Por eso es fundamental analizar estos primeros pasos donde se estaba definiendo el sentido que querían darle los diferentes integrantes.

Bonet se encuentra con que Ungar y Le Pera estaban formando un grupo vinculado a la Escuela de Arquitectura, con un enfoque más político-social al que denominaron G.E.P.A.C.²⁷⁴ y pretendían que los demás miembros se adhirieran a él, sin embargo Bonet tenía una idea precisa de cual quería que fuese el sentido del grupo y se encargó de ir consolidando esta línea.

En la primera carta que escribe Antonio Bonet recién llegado a Buenos Aires a sus amigos que todavía estaban en París se puede comprobar como se fue conformando el núcleo inicial. Pareciera ser que la composición del grupo era algo que lo tenían bastante definido de antemano Bonet, Kurchan y Ferrari desde París y que la idea era que Bonet sirva de avanzada para ir nucleando voluntades, ya que en esta carta se menciona a casi la totalidad de miembros activos que poco tiempo después iniciarían las actividades en conjunto:

²⁷³ ZALBA, Hilario, LE PERA, José et al., “Homenaje al arquitecto Antonio Bonet”. En *Revista de Arquitectura* N° 145, Buenos Aires, enero de 1990, pp. 10-18.

²⁷⁴ Grupo de Estudios de los Problemas de Arquitectura Contemporánea.

“Queridos amigos Kurchan y Coco:

Qué bien! Buenos Aires. Y tus Amigos!

Ricardo mejor que un hermano. Cuantas veces me he acordado de lo que me dijiste, Juanito antes de presentarme. Itala magnífica como compañera y entusiasmo profesional. Entusiasmo también y mucho para Violeta el día de mi llegada, seguido de un decaimiento (del que no debería hablarte) y del que vamos a intentar sacarla Ricardo y yo. Vosotros le haceis mucha falta. He dejado para el final a Ungar y Zalva (sic) porque: entre ellos, vosotros y yo hay mucho más de que hablar.

Un buen día tomamos el té (en MI CAFÉ!) Itala, Ungar y yo. Yo conocía a Itala pero no a Ungar. Buen muchacho y muy inteligente. Me ha producido magnífica impresión. Esta primera entrevista...no resultó. Ungar andaba metido en un grupo que él ha formado en la facultad y esto dificultaba algo nuestros planes. Itala se desilusionó. Luego nos vimos a solas Ungar y yo y pusimos en claro muchas cosas. El se encontró muy solo cuando os marchasteis vosotros. Yo he cambiado mucho (me dijo) desde que se fueron los muchachos. Efectivamente Simón está pasando por este momento que pasaron en los años anteriores los intelectuales europeos. La profesión pasa un poco a 2º término ante los problemas político-sociales.

Luego he conocido a Salva (sic) (y naturalmente a Sara!)

Es otro de mis nuevos y buenos amigos. Este comprendió muy bien el sentido del grupo. Después de hablar otras veces, las cosas ya se ponen en buen camino y Salva (sic) ve nuestro grupo (poco numeroso para que el trabajo sea efectivo) absolutamente profesional y al margen del otro grupo más estudiantil, pedagógico y con un carácter político más marcado. De manera que como veis las cosas están ya en un momento optimista y en conversaciones sucesivas iremos perfilando la formación del grupo.

*He conocido también a Le Pera: MACANUDO! Braun Menéndez simpatiquísimo. (Bustamante y Bety están en Tres Arroyos)”.*²⁷⁵

Estaba claro que lo primordial en el espíritu del grupo debía ser la profesión. Bonet venía de un París donde todo era “interino y teórico” y no quería que el grupo se diluyera en devaneos ajenos a la práctica arquitectónica. El “sentido” del grupo estaba claro.

Simón Ungar había sentido el golpe de la ausencia de sus dos compañeros de grupo en la facultad junto a los cuales había desarrollado el proyecto de “Cine Integral”²⁷⁶ y en ausencia de éstos había experimentado un cambio que lo acercaba más a la problemática político social. Junto con Alberto Le Pera y Conrado Sonderéguer habían empezado a montar “la máquina”. Pero esta máquina no iba a ser la que tenían en mente Bonet, Kurchan y Ferrari para Austral. Las diferencias de criterio residían fundamentalmente en que el G.E.P.A.C. era un grupo más teórico que giraba alrededor de lo político y Austral pretendía ser un grupo profesional que “se mantendrá libre de toda tendencia política o religiosa”. Mientras el G.E.P.A.C. pretendía ser un grupo numeroso donde los integrantes no adscribieran a una idea de arquitectura particular, Austral pretendía ser un grupo acotado numéricamente y con una concepción de la arquitectura bien marcada.

Dice Simón Ungar:

²⁷⁵ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 23-04-1938. JFHA K053.

²⁷⁶ Simón León Ungar solo volvería a asociarse profesionalmente con Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy en 1941, cuando junto a ellos desarrolle los tres anteproyectos de la casa de Pedro Ghiso en calle Güemes, Bs. As., Argentina. Ver FHA D039.

“Con Le Pera y también Sondereguer, hemos organizado un grupo de estudiantes, grupo que provisoriamente se llama G.E.P.A.C. (Grupo de Estudios de los Problemas de Arq. Contemporánea) y hemos establecido ya las bases de organización que no las copio porque es muy extensa; pero en síntesis, es un grupo en que su acción tiene que ser como la de l’Architecture d’Aujourd’hui es decir por el momento ocuparse de los problemas del país en materia urbanística y arquitectónica y colaterales, organizar concursos, y si es posible hacer una revista o entrar en Nuestra Arquitectura con un cuerpo de redacción, para hacer una revista polémica. Los miembros de este grupo tomarán parte individualmente o por equipos, equipo “Tecton”, etc. Es decir una organización similar al Gatepac pero distinta en cuanto a las realidades de país y nuestro ambiente.

*Es decir la Máquina está montada. Un paso que Uds. saben lo difícil que es realizar entre nosotros”.*²⁷⁷

Es interesante constatar que la referencia al G.A.T.E.P.A.C. la toman de Bonet *“Indudablemente las referencias que nos trajo Bonet del Gatepac han sido muy útiles”*,²⁷⁸ pero con un sentido muy diferente al carácter que de éste quiere rescatar el arquitecto catalán para incorporarlo al grupo argentino.

También Juan Kurchan apenas llegado a la Argentina va a trazarle a Jorge Ferrari Hardoy un panorama de la incipiente formación del grupo y de la situación de Simón Ungar:

“FORMACIÓN DEL GRUPO. Hablé con Bonet de esto, absolutamente de acuerdo. Con Ungar me encontré y conversé (estabas vos presente) De acuerdo en la mayor parte de las cosas.

Desacuerdo en las relaciones del grupo estudiantil que el formó en la facultad con el nuestro.

*Pero no tardaremos en entendernos. Mucho optimismo por mi parte. El un poco cambiado, menos de lo que el cree. (Creo habrás recibido la carta que el te escribió). Tomamos café en Mi Café (recuerdos!) Itala encantadora, siempre igual, siempre pronta a mejorar. Violeta simpática, muy cambiada; al comprenderla, la disculpo. Vera, con la ayuda de Bonet nació para la arquitectura. Lopez, regular (influencias de Cardenas). Vivanco mas o menos como siempre, alguna vez producirá algo bueno, pero nunca hecho como se debe (educación? miedos?). Sanchez de Bustamante, mucho empleo, muchas obras, dinero, nada como arquitecto. Se comprometió con Betty.²⁷⁹ Es director de la oficina de construcción (ilegible) de la provincia. Veremos si se puede hacer algo por ese lado. Zalba, encantador, haciendo el proyecto final, no ha variado mucho. Veré de ayudarlo”.*²⁸⁰

El problema se presentará cuando aparezca la primera oportunidad de trabajo del grupo²⁸¹ y los intereses de los dos grupos choquen. Cuando comienza a tomar forma Austral con los lineamientos que Bonet, Kurchan y Ferrari pretendían darle y ya agotadas las posibilidades de que el G.E.P.A.C. fuera el grupo de referencia, Ungar y Le Pera pretendieron una unión de los dos grupos, cosa que Bonet descartó por completo:

²⁷⁷ Carta de Simón Ungar a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 16-07-1938. JFHA K053.

²⁷⁸ *Ibid.*

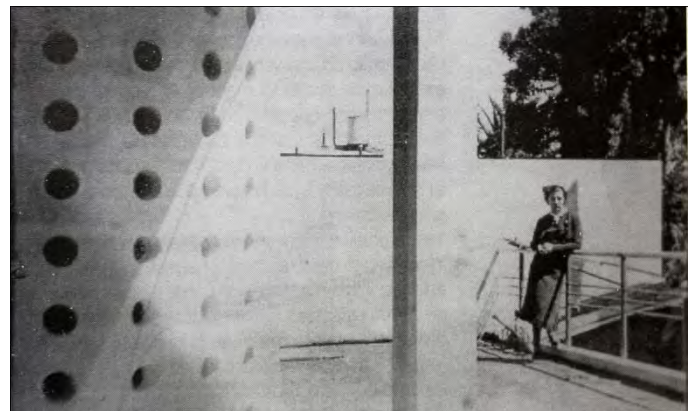
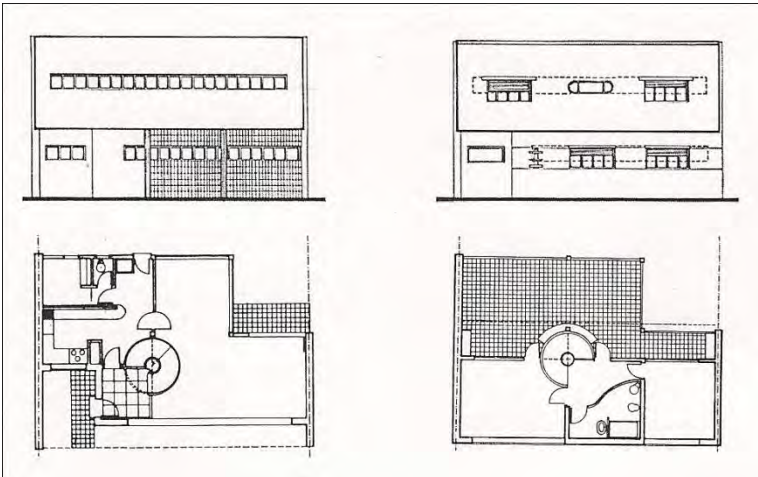
²⁷⁹ Se refiere a Beatriz Penny.

²⁸⁰ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 14-09-1938. FHA K053.

²⁸¹ Se trata de las acciones realizadas para parar la obra de la nueva Facultad de Medicina, cuya construcción constituía un serio obstáculo para materializar una de las partes del Plan de Buenos Aires, la Ciudad Universitaria.



I.6.23-26 Hilario Zalba y Simón L. Ungar.
Casa Renom, Buenos Aires, 1937.



*“En el fondo ellos quisieran que los 2 grupos se unieran. Esto no puede ser pues los mismos son distintos. Uno es un grupo de estudio y otro de trabajo. Además nuestro grupo debe ser selectivo pues debemos ir todos con una sola idea arquitectónica para llevarla adelante. En el otro grupo cabe todo el mundo! Por ejemplo están como elementos principales y como únicos Arq. del grupo: Julio Molina y Mario Molina. Ungar me ha dicho que clase de Arq. es este Mario Molina y francamente uno no se puede agrupar con gente cuando se lucha por ideas arquitectónicas distantes”.*²⁸²

Estaba claro que el carácter selectivo que pretendían darle Bonet, Kurchan y Ferrari no contemplaba un grupo donde entrara *“todo el mundo”*. Para llevar adelante a Austral debían *“ir todos con una sola idea arquitectónica”*, que sin embargo no todos los integrantes escogidos poseían. Bonet, Kurchan y Ferrari serán los encargados de implementar esa idea capaz de aglutinar al grupo cargándolo con el bagaje conceptual que traían de París.

Ese bagaje suponía una concepción de arquitectura moderna que partía de Le Corbusier pero pretendía ir mucho más allá, adentrándose en los problemas filosóficos de la arquitectura, no para discurrir sobre ellos sino para concretarlos en obras de arquitectura.

Esos problemas filosóficos funcionarían como traccionadores creativos y contenían elementos relacionados con la psicología colectiva y el surrealismo abstracto.

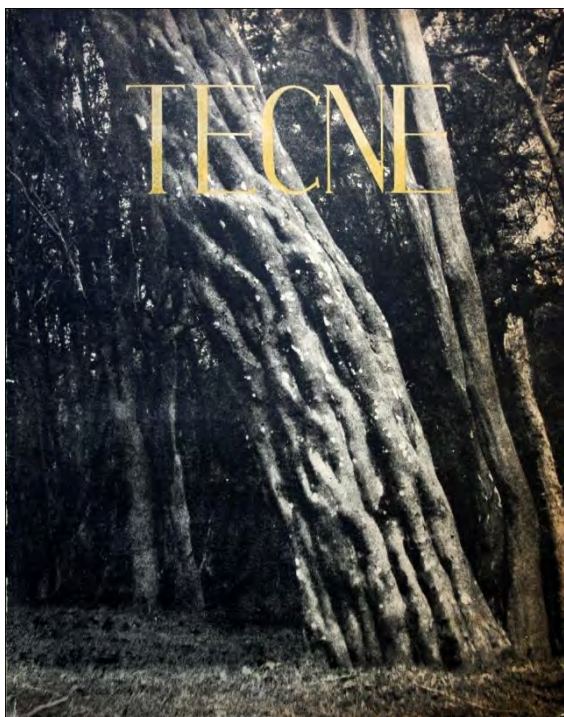
Para no caer en soluciones epidérmicas que aplicasen como receta los repertorios formales modernos, había que fijar algunos elementos que sirvan de referencia para *“hacer avanzar la arquitectura”*. Esos mismos elementos estarían esbozados en el manifiesto y fueron motivo de discusión con el resto de los integrantes del grupo, que ya veía a Le Corbusier como un referente suficiente, el poseedor de una doctrina posible de ser seguida.

Dice Bonet:

“he logrado que Ricardo dejase de mirar la arquitectura como simple profesión para crearse un porvenir e interesarse en los problemas filosóficos de la arquitectura. De manera que Ricardo mira los problemas arq. con entusiasmo y está dispuesto a dedicar sus mejores horas a la solución de estos problemas. No hay que decir que está en los principios. Le pasa algo así como Itala, muchacha magnífica, que aunque verde en arq., llena de entusiasmo. Los 2 son personas muy rectas. A Itala le he ayudado un poco en el proyecto que está haciendo para un concurso de un club en el Tigre. Para ella este proyecto ha sido una especie de iniciación. He hecho lo que he podido para aconsejarla y hacerla entrar en el verdadero camino arq. Le ha salido un proyecto sin pretensiones pero sin fallas. Le enseñé a hacer “maquette” y en vez de perspectiva presenté un fotomontage a base de fotos de ella. Yo me veo con todos! Itala no se ve con Ungar y Lepera (sic) (estos 2 siempre juntos!) Es lástima que ellos no sean más amigos. El “Gallego” Zalva (sic) en La Plata pero nos vemos siempre que viene a B.A. Somos muy amigos. He visto la casa que han hecho en La Plata con Ungar. Está bien (aunque los colores dejan mucho que desear!)²⁸³ sin ser genial. Es poco moderna en el sentido que yo doy a esta palabra. He conocido a Sanchez Bustamante que acaba de comprometerse oficialmente con Betty (a quien han operado de

²⁸² Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. JFHA K053.

²⁸³ Precisamente el esquema de colores de la casa Renom había sido diseñado por Beatriz Penny, prometida de Samuel Sanchez de Bustamante: *“Fuimos después como architectes en misión diplomatique a ver la obra del Gallego y Simón; yo estaba muy contenta porque ellos me dieron a hacer todo el “color-scheme”. Es muy bonita. Tienen una escalera de la cual estoy prendada”*. Carta de Beatriz Penny a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-05-1938. FHA K053.



I.6.27 Revista *Tecné*. Año 1, cuaderno N° 2. Verano 1942-43. Portada.



I.6.28 Revista *Tecné*. Año 1, N° 1. Agosto de 1942. Portada de Antonio Bonet con la "Visión del Buenos Aires futuro de Le Corbusier"

I.6.29 Juan Kurchan fotografiado por Jorge Ferrari Hardoy. París, 1938. FHA G111.



I.6.30 Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan en la revista *Tecné*. Agosto 1942.



I.6.31 Junzo Sakakura en *La Nouvelle Architecture* de Alfred Roth. 1939.

apéndice). *Me ha producido muy buena impresión. Muchacho inteligente y bueno. Es un buen elemento*".²⁸⁴

Como comenta Bonet para algunos esto constituyó una especie de iniciación, como en el caso de Ítala Fulvia Villa que incluso recién en esos momentos había empezado a conocer la obra de Le Corbusier, incitada por sus compañeros que se encontraban en París: *"Aprovechen los últimos meses al lado de ese Maestro que estoy empezando a comprender, y a admirar, a través del estudio de sus magníficas y originales concepciones!"*.²⁸⁵

La propia Ítala les comenta a Kurchan y Ferrari: *"He cambiado en mi arquitectura y espero que lo haga mucho más"*,²⁸⁶ reconociendo la gran influencia de Bonet:

"Bonet es completo y lo estimo cada vez más: todos en casa lo quieren y hasta mi propio padre a pesar de que un día se levantó de la mesa horrorizado cuando Antonio trató de convencerlo de que para nuestros tiempos Picasso tiene la misma importancia que Miguel Ángel para su tiempo!...Antonio me indicó como tenía que hacer la maquette y me enseñó a hacer el fotomontaje. Les diré que tiene la pistola para suflaje y que es maravillosa. Tenían que verlos a Ricardo²⁸⁷ y a Antonio con dos trajes blancos adelante y "suflajeando" como dos "negres"! Qué buenos! Nunca nunca podré retribuirles ayuda tan preciosa, y el cariño y la simpatía que en todo momento me demuestran".²⁸⁸

Para Hilario Zalba, que en ese momento estaba preparando su proyecto de final de carrera (un *"proyecto Karman"* en palabras del propio Zalba), la casa Renom, que estaba terminando con Simón Ungar ya constituía un ejemplo de arquitectura "moderna" (I.6.23-26).

Para la concepción traída por Bonet, y compartida por Kurchan y Ferrari, esta casa distaba mucho de serla.

Estaba claro que lo que buscaban Bonet, Kurchan y Ferrari iba mucho más allá de la mera aplicación de los repertorios formales lecorbusieranos. La arquitectura que pretendían para Austral debía hacer avanzar la arquitectura del estancamiento en que se encontraba, y para hacerla avanzar deberían hacer que todo el grupo luchase por ideas semejantes, no limitándose a aplicar recetas provenientes de las publicaciones que llegaban de Europa.

Tecné y La Nouvelle Architecture.

Una de las derivaciones que tendrá el efímero G.E.P.A.C., o más precisamente la relación que mantenían Ungar con Sonderéguer fue la concreción de una publicación donde Austral colaborará unos años más tarde. Se trata de la revista *Tecné*, que en cuadernos trimestrales condensaba Técnica, Arquitectura y Urbanismo (I.6.27-28).

Si bien solo editarán tres números de *Tecné*, el primero de los cuales aparecerá en agosto de 1942,²⁸⁹ sus páginas expresarán cabalmente el "espíritu Austral" y serán el vehículo para que los

²⁸⁴ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053.

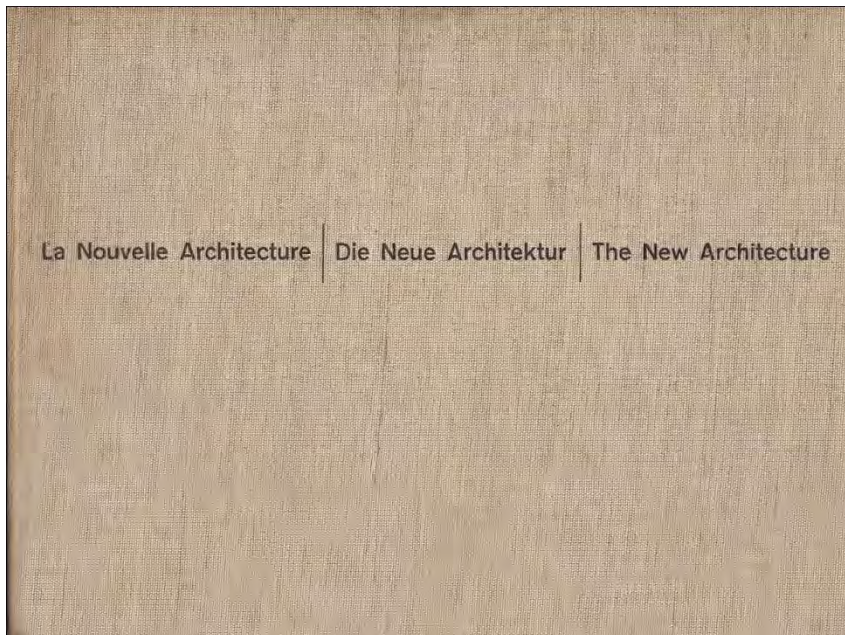
²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

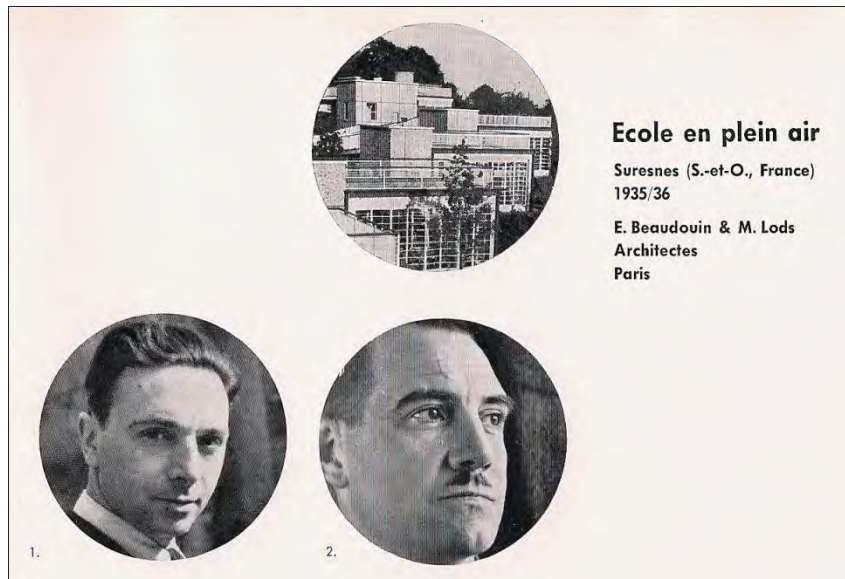
²⁸⁷ Se refiere a Ricardo Vera Barros.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ El cuaderno N° 1 de *Tecné* aparecerá en agosto de 1942, el N° 2 en el verano de 1942-1943, y el N° 3 en marzo de 1944 (este último solo con Sonderéguer como director). En los dos primeros números la



I.6.31 Alfred Roth. *La Nouvelle Architecture*. Diseño de Max Bill. 1939



I.6.33 *École en plein air de Suresnes* en la *Nouvelle Architecture*.

secretaria fue la Sra. Sivia de Ferrari (esposa de Jorge Ferrari Hardoy). En el primer número la dirección y administración se encontraban en Pino 2446, en la casa de "Los Eucaliptos".

Australes publiquen dos de sus obras paradigmáticas: los “Departamentos transformables de Belgrano” y el “Grupo de casas en Martínez”.²⁹⁰

Esta publicación seguía la línea del libro del arquitecto Alfred Roth *“La Nouvelle Architecture”* (I.6.32), aparecido a fines de diciembre de 1939 y que los Australes conocían. El libro del arquitecto suizo es fundamental para entender las búsquedas de los Australes ya que condensa en veinte ejemplos de arquitectura moderna de la década de los treinta lo que podía ser esta “nueva arquitectura” contemporánea. Haciendo hincapié en la técnica, la prefabricación y los nuevos materiales, proponía una visión que los Australes compartirán:

*“los años que precedieron a la segunda guerra mundial fueron, como se sabe, marcados por los síntomas de una grave desorientación en la actividad de la arquitectura europea. La necesidad de oponerse a una tendencia también nefasta para el sano desarrollo de una arquitectura libre y creativa fue precisamente una de las razones que decidieron al autor a emprender este libro”.*²⁹¹

En *Tecné* se reproduce incluso un artículo de *“la Nouvelle Architecture”*²⁹² y fragmentos de una carta del propio Alfred Roth que señala: *“...mas que nunca es necesario que sean creadas publicaciones como TECNE en las que se podrá defender con rigor y claridad la tesis de la nueva arquitectura...”*²⁹³

Los propios directores de *Tecné* consideraban el libro del arquitecto suizo como *“...la muestra más inteligente de la arquitectura contemporánea que se haya realizado. Las veinte obras que componen este libro permitan “caracterizar”, situar y definir el estado actual de la nueva arquitectura (...) y permite vislumbrar las posibilidades de la evolución arquitectónica”.*²⁹⁴

Incluso pueden encontrarse paralelismos en la forma de representación de los ejemplos del libro de Roth con los ejemplos de Austral que aparecerán en *Tecné*, especialmente en lo referente a las cuestiones técnicas, pero también en algunos detalles de diseño gráfico.²⁹⁵

Formando parte de estos veinte referentes de *“La Nueva Arquitectura”* el libro presentaba el pabellón de Japón para la Exposición Internacional de París de 1937, de Junzo Sakakura, la *“École en plein air à Suresnes”* (Francia 1935/36) de E. Beaudouin y M. Lods., y la biblioteca pública de Viipuri (Finlandia 1932/35) de Alvar Aalto.

En plena obra de la Casa de Virrey del Pino, Jorge Ferrari Hardoy va a procurar hacerse de este libro requiriéndoselo a un amigo del grupo que estaba residiendo en Nueva York.²⁹⁶

²⁹⁰ Es interesante notar que en los cuadernos N° 1 y N° 2 se mencionan como colaboradores al *“Grupo ‘Austral’ (Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Alberto Le Pera, S.L. Ungar, Hilario Zalba)”*, y externos al grupo *“Luis Olezza, Valerio Peluffo, Jorge Vivanco”*. En el cuaderno N° 3 aparece el siguiente listado sin referencias a Austral: *“Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Alberto Le Pera, Luis Olezza, Valerio Peluffo, Jorge Vivanco, Hilario Zalba”*.

²⁹¹ ROTH, Alfred, *La Nouvelle Architecture...*, op. cit.

²⁹² Se trataba de un artículo sobre la *“Casa de vacaciones - Les Mathes (Océan) Francia 1935”* de Le Corbusier.

²⁹³ *“Tecné y sus colaboradores”*, En *Tecné* N° 1, Buenos Aires, agosto de 1942.

²⁹⁴ *“Bibliografía”*, en En *Tecné* N° 1..., *Ibid.*

²⁹⁵ El diseño gráfico del libro de Roth había sido realizado por Max Bill, e incluía fotografías circulares de los ejemplos y arquitectos que presentaba. En el artículo de los *“Departamentos transformables en Belgrano”*, Kurchan y Ferrari aparecerán con sendas fotos circulares que denotan su adscripción a la tesis de Roth (I.6.29-33).

Nuevas formas de representación – nuevos materiales.

Uno de los elementos fundamentales en la línea que pretendían Bonet, Kurchan y Ferrari para el grupo fue la introducción de nuevas formas de representación, como el fotomontaje, el “suflaje” y la “maquette”.

La maqueta como elemento de diseño, permitía una concepción arquitectónica “espacial” alejada de la mera representación en planta, corte y alzado y era fundamental para concebir esta nueva arquitectura. Este elemento de representación no había formado parte de los requerimientos gráficos en las entregas de trabajos de la Escuela de Arquitectura, que limitaban las piezas gráficas tridimensionales a perspectivas axonométricas, muchas veces solo con el objeto de realizar un estudio de masas o volúmenes.

Sin embargo Kurchan y Ferrari, antes de emprender el viaje a Europa ya habían realizado “maquette” para su proyecto de “Cine Integral” que desarrollaran con Simón Ungar en 1937. Incluso habían realizado una perspectiva polar del espacio principal en un enfoque muy similar al que presentaba Le Corbusier sus perspectivas para el Palacio de las Naciones, donde las columnas se cortaban para dejar ver el espacio interior.

Esta importancia del diseño del espacio interior es un elemento novedoso que no estaba presente en los trabajos de estudiantes y constituirá para Austral un elemento central en sus realizaciones.

Otra de las acciones que van a llevar adelante los tres Australes que habían confluído en París es establecer un panorama de los materiales existentes en el mercado argentino. La nueva arquitectura requería de nuevos materiales y en el caso de no poderlos conseguir en el país buscaron la forma de obtener la representación de los mismos para traerlos de afuera. Asimismo Bonet, Kurchan y Ferrari empezaron a idear el diseño y la fabricación de muebles impregnados del espíritu Austral como actividad paralela a su quehacer arquitectónico:

*“En la búsqueda de materiales ando retrasado a causa de mi enorme trabajo en encontrar algo. Lo peor industrias del vidrio. Ya os hablaré en la próxima. Creo que nuestro asunto de muebles puede ser magnífico”.*²⁹⁷

Para poder hacer avanzar la arquitectura había que empezar por conocer los detalles técnicos de los nuevos materiales y aprovechar los contactos establecidos en París.

“El miércoles Itala presenta el proyecto del concurso. Desde fin de semana vamos a hacer juntos el trabajo para la lista de materiales. Como somos buenos amigos va a ir bien pues lo haremos a ratos perdidos. En principio tendríais que encontrar revestimientos cerámicos buenos (quizá Checoslovacos). Placas de Galalit para muebles. Buenas composiciones para revestimientos de aplacados artificiales en “Société de CEMENTS FRANCAIS” 80 rue TAIT BOUT. Paris.

²⁹⁶ “Si me podés comprar un libro de arquitectura que se ha publicado en Suiza hace poco, y que debe venderse allí, me gustaría mucho. Se llama “La nueva Arquitectura”, por un arquitecto suizo: Alfred ROTH. Está escrito en dos idiomas.- Si lo conseguís, pagalo con los dollars de Pascoe y me decís”. Carta de Jorge Ferrari Hardoy, 25-04-1943. FHA K053.

²⁹⁷ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 23-04-1938. FHA K053.

*Mandaron la dirección de Aalto, que escribiré directamente dándole vuestra dirección en París y la mía aquí. También convendría entablar relación comercial con algún anticuario de París para pedir objetos para nuestras decoraciones”.*²⁹⁸

Incluso hicieron gestiones en Thonet para obtener la representación de muebles de Charlotte Perriand²⁹⁹ y Le Corbusier, como así también en la casa francesa de mobiliario Flambo. También estaban interesados en conseguir las representaciones de fotografía mural (del tipo de las que Josep Renau había usado en el interior del pabellón de la república española), materiales cerámicos para revestimientos y cantoneras metálicas para paredes de yeso, elemento inexistente en Argentina.

“ASUNTOS REPRESENTACIONES (conversación con Bonet)

LAPICES CHECOSLOVACOS: *Hay que conseguir la representación pues son un éxito!*

MUEBLES LE CORBUSIER, CHARLOTTE PERRIAND: *Conversa con Charlotte, para averiguar como andan las gestiones con Thonet (y si están terminadas, si podemos nosotros conseguir una representación (directa) de Charlotte y Le Corbusier.*

FLAMBO: *1°) Averigüa si tiene representación en Bs. As.*

2°) Catálogos y precios (para poder competir con los de aquí)

AALTO: *Le escribimos nosotros desde aquí. Vos le explicarás a él en caso de encontrarlo en París.*

CHARLOTTE PERRIAND: *Pedirle direcciones de casas con objetos importantes de tierra cocida, cerámica, etc. (aquí casi no hay)*

MARCEL BRAUER(sic) MUEBLES *Conversar con Charlotte sobre los métodos de obtención: a través de Thonet?. En todo caso: consejos*

FOTO MURAL *Entrevistar al representante. Posibilidad de traer la representación. Muy importante.*

CANTONERAS METÁLICAS *Para (ilegible) de yeso. Averiguar. Rue Cherche Midi (centro Arquitectos). La representación de esto sería un negocio, pues aquí no hay. Todos los ángulos de muros aquí se hacen así (ejemplo dibujado) y se rompen siempre.*

MATERIALES CERÁMICOS *para revestimiento. Aquí no hay nada sobre esto. En París (ilegible). La representación sería un éxito. Muy importante.*

SACAR COPIA *de los ensayos de tabiques acústicos del Pabellón Suizo (que está en casa, en el placard donde están tus libros) luego entrégale a Jeanneret el original en nombre de Bonet. Importante.*

LIBROS *sobre ensamblaje y construcción en madera. Pedir en librerías o en l'école Boule (importante)*

MIRÓ *en nombre de Bonet, pedirle la autorización para editar algunos “pochoirs” de él y por su intermedio, de otros: Kandinsky, Leger, también Matta.*

Experiencia de la Gatepac.

LE CORBUSIER *Si es posible conseguir cuadros para venderle aquí. (de la última época).(…)*

GUSTAVE LYON *Acústica. No te olvides (ilegible). Muy importante. Posibilidad de hacer algo”.*³⁰⁰

²⁹⁸ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053

²⁹⁹ La estancia en el despacho de Le Corbusier les había permitido establecer contactos con Charlotte Perriand quien en ese momento acababa de dejar el atelier del maestro suizo después de estar encargada de la obra del *Pavillon de Les Temps Nouveaux* y de cerca de diez años de colaborar en el 35 *Rue des Sèvres*.

³⁰⁰ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 14-09-1938- FHA K053.

A diferencia de los aceros inoxidable, de los cuales existían muchas representaciones en Argentina, van a tratar de conseguir las de linóleum para paredes (Lincrusta) y Bakalite.

Estaban interesados en el método que utilizó Picasso para realizar sus esculturas de cemento blanco del pabellón español y también consideraron la posibilidad de hacer en Buenos Aires una exposición de cuadros de Le Corbusier y editar algunos cuadernos con las obras de Miró, Kandinsky, Léger y Matta.

Asimismo procuraron traer consigo documentación técnica que les sirviera de apoyo para el inicio de sus actividades, como fue el caso de un estudio de aislación sobre el Pabellón Suizo y los “muros neutralizantes” desarrollados por Gustave Lyon para dicho edificio de la ciudad universitaria de París.

Era importante capitalizar la experiencia de París, no solo aprovechar los contenidos teóricos y el bagaje cultural adquirido en la Ciudad Luz, sino también poder incorporar los elementos técnicos indispensables para efectuar una transformación del panorama arquitectónico argentino. Incluso de conseguir representaciones de materiales novedosos inexistentes en el mercado local.

El afán de hacer Obra suponía el dominio de una técnica que no había formado parte de la formación de la Escuela de Arquitectura, por lo menos de los arquitectos argentinos. Se trataba de incorporar ese dominio al quehacer profesional y ponerlo a disposición de los conceptos filosóficos que le servirían de sustento.

Pronto la guerra cortarían toda vinculación con Europa, y ese corte supondría la necesidad de ejercer ese dominio de la técnica sobre los materiales disponibles en el país. Así, toda la información asimilada se transformaría en una posibilidad para su aplicación a soluciones novedosas determinadas por el imperio de las circunstancias, soluciones que serían parte indisoluble de los ensayos de Austral.

2.0

AUSTRAL

2.1 Austral y G.A.T.C.P.A.C. Los estatutos gemelos.

Cuando Antonio Bonet decide emprender el viaje a Argentina y la idea de conformar un grupo ya había sido acordada con Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, Bonet le solicita a Josep Torres Clavé que le envíe los estatutos del G.A.T.C.P.A.C. para usarlos como base para la redacción de los estatutos del grupo argentino. Incluso tiene en mente mejorar en esta nueva agrupación aquellas cosas que no funcionaban en el grupo catalán.

“Si alguna vez llegásemos a hacer algo con el sistema del GATCPAC, creo que lo haremos mejor, pues yo conozco todas las cosas que no funcionaban en Barcelona y procuraré evitarlas. (Supongo que más o menos ya sabes de qué hablo.)”³⁰¹ Seguramente me iré a finales de febrero, lo más tarde a comienzos de marzo, así que te ruego que me contestes largo y deprisa (me gustaría que me enviases unos estatutos del GATCPAC)”³⁰²

La referencia del grupo catalán que lleva consigo Bonet es tomada incluso en un primer momento por Simón Ungar para el efímero G.E.P.A.C., y finalmente va a servir para establecer el esquema base sobre el cual montar la organización de Austral.

Incluso antes de que Ferrari volviera a la Argentina, Bonet y Kurchan ya estaban trabajando sobre los estatutos del grupo, paralelamente al estudio del asunto de la Ciudad Universitaria:

“Del grupo? Ya te escribiré en carta especial, o te hablaré cuando llegues a ésta; en realidad recién comienza a andar, Bonet y yo estamos haciendo los estatutos, se comenzará a estudiar la ciudad universitaria, en total sobre este punto: mucho y justificado optimismo”³⁰³

Para el 23 de noviembre de 1938, fecha en que se toma registro de la primera acta del grupo, los estatutos ya habían sido redactados y aprobados. Incluso en esta primera acta oficial se propone hacerles un agregado.³⁰⁴

Comparando los estatutos de Austral con los del G.A.T.C.P.A.C. las coincidencias son evidentes. Más allá de algunos pequeños cambios en alguna denominación o cuestiones administrativas menores el “*sistema G.A.T.C.P.A.C.*” en palabras de Bonet fue usado casi textualmente para la formulación de los estatutos del grupo argentino.

En un grupo que todavía no tenía nombre (se deja un espacio en blanco a ser llenado cuando se aprobara el nombre del grupo), la “*Razón de existencia*” estaba clara. Había que aprovechar la experiencia del sólido grupo catalán, usar su sistema y reproducirlo, e incluso conseguir para

³⁰¹ Existieron innumerables discusiones dentro del seno del G.A.T.P.A.C. referentes a la distribución de trabajos particulares y colectivos de sus miembros Directores, como así también del porcentaje de honorarios correspondientes a dichos trabajos que los arquitectos debían aportar a la caja del grupo, además de satisfacer la cuota mensual. Dichos problemas incluso trajeron como consecuencia la modificación del artículo 4º de los estatutos del G.A.T.C.P.A.C. en abril de 1934 referido a la no intromisión del grupo en las actividades particulares de sus miembros. Ver THEILACKER PONS, Joan Carles, “La organización interna del G.A.T.C.P.A.C.”, *op.cit.*

³⁰² Carta de Antonio Bonet a Josep Torre Clavé, 11-02-1938. En ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi, *Bonet Castellana..., op.cit.*

³⁰³ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 08-10-1938. FHA K053.

³⁰⁴ “Proposición de agregado a los estatutos: El miembro del grupo que falte a tres reuniones en tres meses sin justificación aceptada, queda excluido del grupo.” GRUPO AUSTRAL, *Actas de reuniones* [texto mecanografiado]. FHA B005, B006, B007, B008.

Argentina la representación del C.I.R.P.A.C., que en ese momento la tenía el propio G.A.T.E.P.A.C.

Para hacer la comparación más comprensible, a efectos metodológicos he desglosado los artículos, tanto de los estatutos de Austral (en negrita) como los del G.A.T.C.P.A.C., poniendo a continuación de los artículos de Austral los correspondientes al G.A.T.P.A.C.,³⁰⁵ alternadamente.

“ESTATUTOS DEL GRUPO..... Razón de existencia

Art. 1.- El grupo con residencia en Buenos Aires, reúne a Arquitectos, Ingenieros, Técnicos e Industriales de todos los ramos de la construcción y tiene para la R. Argentina, la representación del C.I.R.P.A.C.

“A.1) “El GATCPAC” con residencia en Barcelona es una de las agrupaciones que constituyen en Grupo Español de Arquitectos y Técnicos para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC) que tiene la representación para España y América Latina del “Comité Internacional pour la realisation des problèmes architecturaux contemporains” (CIRPAC).

Art. 2.- Finalidad: luchar por el progreso de la Arquitectura.

A.2) La finalidad del GATCPAC es:

- a) Reunir a los arquitectos, ingenieros y técnicos y todos los industriales del ramo de la construcción para fomentar y divulgar la arquitectura contemporánea y las industrias que con ella se relacionan.*
- b) Estar en contacto con el resto de las agrupaciones españolas e internacionales para el buen desarrollo de esta idea a España y al extranjero.*

Art. 3.- Para llevar a cabo la finalidad del grupo, se hará uso de lo siguiente: a) Establecer contacto con los grupos similares de otros países e internacionales. b) Estudios particulares y colectivos de los problemas teóricos y prácticos de A.C. c) Participación del grupo o de una representación suya en los concursos, exposiciones, congresos nacionales e internacionales. d) Proponer y organizar conferencias, concursos y exposiciones. Los socios directores organizarán sesiones culturales a las cuales serán invitados todos los socios del grupo. e) Redactar una revista órgano del grupo. f) Agrupar en torno del mismo a individuos y grupos de distintas actividades, (pintores, escultores, músicos, fotógrafos, médicos, abogados, financistas, sociólogos, pedagogos, etc.). g) Tomar iniciativas para la resolución de todos los problemas arquitectónicos de la República.

A.3) Para conseguir los fines señalados en el artículo anterior, el grupo hará uso de los medios siguientes:

- a) Estudiar por las comisiones que se acuerden temas relacionados con la arquitectura contemporánea.*
- b) Participación del grupo, o de una representación suya, en los concursos, exposiciones, congresos, etc. que se celebren tanto en España como en el extranjero y que se consideren interesantes.*

³⁰⁵ Los estatutos del Grupo Austral están tomados de: GRUPO AUSTRAL, *Estatutos del Grupo. Razón de existencia* [texto mecanografiado]. FHA B002. Los correspondientes al G.A.T.P.A.C., de THEILACKER PONS, Joan Carles, “La organización interna del G.A.T.C.P.A.C.”, *op.cit.*

- c) Organizar conferencias, concursos y exposiciones.
- d) Dar publicidad en la forma más oportuna en cada caso y siempre que se crea conveniente, a los trabajos de los asociados.
- e) Redactar y colaborar en una revista, órgano del grupo español.
- f) Seleccionar y agrupar un conjunto de industriales colaboradores y orientarlos en sus actividades, con el fin de conseguir tipos standart (sic) que respondan a la idea directriz del grupo.

Art. 4.- El grupo No intervendrá en las actividades particulares de sus miembros.

A.4) El GATCPAC no tendrá intervención en las actividades particulares profesionales de sus socios.

Art. 5.- El grupo es libre de toda tendencia política o religión.

A.5) El GATCPAC es libre de toda tendencia política o religiosa.

DE LOS COMPONENTES

Art. 6.- El grupo se compone de socios Honorarios, activos, protectores, colaboradores, industriales y adherentes.³⁰⁶

DE LOS ASOCIADOS

A.6) La agrupación constará de: Socios Honorarios; Directores; Protectores; de Número; Estudiantes y del grupo industrial. Los derechos y obligaciones de los socios mencionados se especificarán en el Reglamento correspondiente.

Art. 7.- Serán socios honorarios aquellos que por su relieve, significación u otras circunstancias, sean nombrados por la totalidad de los socios directores. No pagarán cuota alguna, ni tendrán voto en las deliberaciones y acuerdos.

A.7) Serán socios Honorarios aquellos que por su relieve, significación u otras circunstancias, sean nombrados por la totalidad de los socios Directores. No habrán de satisfacer ninguna cuota ni tendrán voto en las deliberaciones y acuerdos.

Art. 8.- Son socios activos³⁰⁷ al constituirse el grupo..... los siguientes Arquitectos: Bonet Antonio, Ferrari Jorge, Kurchan Juan, Le Pera Alberto, López Abel, Sanchez de Bustamante Samuel, Ungar simón L., Vera Barros Ricardo, Villa Itala, Zalba Hilario.

Art. 9.- Para entrar como socio director del grupo, es necesario: a) Ser Arquitecto o Ingeniero. b) Ser aceptado por la totalidad de los Socios directores existentes. La votación será obligatoria y secreta para todos los socios directores. d) Pagar una cuota de ingreso a fijar por los socios directores y de acuerdo con los gastos no cubiertos del grupo hasta el momento del ingreso.

A.8) Para ser socio Director es necesario:

- a) Ser arquitecto o ingeniero.
- b) Presentar uno o diversos trabajos.
- c) Ser aceptado por la totalidad de los socios arquitectos Directores existentes. La votación será obligatoria y secreta para todos los socios Directores.

³⁰⁶ Inicialmente este artículo estaba redactado "El grupo se compone de socios Honorarios, directores, protectores, colaboradores, de número, industriales y estudiantes", luego fue corregido a mano sobre el original mecanografiado.

³⁰⁷ Inicialmente "Directores", corregido a mano sobre el original mecanografiado.

Art. 10.- Los socios directores tendrán las misiones siguientes: a) Actuar en los cargos que les correspondan por riguroso turno, de acuerdo al reglamento. b) Orientar a los industriales colaboradores del grupo. c) Satisfacer una cuota mensual.

A.9) La misión de los socios Directores será:

a) Colaborar para hacer que se cumplan los fines del grupo.

b) Actuar en los cargos que les corresponda, por riguroso turno, dentro de la Ponencia de Gobierno.

c) Orientar a los industriales colaboradores en su trabajo.

d) Satisfacer una cuota mensual.

Art. 11.- Serán socios protectores las entidades y particulares que ayuden económicamente a la agrupación.

A.10) Serán socios Protectores las entidades o particulares que ayuden económicamente a la agrupación. Satisfarán una cuota mensual.

Art. 12.- Serán socios colaboradores los individuos de otras profesiones que contribuyan de acuerdo con los socios directores, a resolver los problemas del grupo.

Art. 13.- Serán socios de número los arquitectos o ingenieros que ingresen en el grupo y no adquieran la categoría de director. a) Deberán ser admitidos por la mayoría de los socios directores. b) Deberán satisfacer una cuota mensual.

A.11) Serán socios de número los que ingresen en el grupo y no adquieran la categoría de Director. Para ser admitido es necesario haber sido aceptado por mayoría de votos de los socios Directores. Satisfarán asimismo una cuota mensual.

Art. 14.- Serán socios estudiantes los alumnos de la Escuela de Arquitectura que ingresen al grupo. Deberán satisfacer una cuota mensual.

A.12) Serán socios Estudiantes los alumnos de las escuelas de arquitectura y de ingenieros. Satisfarán solamente una cuota de entrada.

Art. 15.- Todos los socios tienen la obligación de poner en conocimiento a la delegación de turno, todas las noticias, datos, hechos etc., que interesen al grupo.

A.13) Todos los socios contraen la obligación de poner en conocimiento de la Ponencia de Gobierno todos aquellos hechos, noticias o datos que interesen a la finalidad del grupo.

Art. 16.- Serán socios industriales colaboradores, aquellos que lo soliciten y sean admitidos por la totalidad de los socios directores o sean invitados por el grupo.

A.14) Serán industriales colaboradores todos aquellos que lo soliciten y sean admitidos por la mayoría de los socios Directores. Satisfarán una cuota de entrada y una mensual.

Art. 17.- Todo socio industrial tendrá derecho a: a) Una vitrina o stand en el local del grupo. b) Anuncio en la revista del grupo. c) De ser llamados a licitación en todas las obras dirigidas por los arquitectos directores. En igualdad de condiciones de propuestas se les concederá la obra en todos los casos en que aquellos tengan libertad de acción. d) Usar el nombre del grupo, en su propaganda de acuerdo con la delegación de gobierno del grupo.

Art. 18.- Obligaciones: a) Todo socio industrial tiene la obligación de variar progresivamente la vitrina o stand del local de exposición de acuerdo con la dirección. b) Colaborar desinteresadamente con los socios directores en los proyectos, ensayos, exposiciones etc., en

que intervenga el grupo. c) Pagar una cuota de entrada y otra mensual que varía de acuerdo con el reglamento.

Art. 19.- Se perderá la categoría de socio en general: a) Por dejar de abonar la cuota durante tres meses consecutivos. b) Por voluntad del interesado comunicándolo previamente por escrito a la delegación de turno. c) Por expulsión acordada por mayoría de socios directores en votación secreta.

Art. 20.- Se perderá la condición de socio director por dejar de actuar (sin causa justificada y comunicada previamente a la delegación de turno) en los cargos que le corresponda.

Art. 21.- El socio director que se ausente del país, podrá ser readmitido siempre que demuestre haber colaborado de alguna manera a las finalidades del grupo.

A.15) Se perderá la calidad de socio:

a) Por dejar de abonar las cuotas tres meses consecutivos.

b) Por voluntad del interesado, comunicándolo previamente por escrito a la Ponencia de Gobierno.

c) Por expulsión acordada por mayoría de los socios Directores en votación secreta.

d) Por exteriorizar disconformidad en la actuación del grupo. Se perderá la calidad de socio Director, además de lo nombrado, por dejar de formar parte (sin causa justificada previamente por escrito) de la Ponencia de Gobierno.

A.16) El socio que se ausente de España tres años como máximo podrá ser readmitido, sin previo acuerdo, siempre que demuestre, a juicio de la Ponencia de Gobierno, haber colaborado de alguna manera con las finalidades del grupo.

FUNCIONAMIENTO Y ADMINISTRACION DEL GRUPO

Art. 22.- Régimen económico. Para su acción el grupo contará con los ingresos siguientes: a) Cuotas de los socios directores, industriales y adherentes³⁰⁸. b) Donaciones y cuotas de los socios protectores. c) Un tanto por ciento de los honorarios cobrados por los socios directores en los trabajos que uno o más hagan por el grupo, entendiéndose por esta clase de trabajos los que el grupo por iniciativa propia, o por encargo, encomiende a uno o más socios directores.

A.17) El GATCPAC contará con los siguientes ingresos:

a) Cuotas mensuales de los socios.

b) Cuotas de los industriales colaboradores.

c) Subvenciones y donativos.

d) Alquiler de la sala de exposición y vitrinas.

e) Un tanto por ciento de los honorarios totales cobrados por los socios Directores, en los trabajos que uno o más de ellos hagan a nombre del GATCPAC ya sea por encargo, iniciativa o concurso.

Art. 23.- La revista órgano del grupo se regirá por una caja autónoma, disponiendo como ingresos: a) De la venta de la misma. b) Cuotas de anunciantes no socios del grupo (el grupo considera como ideal, una revista cuyos anunciantes sean solamente socios industriales del grupo. Este anunciante no socio del grupo, desaparecerá cuando la condición económica del grupo lo permita). c) El grupo entregará a la caja autónoma de la revista, el valor del aviso de los anunciantes socios industriales que estará comprendido en la cuota que pagan dichos socios industriales.

³⁰⁸ Inicialmente "estudiantes", corregido a mano sobre el original mecanografiado.

ADMINISTRACION

Artículo 24.- El grupo se regirá por una delegación de gobierno y una delegación económica y cargos individuales.

A.18) La agrupación se regirá por una Ponencia de Gobierno y una económica.

Artículo 25.- La delegación de gobierno se compondrá de dos socios directores que se reunirán como mínimo una vez por semana (además de las reuniones plenarias de socios directores) a) estos socios tendrán los siguientes cargos: presidente delegado y secretario b) dichos cargos serán renovados mensualmente y serán obligatorios e irrenunciables c) la elección de estos cargos se hará siguiendo la lista por orden alfabético y por sistema rotativo, ocupando por lo tanto cada socio director, ambos cargos sucesivamente. d) la delegación de gobierno tendrá plenas atribuciones en todos aquellos asuntos que no afecten a los estatutos ni a los reglamentos, pudiendo si hay necesidad convocar a reunión plenaria de socios directores.

Artículo 26.- La delegación económica se compondrá del tesorero y la delegación de gobierno de turno. El cargo de tesorero es obligatorio e irrenunciable y será renovado cada año en votación total secreta y obligatoria.

A.19) La Ponencia de Gobierno se compondrá de tres socios Directores y se reunirá como mínimo una vez a la semana.

Los cargos serán: Un Presidente delegado

Un secretario

Un vocal

Dichos cargos se renovarán trimestralmente y serán obligatorios e irrenunciables.

La Ponencia económica se compondrá de dos socios Directores: Un tesorero

El vocal de la Ponencia de Gobierno

El cargo de tesorero, que es obligatorio e irrenunciable, se renovará anualmente en votación secreta y obligatoria.

La Ponencia de Gobierno tendrá plenas atribuciones en todos aquellos asuntos que no impliquen modificación de Estatutos o Reglamento, pudiendo, si lo creyera necesario, convocar junta general de socios Directores.

La Ponencia económica será consultada cuando se trate de resolver asuntos propios de la misma.

Artículo 27.- Los cargos individuales serán los siguientes: a) dos bibliotecarios b) un archivero general c) dos responsables de la revista d) un delegado de relación industrial.

Artículo 28.- Obligaciones de cada uno de los cargos. a/ Presidente delegado: representar al grupo oficialmente; resolver en caso de urgencia y en carácter profesional las cuestiones relacionadas con la delegación de gobierno. Firmar las actas de todas las juntas que presida; formar con el secretario la delegación de gobierno y con el secretario y el tesorero la delegación económica. b) actuar de presidente delegado cuando este esté ausente; redactar y leer las actas de la junta; redactar y mandar los oficios y en general todos los documentos y cartas según instrucciones de la junta; llevar toda la documentación del grupo excepto la económica; formar con el presidente la delegación de gobierno y con éste y el tesorero la delegación económica. c) tesorero: llevará la caja del grupo y firmará todos los contratos que hagan referencia de la vida económica del grupo. d) bibliotecarios: ordenar y clasificar libros y revistas; proponer las inversiones necesarias para enriquecer la biblioteca; tener siempre al corriente los índices necesarios para facilitar las consultas; clasificar los artículos de revistas por materias; presentar mensualmente una nota de las publicaciones recientes. e) archivero general: tendrá en deber de recoger y clasificar todos los trabajos a nombre del grupo;

fotografías de las obras realizadas por el grupo; fotografías y diapositivas para las conferencias; muestras de materiales y todos los datos relacionados con el ramo de la construcción. f) redactores responsables: recopilar y ordenar el material necesario para la redacción de la revista; pedir a los socios directores temas y asuntos para publicarlos encargándose directa o indirectamente de la propaganda en las páginas de la revista. Escoger temas de otras revistas para traducirlos o hacerlos traducir y publicarlos; estar en relación constante con los otros grupos de arquitectos, pintores, etc. del país y extranjero; convocar trimestralmente a los socios directores (a una) junta con tiempo suficiente para tratar del próximo número a aparecer. g) delegado de relaciones industriales: disponer la ordenación de la sala de exposición y de las vitrinas; estar en relación directa con los industriales colaboradores y comunicarle los acuerdos de la delegación de gobierno.

Artículo 29.- Serán irrenunciables y se renovarán anualmente por votación secreta y obligatoria.

A.20) Obligaciones de los diferentes cargos:

a) PRESIDENTE DELEGADO: Representar al grupo oficialmente; resolver en caso de urgencia y en carácter provisional, las cuestiones en las que tenga que intervenir la Ponencia de Gobierno; fijar los datos de las reuniones de los socios Directores; firmar las actas de todas las juntas que presida y representa al GATCPAC en el grupo español.

b) SECRETARIO: Actuar de presidente delegado cuando aquel esté ausente; redactar y leer las actas de las juntas; redactar y domiciliar los oficios y, en general, todos los documentos y cartas, según instrucciones de la junta; llevar un registro general de los socios, etc.

c) VOCAL: Actuará indistintamente de Presidente delegado o de Secretario cuando alguno de aquellos estuviera ausente y formará parte de la Ponencia económica.

d) TESORERO: Llevará la caja del grupo y avalará con su firma todos los contratos que hagan referencia a la vida económica del grupo.

Además de los cargos citados habrá:

2 Bibliotecarios

1 Archivero

1 Redactor jefe de revista

1 Delegado industrial

Obligaciones de cada uno:

e) BIBLIOTECARIO: Ordenar y clasificar libros y revistas; Proponer la inversión de caudales para adquirir la Biblioteca.; tener al corriente los índices necesarios para facilitar las consultas; presentar mensualmente una nota de las publicaciones recientes.

f) ARCHIVERO: Tendrá el derecho de recoger y clasificar todos los trabajos a nombre de GATCPAC, fotografías de las obras realizadas por el GATCPAC, diapositivas para las conferencias, muestras de materiales y todos los datos relacionados con el ramo de la construcción interesantes en cualquier momento.

g) REDACTOR JEFE DE REVISTA: Recopilar y ordenar el material necesario para la redacción de la revista, pedir a los socios directores temas y asuntos para publicarlos, encargándose directa o indirectamente de la propaganda en las páginas de la revista; escoger temas de otras revistas para traducirlos o hacerlos traducir y publicarlos, estar en relación constante con los otros grupos; convocar trimestralmente a los socios directores a junta, con el tiempo suficiente para tratar el número próximo a aparecer.

h) DELEGADO INDUSTRIAL: Disponer la ordenación de la sala de exposición y de las vitrinas y armarios de productos, estar en relación directa con los industriales colaboradores y tramitarles todos los acuerdos de la Ponencia de Gobierno.

Los cargos d), e), f), g), h), serán irrenunciables y se renovarán por votación secreta y obligatoria.

Artículo 30.- *En caso (de) disolución del grupo se liquidará según las leyes vigentes para asociaciones similares.*

A.21) *En caso de disolución del grupo, se liquidará según las leyes vigentes para Asociaciones similares.*

DE LOS CONCURSOS Y EXPOSICIONES

Artículo 31.- *El grupo concurrirá siempre que la junta de los socios directores lo crea conveniente a los concursos, exposiciones, conferencias, congresos, etc. que se celebren en la argentina y en el extranjero. En estos casos los trabajos se presentarán a nombre del grupo y ningún socio director podrá presentarse independientemente al mismo concurso o exposición. Si las bases del concurso lo exigieran, los trabajos irán firmados, pero, debajo del nombre de los autores, el nombre del grupo. En cualquier momento del proyecto, los autores podrán convocar junta de socios directores para aclarar las dudas que sobre el mismo tuvieran. Todo trabajo que lleve el nombre del grupo antes de presentarse a concurso tendrá que ser aprobado por la junta de socios directores. Se procurará siempre que los trabajos del grupo se presenten bajo unas normas establecidas previamente. Los gastos de presentación de los trabajos del grupo serán repartidos entre los autores. Los proyectos realizados por uno o más socios directores o en colaboración con técnicos ajenos al grupo se podrán publicar en la revista con los nombres de los autores acompañados del nombre del grupo siempre que se apruebe por mayoría. Todo socio director autor de una obra o proyecto que esté de acuerdo con las normas del grupo está obligado a proponer su publicación a la revista de éste antes que a ninguna otra. Todo socio director podrá firmar cualquier trabajo en publicaciones ajenas al grupo con nombre propio, con el nombre del grupo siempre que se someta a la aprobación de la delegación de gobierno; todos los trabajos que se publiquen en la revista serán anónimos. Aparecerán formados los artículos de autores ajenos al grupo.*

A.22) *El GATCPAC concurrirá siempre que la junta de socios Directores lo crea conveniente a los Concursos, Exposiciones, Conferencias, Congresos, etc., que se celebren en España y al extranjero. En este caso los trabajos se presentarán a nombre del GATCPAC y cada socio Director podrá presentarse independientemente al mismo Concurso o Exposición.*

Si las bases del Concurso lo exigiesen, los trabajos irán firmados, pero bajo el lema "GATCPAC" por los autores o delegados socios directores del GATCPAC.

Todo trabajo que haya de llevar el nombre GATCPAC antes de presentarse a concurso, deberá ser aprobado por la junta de socios Directores. Los trabajos GATCPAC llevarán siempre el sello del grupo. El grupo trabajará para que sean anónimos los Concursos.

Se procurará siempre, que los trabajos del GATCPAC se presenten bajo unas normas establecidas previamente.

Los gastos de presentación de los trabajos GATCPAC serán repartidos entre los autores.

Los proyectos de obras realizadas por uno o más socios Directores entre sí, o en colaboración con técnicos fuera del grupo, se podrán publicar en la revista "A.C." con el nombre o nombres de los autores acompañado del nombre "GATCPAC", siempre que se apruebe por mayoría.

Todo socio Director autor de una obra o proyecto que esté de acuerdo con las normas de la agrupación, está obligado a proponerlo a la publicación de la revista "A.C." antes de cualquier otra. Todos los socios Directores podrán firmar cualquier trabajo en publicaciones ajenas al grupo, con el nombre propio añadiendo "Del GATCPAC" siempre que sea sometido a la aprobación de la Ponencia de Gobierno.

Todos los trabajos (artículos y estudios) que se publiquen en la revista "A.C." serán anónimos. Todos los trabajos que se refieran a la orientación general del grupo se publicarán anónimos en la revista "A.C."

Por excepción, se publicará con el nombre de su autor, si aquel así lo solicita, todo trabajo del cual se pueda alegar exclusiva paternidad. Este reconocimiento de paternidad se fijará y determinará por mayoría de votos.

REVISTA

A.23) Se publicará una revista, órgano del grupo español. Su título será "A.C."

ENCARGOS PROFESIONALES HECHOS AL GRUPO.

Artíc. 32.- La delegación de gobierno se ocupará de la aceptación y tramitación de todos los trabajos encargados al grupo. Estos trabajos serán ejecutados por el número de socios directores que decida la junta de éstos. Serán elegidos por sorteo quedando los elegidos eliminados de los sorteos siguientes."

ENCARGOS PROFESIONALES HECHOS AL GATCPAC

A.24) La ponencia de Gobierno se ocupará de la aceptación y tramitación de todo aquel trabajo encargado al GATCPAC fijando previamente el nombre de los Socios Directores que habrán de intervenir y nombrándolos de acuerdo con la escala de honorarios.

A.25) La escala de honorarios se formará de acuerdo con el Reglamento correspondiente."

La comparación de los respectivos estatutos demuestra que Austral fue puesto en funcionamiento bajo unas reglas muy precisas, que habían sido redactadas casi una década atrás, para la constitución del grupo catalán.

Las diferencias de contenidos de los dos estatutos son menores. Tal vez la más importante sea que Austral pretendía "Agrupar en torno del mismo a individuos y grupos de distintas actividades, (pintores, escultores, músicos, fotógrafos, médicos, abogados, financistas, sociólogos, pedagogos, etc.)". La introducción de personas no relacionadas directamente con la arquitectura es un aspecto relevante en que Austral se diferencia de su predecesor.

Para poder "resolver los arquitectónicos de la República" no se podía contar sólo con arquitectos, el enfoque debía ser integral.

Por otro lado el aplicar a la realidad argentina de fines de la década de los treinta un esquema diseñado para una realidad europea trajo rápidamente sus consecuencias. Si bien Bonet tuvo en cuenta lo que no funcionaba bien en Catalunya y trató de evitarlo en este caso, no tuvo en cuenta que lo que funcionaba bien en Europa podía no hacerlo aquí.

Tanto el G.A.T.C.P.A.C. como Austral se habían constituido como asociaciones profesionales previendo el ingreso de socios industriales que contribuirían con el sostén económico del grupo. En un país desindustrializado como la Argentina de entreguerras, fue muy difícil encontrar socios industriales que se unieran al grupo. A diferencia del G.A.T.C.P.A.C. donde a lo largo de su vida como grupo contó con 38 socios industriales que fueron el sostén sus realizaciones,³⁰⁹ Austral solo inició conversaciones con uno solo (TAMET) y con algunas pocas firmas comerciales Mignaqui, Colombo, Casares).³¹⁰

³⁰⁹ Ver THEILACKER PONS, Joan Carles, "La organización interna del G.A.T.C.P.A.C.", *op.cit.*

³¹⁰ Ver acta del martes 17 de enero de 1939 en GRUPO AUSTRAL, *Actas de reuniones...*, *op.cit.*

En este sentido existía una contradicción que los Australes tuvieron que considerar. Ya que tres de sus miembros eran profesores de la Universidad Obrera de la Construcción,³¹¹ mantenían estrechos contactos con los sindicatos obreros. Dichos contactos tuvieron que ser mantenidos en secreto a la hora de buscar apoyo de la Unión Industrial Argentina. La vinculación con estos dos sectores en pugna, forzó necesariamente la independencia del grupo pero a la vez dificultó la operatividad del mismo.

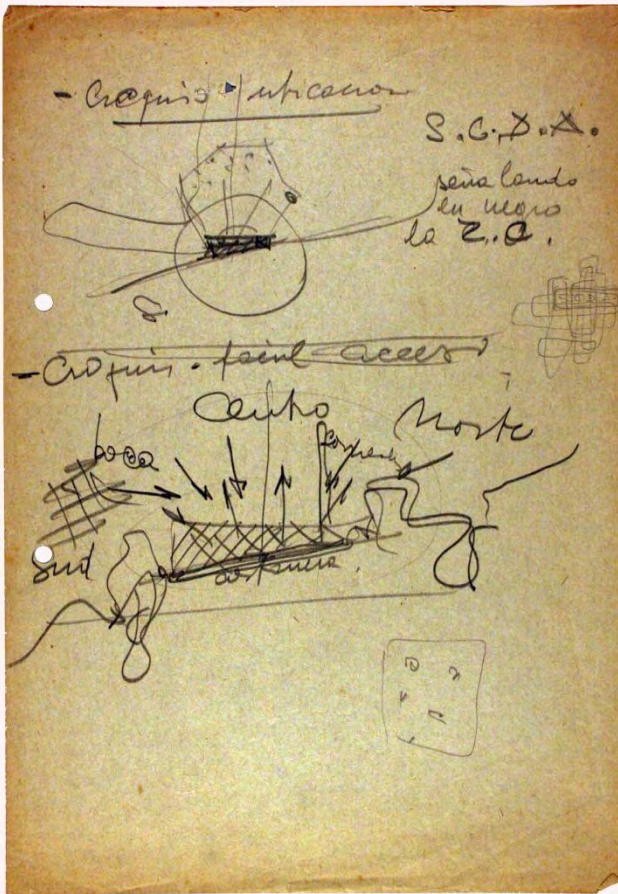
El no contar con una revista propia, ya que *Austral* solo era una separata dentro de *Nuestra Arquitectura*, también significó una traba al ingreso de aportes económicos por publicidad de los industriales, sean o no socios del grupo, que los Australes habían previsto para sostén del mismo.

Con el precio del metro cuadrado subiendo a causa de la guerra en Europa, los encargos profesionales se vieron disminuidos y con ellos el monto del porcentaje de honorarios que deberían aportar los socios Directores.

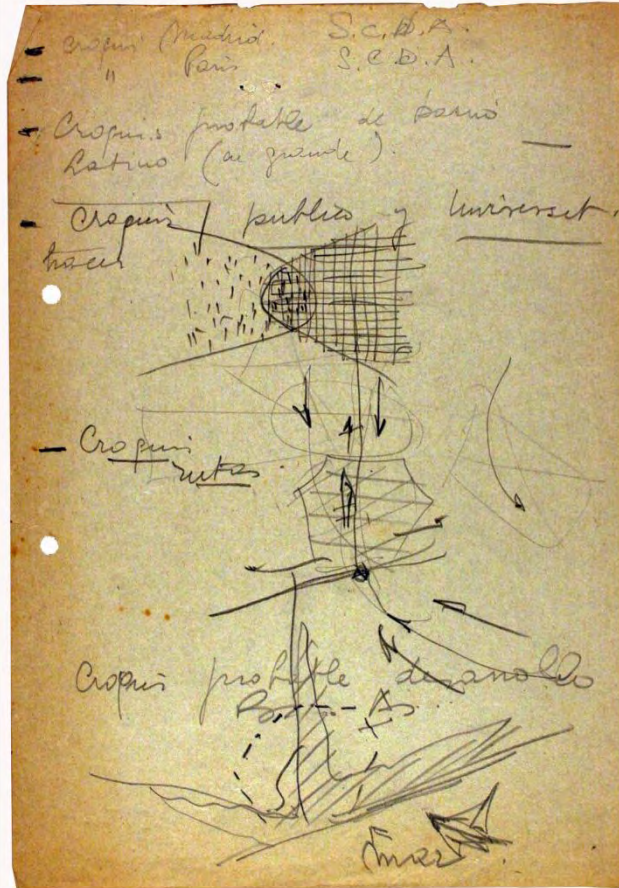
Diseñado para otro contexto geográfico y económico, el factor que debería cohesionar el grupo para poder desarrollarse profesionalmente tuvo serias dificultades para poder adaptarse a la realidad argentina de ese momento.

Es así como se produjo una notable escisión entre la actuación profesional de los Australes y su participación en el grupo, lo que no supuso un corte en el “espíritu Austral”, que se mantuvo subyacente en sus realizaciones y se transformó en el factor de cohesión. Este espíritu sobrepasó el factor netamente profesional y permitió reencauzar a nivel práctico una reglamentación que la realidad había dejado caduca.

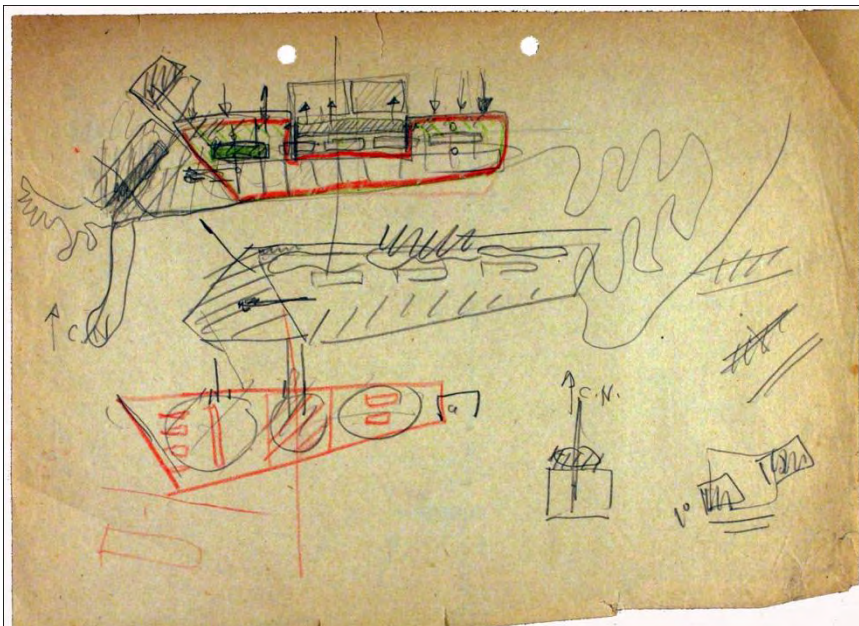
³¹¹ Se trataba de Juan Kurchan, Alberto Le Pera y Simón Ungar. Incluso Kurchan llegó a ser director de Enseñanza de la U.O.C. La U.O.C. dependía de la F.O.N.C. (Federación Obrera Nacional de la Construcción), sindicato de dirigencia comunista fundado el 14 de octubre de 1936 y que a fines de la década del treinta paso a ser el segundo en importancia del país, detrás del de la U.F (Unión Ferroviaria).



II.2.1 Grupo Austral. Croquis de ubicación de la Zona Cultural Universitaria y su vinculación con el resto de la ciudad de Buenos Aires. 1938-39. FHA B052.



II.2.2 Grupo Austral. Zona Cultural Universitaria. Croquis conceptual relación público-universitario, rutas de acceso y probable desarrollo de Buenos Aires. 1938-39. FHA B052.



II.2.3 Grupo Austral. Zona Cultural Universitaria. La propuesta contemplaba el desarrollo del nuevo puerto (a la derecha) y liberaba los terrenos del viejo para la C.U. 1938-39. FHA B052.

2.2 Las actas.

La “máquina” comienza a funcionar.

Una vez que Jorge Ferrari Hardoy, el último de los tres futuros Australes que habían confluído en París, regresa a Buenos Aires a fines de octubre de 1938, el grupo comienza sus actividades con reuniones generales periódicas. Lo discutido y resuelto en dichas reuniones será asentado por escrito constituyendo las actas del grupo.

Paralelamente existirán reuniones por comisiones para desarrollar los distintos trabajos que lleve adelante Austral, especialmente los referidos a un Pabellón de Exposición en la Avenida 9 de Julio, una propuesta para la Ciudad Universitaria de Buenos Aires y un estudio que encararon sobre Vivienda Obrera.

Las actas reflejan que en el periodo comprendido por su registro el Grupo tuvo una intensa actividad. No había tiempo que perder, y desde el primer momento se dedicaron a organizar lo que debía ser un grupo que luche “*por el progreso de la arquitectura*”.

Las referencias que había traído Bonet del G.A.T.C.P.A.C. fueron muy importantes para otorgarle al grupo una línea precisa. Había que consolidar el núcleo de miembros “activos” pero a la vez buscar socios estudiantes que colaboraran con los trabajos de Austral. En esto fueron determinantes las gestiones de Ungar y Le Pera que mantenían estrechos contactos con los estudiantes de la Escuela de Arquitectura. Asimismo había que buscar socios industriales que financiaran con dinero o materiales las primeras realizaciones.

Paralelamente a las tareas organizativas, a Austral se le va a presentar la oportunidad de encarar su primer trabajo colectivo: la Ciudad Universitaria de Buenos Aires.

La máquina comenzaba a ponerse en funcionamiento.

¿Ciudad Universitaria o Zona Cultural Universitaria?

El primer trabajo que los ocupa es el tema de la Ciudad Universitaria (II.2.1-3), y su resolución refleja hasta qué punto estaban dispuestos los Australes a luchar por el progreso de la arquitectura y el urbanismo, aunque esto signifique desviarse de algunas directivas del Plan de Buenos Aires. Austral elaboró una solución completando y ampliando hasta los mismos principios establecidos por el CIAM IV referentes a la “Ciudad Funcional”, que luego serán publicadas por Le Corbusier bajo el nombre de “Carta de Atenas”, no tomando este documento como un dogma a seguir sino como un esquema de base susceptible de ser modificado al aplicárselo en una situación concreta.

Esto se logró considerando que a las cuatro funciones básicas del urbanismo moderno (Habitar, Trabajar, Recrearse y Circular) se debía agregar una quinta función (Saber), que sería la que albergaría la Ciudad Universitaria.

El asunto de la Ciudad Universitaria venía siendo considerado por Bonet incluso antes de que regresaran Kurchan y Ferrari de París.

La Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires pretendía iniciar las obras de su nueva sede unilateralmente y los Australes vieron en esto un serio obstáculo para la concreción de una verdadera Ciudad Universitaria que incluyera todas las Facultades:

“Ahora una noticia bomba!!! Se ha presentado el primer caso típico de trabajo de grupo. Está a punto de empezarse algo que constituye un serio obstáculo a una de las partes del plan de B.A. Se trata de la Facultad de Medicina que alargará hasta lo imposible todo intento de Ciudad

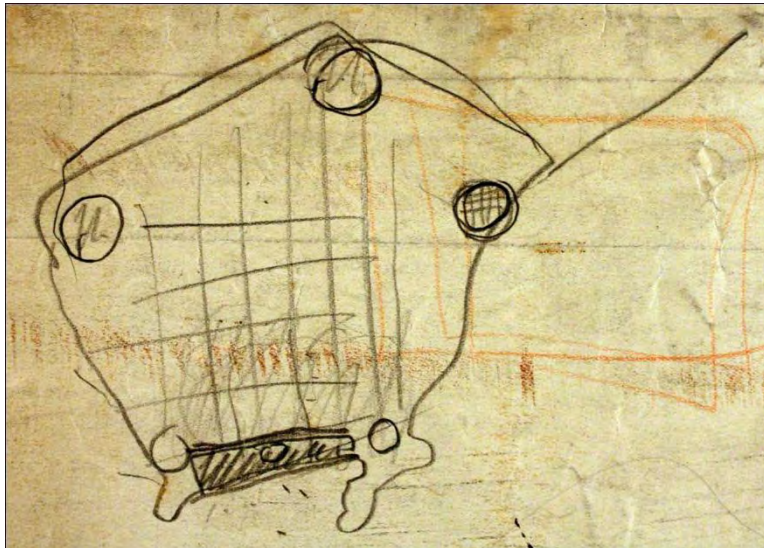


II.2.4 Dos "Elements constitutifs" del Plan de Buenos Aires. En rojo la Ciudad Universitaria, en verde el sector de Esparcimiento. FHA G236a (coloreado por el autor).

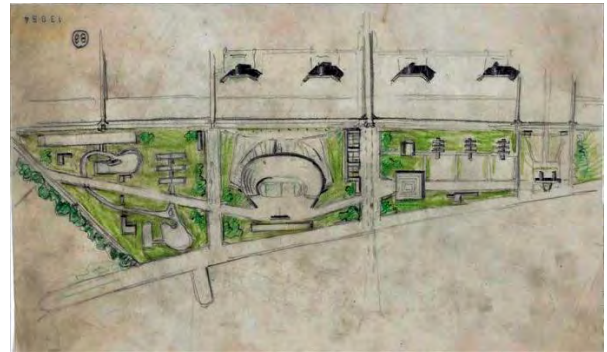


II.2.5 Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy. "Plan Director para Buenos Aires 1938-1940".

II.2.7 Grupo Austral. Croquis ubicación de la Zona Cultural Universitaria. 1938-39. FHA B071.



Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo



II.2.6 Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy. Boceto preliminar del Centro de Esparcimientos del Plan de Buenos Aires. Nótese la ubicación de los "gratte-cièl cartésien". FLC.

*Universitaria. Parece ser que hay posibilidad de parar esta obra. Nos hemos reunido Ungar, Lepera y yo y hemos hecho principio de plan de ataque. Lepera va a meterse en la F.U.B.A.³¹² para hacer presión por parte de los elementos Universitarios. Vamos a hacer una lista de profesores que tengan buen espíritu y estén en contra de la nueva F. de M. Intentaremos conseguir un periódico. Hay que conservar para el grupo la iniciativa de parar esta obra y lanzar la idea de la creación de la nueva Ciudad Universitaria que se empezaría con los 40.000.000 \$ votados para la F. de M. Al mismo tiempo que se trabaja la cosa política de hacer que no prospere la obra actual hay que preparar un programa general universitario (con la colaboración de elementos de la F.U.B.A) y un anteproyecto de Ciudad Universitaria”.*³¹³

Consideraron necesario iniciar gestiones para frenar esta obra y buscaron apoyo de Le Corbusier (la Ciudad Universitaria era uno de los “*elements constitutifs*” del Plan de Buenos Aires).

Sin embargo la propuesta de Austral iba más allá que aquella esbozada en el Plan de Buenos Aires para la Ciudad Universitaria.

En el Plan de Buenos Aires se habían definido la Ciudad Universitaria y la Zona de Esparcimiento como dos elementos constitutivos separados (II.2.4-6).

*“Continuando “AUSTRAL” el mismo camino, ampliando y completando las ideas que dieron origen a aquellas dos zonas, ha llegado a introducir un nuevo elemento en el organismo propuesto para Buenos Aires: la ZONA CULTURAL, el cerebro para el cuerpo de nuestra ciudad, la 5ta función del Urbanismo: SABER”.*³¹⁴

Además en el Plan desarrollado en París se había situado la Ciudad Universitaria en un sector separado del centro de la ciudad por reservas de verde, como lo eran los bosques de Palermo.

Los Australes consideraban que no era positivo aislar la vida estudiantil de la vida de la ciudad. Esta separación, propia de las universidades inglesas, la consideraban “*contraproducente para la psicología del estudiante*”,³¹⁵ ya que tendía a general una “*clase estudiantil, sin ningún contacto con la gran masa, y alejada de ésta por concepto*”.³¹⁶

Además pusieron como ejemplo negativo la Ciudad Universitaria de París, que contenía solo viviendas, comedores o salas de reunión, ya que las Facultades se hallaban en el sector antiguo de la ciudad:

*“Vemos así el parcial fracaso de los pabellones de la C.U de París donde el número de estudiantes es reducido, a pesar de la comodidad de las instalaciones. Allí, la gran masa de estudiantes vive en el ‘Quartier Latin’, es decir alrededor de las facultades, donde una zonificación natural ha creado todos los elementos necesarios para su vida propia: pensiones, librerías, bibliotecas, exposiciones, cafés, etc; y lo principal, un clima estudiantil, es decir, un ambiente propicio, acogedor, de diversión y de estudio mezclados en su dosis correcta”.*³¹⁷

³¹² Federación Universitaria de Buenos Aires.

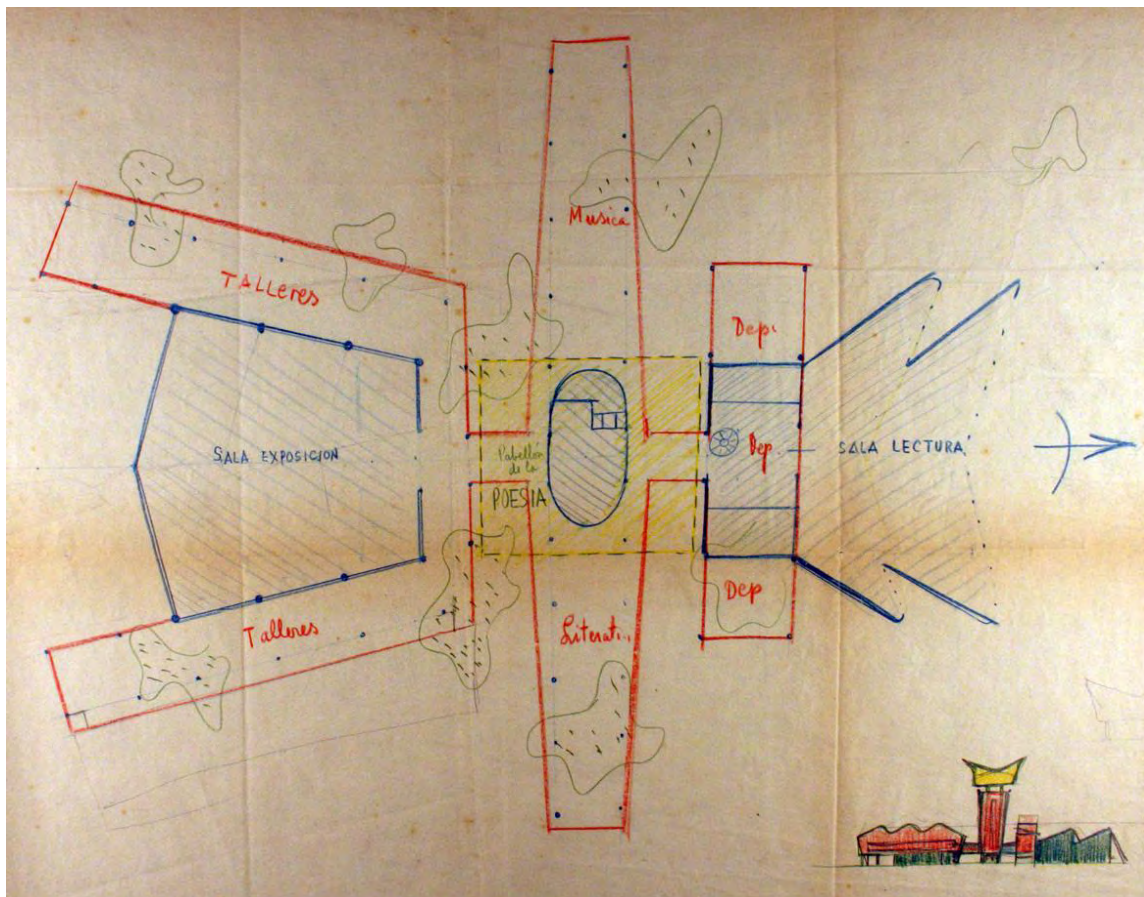
³¹³ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053.

³¹⁴ GRUPO AUSTRAL, *Memoria general de la Zona Cultural* [texto mecanografiado]. FHA B047.

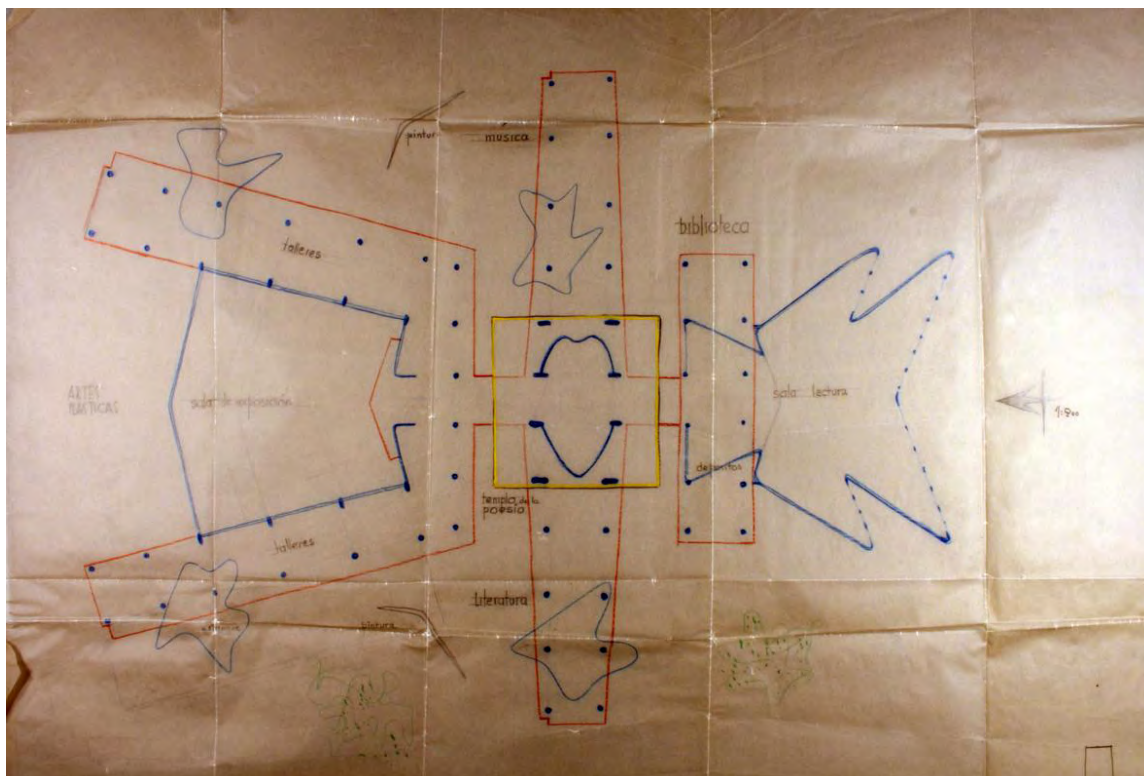
³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*



II.2.8 Grupo Austral. Zona Cultural Universitaria. Palacio de las Artes. Planta baja y fachada oeste. Todos los dibujos correspondientes a este edificio fueron realizados muy probablemente por Le Pera. FHA B069.



II.2.9 Grupo Austral. Zona Cultural Universitaria. Palacio de las Artes. Planta baja. FHA B069.

Austral considera que la Ciudad Universitaria debía estar situada *“en el corazón de la ciudad, inmediatamente accesible a los barrios de habitación, y perfectamente comunicada con toda ella; cerca de las diversiones y de todos los órganos que regulan la vida de ésta; incluida dentro de su vida, sin murallas”*.³¹⁸

El aspecto novedoso de la propuesta de Austral se refuerza en el sentido de que a los tres elementos que en principio constituirían las instalaciones estudiantiles (facultades, viviendas y deportes) se le sumarían otros tales como: museos, exposiciones, diversiones al aire libre, cafés, locales de conferencias y conciertos, teatro abierto y cerrado, etc., pero con un nuevo punto de vista: *“el aprovechamiento de esta zona para la ciudad misma, para la masa no universitaria”*.³¹⁹

De este concepto totalmente inédito *“nace entonces un nuevo elemento dentro del Urbanismo, dentro de la Ciudad Funcional: La ZONA DE CULTURA. Zona no ya de propiedad exclusiva del estudiante, sino accesible a todos, y como otro órgano de la gran ciudad”*.³²⁰

Esta Zona Cultural Universitaria, zona de la *“inteligencia”*, mezcla de *“trabajo”* y *“esparcimiento”*, debía estar ubicada a la *“cabeza de la ciudad”* y constituir *“un órgano, el cerebro para el cuerpo de Bs. As.”*.³²¹ Por ese motivo se la ubicó en el sector del viejo puerto, junto al río, en el sector destinado a *“esparcimiento”* del Plan de Buenos Aires.

Sin embargo la propuesta de Austral no se circunscribía a este sector, ellos consideraron que esta zona cultural podía tener una segunda escala de aplicación en *“la organización y desarrollo de CENTROS CULTURALES para los BARRIOS, especies de sub zonas, relacionadas administrativa y urbanísticamente con la central”* (II.2.7).³²²

En dichos centros culturales se ubicarían los *“Colegios Medios (nacionales, comerciales o industriales), Escuelas de Aprendizaje Técnico, Bibliotecas, Pequeñas Salas para teatro, conciertos, conferencias, etc.”*.³²³

Pero la actividad cultural no terminaría aquí:

“Ella deberá estar presente en las unidades de trabajo (fábricas y oficinas) con sus Bibliotecas, Salas de actos, Exposiciones, etc; en las unidades deportivas y en las Unidades de Habitaciones, con sus escuelas primarias y jardín de infantes, hasta en el mismo living de cada casa donde en la tranquilidad de un paisaje lírico se podrá siempre volver a gustar un verso de Shakespeare o una pintura de Picasso”.³²⁴

El programa general de la Zona Cultural Universitaria constaba de 26 edificios o sectores,³²⁵ de los cuales llegaron a esbozarse en papel solo algunos, para lo cual los Australes se repartieron el diseño de los mismos.³²⁶

³¹⁸ GRUPO AUSTRAL, *Memoria general de la Zona Cultural...*, op.cit.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

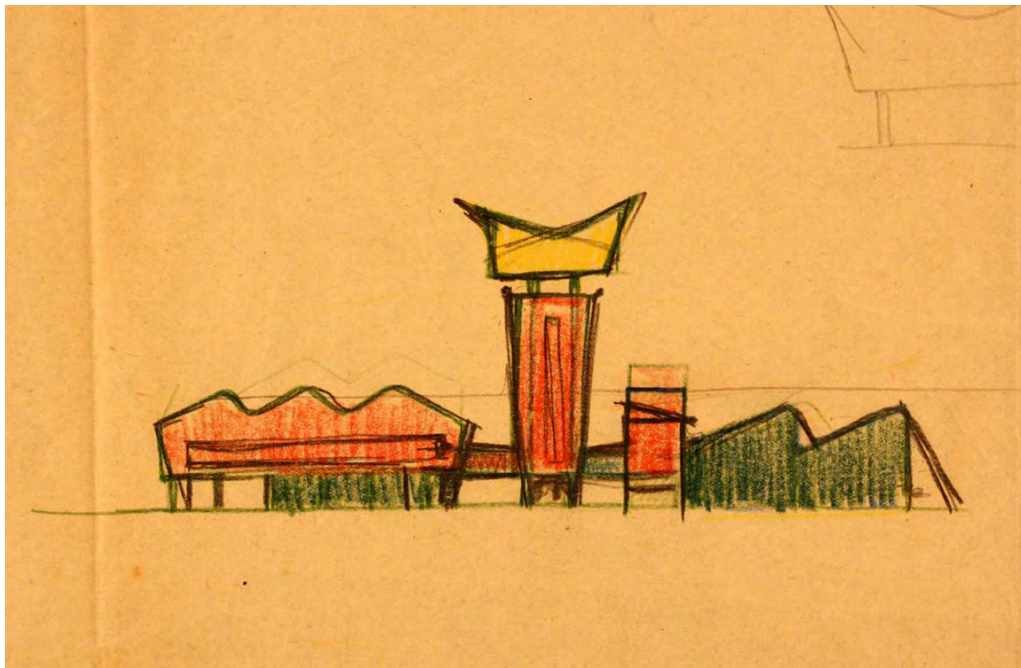
³²¹ *Ibid.*

³²² GRUPO AUSTRAL, *EL URBANISMO y LA CULTURA en la JUVENTUD ARGENTINA* [texto manuscrito]. FHA B036.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Se trataba de: Centro General de Enseñanza, Palacio de la Ciencia (Institutos de Investigación), Hospital-escuela, Escuela de Bellas Artes, Residencia y deportes diarios, Rectoría, Auditorio, Biblioteca general, Museo de Bellas Artes, Museo Etnográfico, Museo de la Ciencia, Museo de Conocimiento de la Argentina, Museo Geológico, Museo de Historia Natural, Albergues de la Juventud, Teatro, Teatro al aire



II.2.10 Grupo Austral. Zona Cultural Universitaria. Palacio de las Artes. Fachada oeste. FHA B069 (detalle).



II.2.11 Grupo Austral. Zona Cultural Universitaria. Palacio de las Artes. Fachada oeste. FHA B068.

Libre, Planetario, Clubs Universitarios, Estadio (piscinas, canchas), Deportes náuticos, Instituto de Educación Física, Jardín Botánico, Playas de estacionamiento, Juegos al aire libre, Cafés y Restaurants.

³²⁶ "1° Plano general - (Itala) (se refiere a Itala Fulvia Villa)

2° Hospital - (Ricardo) (se refiere a Ricardo Vera Barros)

3° Teatro [Aire libre - Auditorium] López

4° - Residencia - Chilo (se refiere a Hilario Zalba)

5° - Museo Conocimiento (Itala) (se refiere a Itala Fulvia Villa)

6 - Museo Científico - Paul Nelson

7 - Bellas Artes, escuela (Le Pera)

8 - gráficos [escuelas - centro investigación] Zalba

9 - Circulación (Bonet)

10 - Puerto (Melli?) (Crivelli?)

12 - Rectorado y administración

13° - Perspectiva - Ampliación". Ver FHA B061.

Los esbozos correspondientes al Palacio de las Artes se realizan con lápices de colores y una manera de dibujar fresca y desprejuiciada. En una sola pieza, aparentemente central, se resuelve un edificio por secuencias, sin dejar de ser un único bloque (II.2.8-9). Estas secuencias tienen su correlato funcional aunque formalmente parecen responder a una lógica que excede su propia funcionalidad. La forma permite la función, pero la función no dicta la forma. Incluso podría intuirse cierto antropomorfismo contradictorio (II.2.12-13), dado el desequilibrio entre la planta y la sección.³²⁷ El edificio se eleva con *pilotis*, dejando pasar el verde por debajo, sin embargo las dos salas más importantes (Sala de Exposición y Sala de Lectura) llegan hasta el suelo. Rodeando la Sala de Exposición se disponen los talleres, elevados con *pilotis* y con un techo abovedado. En el sector central el edificio se desarrolla en altura, en un volumen de fachadas inclinadas. A los laterales de un núcleo circulatorio se ubican los sectores de Música y Literatura, y coronando la torre el pabellón de Poesía, un volumen irregular conteniendo una abertura de bordes ondulados. La Sala de Lectura es un objeto inquietante que se desliza por debajo del volumen regular de los depósitos, presagiando la operación efectuada con el volumen del restaurant en Virrey del Pino, unos años después (II.2.10-11).

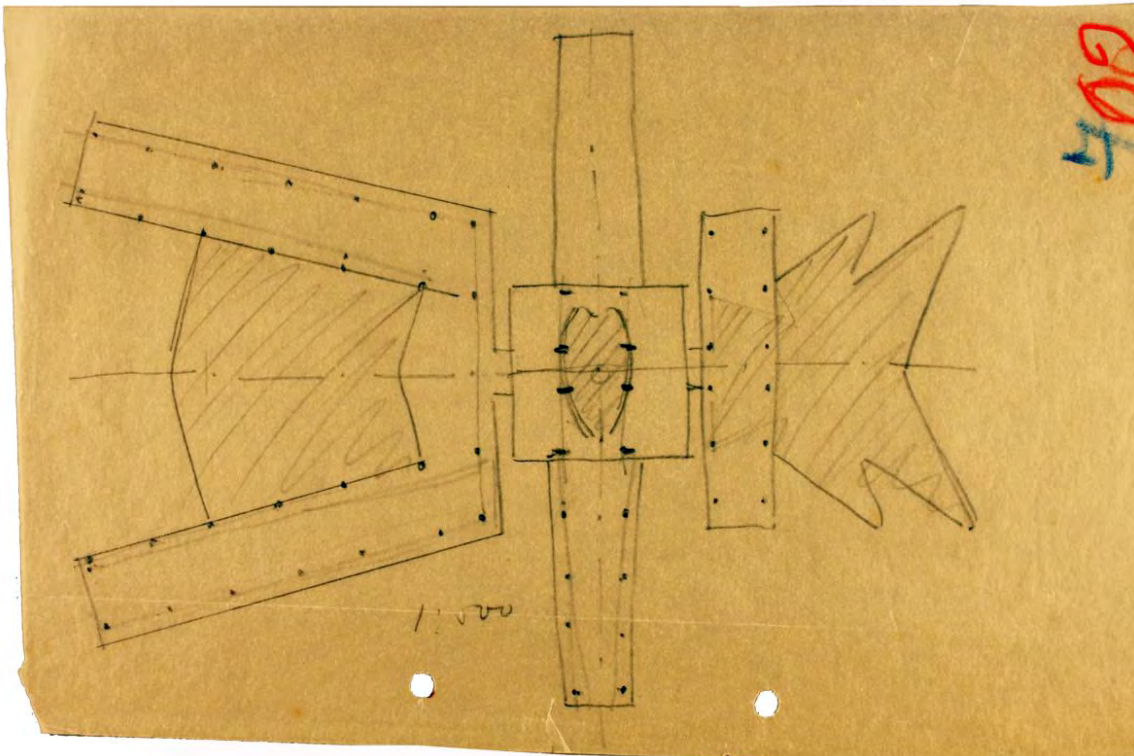
En el edificio del Hospital (II.2.14-16) se intuyen algunos intentos de alejarse de la rigidez en planta tratando de generar un esquema no regido estrictamente por el ángulo recto. Esto se logra principalmente los sectores circulatorios y públicos. Si bien el alzado se resuelve con una sumatoria de plantas horizontales sin la libertad formal que caracteriza la propuesta del Palacio de las Artes, la disposición de la planta genera un objeto de gran riqueza visual y múltiples ángulos de observación. El edificio varía considerablemente de acuerdo al punto desde el cual es observado y eso se logra con sutiles cambios de ángulos en planta.

Para las Residencias de Estudiantes (II.2.17-18) se van a estudiar múltiples alternativas de unidades variando el ancho del módulo de las mismas. Al principio se plantea un edificio de 10 pisos de altura, con 50 habitaciones dobles por piso. Los primeros 6 ó 7 pisos destinados a hombres y los 2 ó 3 últimos pisos para mujeres. El esquema es en H (II.2.19), lo que produce algunos problemas con las circulaciones, que en un segundo esquema se corregirán. En este segundo esquema (II.2.20-21), la circulación es netamente ubicada en la orientación más desfavorable, en una organización en planta que recuerda al "*gratte-cièl cartésien*" de Le Corbusier.³²⁸ La conformación en "*patte de poule*" aquí se reemplaza por una organización en "C" abierta, con las circulaciones verticales y servicios sanitarios en las uniones de las barras menores con la mayor.

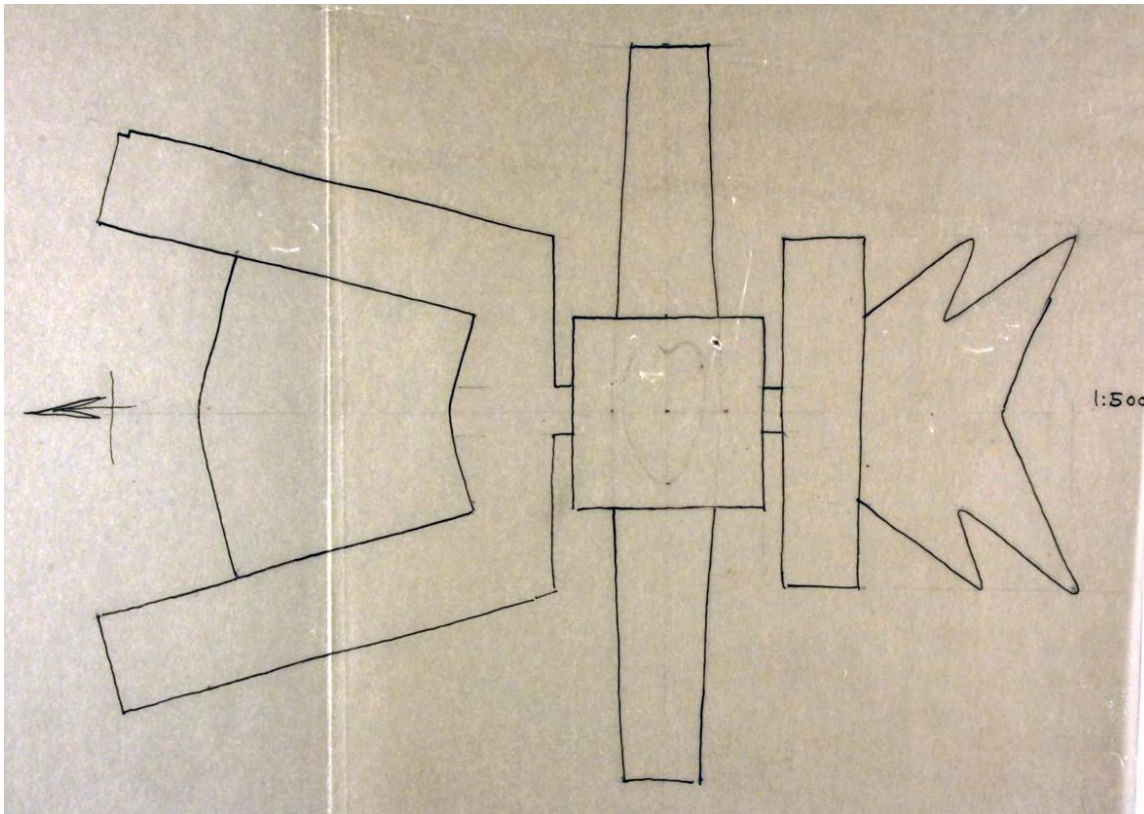
La propuesta de Austral no tiene la síntesis del esquema de Le Corbusier sino que se deforma y en cierta forma se dinamiza, con la introducción de algunos elementos de geometría no euclidiana que generan un contraste con el resto del edificio. Dichos elementos contienen las funciones colectivas de las residencias y su forma remite vagamente a aquellas del Palacio de las Artes, aunque aquí el contraste entre la rigidez de la estructura seriada de las habitaciones con las formas irregulares de los sectores sociales está más emparentado con las búsquedas de Austral referidas a la vivienda colectiva. La Residencia de estudiantes al ser una agrupación de

³²⁷ Roberto Matta en su Tesis de grado "La Liga de las Religiones" había utilizado el antropomorfismo arquitectónico para diseñar una serie de edificios. Utilizando como base dibujos de desnudos femeninos organizó las plantas de arquitectura dentro de esos contornos, dando por resultado una serie de extraños objetos arquitectónicos.

³²⁸ Si bien el "*gratte-cièl cartésien*" era seis veces más alto que la propuesta de Austral para las residencias de estudiantes. El esquema en "*patte de poule*" fue usado principalmente en los planes urbanos de Le Corbusier de la década de los treinta, cuando el maestro suizo abandona el esquema simétrico de rascacielos cruciforme atendiendo a cuestiones climáticas. En el Plan de Buenos Aires la "*Cité des Affaires*" se resuelve con este esquema.



II.2.12 Grupo Austral. Zona Cultural Universitaria. Palacio de las Artes. Boceto planta baja. Lo que toca el suelo son los pilotis o los volúmenes irregulares (rayados en el dibujo). FHA B068.



II.2.13 Grupo Austral. Zona Cultural Universitaria. Palacio de las Artes. Boceto. FHA B068.

unidades necesitaba de elementos que contrarresten la pérdida de individualidad que tal agrupación tendía a generar en los individuos y destraben los mecanismos de la conciencia. Elementos que en futuras realizaciones se incluirán dentro de las mismas unidades. Aunque estos ensayos son embrionarios constituyen las primeras pruebas de una búsqueda que los Australes irán perfeccionando en su afán de conjugar lo individual y lo colectivo. El proyecto de Ciudad Universitaria de Austral estaba previsto publicarse en el cuarto número de *Austral*, número que nunca llegó a aparecer y del cual solo se esbozaron posibles portadas y un índice (II.2.30-31).³²⁹

El Pabellón 9 de Julio.

Paralelamente al trabajo sobre la Ciudad Universitaria los Australes realizaron por intermedio de la Universidad Obrera de la Construcción³³⁰ un “Cuestionario para el estudio de la vivienda obrera”.

En dicho cuestionario los afectados debían rellenar un impreso donde se los consultaba “Cómo es su casa?” y “Cómo le gustaría que fuese su casa?” y cerca de qué elementos urbanos les gustaría que se encuentre ubicada. Incluso había un espacio en blanco para que el propio obrero “dibuje un croquis de la casa que le gustaría tener”.³³¹

Este estudio sobre las condiciones de la vivienda obrera iba ser publicado en el sexto número de *Austral*, número que tampoco llegaría a ver la luz.

También iba a formar parte de una exposición que se montaría en un pabellón de exposiciones sobre la Avenida 9 de Julio. El objeto de la exposición sería la:

“Presentación del Plan de Urbanización de la ciudad de Buenos Aires conjuntamente con el estudio de anteproyectos de la Ciudad Universitaria y Vivienda Popular, partes integrantes de dicho Plan.

*Se completará la Exposición con los planos analíticos de diversas ciudades, realizados por los grupos respectivos del C.I.R.P.A.C. (Comité International pour la réalisation des problèmes d'Architecture Contemporaine) comité ejecutivo de C.I.A.M. (Congrés Internatinal d'Architecture Moderne)”.*³³²

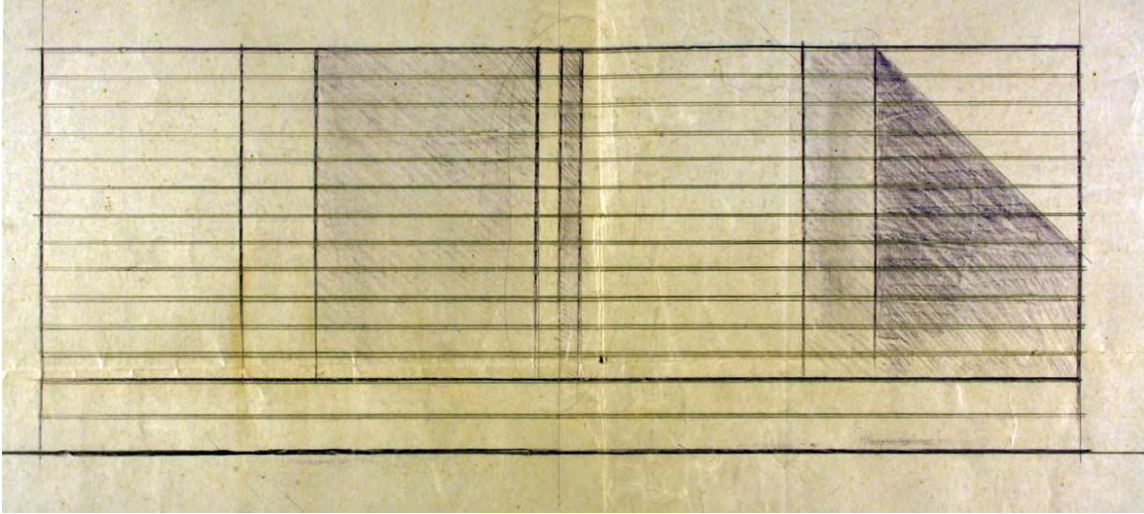
³²⁹ El cuarto número de *Austral* iba a llevar por nombre “Cultura – Hacia un nuevo Buenos Aires” y constaría de 24 páginas. Se llegó a anotar un índice precedido del número de páginas que contendría cada apartado:

“1. Portada.
2. Polémica y encabezamiento.
10. C.U.
1. Carta L.C.
1. Presentación y foto lugar.
6. Historia puerto y puerto actual.
2. Plástica.
1. Contraportada.” FHA B071.

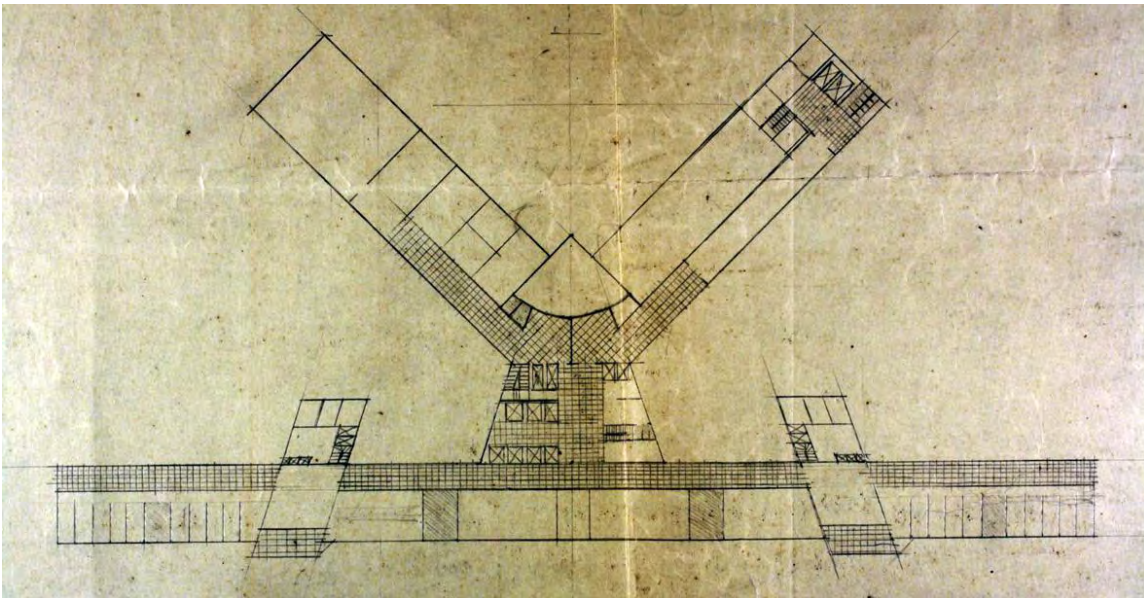
³³⁰ “El grupo de arquitectos Austral abocado al estudio y solución de los problemas de la habitación obrera, considera de utilidad imprescindible la colaboración directa de los propios afectados por la deficiencias de las actuales viviendas. Con tal objeto ha preparado el siguiente cuestionario a realizarse por intermedio de la U. O. de la Construcción”. GRUPO AUSTRAL, *Cuestionario para el estudio de la vivienda obrera*. FHA

³³¹ *Ibid.*

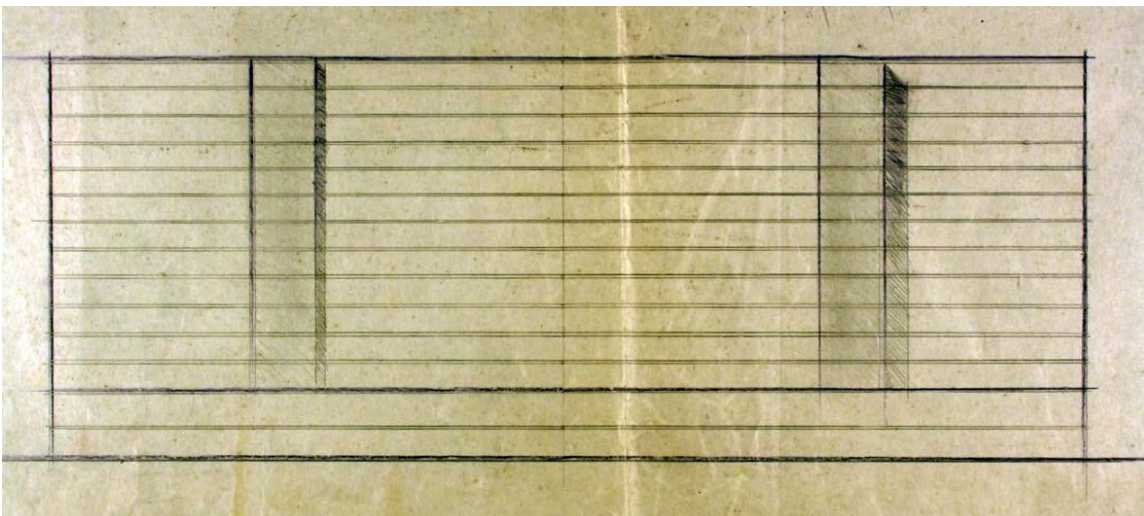
³³² GRUPO AUSTRAL, *Nota presentada a Tamet* [texto mecanografiado]. FHA B016.



II.2.14 Grupo Austral (Vera Barros). Zona Cultural Universitaria. Hospital. Fachada posterior. FHA B067.



II.2.15 Grupo Austral (Vera Barros). Zona Cultural Universitaria. Hospital. Planta tipo. FHA B067.



II.2.16 Grupo Austral (Vera Barros). Zona Cultural Universitaria. Hospital. Fachada principal. FHA B067.

Para dicho pabellón (II.2.26) esbozaron una propuesta con estructura metálica y lona tensada con muchas similitudes al proyecto que Bonet había realizado en el despacho de Le Corbusier para el Pabellón del Agua de la exposición de Lieja.

A tal efecto se buscó la colaboración de la mayor empresa metalúrgica de Argentina (Tamet), a la cual se le presentó una nota acompañada de un croquis del pabellón.

*“El Pabellón de Exposición estará constituido por un esqueleto metálico cuyas dimensiones se acompañan, abierto perimetralmente en toda su longitud en el interior del cual se dispondrán tabiques móviles sobre los cuales se fijará el material a exponerse. Estos tabiques girarán sobre pivotes de tal modo que en un momento dado el recinto quede dividido en varios ambientes el mayor de los cuales hará las veces de sala de conferencias relativas (sic.) al desarrollo del Plan. El aislamiento del exterior se consigue mediante un todo circundante como indica el croquis adjunto”.*³³³

Es importante señalar que las dimensiones y el módulo del pabellón estaba determinado por las dimensiones de la Avenida 9 de Julio y el ritmo de los mástiles que, a efectos de sostener luminarias y banderas, se habían colocado para su inauguración. Austral aprovecha estos mástiles metálicos existentes en los laterales de la avenida para, a partir de ellos, generar un módulo de 10 x 10 mts. que va a constituir la grilla estructural de la cual se cuelga mediante tensores la tela que lo recubrirá. El pabellón se ubica así en el eje de la avenida ocupando 33 mts. de ancho (al ancho del carril principal mas las dos veredas laterales donde se ubican los mástiles), por 45 mts. de largo; o sea 3 módulos por 4. También se probó una variante de 2 módulos por 4 (II.2.25).

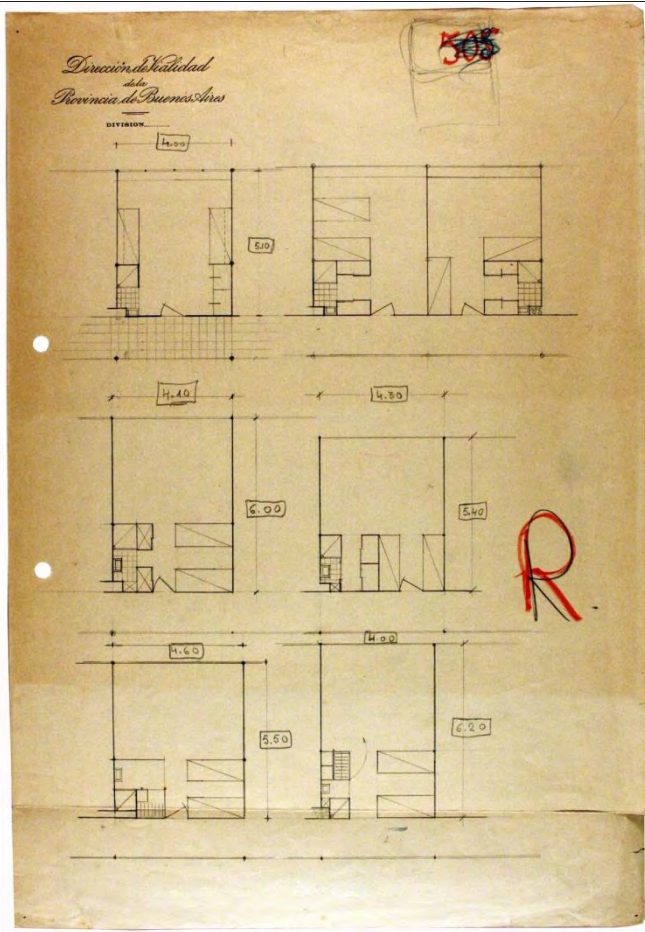
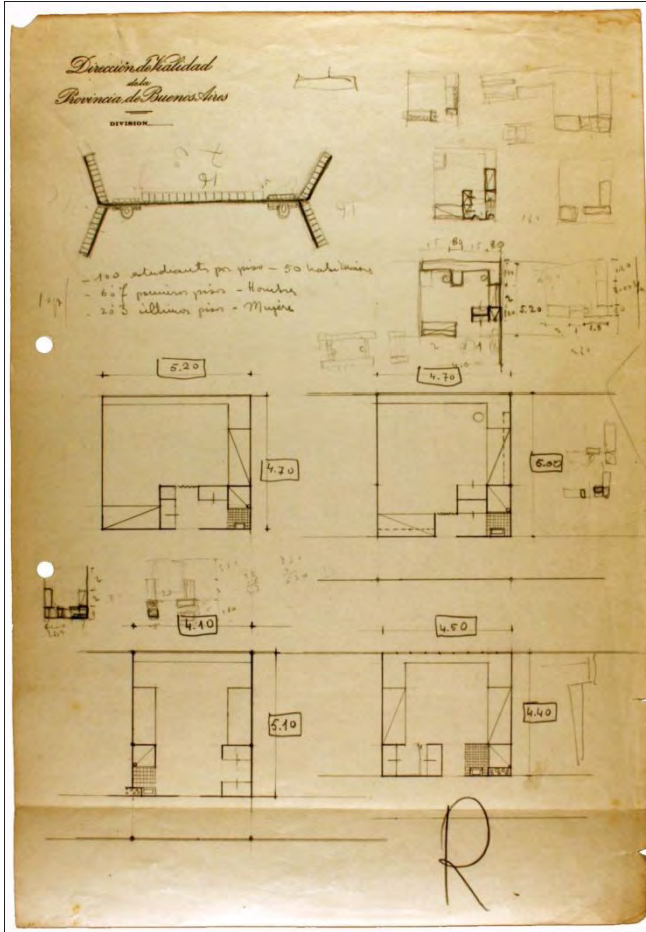
El perímetro del pabellón estaba constituido por una lámina de fibrocemento que se curvaba y plegaba de diferente manera en las cuatro caras que rodeaban al edificio, esquivando la grilla estructural e inclinada con respecto a la vertical, con un contraste geométrico evidente. Lo estructural era rígido, seriado, inmóvil, dispuesto con un orden geométrico regular. El cerramiento respondía a una geometría no euclidiana, tenía su propia consistencia formal que no era la dictada por la geometría de la estructura. Pero va a ser en la cubierta donde el choque entre las dos geometrías genere una nueva forma de cubrir el espacio. Retomando el concepto del pabellón del Agua de Bonet, la tela que cubra el espacio interior va curvarse mediante tensores generando una especie de superficie abovedada en cruz que cubre cada módulo de 10 x 10. Sin embargo este cruce se da invertido generando un ingreso de luz cenital que baña la tela y genera la interior un sugestivo efecto lumínico.

El espacio interior del Pabellón 9 de Julio es un espacio dinámico, transformable, los tabiques móviles que giran sobre pivotes permiten obtener diversas configuraciones espaciales que permiten distintas funciones. Otra vez la forma permite la función pero no está determinada por ella.

Austral, la revista.

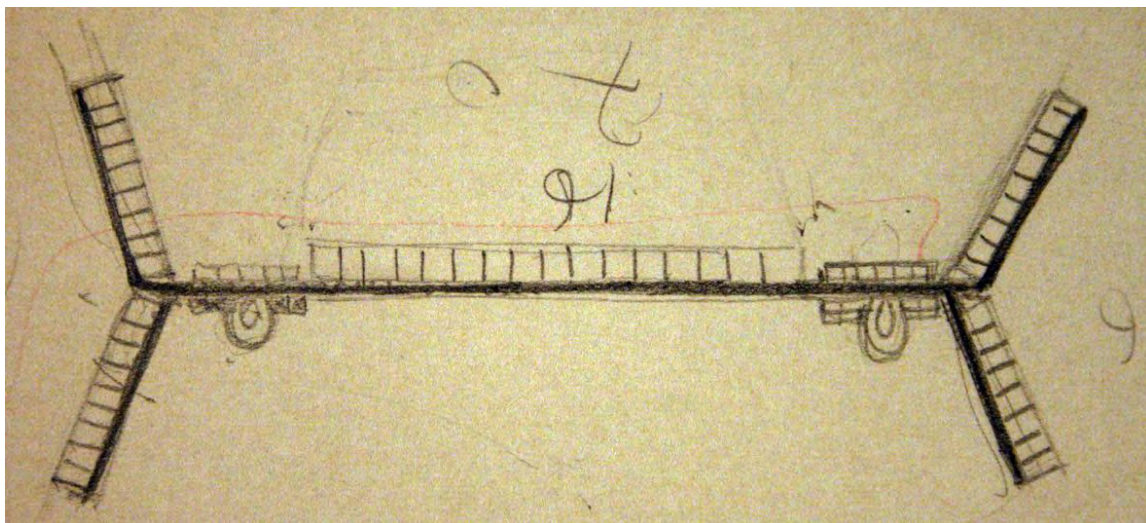
También va a ser en este periodo comprendido en las actas cuando salgan publicados los tres únicos números de *Austral* (II.2.27-29), correspondientes a las ediciones de junio, septiembre y

³³³ *Ibid.*



II.2.17-18 Grupo Austral (Hilario Zalba). Zona Cultural Universitaria. Residencias de Estudiantes. Primer esquema en H y estudio de alternativas de habitaciones variando el módulo de las mismas. FHA B055.

II.2.19 Grupo Austral (Hilario Zalba). Zona Cultural Universitaria. Residencias de Estudiantes. Primer esquema en H con circulaciones verticales en rampa. FHA B055 (detalle).



diciembre de 1939 de *Nuestra Arquitectura*.³³⁴ Si bien se llegaron a establecer los contenidos de tres números más, estos nunca llegaron a editarse.³³⁵

La búsqueda de una revista había sido vital desde el principio, aunque por falta de fondos no pudieron realizar una publicación propia.

Por gestiones de Jorge Ferrari Hardoy, quien se entrevistó con Walter Hilton Scott,³³⁶ se decide que *Austral* sea una separata inserta en *Nuestra Arquitectura*, manteniendo su propia independencia.

Los estatutos de Grupo establecían que los socios industriales tenían derecho a publicar anuncios en la revista del grupo y se consideró que progresivamente se debería arribar a una publicación que incluyera solo anuncios de dichos socios y no de anunciantes ocasionales.³³⁷

El hecho de constituir *Austral* una separata, dificultó la inclusión de anunciantes y la posibilidad de tentar a los industriales que deberían representar un sostén económico importante del grupo.³³⁸

La revista estaba destinada a ejercer la propaganda del Grupo en busca de socios protectores, colaboradores, industriales y adherentes, a la vez que servir de vehículo para mostrar las realizaciones tanto del grupo como de sus socios activos.

Para el primer número de la revista correspondiente a la edición de junio de 1939 se redactó el manifiesto "*Voluntad y Acción*" que generó un debate interno en el Grupo y motivó que dicho manifiesto sea solo firmado por Bonet, Kurchan y Ferrari. En este número se hace la presentación del grupo y se saluda a grupos de trabajo tales como los C.I.A.M. y el C.I.R.P.A.C., proclamando la unión definitiva entre Urbanismo, Arquitectura y Arquitectura Interior. También se publica un artículo titulado "1939 – PINTURA", donde acompañando reproducciones de pinturas de Picasso, Dalí y Léger, entre otros, se incluyen frases extraídas del Diccionario Abreviado del Surrealismo³³⁹ editado con motivo de la Exposición Internacional del Surrealismo realizada en París en 1938,³⁴⁰ que Bonet, Kurchan y Ferrari tuvieron oportunidad de visitar en París.

Dice Bonet:

³³⁴ *Austral* N°1 constaba de 8 páginas, en cambio los números 2 y 3 contenían 16 páginas cada uno.

³³⁵ Los números 4 y 5 de *Austral* iban a constituir una separata doble de 24 páginas conteniendo la propuesta para la Ciudad Universitaria y el Puerto de Buenos Aires. El número 6 estaba previsto que contuviera los resultados de la encuesta sobre Vivienda Obrera que el grupo estaba llevando a cabo. Ver acta de reunión del 3 de octubre de 1939. GRUPO AUSTRAL, *Actas de reuniones...*, op.cit.

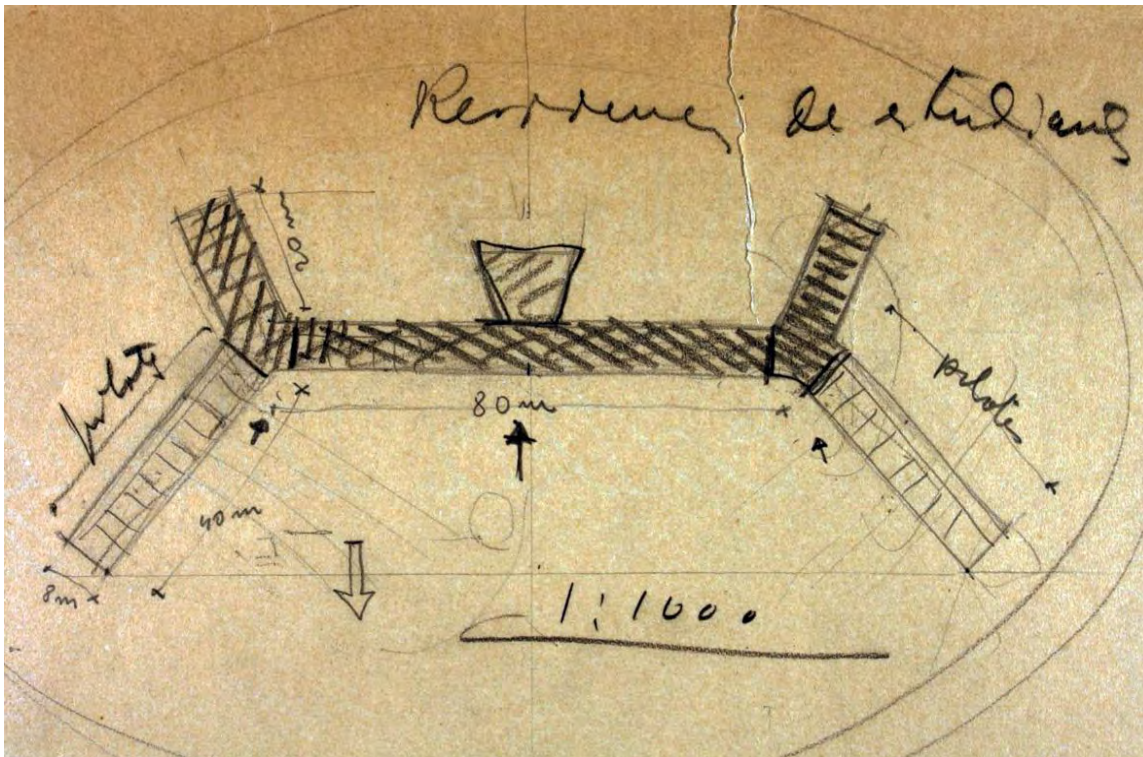
³³⁶ Director de *Nuestra Arquitectura*.

³³⁷ "*La revista órgano del grupo se regirá por una caja autónoma, disponiendo como ingresos: a) De la venta de la misma. b) Cuotas de anunciantes no socios del grupo (el grupo considera como ideal, una revista cuyos anunciantes sean solamente socios industriales del grupo. Este anunciante no socio del grupo, desaparecerá cuando la condición económica del grupo lo permita).*" GRUPO AUSTRAL, *Estatutos del Grupo...*, op. cit.

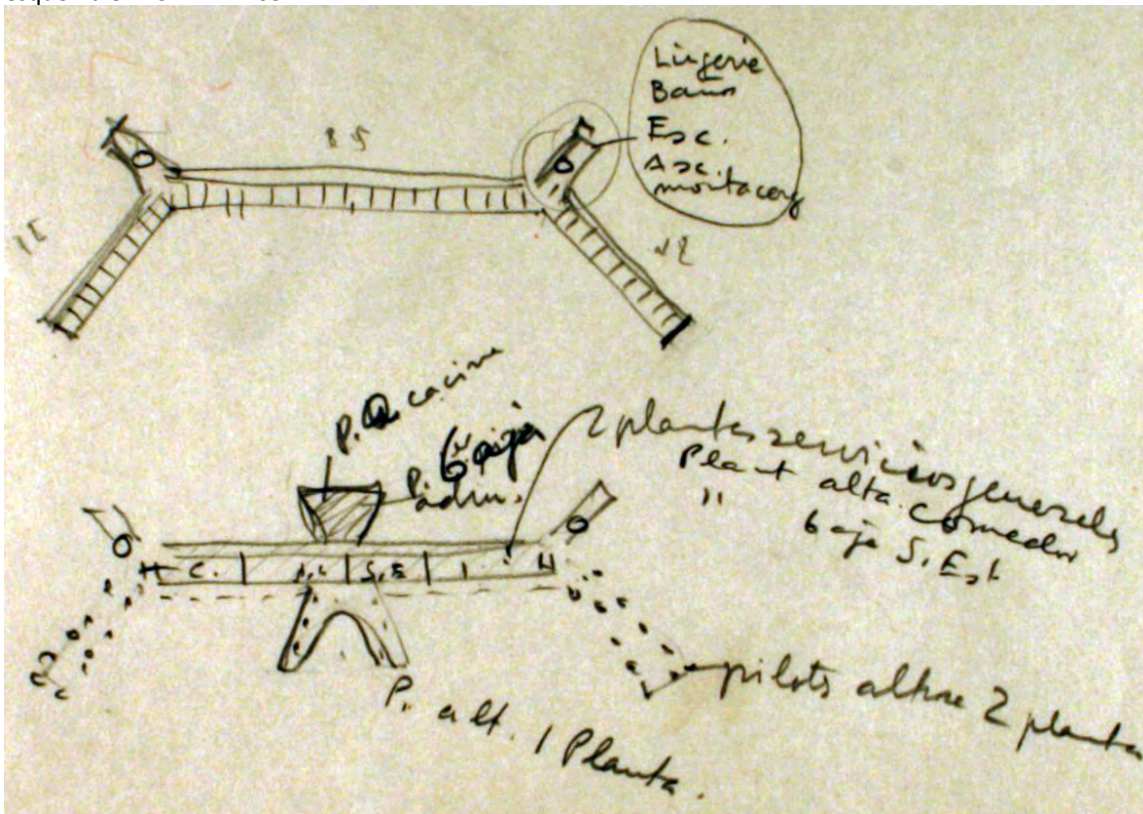
³³⁸ Sin embargo en el N° 3 de *Austral* se menciona repetidamente la marca "*Termolux*" (aislante térmico y acústico constituido por lana de vidrio apesada entre dos vidrios triples comunes) en la composición de la fachada montada en seco de la Casa de Estudios para Artistas.

³³⁹ BRETON, André, ÉLUARD, Paul (ed.), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, París: 1938 (tr. española de Miguel de Torre, *Diccionario del surrealismo*, Buenos Aires: Losada, 2007).

³⁴⁰ La Exposición Internacional del Surrealismo tuvo lugar en la *Galerie Beaux-Arts* de París en enero y febrero de 1938 y fue organizada por André Breton y Paul Éluard. Bajo un cielorraso compuesto por 1200 bolsas de carbón se dispusieron las obras de Yves Tanguy, André Masson, Kurt Seligmann, Sonia Mossé, Hans Arp, Oscar Domínguez, Lèo Malet, Max Ernst, Marcel Duchamp, Joan Miró, Marcel Jean, Man Ray, Espinoza, Matta Echaurren, Maurice Henry y Salvador Dalí.



II.2.20 Grupo Austral (Hilario Zalba). Zona Cultural Universitaria. Residencias de Estudiantes. Segundo esquema en "C". FHA B054.



II.2.21 Grupo Austral (Hilario Zalba). Zona Cultural Universitaria. Residencias de Estudiantes. Segundo esquema en "C". Planta tipo y planta baja. FHA B053.

“Después del manifiesto, y para hacer más agresiva nuestra posición, publicamos una doble página dedicada a la pintura especialmente surrealista, diagramada en forma de *collage*; en ellas aparecían frases de Picasso como éstas: ‘todo el mundo quiere comprender la pintura, ¿por qué no se ama una noche, una flor, todo aquello que rodea al hombre sin buscar comprenderlo?’. Frases de evidente significación irracionalista y vitalista, y otras frases como: ‘La incertidumbre de la ciencia, de la fe, de todo, nos confiere el derecho de soñar. El sueño vivido es una realidad verdadera’. Estas frases contribuyen a definir más claramente la postura espiritual del grupo”.³⁴¹

El segundo número de *Austral*, correspondiente a la edición de septiembre de 1939 de *Nuestra Arquitectura*, se titula “Urbanismo Rural, Plan regional y Vivienda”. En la misma se analiza un proyecto de urbanismo rural de le Corbusier y Pierre Jeanneret en La Sarthe (Francia), un artículo sobre prefabricación con un estudio de un sistema constructivo por elementos³⁴² y un anteproyecto de viviendas rurales para los diversos climas del país,³⁴³ vinculados al concepto de “*standard variable*”.

El *Austral* N° 3, correspondiente a la edición de diciembre de 1939 de *Nuestra Arquitectura* se presenta la “*Casa de Estudios para Artistas en Buenos Aires*”, de Paraguay y Suipacha, realizada por los arquitectos Bonet, Vera Barros y López Chas. También publican el artículo “1939 ESCULTURA”, donde rescatan el concepto de “*realismo intelectual*”.

Luego de esta exigua experiencia editorial, *Austral* solo volverá a colaborar en *Tecné*, la publicación de Ungar y Sonderéguer, también de muy corta vida.

Anteproyecto para Viviendas Rurales.

El Concurso de Anteproyectos para Viviendas Rurales del Banco de la Nación Argentina también significó en este periodo la oportunidad para que *Austral* presente sus propuestas y ensaye algunas soluciones a problemas que excedían los requerimientos del concurso, pero que formaban parte de sus propias búsquedas.

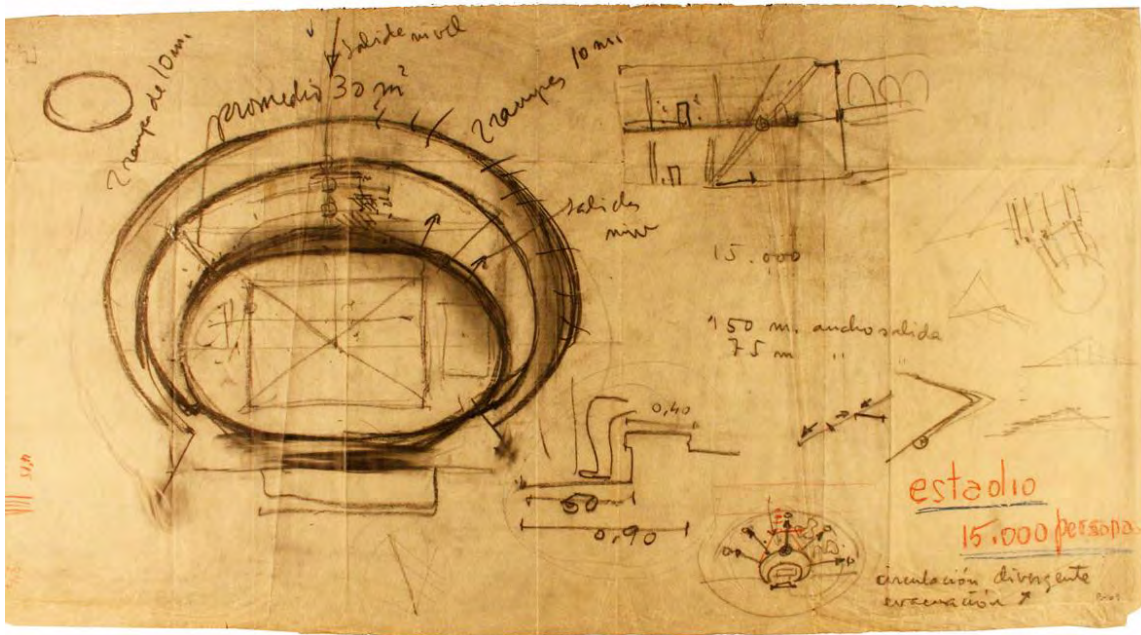
En la reunión del 18 de marzo de 1939 se decide que el Grupo participará como tal en el Concurso del Banco Nación, determinándose que para ello cada miembro deberá presentar internamente y para ser discutidos, tres proyectos (correspondientes a las zonas cálida, templada y fría en las cuales se había dividido el país) el 20 de mayo de 1939. El cierre del concurso se realizó el día 15 de julio de 1939, lo que significa que los Australes contaron con casi cuatro meses para desarrollar sus propuestas.

Las bases del concurso establecían que:

³⁴¹ BONET CASTELLANA, Antoni, [Texto mecanografiado para una conferencia]..., *op. cit.*

³⁴² El sistema propuesto por *Austral* se basaba en el ensamblaje, sobre una estructura de madera, de elementos compuestos por placas de fibrocemento acanalado y liso, rellenos de paja prensada e ignifugada.

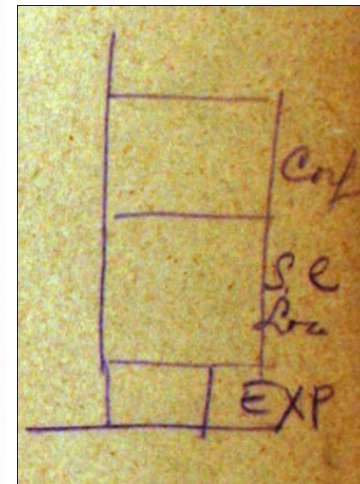
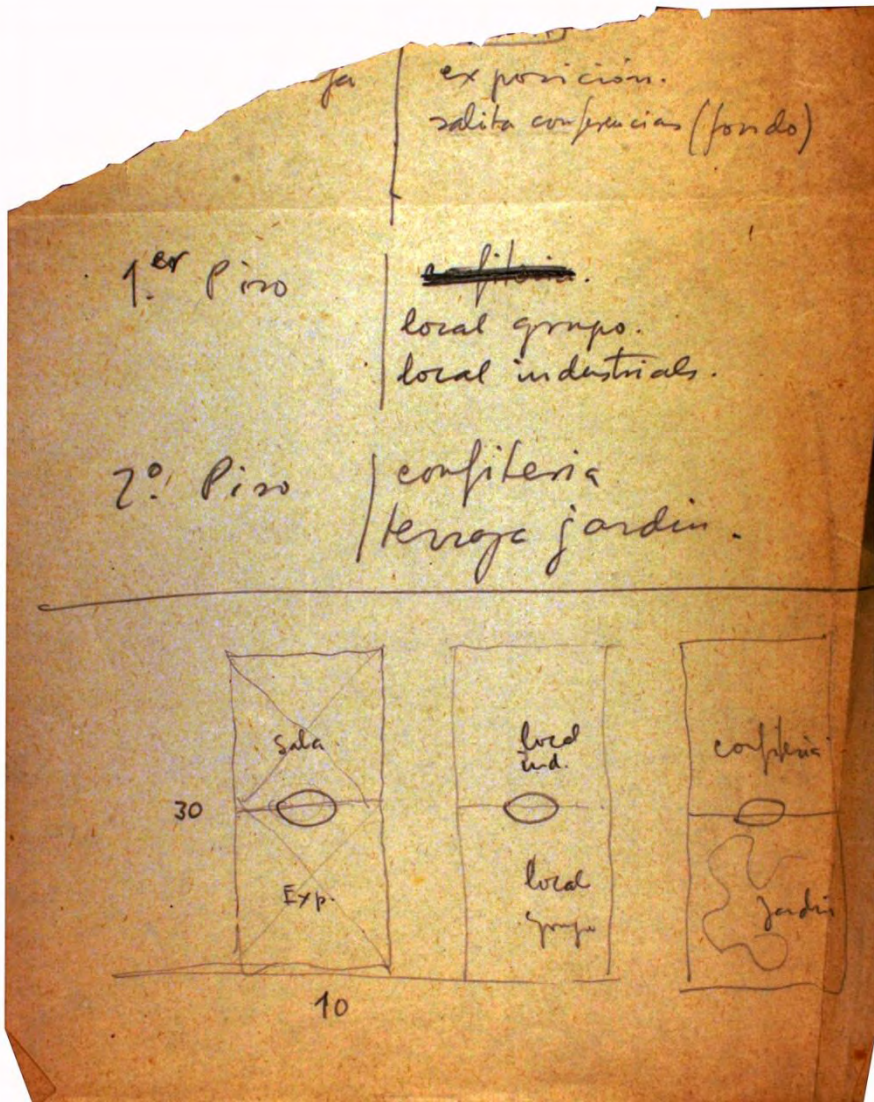
³⁴³ Se trataba de los proyectos “*DOMUS 1, 2, 3 y 4*” que habían sido desarrollados por *Austral* para ser presentados al Concurso de Anteproyectos para Viviendas Rurales del Banco de la Nación Argentina en julio de 1939. En dicho concurso Jorge Vivanco y Valerio Peluffo obtuvieron el primer premio para la zona cálida con el trabajo “Troja”, después de lo cual pasaron a formar parte de *Austral*.



II.2.22 Grupo Austral (López Chas). Zona Cultural Universitaria. Estadio para 15.000 personas. FHA B070.

II.2.23 Grupo Austral. Programa y bocetos en planta para local del Grupo en terreno de 10 x 30mts. FHA B016.

II.2.24 Grupo Austral. Croquis esquemático en corte para local del Grupo en el terreno de San Martín y Corrientes. FHA B016.



*“la finalidad perseguida en este concurso es la elección de tres tipos de vivienda para la familia campesina, construida dentro de una estricta economía, pero con las máximas ventajas en cuanto a condiciones de higiene y comodidad adaptables al modo de vivir de estas personas”.*³⁴⁴

El programa establecía que las viviendas deberían adaptarse cada una de las tres zonas climáticas mencionadas y deberían contar con comedor, cocina, 2 dormitorios, baño y un pequeño galpón para materiales de trabajo. También estipulaba que se deberían proveer galerías adecuadas a los climas correspondientes.

Las propuestas de Austral para dicho concurso no obtienen ningún premio. Sin embargo se publican parcialmente en el *Austral* N°2 de septiembre de 1939 haciendo hincapié en la necesidad de establecer un Plan Regional previo al desarrollo de la vivienda rural.

Dicho Plan Regional estaría formado conjuntamente por el *“Urbanismo rural argentino íntimamente ligado al Urbanismo de las ciudades”*.³⁴⁵

Estableciendo que *“El estudio del hombre (y el reconocimiento de su libertad individual), como fundamento de todo estudio urbanístico, nos llevará al examen profundo de la población en sus distintas agrupaciones”*,³⁴⁶ consideran necesario realizar un estudio profundo de las características sociales y económicas de la ciudad, la periferia y campo teniendo en cuenta los recursos de cada provincia. Recién ahí se podrían establecer los diversos tipos de habitación rural.

Este análisis aplicado a las cuatro funciones básicas del Urbanismo (Habitación, Trabajo, Esparcimiento y Transporte) deberá conducir a ***“dotar a cada familia del campo de una nueva morada que satisfaga, no solamente las exigencias del cuerpo, sino también las del espíritu”*** (resaltado en el original).³⁴⁷

Dice Le Pera:

*“Austral como grupo se presenta a un concurso que realiza el Banco de la Nación para casas rurales para todo el país, no obteniendo ningún premio, pero tratamos de ‘apoderarnos’ del territorio de la República al dividirla en tres regiones; creo que también era la primera vez que se hablaba de regiones en el país.”*³⁴⁸

*Proyectamos viviendas rurales para cada una de ellas. Recuerdo que la Arq. Fulvia Itala Villa, que fue una conspicua discípula del iniciador del Urbanismo en la Argentina, el Ing. Della Paolera, fue quien hizo esa división regional, con los datos del clima y de todos los acondicionamientos de los materiales de construcción”.*³⁴⁹

Al igual que sucedió con sus propuestas urbanas, Austral no va a esperar que se concrete el Plan Regional para ensayar soluciones. Si bien considera óptimo que la *“gran industria se haga cargo de la construcción de la vivienda rural”* y estima que *“la prefabricación resolverá los problemas de la vivienda campesina”* va a diseñar ejemplos que estén a medio camino entre la construcción tradicional y la totalmente estandarizada. Es así como propone la prefabricación por elementos y el concepto de *“standard variable”*:

³⁴⁴ “Concurso de Anteproyectos para Viviendas Rurales del Banco de la Nación Argentina”. En *Revista de Arquitectura* N° 10, Buenos Aires, octubre de 1939, pp. 515-520.

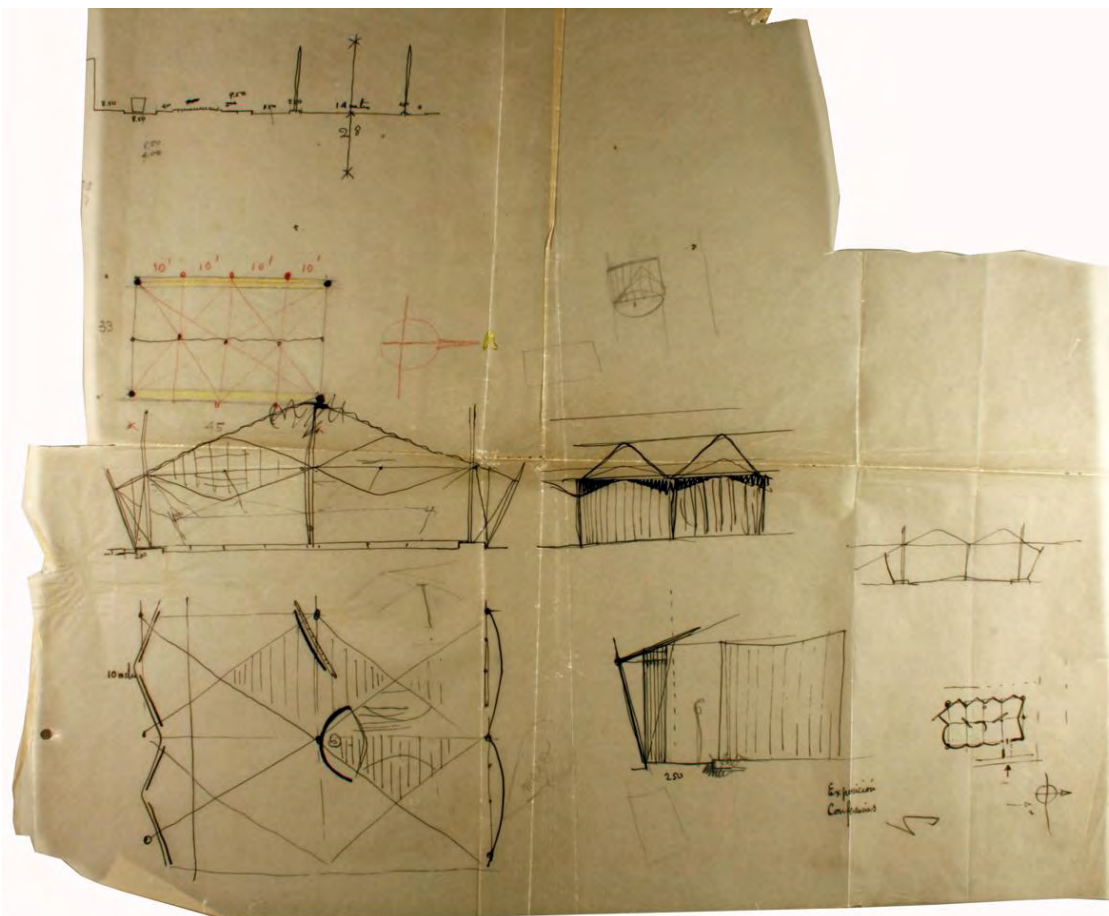
³⁴⁵ GRUPO AUSTRAL, *Austral 2: Urbanismo Rural, Plan Regional y Vivienda...*, op.cit.

³⁴⁶ *Ibid.*

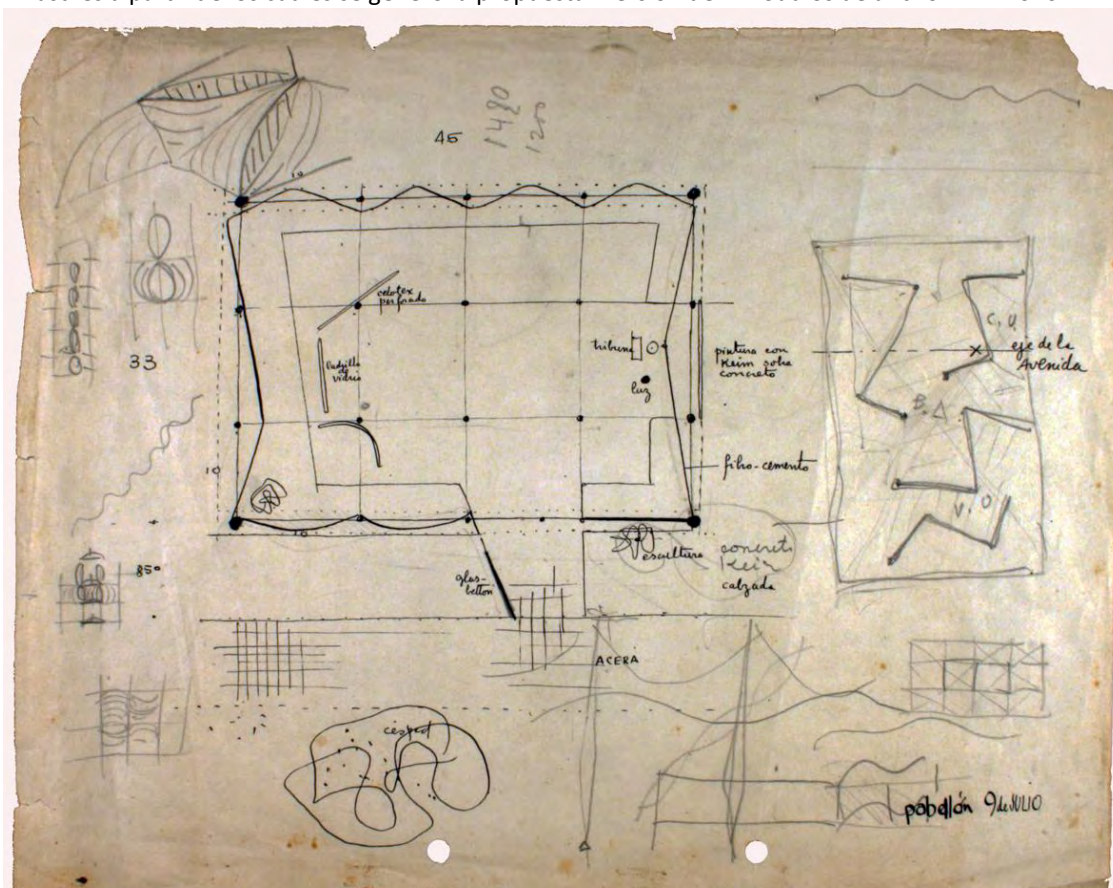
³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ En realidad las bases del concurso solo establecían las tres zonas en abstracto. Los Australes le otorgaron a cada zona una región específica del país e incluso separaron la zona templada en dos subzonas (templada norte y templada sur).

³⁴⁹ LE PERA, José Alberto, *El grupo Austral (1938 – 1941)...*, op.cit.



II.2.25 Grupo Austral (probablemente Bonet). Pabellón 9 de Julio. Nótese el corte esquemático de la avenida con los mástiles a partir de los cuales se generó la propuesta. Versión de 2 módulos de ancho. FHA B016.



II.2.26 Grupo Austral. Pabellón 9 de Julio, variante de 3 módulos. El perfil de cubierta remite al Pabellón de Francia de la exposición del Agua en Lieja. Nótese el esquema de paneles divisorios pivotantes con los tres sectores expositivo. FHA B016. Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

“existe un deber urgente: pensar en el campesino; razonando para ayudarlo; con amor para hacer de él nuestro hermano y no el enemigo...

*hay que llegar en los proyectos definitivos a un standard variable que libere al colono y al paisaje. Con la combinación de los elementos primordiales y con simples variaciones en los secundarios (algunos materiales, color, etc.) debe permitirse que la casa sea la expresión de su habitante”.*³⁵⁰

El proyecto “DOMUS 1” (II.2.36-37) fue pensado para la zona cálida (Tucumán) y presenta una casa elevada sobre pilotes y abierta hacia los vientos del sur. Solo el galpón se deja en planta baja, bajo los “*pilotis*”, en el sector eternamente en sombra. Es una caja de piedra que se desliza bajo la casa. Es en este espacio semicubierto de planta baja donde se prevé que se desarrollará gran parte de la vida doméstica en primavera, verano y otoño. La escalera se dispone exenta liberando las dos fachadas, norte y sur (en las cuales se ubican sendas galerías) en una operación que presagia las futuras soluciones de los “departamentos transformables de Belgrano”.

Los proyectos “DOMUS 2” y “DOMUS 3” (II.2.38-40), pensados para las subzonas templadas norte y sur (9 de Julio) respectivamente comparten el mismo:

“concepto fundamental:

El patio como elemento primordial.

La casa como prolongación del patio. En éste transcurre el mayor número de horas de vida.

*Espacio a cielo abierto pero limitando el horizonte”.*³⁵¹

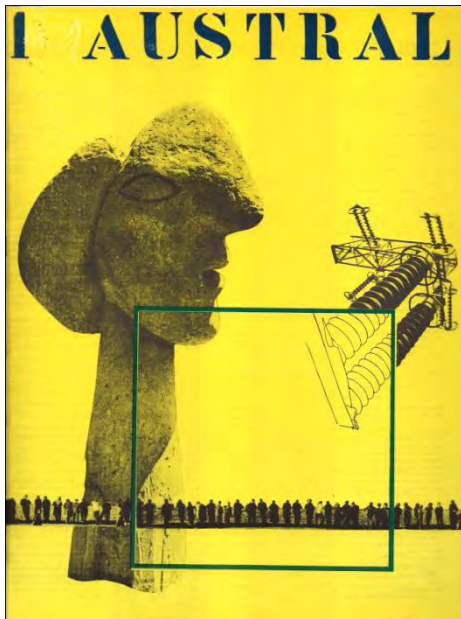
Estas casas-patio rurales están ubicadas hipotéticamente en el medio del campo, donde la desolación del horizonte infinito de la pampa hace necesaria limitar el espacio vacío. El patio es una habitación más, aunque sin techo. A tal efecto se lo delimita con muros a los cuales se le abren ventanas. Esta habitación al aire libre puede recordar el ático Beistegui de Le Corbusier, o la propia terraza de la Ville Saboye, ya que en una de esas ventanas se apoya una mesa de mampostería que recuerda a la de la villa del maestro suizo. La necesidad de contención es tal que se utiliza una franja de techo de paja a dos aguas como elemento que cierra psicológicamente esta habitación-patio (II.2.40). Este elemento es análogo al usado por Bonet, Vera Barros y López Chas en la Casa de Belgrano (Cramer), en ese caso se trata de una lámina de bóvedas rebajadas que delimita las terrazas-jardín en los distintos pisos.

El proyecto “DOMUS 4” (II.2.32-35), para la zona fría (Colonia Sarmiento) es tal vez la propuesta más radical. Se trata de una casa concentrada donde un elemento fijo (un volumen de piedra de planta trapezoidal que contiene el baño y el sector de fuego-cocina) se ubica en posición central. El resto de la casa se desarrolla alrededor de esta pieza fija y al ser de madera y perfectamente modulada tiene todas las características que la hacen “transformable”. En ese sentido presenta incluso una mejor resolución que la planta de los propios “departamentos transformables de Belgrano”, donde el sector fijo ocupa un sector lateral de la casa limitando su capacidad de transformación.

En este período además buscaron sitio céntrico para el local del Grupo, a semejanza del local del G.A.T.C.P.A.C. en el Passeig de Gràcia de Barcelona.

³⁵⁰ GRUPO AUSTRAL, *Austral 2...*, op.cit.

³⁵¹ *Ibid.*



POR EL PROGRESO DE LA ARQUITECTURA

(Extracto de los estatutos)

El GRUPO AUSTRAL de Buenos Aires reúne: artistas, científicos e industriales de todos los ramos de la construcción.

SE PROPONE: mantener estrecha relación con los grupos similares de otros países y con los internacionales; estudiar teóricamente y prácticamente los problemas de arquitectura y urbanismo contemporáneos; proponer y organizar conferencias, concursos y exposiciones; participar a su vez en exposiciones, concursos y congresos nacionales e internacionales; editar una publicación, «expresión de su acción»; reunir individual o colectivamente distintos actividades sus esfuerzos para tomar iniciativas a fin de resolver los problemas arquitectónicos y urbanísticos de la época.

Se mantiene libre de toda tendencia política o religiosa.

SUS MIEMBROS SERÁN: Honorarios, Activos, Protectores, Afiliados, Colaboradores, de quienes el grupo necesita para su acción arquitectónica dentro de los actuales corrientes de todas las actividades humanas; Industriales, que colaboren económicamente con el GRUPO, para llegar a la feliz ideal de Arquitectura y Construcción, única manera de hacer la expresión arquitectónica de lo época; Estudiantes, a los que el GRUPO ofrece calor a su iniciación en la vida.

A los Mózcos de todas las actividades actuales, A VOSOTROS: Arquitectos, ingenieros, Constructores, Industriales de todas las ramas de la construcción: pintores, escultores, escritores, médicos, abogados, financieros, sociólogos, pedagogos.

UN LLAMADO: LA COLABORACION

Buenos Aires: Marti-Hardy, Kurchan, La Plata, López, Olazábal, Sanctor de Bustamante, Vera Barros, Villa, Zabala.

1 AUSTRAL

II.2.27 Austral N° 1. Junio 1939.



HACIA UNA SOLUCION ARGENTINA

LA GRAN INDUSTRIA SE HACE CARGO DE LA CONSTRUCCION DE LA VIVIENDA RURAL
(Cronica de La Construcción para una gran industria: obra nueva polivalente)

2 AUSTRAL

II.2.28 Austral N° 2. Septiembre 1939.



II.2.29 Austral N° 3. Diciembre 1939.

En un hipotético terreno de 10 x 30 mts. esbozaron una propuesta de local. Dicho local debería contener fachadas renovables, y sería de planta baja y dos pisos, con circulación vertical central. En planta baja se ubicarían una sala de exposición y una salita de conferencias, en primer piso se ubicaría el local del Grupo y el local para los industriales (que contendrían las vitrinas o stands donde los socios industriales exhibirían sus materiales), y en el segundo piso la confitería vinculada a una terraza jardín.

Las actas.

Solo se conservan 16 actas oficiales del Grupo Austral,³⁵² pertenecientes a las reuniones generales comprendidas entre el 23 de noviembre de 1938 y el 4 de diciembre de 1939, con un periodo de receso en febrero de 1939 por vacaciones.

Hasta ese receso de verano las reuniones se realizaban una vez por semana, los días martes (independientemente de las reuniones de comisiones de trabajo que también deberían reunirse al menos una vez a la semana y exponer su trabajo semanalmente).

Luego del receso estival, desde marzo de 1939 hasta octubre del mismo año las reuniones generales se realizaban 2 veces por semana, los días martes y sábados.

A partir de noviembre de 1939, a raíz de una reorganización del Grupo, se realizaba una reunión de conjunto cada 15 días, los días lunes (aunque las distintas comisiones se reunían todos los días de lunes a viernes, no pudiendo faltar más de una vez a la semana).

Las actas se realizaron mecanografiadas (a excepción de la última, correspondiente a la sesión del 4 de diciembre de 1939 que se encuentra manuscrita, en lápiz) y en un principio en hojas sin membrete.

Este hecho se modificará a partir de la sesión del 13 de noviembre de 1939 (correspondiente, con respecto al Grupo, a la *"Iniciación de la segunda etapa de su existencia"*) en que se asientan en hojas membretadas con el texto: LOPEZ, BONET Y VERA BARROS ARQUITECTOS, Paraguay 894 – Bs. As.- U.T. 32-0072 en el ángulo superior izquierdo (esta situación coincide con el hecho de que a partir de la sesión del 3 de octubre de 1939 el local oficial del Grupo será el mencionado *Atelier*, ubicado en el ático de Paraguay y Suipacha).

Recién en la última acta conservada se trata el tema de imprimir sobres y papeles con el membrete del grupo, aunque no se sabe si esto llegó a concretarse.

Reunión del martes 23 de noviembre de 1938:

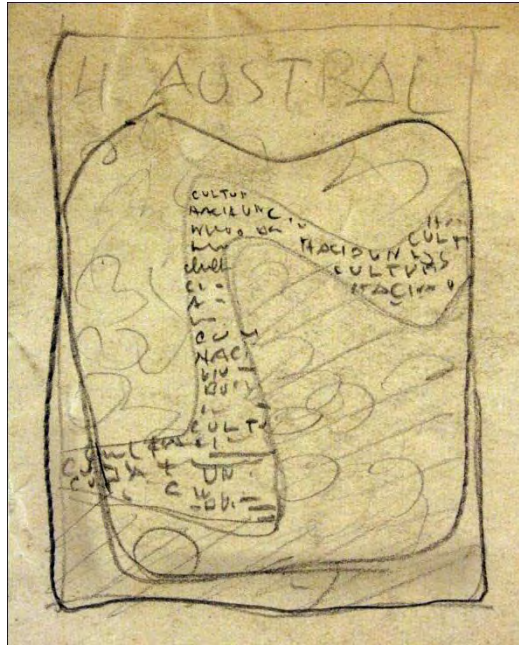
La primera acta oficial del Grupo se levanta el día 23 de noviembre de 1938. Un Grupo que todavía no tenía nombre y cuyo manifiesto todavía no había sido redactado.

Si bien previamente habían existido por lo menos tres reuniones, será esta la primera vez que se tome registro de una reunión, acompañando el acta de la misma un resumen de las reuniones anteriores.

En dicho resumen se puede comprobar que anteriormente el grupo se había abocado a la redacción y aprobación de los estatutos.

También se empieza a plantear el tema de la Ciudad Universitaria. Se aprobó su emplazamiento, se discutió su organización general (conjuntamente con el miembro colaborador Isaac Ungar, hermano de Simón) y se nombró las dos comisiones para su estudio: la comisión de Proyecto (integrada por Bonet, Kurchan, Ungar y Ferrari), y la comisión de Estadísticas (integrada por Vera Barros, Sanchez Bustamante e Itala Villa).

³⁵² GRUPO AUSTRAL, *Actas de reuniones* [texto mecanografiado]. FHA B005, B006, B007, B008.



II.2.30 Austral N° 4, "Cultura-Hacia un nuevo Buenos Aires". Esbozos de posibles portadas de un número que nunca verá la luz. FHA B071.



II.2.31 Austral N° 4, "Cultura-Hacia un nuevo Buenos Aires". Esbozo de contraportada. FHA B071.

A la comisión de Estadísticas se le encarga comenzar un artículo sobre el tema de Ciudad Universitaria para el diario “La Nación”.

Se designan los cargos por orden alfabético, siendo designado como Presidente: Bonet, Secretario: Ferrari, Tesorero: Sanchez Bustamante, Bibliotecario: Le Pera, Archivero General: Vera Barros, Delegado de Relaciones Industriales: Zalba y Redactores responsables: Ungar y Kurchan.

Se establece que Bonet y Ferrari deben redactar una carta a Le Corbusier para pedir la representación del C.I.A.M.

Se propone la realización de una exposición en un “*gran galpón*” en la avenida 9 de julio (la hasta hace poco llamada avenida Norte-Sur) designándose a Zalba que estudie el tema.³⁵³

Se decide estudiar con los industriales y técnicos de cada ramo la publicación de cuadernos semi-técnicos (electricidad, obras sanitarias, etc)

La preparación de conferencias de cada miembro del Grupo se realizará en conjunto y serán armadas con diapositivas.

Se decide que en la próxima reunión deberá aprobarse el nombre del Grupo y que la comisión de redacción debe comenzar a elaborar el manifiesto y a estudiar un proyecto de revista propia, comisión en la que Abel López reemplazará a Simón Ungar, hasta que éste esté libre.³⁵⁴

Asimismo se propone elaborar una lista de entidades que deben conocer el manifiesto.

Reunión del martes 29 de noviembre de 1938:

Se lee lo escrito por Sanchez y Vera para el artículo que el Grupo estaba preparando para enviar al diario La Nación sobre el tema de Ciudad Universitaria, estableciéndose que en principio el artículo sería firmado por el Grupo.

Se aprueba el comienzo de un Plan de campaña por el plano (*sic.*) de Buenos Aires.

Se establece la necesidad de llegar a un Reglamento de Urbanización, por lo que se propone la formación de un grupo de profesionales (abogados por ejemplo) a tal fin.

Aparte de las comisiones internas abocadas a los diversos trabajos del Grupo se propone la formación de comisiones externas con personas caracterizadas.³⁵⁵

Reunión del martes 20 de diciembre de 1938:

Se lee el artículo preparado por Sánchez de Bustamante para la hoja de “La Nación”, aprobándose con algunos cambios de forma y eligiendo las fotografías que lo acompañarán.

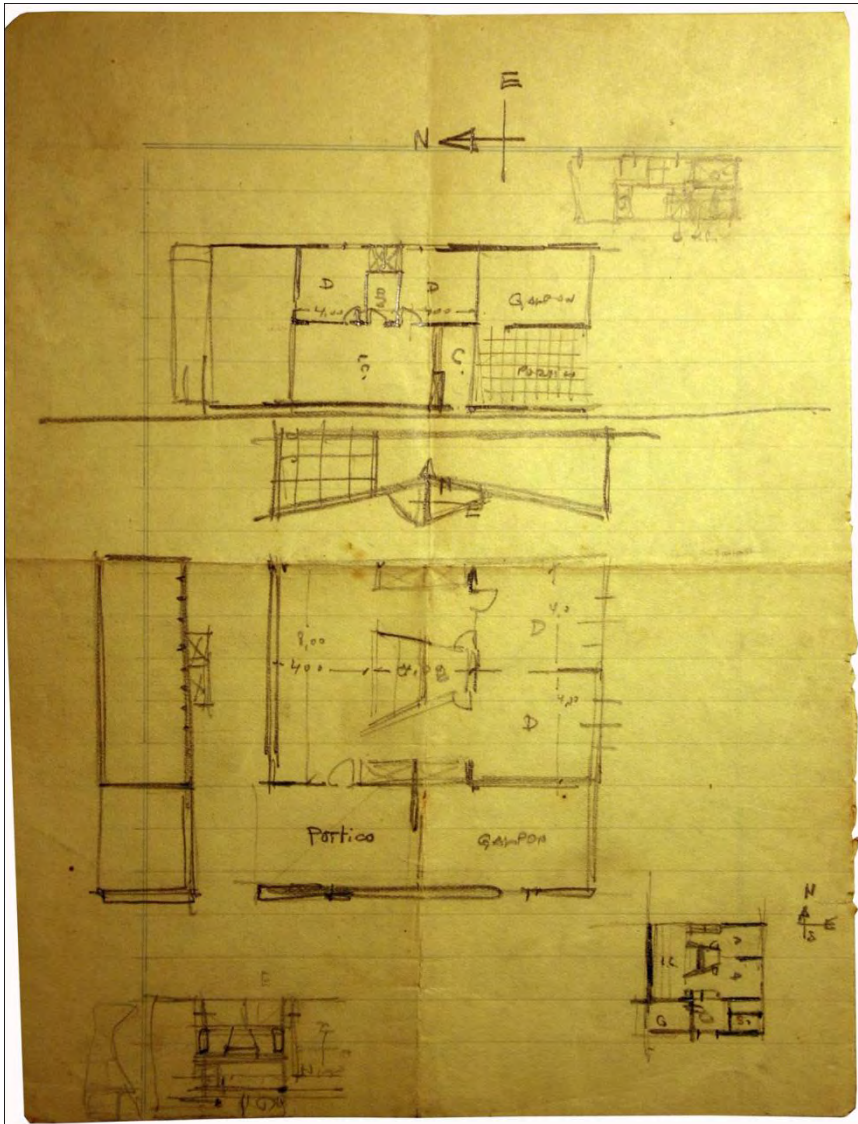
En esta reunión se considera sacar el manifiesto antes de la hoja del artículo sobre Ciudad Universitaria, dicho manifiesto se considera redactarlo:

“en forma de comienzo concreto con principios establecidos y terminarlo en forma lírica, con llamados a los arquitectos, profesionales y estudiantes. Se hará impreso en forma de poder constituir la primera hoja de una revista de hojas sueltas. Se hará una composición con

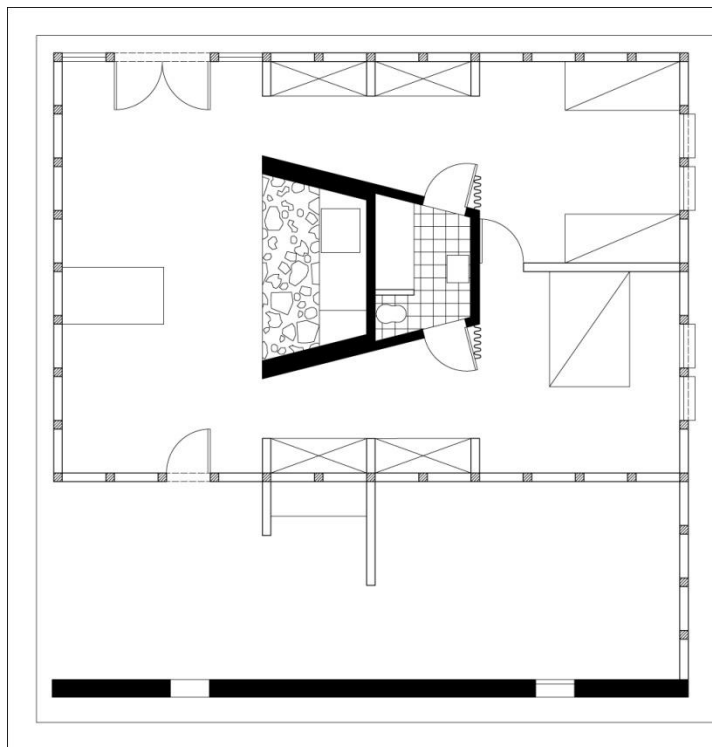
³⁵³ Este “galpón”, que nunca será construido constituye un ejemplo paradigmático de las búsquedas de Austral.

³⁵⁴ Simón Ungar todavía era estudiante en ese momento.

³⁵⁵ Una comisión de Finanzas donde se los convocaría al presidente de la bolsa, a Pinedo, a Hueyo, y al hermano del arquitecto Prebsich (que también conformarían la comisión de la Zona *Cité Affaires*). Las demás comisiones externas se las dividió por zonas: Zona de Hoteles, Zona de Gobierno de la República y Gobierno de la Ciudad (Carlos Noel), Zona de Aeropuerto (Bidart Malbrán), para la Zona Industrial se convocaría a los representantes de la Sociedad Rural Argentina y la Sociedad Industrial Argentina (Bioy y Colombo respectivamente, aparte de Noel), Zona de Hospitales (Arce?, Houssai), Zona *Cité Affaires* y Zona de Ferrocarriles (Pagés y Briano).



II.2.32 Grupo Austral. Anteproyecto para Viviendas Rurales. Esbozos de los proyectos "Domus 3", para la subzona templada sur, (planta) y "Domus 4", para zona fría, (planta y alzados). Marzo – Julio 1939. AJK.



II.2.33 Grupo Austral. Anteproyecto para Viviendas Rurales. Proyecto "Domus 4" para zona fría.

fotografías o bien una contraposición de una cosa picasiana (sic.) y un objeto tipo de técnica (bombilla eléctrica o algo así)”

Encargándose de esto Hilario Zalba.³⁵⁶

Reunión del martes 27 de diciembre de 1938:

Se establece la necesidad de terminar el artículo para el diario La Nación, asunto para el cual se designa a Ferrari.

En vista de los trabajos encarados (Exposición en la 9 de Julio, Ciudad Universitaria y Vivienda Obrera), se aprueba la idea de comenzar la organización de los miembros estudiantes (para lo cual consideran necesario sacar el manifiesto, darle publicidad y hablar con los estudiantes), y la formación de los miembros industriales.

La carta a Le Corbusier todavía no había sido redactada, fijándose la próxima reunión de la comisión de proyectos de Ciudad Universitaria la fecha para realizarla.

Reunión del martes 17 de enero de 1939:

Se decide que conviene que los miembros del Grupo se hagan socios de la Sociedad Central de Arquitectos.

Se sigue trabajando sobre Ciudad Universitaria (Bustamante y Le Pera).

Sobre el Pabellón de Exposición de la 9 de julio se estima un presupuesto de \$50.000. En este sentido Zalba ha realizado gestiones con Tamet,³⁵⁷ y se habla de la cuestión de firmas comerciales como Mignaqui, Colombo, Casares, etc.

Simón Ungar notifica la próxima reunión con estudiantes (lo que confirma que ha habido reuniones previas).

Los estudiantes convocados serían: Caminos, Coire, Sondereguer, Rotzait, Crivelli, Catalano y se pone en duda a Onetto. También se invita a Arrastía al estudio de Ferrari – Kurchan y se habla de invitar a un ingeniero.

Se trata el asunto del Comité de Auspicios al Plan Bs. As. 1938.

Reunión del martes 31 de enero de 1939:

Es en este momento cuando comienza a tomar forma la separata de *Austral* a raíz de una entrevista mantenida por Ferrari con Hylton Scott, director de la revista *Nuestra Arquitectura*.

Se aprueba la idea de que la revista de *Austral* aparezca como un “Plus” en *Nuestra Arquitectura*. “*En principio serían 8 páginas encabezando la revista: se conservará la libertad en el futuro y con un tiraje gratuito*”.

Se acordó que aparecerían seis números por año,³⁵⁸ aprobándose los contenidos del primero:

“Se prueba el 1° número a base de:

1° pág. portada

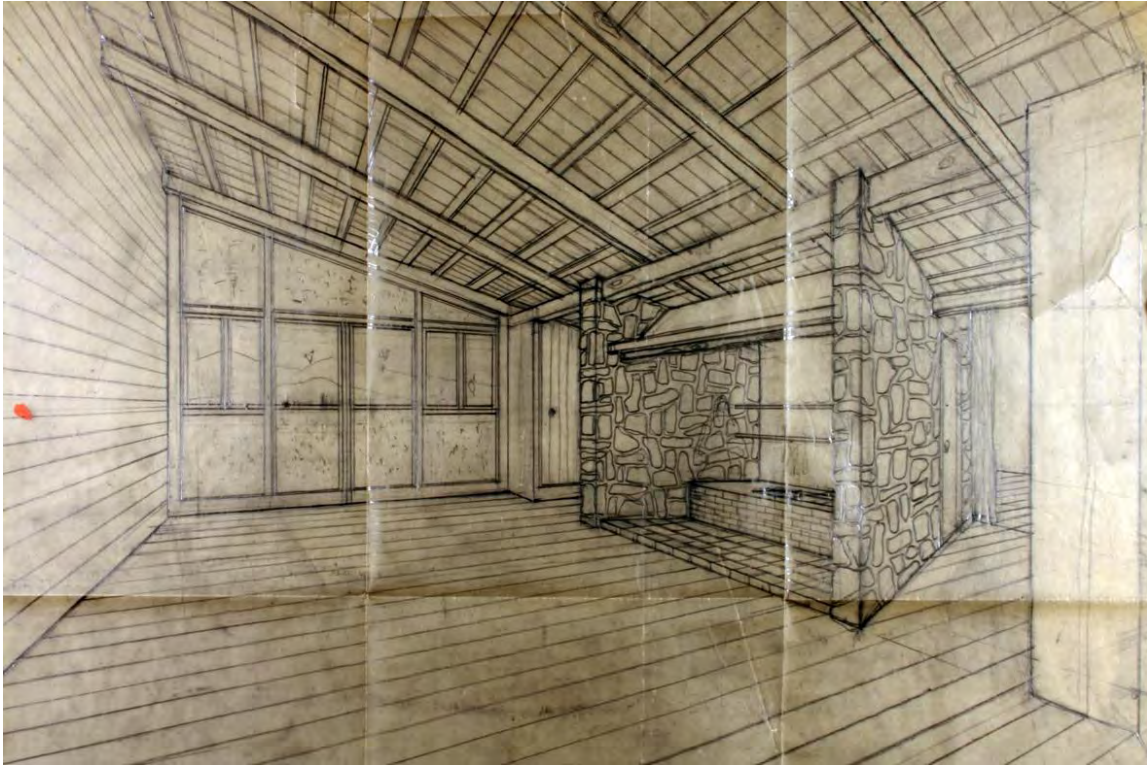
2 y 3 manifiesto

4 y 5 Buenos Aires (urbanismo)

³⁵⁶ Un criterio similar, pero formado por tres elementos, será el que finalmente adopte Le Pera para ilustrar la portada del primer número de *Austral* que recién aparecerá en junio de 1939 y que contendrá el manifiesto titulado “*Voluntad y Acción*” (II.2.27).

³⁵⁷ TAMET o Talleres Metalúrgicos San Martín S.A. constituía la empresa metalúrgica más importante de Argentina a mediados de la década del treinta.

³⁵⁸ Al final solo llegarán a aparecer tres números de *Austral*, los correspondientes a junio, septiembre y diciembre de 1939 (II.2.27-29).



II.2.34 Grupo Austral.
Anteproyecto para Viviendas Rurales. Proyecto "Domus 4" para zona fría. Perspectiva interior. FHA B031

Proyecto "DOMUS 4"

ANTEPROYECTO PARA VIVIENDAS RURALES

PLANTA

FACHADA NORTE

FACHADA OESTE

Concepto Fundamental
Casa concentrada
 El clima del Sur convierte el fuego en el elemento vital de la casa.
 Toda la casa se desarrolla a su alrededor.

COLONIA SARMIENTO
 Declinación $Q = 45^\circ$

DECLINACION SOLAR		VIENTOS	
21 Marzo	h. $90^\circ - 45^\circ = 45^\circ$	Veloc. media anual	18 km h.
21 Sept.	h. $90^\circ - 45^\circ = 45^\circ$	Cálculo	245
21 Jun. mín.	$45^\circ - 23^\circ 27' = 21^\circ 33'$	Temp. máx.	25,0
21 Dic. mín.	$45^\circ - 23^\circ 27' = 21^\circ 33'$	(media en Enero)	17,5
		Temp. mín.	0,9
		(media en Julio)	1,0
		Humedad máx.	71,3%
		(media en Julio)	70,0%
		Humedad mín.	47,6%
		(media en Enero)	47,6%

Z O N A F R I A

II.2.35 Grupo Austral.
Anteproyecto para Viviendas Rurales. Proyecto "Domus 4" para zona fría. Austral N° 2, septiembre 1939.

6 y 7 pintura
8 resumen estatutos grupo Austral".³⁵⁹

Se decide que Sánchez invitará a Arrastía al grupo y Ferrari telefonará a Olezza, y que se constituirá del todo el Grupo en base a la contestación de los estudiantes. También se recuerda telefonar a Caminos.

Reunión del martes 7 de febrero de 1939:

Se lee una carta de Le Corbusier con respecto al asunto de Ciudad Universitaria, tomándose notas para su contestación.

De lo expuesto surge la idea de "*mover a la opinión pública*", considerando que ya existe un movimiento a favor de la Ciudad Universitaria (S.C. de A y diarios) y que habría que considerar la "*posibilidad de unir estas aspiraciones con un plan de conjunto*".

Se considera la posibilidad de frenar desde París las construcciones que cada Facultad estaba realizando por separado.

"Hoy día podemos construir Buenos Aires – Mañana será guiarlo"

Reunión del martes 14 de febrero de 1939:

Se establece la necesidad de terminar las láminas en color del Plan de Bs. As., terminar el proyecto de Ciudad Universitaria repartiéndose el trabajo, y recopilar el material para el asunto de la Vivienda Obrera (designándose a Itala, Bustamante y Le Pera).

Se hace notar que el 1° número de la revista deberá salir pronto para poder iniciar así la campaña entre los industriales, por lo que se decide comenzar su preparación, hacer el manifiesto (que todavía no había sido redactado) y verlo de nuevo a Hylton Scott.

Reunión del sábado 4 de marzo de 1939:

A estas alturas todavía no se ha recibido respuesta sobre la incorporación de los estudiantes al grupo, esperándose la venida de Caminos y Coire para informar sobre el tema.

Olezza comienza a colaborar con el grupo, aportando un plano de Zona de edificación de la Municipalidad.

Se trata el tema de la revista, decidiéndose los temas de los dos primeros números y quienes se encargarán de realizar los distintos apartados:

"PRIMER NÚMERO

Manifiesto: Bonet Kurchan Ferrari y Ungar.-

Manifiesto en francés: Bonet Kurchan Ferrari y Ungar.-

Portada: Le Pera.-

Art. pintura: K. B. y F.

Resumen estatutos. Zalba López y Vera Barros.-

Artículo urbanismo Bs. As. (fotos) Olezza.-

SEGUNDO NÚMERO dedicado a la vivienda

1 Portada. Le Pera.-

2 y 3 Análisis fotográfico.-

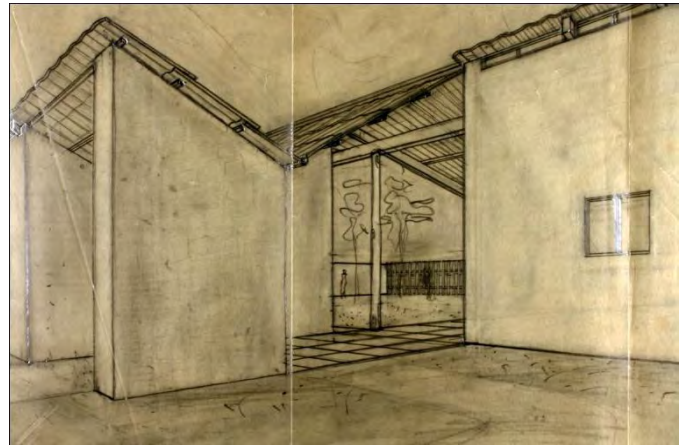
4 y 5 Artículo sobre vivienda en general.-

6 y 7 Cosas realizadas.-

³⁵⁹ Es interesante constatar que es la primera vez que se menciona el nombre del grupo en un acta oficial.



II.2.36 Grupo Austral. Anteproyecto para Viviendas Rurales. Proyecto "Domus 1" para zona cálida. FHA B031.



II.2.38 Grupo Austral. Anteproyecto para Viviendas Rurales. Proyecto "Domus 2" para subzona templada norte. FHA B031.

Proyecto "DOMUS 1"

ANTEPROYECTO PARA VIVIENDAS RURALES

FACHADA AL SUD

FACHADA AL ESTE

PILOTES

Concepto Fundamental
 Espacio abierto a los vientos frescos y eternamente en sombra. Casa totalmente levantada y abierta a los vientos del sur. La casa sobre pilotis es la solución ideal para nuestra región cálida. Bajos "pilotis" una gran parte de la vida doméstica se desarrollará durante la primavera, el verano y el otoño

TUCUMÁN
 Declinación $\odot = 27^\circ$

DECLINACION SOLAR	VIENTOS
21 Marzo. $14^\circ 30' - 27^\circ = 43^\circ$	Vientos media anual 3,5 km/h.
21 Sept. $14^\circ 30' - 27^\circ = 39^\circ 30'$	Culmin. 97
23 Jun. máx. $48^\circ - 27^\circ 30' = 39^\circ 30'$	Temper. Máx. 32°
23 Dic. máx. $65^\circ - 27^\circ 30' = 86^\circ 30'$	Temper. Mín. 20°
	(Temper. en Estiércol)
	Humedad. Máx. 85%
	(Humedad en Julio)
	Humedad. Mín. 65%
	(Humedad en Febrero)

ZONA CALIDA

II.2.37 Grupo Austral. Anteproyecto para Viviendas Rurales. Proyecto "Domus 1" para zona cálida. Austral N° 2, septiembre 1939.

II.2.40 Grupo Austral. Anteproyecto para Viviendas Rurales. Proyecto "Domus 3" para subzona templada sur. Austral N° 2, septiembre 1939.

Proyecto "DOMUS 2"

ANTEPROYECTO PARA VIVIENDAS RURALES

FACHADA AL OESTE

FACHADA AL SUD

PLANTA

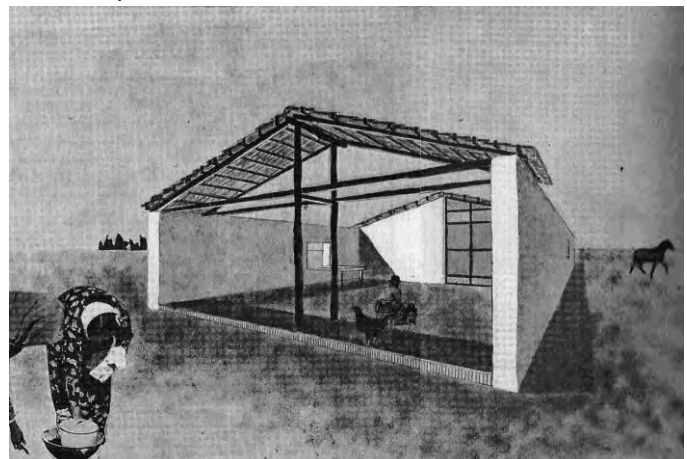
Concepto Fundamental
 El patio como elemento primordial. La casa como prolongación del patio. En éste transcurre el mayor número de horas de vida. Espacio a cielo abierto pero limitando el horizonte.

9 DE JULIO
 Declinación $\odot = 35^\circ$

DECLINACION SOLAR	VIENTOS
21 Marzo. $14^\circ 30' - 35^\circ = 50^\circ$	Vientos media anual 11 km/h.
21 Sept. $14^\circ 30' - 35^\circ = 46^\circ 30'$	Culmin. 144
23 Jun. máx. $35^\circ - 35^\circ 30' = 3^\circ 30'$	Temper. Máx. 32°
23 Dic. máx. $55^\circ - 35^\circ 30' = 79^\circ 30'$	Temper. Mín. 20°
	(Temper. en Estiércol)
	Humedad. máx. 74%*
	(Humedad en Julio)
	Humedad. mín. 60%*
	(Humedad en Enero)

SUBZONA TEMPLADA NORTE

II.2.39 Grupo Austral. Anteproyecto para Viviendas Rurales. Proyecto "Domus 2" para subzona templada norte. Austral N° 2, septiembre 1939.



Reunión del martes 7 de marzo de 1939:

Se ponen a consideración los dos trabajos más importantes del Grupo: Ciudad Universitaria y Vivienda Obrera, formándose comisiones de cinco componentes cada una, de forma tal que si falta uno la comisión pueda seguir trabajando.

La comisión encargada del tema de Ciudad Universitaria se integra con Bonet, Kurchan, Zalba, López Chas y Vera Barros.

La comisión encargada del tema Vivienda Obrera se integra con Ferrari, Olezza, Sanchez Bustamante, Le Pera, Villa.

Se trata la continuación de redacción del manifiesto, decidiéndose que *“Los que lo redacten lo harán en 1 de las 2 reuniones semanales faltando por lo tanto a la respectiva reunión de comisión”*.

Se trató sobre la incorporación de nuevos elementos al grupo, proponiéndose nuevamente conversar en privado con Olezza para invitarlo (ya que si bien colaboraba con el grupo no formaba hasta ese momento parte oficial de él), y seguir conversando con Arrastía.

Con respecto a los miembros estudiantes (que todavía no se habían constituido) se propone que uno de ellos forme una lista y la presente en una reunión. La idea era que de esa lista los estudiantes elijan un delegado que participaría de las reuniones de la comisión.

Se decide ofrecer la colaboración del Grupo para trabajar en Chile,³⁶¹ y comunicarle esta decisión a Le Corbusier como post-data de una carta próxima a enviarle.

Reunión del sábado 18 de marzo de 1939:

En esta reunión es donde se le por primera vez el manifiesto y se discute, iniciando Zalba una discusión sobre la posición del grupo en este Manifiesto.³⁶²

Se estudia la actuación del Grupo con respecto a los concursos que puedan producirse, dividiéndoselos en tres categorías:

“A-Concursos declarados interesantes para el Grupo.

B-Concursos declarados no interesantes.

C-Id. Declarados adversos a las ideas sustentadas por el Grupo.

Reglamentación: *En el caso A, todos los miembros del Grupo tomarán parte en el concurso colectivamente, no pudiendo hacerlo de otro modo.*

En el caso B, el Grupo no tomará parte como tal, pudiendo hacerlo individualmente los que quieran.

En el caso C, el grupo hará pública su opinión contraria al concurso, no pudiéndose tomar parte individualmente”

Se presenta una lista inicial de estudiantes constituida por: Oscar Crivelli, Enrique Rotzait, Horacio Caminos, Eduardo Catalano y Carlos Coire, considerando la posible actuación de los

³⁶⁰ Se refiere al proyecto de Terrazas del Sel y demuestras dos cosas: que este proyecto efectivamente perteneció a la sociedad que por ese momento tenían Abel López Chas, Antonio Bonet Castellana y Ricardo Vera Barros y que esta pequeña obra fue considerada por el Grupo como representativa de las ideas que el mismo tenía a tal punto de ser considerada para su publicación.

³⁶¹ A raíz del grave terremoto de Chillán ocurrido el 24 de enero de 1939.

³⁶² A raíz de esta discusión el manifiesto será solo firmado por Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy.

mismos en las dos comisiones y proponiéndose a Oscar Crivelli incorporarse en la de Vivienda Obrera y a Enrique Rotzait hacerlo en la de Ciudad Universitaria.

Se decide que el Grupo participará como tal en el concurso del Banco Nación, determinándose que para ello cada miembro deberá presentar tres proyectos (correspondientes a las 3 zonas en las cuales se dividió el país) el 20 de mayo de 1939.³⁶³

Reunión del jueves 20 de julio de 1939:

Se producen los primeros problemas con miembros del Grupo. Se resuelve pedirle la renuncia a Samuel Sánchez de Bustamante, para lo cual se designa a Bonet y Kurchan visitarlo para exigirle justificativos, que en caso de considerar válidos puedan hacer que los designados reconsideren la cuestión y no le comuniquen finalmente la decisión.

Con respecto a Olezza se le reprocha no interesarse por las cosas del Grupo, no haber hecho nada de la Ciudad Universitaria y haberse retractado públicamente de la revista. Se resuelve invitarlo a la próxima reunión para que trabaje en ambas comisiones y en la revista, preguntándosele su opinión sobre la misma.

Se nombra a Le Pera y Ferrari para la reconsideración de la posible intervención en el Congreso de la Vivienda.³⁶⁴

Reunión del martes 3 de octubre de 1939:

En esta reunión se fija como local oficial del Grupo al estudio López – Bonet – Vera Barros.³⁶⁵

Se propone la reorganización administrativa del grupo, nombrándose tesorera a Ítala Fulvia Villa, Le Pera delegado y Vera Barros secretario.

En este momento ya había sido publicado el N°2 de *Austral*, decidiéndose el contenido de los próximos números:

“El 3er número será la obra de Paraguay y Suipacha; un artículo de escultura, y una noticia del Congreso de la vivienda. El 4° número será unido al 5° conteniendo la Ciudad Universitaria y el Puerto.-

6° para Vivienda Obrera: Le Pera e Itala se ocuparán de terminar la encuesta y compilar los resultados obtenidos.”

Se espera descargo de Samuel Sánchez de Bustamante.

Reunión del lunes 13 de noviembre de 1939:

En esta reunión, realizada ya en el estudio de López, Bonet y Vera Barros de Paraguay y Suipacha, el Grupo Austral determina la *“Iniciación de la Segunda etapa de su existencia”*, anotando la necesidad de su reorganización *“para que produzca en forma más positiva”*. Tendiente a este objetivo van a realizar algunas modificaciones en su accionar empezando por la renovación de la totalidad de los cargos directivos, quedando conformados sus miembros de la siguiente manera:

³⁶³ Finalmente el Grupo no participó como tal en el concurso, aunque desarrolló sus propuestas de prototipos que fueron publicadas en el *Austral* N°2 de septiembre de 1939. Quienes sí participaron de forma independiente obteniendo el primer premio para la zona cálida fueron Valerio Peluffo y Jorge Vivanco, que luego se incorporarían a *Austral*.

³⁶⁴ Se refiere al Primer Congreso Panamericano de la Vivienda Popular, que se realizó en Buenos Aires del 2 al 7 de octubre de 1939. Paralelamente se realizó en la Sociedad Rural de Palermo la Exposición Panamericana de Vivienda Popular del 4 de octubre al 5 de noviembre de 1939.

³⁶⁵ A partir de esta reunión las mismas se realizarán en el atelier de Paraguay y Suipacha.

“Delegado: Sr Arq. A. Le Pera

Secretario general: Sr Arq. Simón L. Ungar

Secretario de actas: Sr Arq. Ricardo Vera Barros

Tesorero: Sr Arq. Itala Fulvia Villa

Revista: Sr Arq. Jorge Ferrari Hardoy”

Se piensa en aumentar la cantidad de miembros para *“ampliar la potencia del grupo”*, proponiéndose en ese sentido a Sacriste y Caminos.

Se establece que las comisiones de trabajo se reunirán todos los días y cada quince días habrá una reunión general del Grupo.

Se organizan dos comisiones de trabajo, una destinada a trabajar sobre la Ciudad Universitaria (constituida por Villa, Ferrari, Ungar y Zalba) que se reunirá en el estudio de Ferrari de 18:30 a 21:30 hs.

Otra con el fin de elaborar el *“Pabellón exposición y local del grupo”* (constituida por López, Bonet, Vera Barros y Le Pera) que se reunirá en el estudio de López, Bonet y Vera Barros de 15 a 18 hs. Esta comisión deberá comenzar a elaborar un *“Rapport’ de materiales, hablando a algunos industriales y buscando un terreno municipal en la zona céntrica”*.

También se designa a Ungar para redactar dos artículos, uno sobre vivienda popular y otro sobre Reglamento General de Construcciones.

Se deberá redactar otro artículo para *“La Prensa”* y contestar un pedido de la Universidad Obrera de la Construcción que había solicitado por carta la colaboración del grupo.³⁶⁶

Se decide buscar una *“broadcasting”* que conceda un cuarto de hora semanal al Grupo para difundir radialmente sus ideas.³⁶⁷

Se establece la necesidad de contactar a Walter Hylton Scott para publicar el *“libro de los Arqs Le Corbusier-Ferrari Hardoy-Kurchan sobre el plan de Urbanización de Buenos Aires”*.

Reunión del 27 de noviembre de 1939:

³⁶⁶ La carta estaba firmada por Miguel Burgas y Pablo Mailing (presidente y secretario de la U.O.C) y dirigida a Antonio Bonet (presidente del Grupo Austral): *“En nombre de la Universidad Obrera de la Construcción nos dirigimos a Ud. y por su intermedio a los señores arquitectos que integran el Grupo Austral, ofreciéndole las aulas de esta Institución, para hacer llegar a los alumnos los problemas y las soluciones que agitan actualmente a la arquitectura.*

Ello contribuiría indiscutiblemente, al desenvolvimiento del vasto plan cultural que se ha fijado la Universidad, y para el cual solicitamos la cooperación de ese Grupo.” Carta de la Universidad Obrera de la Construcción al Grupo Austral, 19-10-1939. FHA B026

³⁶⁷ Los Australes consideraban que la Radio y el Cine constituían un vehículo inmejorable para la difusión de la arquitectura y el urbanismo modernos y la *“creación de una conciencia nacional sobre la necesidad de planificar y urbanizar”*. Años más tarde Valerio Peluffo le escribirá al respecto a Jorge Vivanco: *“HAY QUE DESCUBRIR EL VEHICULO DE LA PROPAGANDA DE LA PLANIFICACIÓN Y EL URBANISMO (...) La radio y el cine son en nuestra época, lo querramos o no, los educadores, los divulgadores de todo lo bueno y de todo lo malo”*. Peluffo consideraba que uno de los temas a considerar en el sexto congreso C.I.A.M. a reunirse en Bridgewater en 1947 debería ser el de *“dar directivas en el sentido de determinar la forma inteligente de emplear estos u otros vehículos de divulgación para llevar a las masas al conocimiento de los problemas de planificación, urbanísticos y arquitectónicos y de proponer sus soluciones”*. PELUFFO, Valerio, *“Algunas ideas sobre el estado del Urbanismo en la Argentina”* [informe entregado a Jorge Vivanco con motivo de su asistencia al VI° Congreso CIAM en Londres], Buenos Aires, 3 de septiembre de 1947, [inédito]. AVP.

Se deja asentado que asistieron a esta reunión: Kurchan, Ungar, Bonet, Vera Barros, Ferrari Hardoy y Villa.

Se resuelve que Ungar haga un artículo crítico sobre las resoluciones del Congreso Panamericano de la Vivienda Popular, próximas a publicarse en enero.

Como la Casa de Estudios para Artistas (Paraguay y Suipacha) va a ser próximamente publicada (en el *Austral* N°3 de diciembre de 1939) se ve necesario ver el texto que Hillton Scott ha escrito como introducción a la misma.³⁶⁸

En ese sentido se determina que *“Ferrari como encargado de la revista se lo pedirá con el pretexto, de que todo el material que se publica en AUSTRAL debe ser leído antes en reunión de grupo”*.

Se encontró un terreno para el Pabellón del Grupo en Corrientes y San Martín, determinándose algunas características que podría tener dicho local: *“El Pabellón del Grupo debe ser llamativo, fachada renovable cada año. Es necesario amenizar la exposición. Tal vez una confitería”*. También se realizaron conversaciones con industriales que prestarían su colaboración con mano de obra y materiales. En este sentido, ya que los Australes tenían fuertes vinculaciones con la Universidad Obrera de la Construcción se decide mantener en secreto ese vínculo: *“Como los sindicatos obreros están mal con los Industriales, nuestras relaciones y colaboración con la Universidad Popular Obrera deben ser secretas”*

Se le darán datos a Chiaranti para su conferencia.³⁶⁹

Se decide averiguar que repercusión han tenido los ejemplares de Austral que se enviaron a algunas entidades (en especial a la S.C. de Arquitectos, a “NOSOTROS” y a Artistas Plásticos)

³⁶⁸ El texto al que se hace referencia fue finalmente publicado como introducción a la “Casa de Estudios para Artistas” en el *Austral* N° 3:

“Poner a la construcción sobre la base de producción industrial. La fórmula ha sido lanzada con precisión magnífica, pero hay obstáculos en el camino. El industrial moderno proyecta su máquina sin otro pensamiento que hacerla eficaz y segura. Más allá, ninguna limitación. El mismo financia; el mismo obtiene los resultados de su ingenio.

El técnico de la construcción, arquitecto o ingeniero, trabaja para otros; invierte el dinero del cliente, que le exige (sic), ante todo una renta; no puede patentar el resultado de su inventiva; y apenas puede moverse frente a las restricciones que van desde el precio y la forma del terreno hasta las exigencias de los reglamentos de construcciones.

Y así la industria de la construcción se integra con un sin número de oficios inconexos; los materiales se fabrican de acuerdo a una demanda previa en que no se tienen en cuenta, sino a medias. Los dictados de la razón y de la ciencia; y el arquitecto, que se mueve en un verdadero lecho de Procusto, tiene que condicionar sus creaciones a las exigencias de un patrón casi siempre profano y casi invariablemente atado, en sus preferencias, a formas ya caducas.

De ahí la rareza y el valor de cualquier ensayo experimental, tendiente a poner, por encima de las vallas de la rutina y el formalismo, la técnica del siglo 20 al servicio de las necesidades materiales y espirituales del hombre de hoy.

Esta casa de tres jóvenes arquitectos del grupo Austral tiene todos los méritos de un experimento realizado con éxito; experimento que incluye una distribución libre, el ensayo de montaje casi totalmente en seco del frente, la utilización de materiales sintéticos nuevos (los materiales ‘fijos’ de Le Corbusier) y una escala de alturas que, por la disposición de los volúmenes, ha conseguido zafarse de los reglamentos demasiado rígidos.

Nueva como técnica y como estética, esta casa ha de suscitar comentarios apasionados y contradictorios. ¿Pero no sería ese acaso, en el ambiente tranquilo de nuestra arquitectura ya demasiado apegada a una receta, el reconocimiento de sus méritos?” HYLTON SCOTT, Walter, “Casa de Estudios para Artistas en Buenos Aires”. En GRUPO AUSTRAL, *Austral* 3..., op. cit.

³⁶⁹ Pedro Chiaranti era un dirigente comunista Secretario General de la F.O.N.C. (Federación Obrera Nacional de la Construcción).

Se avanza sobre el proyecto de Ciudad Universitaria.

Reunión del lunes 4 de diciembre de 1939:

En esta reunión se trató como asunto principal la relación del Grupo con la Sociedad Central de Arquitectos, acordándose enviar una nota reiterando presentación y adjuntando el *Austral* N°1. Se decide pedir una entrevista a su presidente para “*informar verbalmente fin y razón del grupo*”, mostrando los trabajos realizados hasta el momento informándole el trabajo con Industriales para “*evitar ulteriores choques*”

También se resuelve entrevistarse con el presidente de la Unión Industrial Argentina, buscando un apoyo e informándole igualmente del contacto con los industriales.

En ambos casos se remarca la necesidad de “*afirmar la independencia del Grupo y simultáneamente estar vinculados”.*

Se decide redactar una carta de contestación a los chilenos en la cual se plantea que, vía C.I.R.P.A.C. los grupos del mundo elaboren soluciones para el problema de las ciudades chilenas afectadas por el terremoto convergiendo todo en un congreso CIAM a realizarse en 1941.

Se evalúa como opción una colaboración en la audición radial “*Platea Club*”.

Luego de más de un año de febril actividad, con tres números publicados de la revista, reuniones periódicas (generales y de comisiones de trabajo), el acta de diciembre de 1939 va a ser la última de la cual se conserve registro. El inicio de la segunda guerra mundial en septiembre había significado un aumento generalizado del metro cuadrado de la construcción y paralizado cualquier iniciativa. Los Australes estaban en la “*lucha por ganarse la vida*” y debían poner sus energías en concretar sus propias realizaciones.

Sin embargo *Austral* seguirá existiendo por lo menos hasta la partida de Bonet a Uruguay, a fines de 1944.

En el periodo que va desde que deja de tomarse registro de las reuniones (diciembre de 1939), hasta la partida de Bonet a Uruguay el grupo cambia en su composición,³⁷⁰ participa del Concurso para el Plan Regulador de Mendoza en enero de 1941, colabora en la revista *Tecné*, y forma parte de los esfuerzos por la reconstrucción de la Ciudad de San Juan, devastada por el terremoto del 15 de enero de 1944.

³⁷⁰ En el concurso para el Plan Regulador de Mendoza no figuran como autores Abel López Chas, Ricardo Vera Barros, Samuel Sánchez de Bustamante, Luis Olezza e Ítala Fulvia Villa, y sí se incorporan Jorge Vivanco y Valerio Peluffo.

2.3 El Manifiesto.

“VOLUNTAD Y ACCIÓN

1º La arquitectura actual se encuentra, aparte del relativo progreso técnico, en un momento crítico de su desarrollo y desprovista del espíritu de sus iniciadores.

2º El funcionalismo es la única conquista de orden general a que ha llegado la arquitectura post-académica.

3º Sin embargo el funcionalismo -esclavo del adjetivo-, no ha resuelto los problemas planteados por los grandes iniciadores.

4º El arquitecto -aprovechando tópicos fáciles y epidérmicos de la arquitectura moderna-, ha originado “La nueva academia”, refugio de mediocres, dando lugar al “estilo moderno”.

5º Las actuales escuelas de arquitectura -almacenes de estilos, divorciadas en absoluto de la realidad arquitectónica-, han contribuido a crear el estado de desorientación existente en los arquitectos.

6º La complejidad actual del problema arquitectónico limita cada vez más la acción de la mayoría de los arquitectos, alejándolos al mismo tiempo de lo humano individual y de lo social colectivo.

7º La arquitectura mientras ha permanecido desligada del urbanismo, no ha podido resolver los problemas básicos de las ciudades modernas. En la Argentina éstos no han sido todavía planteados.

8º El arquitecto, agobiado por la búsqueda de soluciones técnicas, y falto de un verdadero concepto artístico, se ha separado cada vez más del contacto con las otras artes plásticas, cuya libertad e inquietud se han traducido en una serie escalonada de movimientos, a los que la arquitectura ha sido casi ajena en absoluto.

9º La libertad completa que ha permitido a la pintura llegar hasta el surrealismo, denunciando verdades establecidas y planteando problemas psicológicos, no ha sido comprendida por el arquitecto esclavo de su formación.

10º La arquitectura funcional con todos sus prejuicios estéticos e intransigencia pueril, llegó -por incomprención del espíritu de la frase “machine à habiter” y por el desconocimiento consciente de la psicología individual- a soluciones intelectuales y deshumanizadas.

11º El panorama actual de la arquitectura nos muestra el establecimiento de normas y sistemas que son la antítesis del espíritu de lucha de maestros como Lloyd Wright, Gaudi, Eiffel, Perret, Le Corbusier...

El análisis anterior que refleja el estado actual de la arquitectura en la Argentina y en el mundo entero –estado producido por el falso aporte de la mayoría de los arquitectos modernos, que

conformándose con los avances de los maestros, han paralizado el movimiento-, nos señala el camino que como arquitectos recién ingresados a la lucha nos corresponde. El ejemplo que la pintura da a las demás artes plásticas, liberándose de todo PREJUICIO moral, social y estético, debemos aprovecharlo los arquitectos de nuestra generación para revisar los ‘dogmas’ arquitectónicos que nos han sido legados. El surrealismo nos hace llegar al fondo de la vida individual. Aprovechando su lección, dejaremos de despreciar al ‘protagonista’ de la casa para realizar la verdadera ‘machine á habiter’.

Este mismo conocimiento del individuo nos lleva a estudiar los problemas colectivos en función no de una unidad repetida al infinito, sino de una suma de elementos considerados hasta la comprensión, única manera de llegar a la psicología colectiva. En función de estas consideraciones llegaremos a un nuevo y libre concepto del Standard.

La unión entre Urbanismo, Arquitectura, y Arquitectura Interior se completa definitivamente.

La imposibilidad de separar alguno de estos tres elementos hace ineficaz el trabajo individual. Esto ha dado lugar a la formación de grupos de trabajo en la mayoría de los países. Los C.I.A.M. (Congres Internationaux d’Architecture Moderne) y el C.I.R.P.A.C. (Comité International pour la Resolution des problemes de l’Architecture Contemporaine), comité ejecutivo de los anteriores, constituyen la unidad de acción de los diversos grupos nacionales, y muestran la evidente necesidad de la colaboración internacional.

Saludamos a los C.I.A.M. y al C.I.R.P.A.C., adhiriéndonos a su espíritu y a su lucha.

El estudio de la arquitectura como expresión individual y colectiva; el conocimiento profundo del hombre con sus virtudes y sus defectos, como motor de nuestras realizaciones; la integración plástica con la pintura y la escultura, el planteo de los grandes problemas urbanísticos de la República: ESTE ES EL CAMINO TRAZADO A NUESTRA ACCION.

*BONET, FERRARI-HARDOY-KURCHAN”.*³⁷¹

Los postulados precedentes fueron presentados, en español y francés, bajo el título de “Voluntad y Acción” en el número uno de la revista *Austral*, separata de la edición de junio de 1939 de la revista *Nuestra Arquitectura*, editada en Buenos Aires.

Este manifiesto deja en claro que los Australes denunciaban a la “nueva academia”. Ya no se trataba de ir en contra de los preceptos “*beaux-arts*”, que consideraban superados por la arquitectura post-académica. Por todos lados veían aparecer edificios “epidérmicamente” modernos que incluso habían llegado a generar un nuevo estilo, el “*estilo moderno*”.

Exceptuando el accionar de los grandes maestros, los Australes veían que la disciplina se encontraba paralizada, siendo el funcionalismo el único avance que en general había sido aceptado por la mayoría de los arquitectos.

Había que hacer avanzar una arquitectura moderna que se encontraba estancada. Ésta se había dedicado a tratar de resolver los problemas meramente funcionales del individuo y había desatendido sus problemas no materiales, a los que los Australes consideraban igualmente importantes en una sociedad cada vez más deshumanizada y mecanizada.

³⁷¹ GRUPO AUSTRAL, *Austral 1: Voluntad y Acción...*, op.cit.

Pero para poder diseñar un objeto que satisfaga esa clase de necesidades consideraron que había que adentrarse en la mente y el espíritu del individuo.

Es por esto que proponen fijar la atención en lo sucedido con las artes plásticas, a la que atribuían un avance a la que los arquitectos, cada vez más desprovistos de un “concepto artístico”, habían quedado ajenos. La pintura había logrado, a través del surrealismo, lo que la arquitectura todavía no: llegar a expresar la verdadera psicología del individuo.

El conocimiento del individuo era fundamental. Para no caer en soluciones deshumanizadas y abstractas había que llegar hasta el fondo del conocimiento del “protagonista” de la casa. Solo así, pensaban, se podría lograr diseñar una verdadera “*machine á habiter*”.

Pero además pretendían ir mucho más allá. No se contentaban con llegar a conocer la psicología del individuo para poder diseñar un objeto que sea su expresión, que permita desarrollar su espíritu, que tenga en cuenta sus necesidades materiales y espirituales. Sino que vieron que ese individuo iba a tener que necesariamente agruparse con otros para hacer la ciudad más eficiente, iba a tener que convivir en edificaciones colectivas creadas para poder “concentrar la ciudad”. De hecho ya lo estaba haciendo en las numerosas “casas de renta” o “conventillos” que iban apareciendo en Buenos Aires.

Se trataba de un problema individual y de un problema colectivo, no ya del buen diseño de una casa para un individuo aislado que debía “regenerarse” del caos de la ciudad.

El individuo iba camino a convertirse en un número, en un ser anónimo que agrupado por miles se perdería en la anomia de una estructura capaz de albergar un sinnúmero de individuos iguales a él y sin contemplar sus diferencias.

Le Corbusier ya había adelantado que debía buscarse un equilibrio entre lo individual y lo colectivo. Pero ¿cómo pretendían los Australes que fuera ese equilibrio, a qué disciplina iban a apelar y cómo sería su aplicación a un hecho arquitectónico concreto?

En este punto es donde establecen la importancia de la psicología colectiva, no ya solamente de la individual.

La psicología colectiva es una rama de la psicología, derivada de la psicología social, que nace a principios del s.XIX. y que trata de los hechos psicológicos que se producen cuando un individuo se agrupa con otros. Su importancia para Austral es fundamental cuando dicen:

*“Este mismo conocimiento del individuo nos lleva a estudiar los problemas colectivos en función no de una unidad repetida al infinito, sino de una suma de elementos considerados hasta la comprensión, única manera de llegar a la psicología colectiva. En función de estas consideraciones llegaremos a un nuevo y libre concepto del Standard”.*³⁷²

Al estar cada vivienda diseñada para ser reflejo de su habitante y por lo tanto contener elementos disímiles al resto de unidades, en una vivienda colectiva el resultado final de esa agrupación no podía ser una suma de unidades iguales, sino un agregado de unidades diferentes. Y este agregado de unidades diferentes daría por resultado un objeto distinto a la mera suma de sus partes.

Para la psicología colectiva *“En los hechos psicológicos la reunión de los individuos no da jamás un resultado igual a la suma de cada uno de ellos”.*³⁷³

¿Como lograr ese necesario equilibrio?, por una lado variando los elementos estandarizados en cada unidad o incluyendo dentro de cada una de las mismas elementos disímiles que puedan

³⁷² GRUPO AUSTRAL, *Austral 1: Voluntad y Acción...*, op.cit.

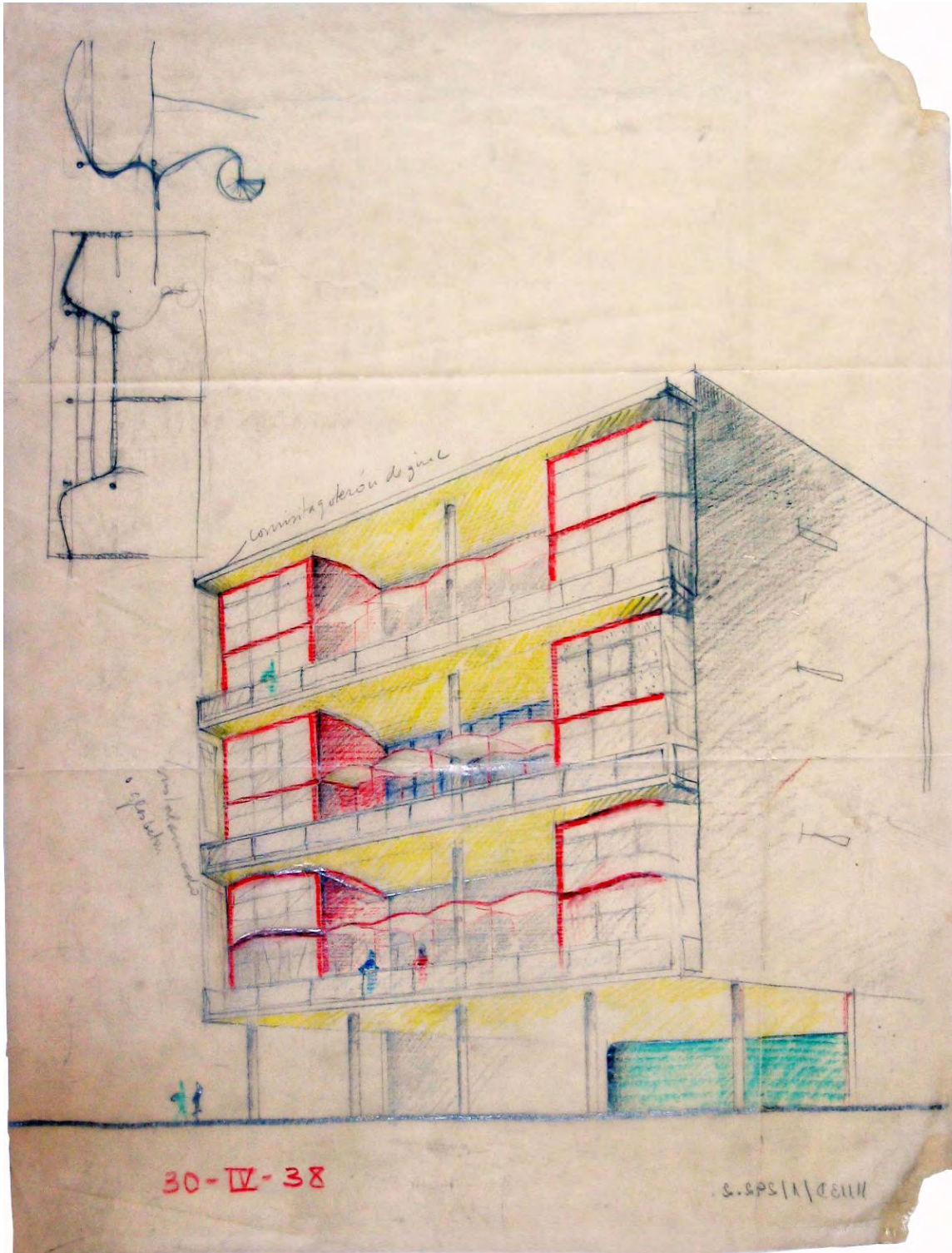
³⁷³ FERRI, Enrico. cit en SIGHELE, Escipio, *La Muchedumbre Delincuente. Ensayo de psicología colectiva*, Madrid: La España Moderna, 1852.

incidir en la psiquis de quien la habita. El objeto arquitectónico así resultante sería un objeto totalmente novedoso, ya que atendería a ese equilibrio buscado: *“La cantidad forzosamente sistematizada y la individualidad libre y dispersa”*.³⁷⁴

³⁷⁴ BONET CASTELLANA, Antoni, “Nuevas Precisiones sobre Arquitectura y Urbanismo...”, *op.cit.*

3.0

MANIFIESTOS CONSTRUIDOS



III.1.1 Antonio Bonet, Ricardo Vera Barros y Abel López Chas. Casa de la calle Cramer (Barrio de Belgrano). Perspectiva exterior a nivel observador. Buenos Aires, 30-04-1938. FBC H 113 D/1/292.

3.1 Proyecto de Casa para la calle Cramer.

Este proyecto, producto de la sociedad que establecen Antonio Bonet, Ricardo Vera Barros y Abel López Chas va a ser una de las primeras propuestas relacionadas con Austral que van a ver la luz en 1938. Con Kurchan y Ferrari todavía trabajando en el despacho de la *Rue des Sèvres*, y Bonet recién llegado a la Argentina, va a ser encargado casi en paralelo al proyecto de Paraguay y Suipacha, a fines de abril de 1938 y principios de mayo del mismo año.³⁷⁵

A diferencia del proyecto de Paraguay y Suipacha que siguió su curso, este de Cramer no prosperó y quedó solo en papel. Sin embargo representa la primera propuesta impregnada del espíritu Austral que encare la problemática de la “casa de renta” entre medianeras en un tejido consolidado con una traza en damero.

Esta tipología edilicia, que predominó en Buenos Aires hasta la promulgación de la Ley de Propiedad Horizontal en 1944, se basaba en una máxima ocupación del lote con los correspondientes “patios de luz y ventilación” permitidos por el reglamento de edificaciones.

Cramer va a proponer una solución novedosa. La estrategia sería separar la construcción en dos cuerpos cada uno con un frente y un contrafrente totalmente liberados, unidos por un núcleo circulatorio ubicado entre los dos cuerpos e inserto en un espacio libre de generosas dimensiones.

Este proyecto que Bonet consideraba “muy importante” se paró a último momento debido a que *“al comenzar la guerra europea (1939) la construcción de 120 pesos viejos el m2. aumentó a 140 por problemas de importación. Esto paralizó la construcción”*.³⁷⁶

El proyecto de la calle Cramer, generalmente mencionado como la “casa de Belgrano” por Bonet, va a empezar a desarrollarse en conjunto con el de Paraguay y Suipacha apenas establecida la sociedad de Bonet con Vera Barros y López Chas e incluso antes de instalarse en el estudio – vivienda de la calle Tres Sargentos.

Bonet consideraba que esta casa estaba hecha con el espíritu de Austral, o por lo menos con el espíritu que querían para Austral los tres arquitectos que habían confluído en París. A raíz de esto es que Bonet les propone a Kurchan y Ferrari, todavía en París, decorar algún piso de dicha casa en conjunto.

“En la casa de Belgrano (esta sí que es interesante como solución! tengo ganas de que lleguéis para mostraros los planos!) Además de los pisos que tenía Coco para amueblar, cuando lleguéis vamos a decorar uno de la casa de Belgrano. Buen principio para la futura fábrica de muebles eh? Esto es muy importante por ser una casa hecha con nuestro espíritu y decorada por nosotros!”.³⁷⁷

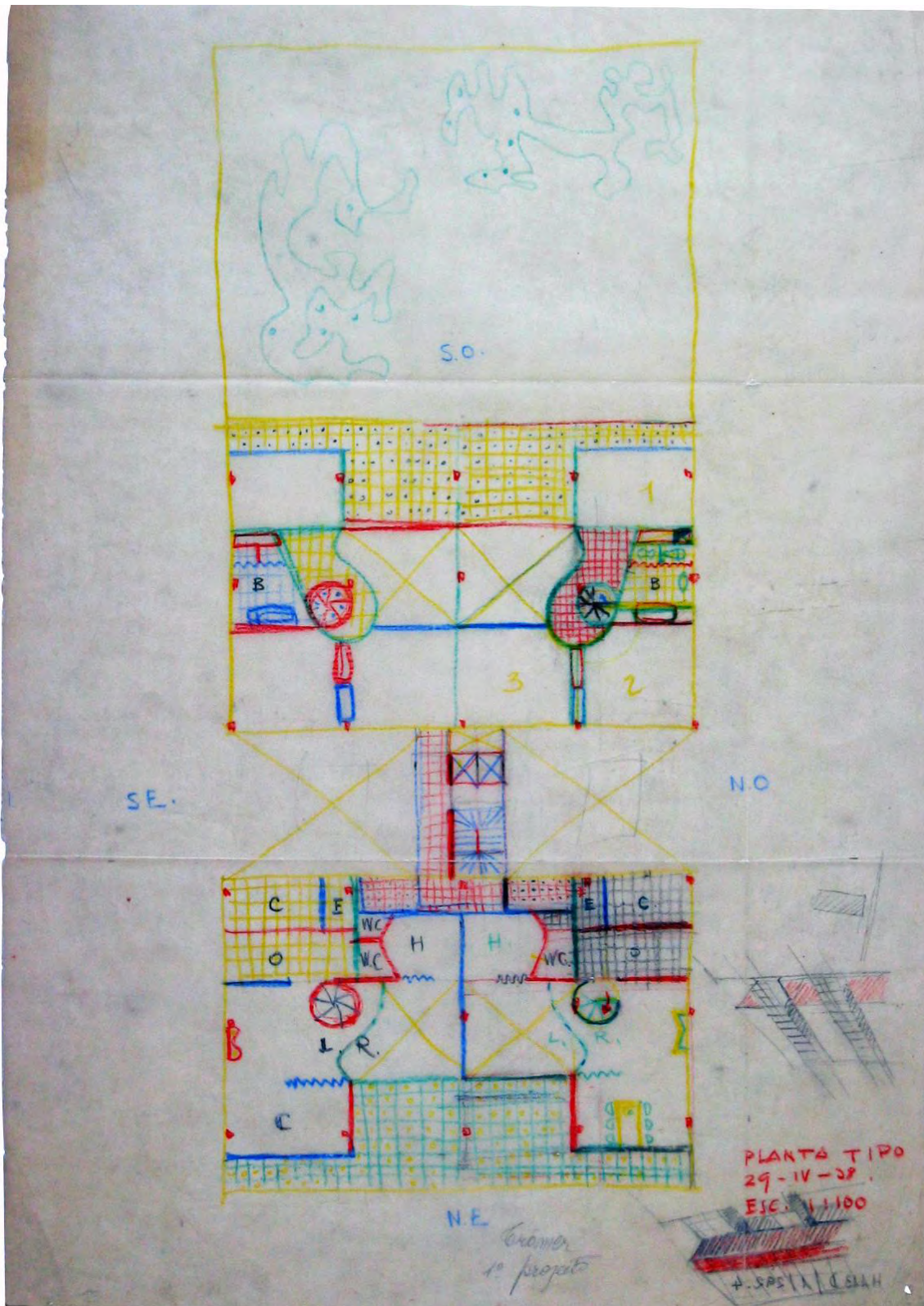
Incluso cuando les comenta a Kurchan y Ferrari que le va a escribir a Le Corbusier para explicarle sus primeros pasos en Buenos Aires les menciona que *“Creo que le interesará mucho mi casa de Belgrano”*.³⁷⁸

³⁷⁵ “Abel (López Chas) está trabajando con Ricardo (Vera Barros) y Bonet. Tienen encargado una casa de departamentos en Suipacha y Paraguay y otra en Belgrano”. Carta de Beatriz Penny a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-05-1938. FHA K053.

³⁷⁶ BOBZIN, Alejandro, “Antonio Bonet”, En *Dos Puntos* N° 10, Buenos Aires, julio de 1983, pp. 43-52.

³⁷⁷ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053.

³⁷⁸ *Ibid.*



III.1.2 Casa de la calle Cramer. "Planta tipo". Primera versión. Buenos Aires, 29-04-1938. FBC H 113 D/1/292.

Del mencionado proyecto se conservan solo tres planos: el primero fechado el día 29-04-1938 correspondiente a la “PLANTA TIPO” y en escala 1:100, el segundo fechado el día 30-04-1938 correspondiente a una perspectiva general del edificio visto desde la calle a nivel observador, y el tercero fechado el día 10-05-1938 correspondiente a otra “PLANTA TIPO”, en escala 1:100 y más desarrollada que la anterior.³⁷⁹

El proceso de dibujo del proyecto empieza en la primera planta y continúa en la perspectiva. Es en esta última pieza gráfica donde se produce un cambio en la concepción plástica de la propuesta. Este cambio (relacionado acentuar el contraste entre geometrías euclidianas y no euclidianas) se corrige encima de la misma perspectiva, para luego volcarse esos cambios en la segunda planta, dibujada diez días después.

Los tres planos se dibujan en papel sulfurizado con lápices de colores. Esta forma de representación separando con colores diferentes los distintos elementos del proyecto, remite a la propuesta del segundo proyecto de la *Maison de week-end Jaoul* realizada por Bonet y Matta y cuyos planos Bonet había traído consigo desde París. Forma de representación que va a ser adoptada en algunos proyectos de los Australes, especialmente en los comienzos del Grupo.³⁸⁰

Analizando los planos se puede apreciar que el edificio consta de doce unidades en doble altura, agrupadas en dos cuerpos de seis unidades cada uno, en un esquema de doble simetría axial en planta.

En el plano correspondiente a la “PLANTA TIPO” del 29-04-1938 (3.1.2) se observa la planta del edificio organizada en dos cuerpos, uno orientado hacia el N.E (hacia la calle Cramer), y otro orientado hacia el S.O (hacia al fondo del lote). Estos dos cuerpos se encuentran unidos por un núcleo circulatorio central con dos ascensores y una escalera que dan a un pasillo desde donde se accede a las unidades.

El plano se dibuja de tal forma que el cuerpo posterior representa la planta alta del cuerpo anterior, de modo que en una sola pieza gráfica se presenta la totalidad de la organización funcional de la propuesta.

La estructura se dibuja como una grilla de columnas independiente de los cerramientos verticales. Quince columnas conforman cada cuerpo, de forma tal que cada unidad posee dos crujeas en sentido longitudinal al lote. Los balcones se plantean en voladizo.

Cada unidad posee un área de día en planta baja y un sector de noche en planta alta.

En planta baja se dispone el sector de cocina y servicio, el hall recibidor, el living-room, el comedor y una amplia expansión semicubierta correspondiente a la terraza-jardín en doble altura.

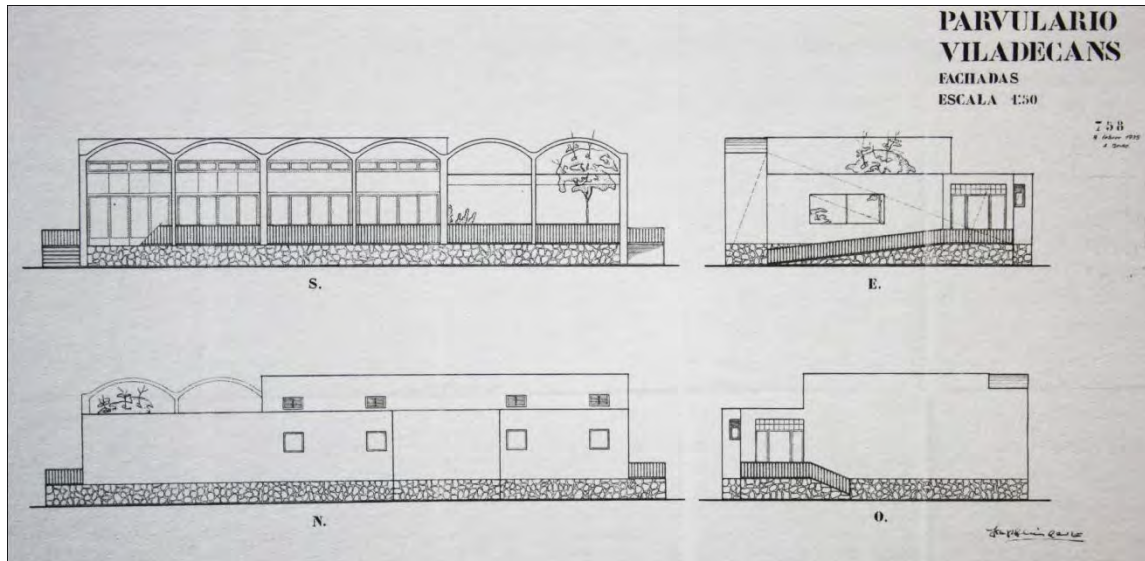
En planta alta (a la cual se accede mediante una escalera caracol) se disponen los tres dormitorios con su correspondiente baño.

El ingreso de servicio se dispone separado del ingreso principal a la unidad.

³⁷⁹ FBC H 113 D/1/292.

³⁸⁰ Específicamente en el proyecto del “Palacio de las Artes” para la Zona Cultural Universitaria de Buenos Aires (Austral, 1938-1939), en el “Pabellón de Exposición del Grupo Austral” en la Avenida 9 de Julio (Austral, 1938-1939), la “Casa Vera Barros” (Bonet, Vera Barros, López Chas, 1940) y la “Editorial Poseidón” (Bonet, 1945).

Al respecto Ricardo Vera Barros les solicita a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy todavía en París: “Nº1 para el estudio: Que nos compren allí, 3 docenas de lápices PROGRESSO, de esos que constan únicamente de una gruesa mina pastosa y que aquí no se consiguen, 1 docena de rojo, 1 de verde, y otra de negro, además 3 o 4 lápices de los multicolores. Estos lápices los traerán con ustedes” Carta de Ricardo Vera Barros a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 24-05-1938. FHA K053.



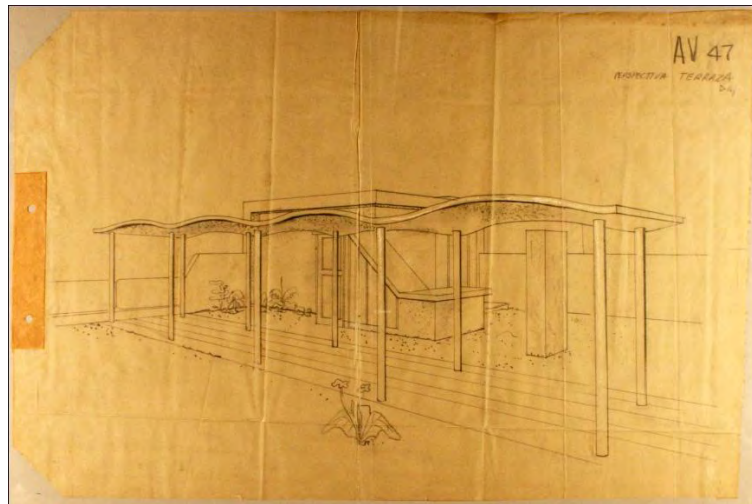
III.1.3 Josep Lluís Sert. Parvulario de Viladecans. Fachadas. 1935.



III.1.4-5 Elemento abovedado en la terraza verde de Olazábal 1961.
Jorge Ferrari Hardoy. Buenos Aires, 1946. FHA G202c.



III.1.6 Olazábal 1961. Perspectiva exterior a nivel observador.
FHA D016g.



III.1.7 Olazábal 1961. Perspectiva del elemento abovedado. FHA D016j.

Apenas se accede al hall, el habitante de la casa ingresa a un espacio con uno de sus laterales cóncavo (el que limita con el volumen de los sanitarios, volumen que por otra parte recuerda al de la cochera de la casa Daneri I) y otro lateral móvil (el que da hacia la doble altura del *living-room*), materializado por una pared o cortina corrediza.

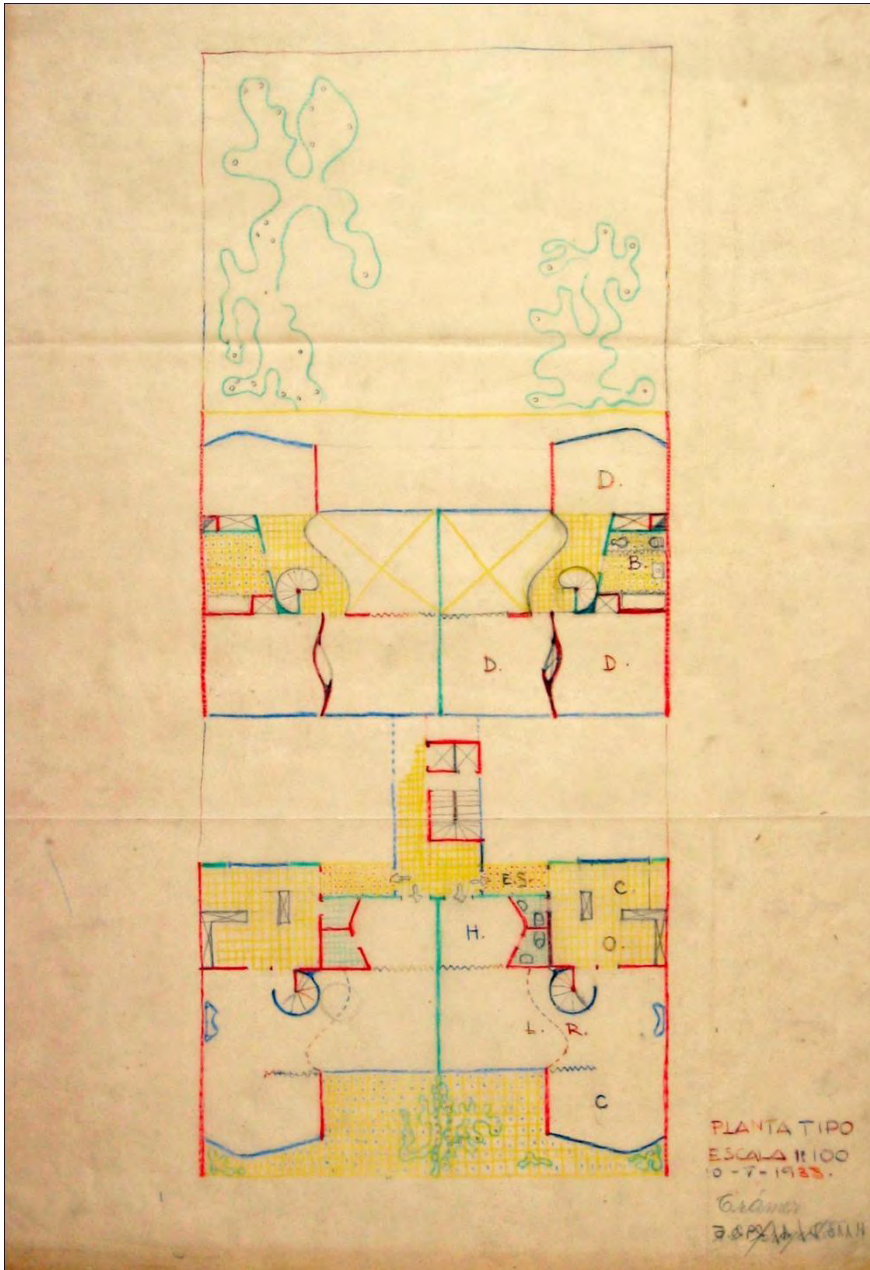
Una vez transpuesto el hall de ingreso y atravesado esta pared plegable se accede al *living-room*.³⁸¹ Este espacio, verdadero corazón de la casa se dispone transversal al lote y es el único que ocupa las dos crujías de la unidad. Una de las crujías contiene la doble altura y está vinculada directamente con la terraza jardín. La otra porción del *living-room* sirve de nexo entre el office y el comedor y contiene un hogar-chimenea de formas orgánicas. Esta porción del *living-room* se vincula con el comedor a través de otro cerramiento móvil. La disposición de los cerramientos móviles permiten modificar la percepción espacial de la casa (el concepto de espacio "transformable" va a ser uno de elementos manejados por Austral). El comedor en este plano se dibuja ortogonal, definiendo su forma la misma geometría para el dormitorio principal, ubicado arriba del mismo.

Articulando las dos áreas del *living-room* se ubica la escalera caracol que conduce a la planta alta. En la planta superior un hall distribuidor de geometría no euclidiana sirve para acceder a los dormitorios. Dicho hall contiene una baranda sinuosa que balconea sobre el *living-room*. En este plano los tres dormitorios presentan geometrías regulares (hecho que se modificará en los próximos dibujos).

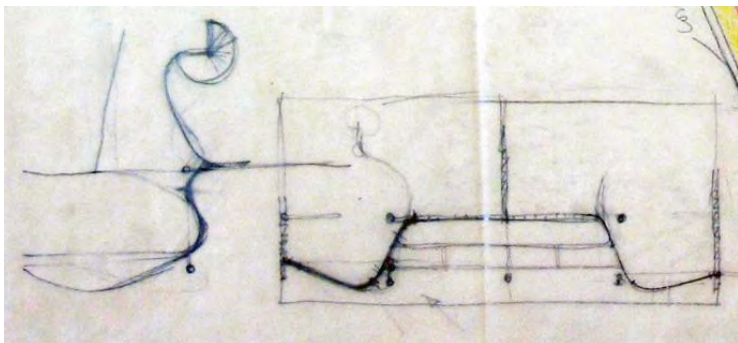
Inmediatamente después de dibujada la planta se procede a realizar la perspectiva, fechada el día 30-04-1938. En este dibujo (3.1.1) se observa que el edificio consta de planta baja y seis pisos, organizados en cuatro fajas horizontales. La inferior correspondiente a la planta baja y las tres superiores correspondientes a los niveles de las unidades de vivienda en doble altura con terrazas-jardín. Estas tres fajas horizontales se materializan hacia la calle mediante tres balcones corridos (limitados lateralmente en las medianeras por paneles de cristal armado o *glasbeton*) que ocupan la totalidad del ancho del lote y constituyen el límite hacia la calle de las terrazas-jardín elevadas ubicadas en la planta baja de los dúplex. A nivel de azotea se dibuja una cornisa con goterón de desagüe.

Dentro de cada faja horizontal se disponen dos volúmenes simétricos de color rojo, vidriados y en relación con el balcón corrido y la terraza jardín. En un principio estos volúmenes (que contienen en planta baja el comedor y en planta alta el dormitorio principal) ofrecían exteriormente el mismo orden geométrico ortogonal que los balcones corridos. Sin embargo en la misma perspectiva se modifica esta geometría en el primer piso, curvando el volumen y asociándolo a la curvatura del elemento alabeado que ondula sobre la terraza jardín. Esta disposición va a ser la que finalmente se dibuje en planta en el plano del día 10-05-1938. Lo que en un principio iban a ser unas cajas ortogonales (ya de por sí con una situación espacial muy dinámica, vinculadas a la doble altura de la terraza jardín) encerradas por las fajas delimitantes de los balcones corridos, pasan a ser unos misteriosos objetos ondulantes insertos dentro del marco ortogonal. Este recurso, que se acentúa con la inclusión del elemento alabeado de bóvedas rebajadas, se relaciona con las búsquedas de Austral de establecer un contraste entre geometrías euclidianas con no euclidianas que provoquen una necesaria reacción poética en el individuo. En un sector de este plano se dibuja el sector en planta con este cambio, con formas aún más sinuosas que las que adquirirán en la planta del 10-05-1938 (3.1.8).

³⁸¹ L.R en la nomenclatura del plano



III.1.9 Casa de la calle Cramer. "Planta tipo". Segunda versión.
Buenos Aires, 10-05-1938. FBC H 113 D/1/292.



III.1.8 Casa de la calle Cramer. Detalle de la terraza-jardín.
Buenos Aires, 30-04-1938. FBC H 113 D/1/292.

Se observa muy poco de la planta baja, que se dibuja libre, sobre *pilotis* entre los cuales se divide un volumen de color verde y bordes redondeados que sin llegar al techo, deja pasar por arriba la losa del primer piso.

En las terrazas-jardín que dan a la calle se dibuja un elemento alabeado, a modo de bóvedas rebajadas, separado de la fachada de vidrio retranqueada de la doble altura de los estares. Este elemento abovedado exento presenta similares características al proyectado por Sert en el Parvulario de Viladecans (3.1.3) (realizado casualmente en la época en que Bonet colaboraba en su despacho) y es muy similar al utilizado ocho años después por Ferrari Hardoy en su proyecto de Olazábal 1961 (1946). Incluso en el caso de Olazábal este elemento es usado casi en la misma situación espacial, en relación a dos terrazas-jardín elevadas (3.1.4-7).

En Cramer, las cuatro fajas horizontales bien definidas y de geometría regular, presentan el marco ortogonal donde se desarrollan en su interior eventos plásticos que contrastan con esta geometría. Este contraste entre un marco ortogonal y un contenido basado en formas no euclidianas es un elemento que Austral va a utilizar para provocar una reacción psicológica en el habitante. A nivel urbano es una forma de relacionarse con el orden preestablecido del damero de las ciudades argentinas, una de las maneras de contrarrestar la sensación de “calle corredor”.

El plano correspondiente a la segunda versión en planta (3.1.9) (ya con los cambios estudiados en la perspectiva) presenta el mismo esquema funcional que la primera versión, casi sin variantes. Los cambios introducidos inciden en la percepción espacial del habitante. Se estaba buscando crear particiones espaciales que crearan sensaciones diferentes.

El sector de servicios de la planta baja, antes tabicado y compartimentado es ahora un único espacio con muebles delimitantes de funciones.

Tanto el comedor como el dormitorio principal (contenidos en la caja modificada en la perspectiva) presentan espacios de límites curvos.

En planta alta la separación entre los dos dormitorios que dan al patio interno se dibuja mediante un mueble curvo, orgánico, de forma estilizada, dotándose uno de estos dormitorios de una pared móvil que lo vincula a la doble altura del *living-room*.

Los elementos del equipamiento hacen recordar los de la *Maison de week-end Jaoul* y posteriores desarrollos (chimenea de la casa Daneri I y Paraguay y Suipacha).

Estos cambios van a incidir en la percepción espacial de la casa de forma tal que prácticamente todos los sectores de la misma (a excepción solo de la cocina) van a poseer límites conformados por elementos de geometría no euclidiana o paredes que en su unión no conformen un ángulo recto. Así, dentro de una grilla estructural perfectamente sistematizada se desarrollan espacios fluidos, dinámicos, no compartimentados, no tabicados, penetrando unos en otros, con vinculación visual y funcional transformable, con relación visual con la vegetación. Todo esto destinado a provocar la necesaria reacción en la psiquis de quien habita la casa tendientes a liberar su propia individualidad. La abundancia del espacio “inútil” o psicológico va a estar dirigida a satisfacer las necesidades no materiales del individuo.

El espacio en Austral es un espacio “blando”, limitado por paredes que como “sábanas mojadas” actúan sobre la conciencia del habitante adhiriendo sus miedos psicológicos.

Los volúmenes curvos que Le Corbusier incluía en sus interiores y que generalmente encerraban baños y escaleras actuaban a nivel perceptual como las copas y botellas de sus pinturas. Su inclusión formaba parte de una composición visual que generaba una reacción poética a partir de un hecho plástico. En Austral el habitante se encuentra adentro del volumen curvo, irregular, deformado, siendo virtualmente contenido por dichos límites, en un sentido casi táctil del

espacio. Así, más que provocar un hecho poético que lleve a la contemplación de la belleza, este espacio serviría para destrabar los mecanismos de la conciencia. Sus límites de “geometría disminuida” (a decir de Le Corbusier) buscan pegarse al cuerpo, recostarlo, envolverlo.

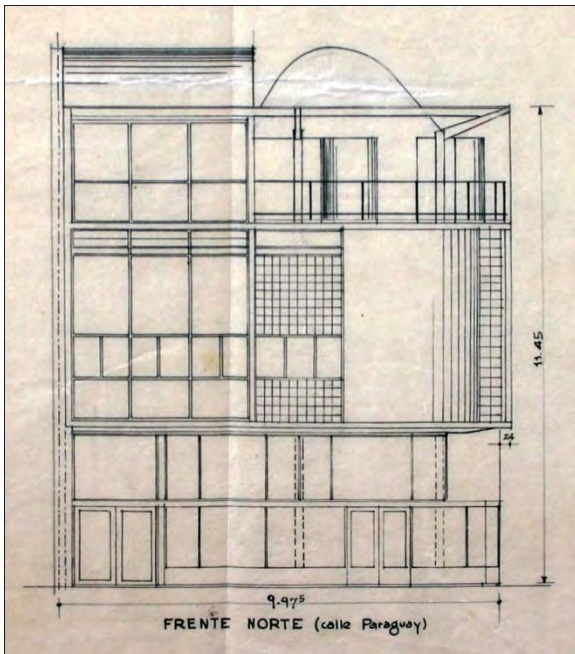
Incluso estos volúmenes generados por una geometría no euclidiana se expresan al exterior, generando un contraste con la geometría determinada por la traza del damero. El peatón de la calle-corredor vería por un instante interrumpida su sensación de vértigo y succión que los límites de las construcciones laterales le provocan. Los reflejos, sombras, y texturas de inquietantes elementos provocarían la necesaria evocación psicológica, liberando su mente.

Si bien todavía no está desarrollado el concepto de no repetición de unidades, este proyecto significa la puesta en marcha de varios de los ensayos que luego se aplicarán en la vivienda colectiva propuesta por los Australes.

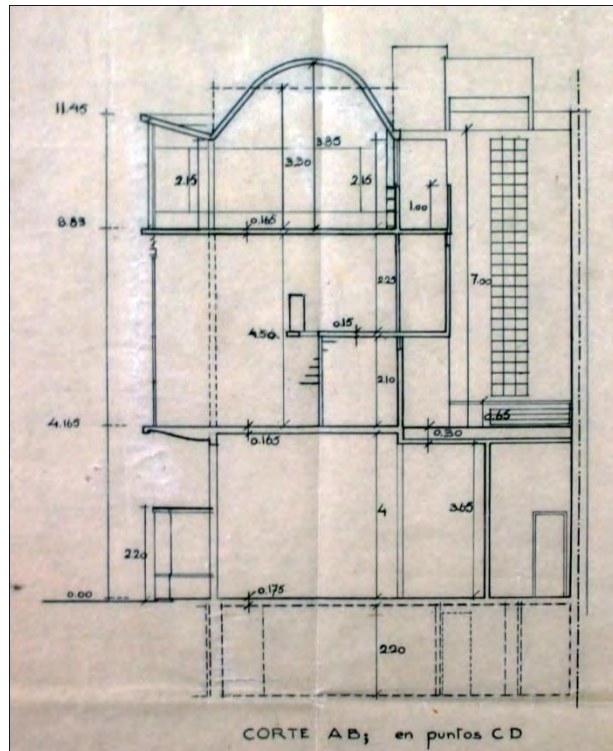
Estaba claro que para poder hacer avanzar la arquitectura había que proponer soluciones alejadas de la “nueva academia”. No se trataba usar un lenguaje arquitectónico moderno aplicado a las tipologías en uso, se trataba de generar un cambio tal que incluso propusiera nuevas formas de vivir la arquitectura y la ciudad, y de llevar esas propuestas a un plano de realidad adaptable a las circunstancias del Buenos Aires de fines de la década de los treinta.



III.2.1 Antonio Bonet, Ricardo Vera Barros, Abel López Chas. "Casa de Estudios para Artistas" en la esquina de Paraguay y Suipacha. Buenos Aires, 1939. La terraza-jardín desmaterializa la esquina. El espacio está contenido psicológicamente por la cinta blanca sostenida por las "muletas" que emergen como tallos de plantas de los canchales irregulares. Paredes como "sábanas mojadas" adhieren nuestros miedos psicológicos. El piso es blando y movedizo. La ciudad no es algo ajeno que está para ser contemplado sino que la terraza se inserta en ella, formando parte de la misma. FHA G242a.



III.2.2-3 Plano municipal. Frente norte sobre calle Paraguay y Corte AB.



3.2 Paraguay y Suipacha.

Una “*maison de verre*” en Buenos Aires.

*“Hemos empezado la demolición de la casa, en cuyo terreno construimos la 1° casa de vidrio de Bs. Aires!”*³⁸²

Apenas llegado a Buenos Aires, Antonio Bonet comienza a establecer relación con el grupo de arquitectos (algunos todavía no se habían recibido aún, como era el caso de Hilario Zalba) compañeros de Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy que estaban en Buenos Aires, y principalmente con Ricardo Vera Barros, que en ese momento se encontraba asociado profesionalmente con Abel López Chas.

Ricardo Vera Barros había formado parte del “grupo de los 5” (junto a Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy, Itala Fulvia Villa y Violeta Pouchkine) que habían entablado una profunda amistad en el viaje de egresados por Europa.

Bonet, pasa unos primeros días bastante malos al principio, iniciando las complicadas gestiones para la reválida de su título³⁸³, viviendo en la casa de una tía y buscando desesperadamente algo que le permita independizarse económicamente:

*“He decidido encontrar algo rápidamente para independizarme. En todo me ayuda enormemente Ricardo que se porta como el mejor de los amigos y además porque tiene mucho tiempo (Salva en La Plata y Ungar estudiando)”*³⁸⁴

Consigue un primer trabajo para proyectar unos interiores y hacer unas perspectivas pintadas que no le pagan, lo que hace que Vera Barros le ofrezca asociarse para hacer algo juntos.

*“Como Ricardo me quiere, me admira, tiene poca confianza en sí mismo como arquitecto y además sabe que ando loco buscando algo, me ha pedido colaborar en un trabajo que quizás empiece pronto. Ya os hablaré más adelante”*³⁸⁵

Así es como se inicia esta sociedad donde Bonet servirá de guía a los dos jóvenes arquitectos argentinos:

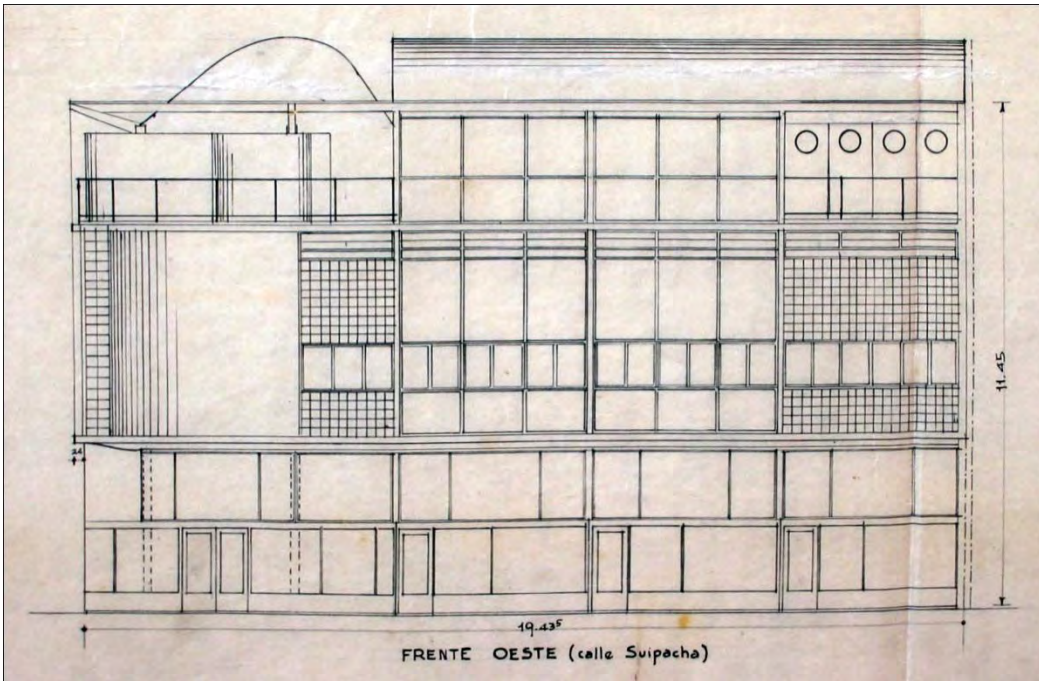
“Ricardo y López estaban desorientados como una brújula y desesperados porque teniendo unas obras y queriendo hacer algo original que les sirviese de punto de partida para su carrera, no

³⁸² Carta de Antonio Bonet a Jorge Ferrari Hardoy. FHA K053.

³⁸³ Hecho que recién logrará en 1954 en el cerro San Javier en Tucumán. A raíz de una consulta de Bonet sobre la factibilidad de la reválida de su título de arquitecto español, el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán resuelve nombrar una comisión especial de profesores para atender su caso. Decidiéndose por ser un caso tan atípico, ya que Bonet llevaba 16 años realizando obra en Argentina, que las pruebas se concentrarían en los “*conocimientos de los aspectos legales, económicos, históricos, políticos, sociales y administrativos que hicieran a la práctica profesional en la Argentina*”. Así, Bonet dio sus exámenes “*orales, a lo largo de tres mañanas y tres tardes, a ratos caminando y a ratos descansando a la sombra de los árboles que iban apareciendo en la caminata a lo largo del cerro, en medio del paisaje natural y grandioso de San Javier*”, conviviendo en la Ciudad Universitaria de San Javier a 1400 mts. de altura, como un integrante más de la comunidad docente-estudiantil. En: ZALBA, Hilario, LE PERA, José et al., “Homenaje al arquitecto Antonio Bonet” ..., *op. cit.*

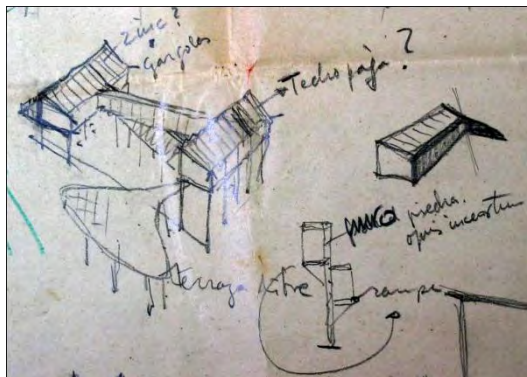
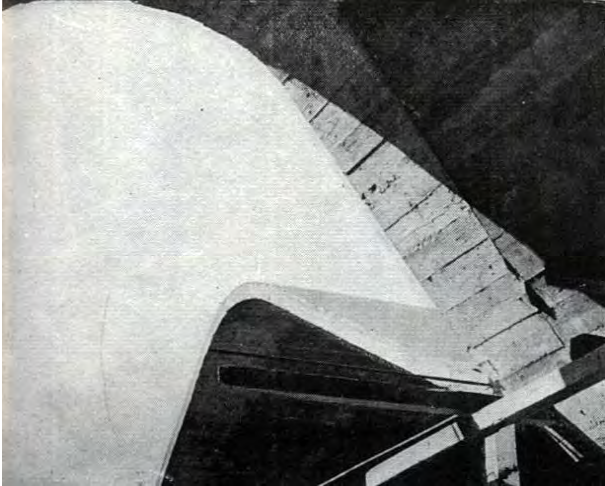
³⁸⁴ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 23-04-1938. FHA K053.

³⁸⁵ *Ibid.*

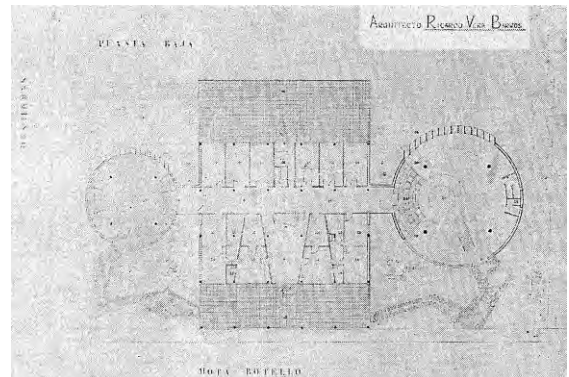


III.2.4 Plano municipal. Fachada oeste sobre calle Suipacha. FBC H113 D/1/293 (detalle).

III.2.5-6 Las bóvedas de hormigón armado se interrumpen en la esquina tensando visualmente el arco de la cinta blanca, introduciendo en la ciudad un espacio psicológico. Los inquietantes volúmenes de la ventilación y el tanque de agua emergen por detrás. Los ondulantes escaparates emergen por debajo.



III.2.7 Terrazas del Sel. III.2.8 Casa Vera Barros. FBC C 1382/276



III.2.9 Concurso Palacio Legislativo de Catamarca. Primera ronda (Cuarto premio).

*encontraban más que soluciones vulgares. Hemos conseguido unas cosas bastante originales y sobretodo he conseguido algo más importante: un amigo formidable que es Ricardo”.*³⁸⁶

Estas “*cosas bastante originales*” son el germen de la producción de los Australes y el punto de partida de una forma de concebir la arquitectura.

El edificio de Paraguay y Suipacha forma parte de la producción arquitectónica de la sociedad integrada por Bonet, Vera Barros y López Chas. Esta pequeña sociedad, establecida muy tempranamente en abril de 1938, apenas llegado Bonet a Buenos Aires (y con Kurchan y Ferrari todavía en París) va a durar hasta 1940, llegando a producir una serie de obras y proyectos impregnados del espíritu de Austral.

En el periodo que trabajaron juntos, Bonet, Vera Barros y López desarrollaron: la Casa de Estudios para Artistas (Paraguay y Suipacha), un edificio en Belgrano (en la calle Cramer) al cual Bonet le dio gran importancia como solución a la casa de renta entre medianeras, una terraza-jardín (Terrazas del Sel), que el Grupo Austral evaluó publicar en el segundo número de su revista (III.2.7), la casa de la familia Vera Barros (III.2.8) y las dos propuestas para el concurso de anteproyectos para la construcción del Palacio Legislativo de Catamarca (III.2.9), organizado por la SCA.³⁸⁷

Paralelamente, y mientras fueron socios, formaron parte de Austral, asistiendo a sus reuniones oficiales y formando parte de las diversas comisiones que se formaban.

Estos tres arquitectos van desarrollar su actividad profesional primero en un *Atelier* en la calle 3 Sargentos y luego en el ático del propio edificio de Paraguay y Suipacha, cuando hubo concluido su construcción en la primera mitad de 1939.

Incluso el propio *Atelier* de Paraguay y Suipacha, fue la sede oficial del Grupo a partir del 3 de octubre de 1939.³⁸⁸

Paralelamente a su trabajo con Vera y López, Antonio Bonet, una vez arribados de París Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, formó con ellos dos otra sociedad de carácter profesional dedicada al diseño de muebles y decoración de interiores a la que llamaron B.K.F.

Dice Ricardo:

*“Aquí, nos encontramos de lleno abocados al problema de la iniciación de nuestras actividades, Bonet, gran amigo mío ahora y con quien estoy de la mañana a la noche, es socio nuestro; el mes próximo instalaremos nuestro estudio en el centro, donde atenderemos a las víctimas que felizmente ya han tenido la ingenuidad de caer. Las perspectivas se muestran en principio bastante buenas, por lo que creo que con Uds. será lo mismo”.*³⁸⁹

Es así como deciden montar un pequeño estudio-vivienda (donde incluso vivirá el joven Bonet hasta trasladarse al ático de Paraguay y Suipacha a mediados de 1939) en la calle 3 Sargentos n°436, íntegramente decorado por ellos tres, que inauguran el 9 de junio de 1938, exactamente 2 meses después de la llegada de Antonio Bonet al puerto de Buenos Aires.³⁹⁰

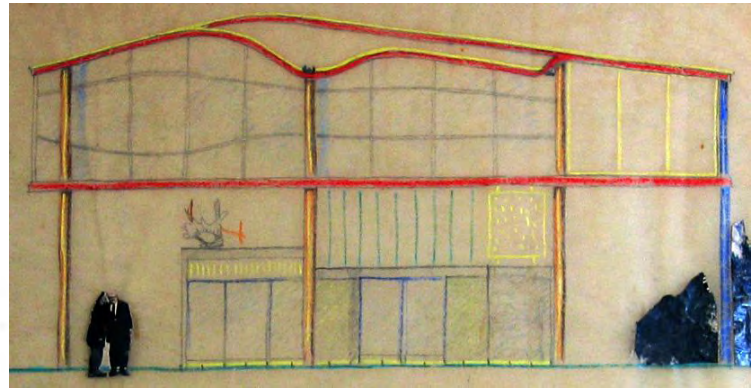
³⁸⁶ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053

³⁸⁷ Ver “Concurso de Anteproyectos para la construcción del Palacio Legislativo de la Provincia de Catamarca”. En *Revista de Arquitectura* N° 219, Buenos Aires, marzo de 1939, pp. 138-143 y “Concurso de Anteproyectos para el Edificio del Palacio Legislativo de Catamarca (segunda prueba)”. En *Revista de Arquitectura* N° 221, Buenos Aires, mayo de 1939, pp. 232-235.

³⁸⁸ Reunión del martes 3 de octubre de 1939, en GRUPO AUSTRAL, *Actas de reuniones...*, op. cit.

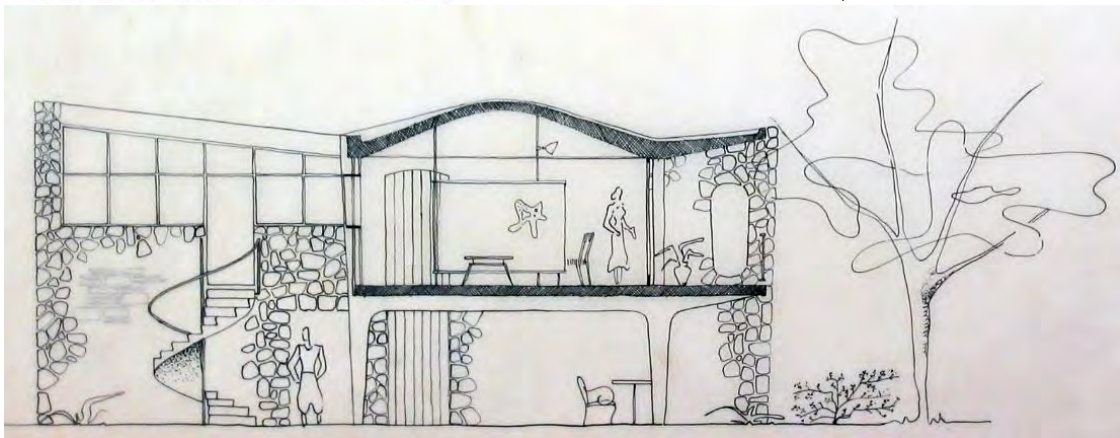
³⁸⁹ Carta de Ricardo Vera Barros a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 24-05-1938. FHA K053.

³⁹⁰ Carta de Antonio Bonet Castellana a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053.

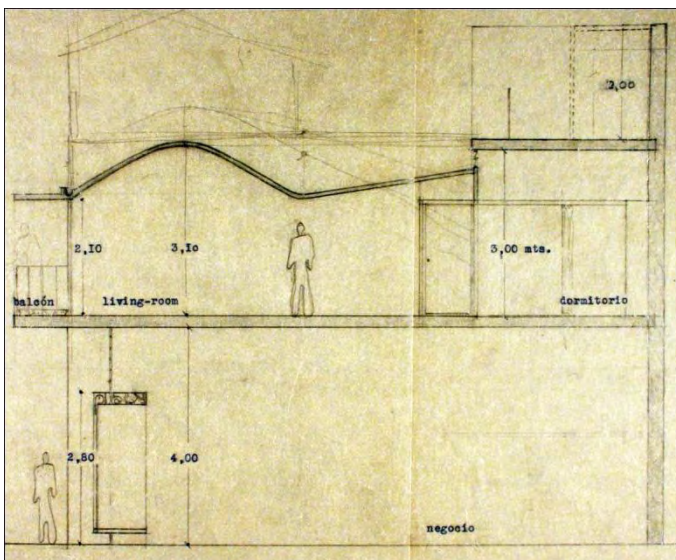


III.2.11 Antonio Bonet y Roberto Matta. "Maison de Week-end Jaoul", segunda version. París, 1937. Fachada lateral. FBC H 108 G/12/312

III.2.10 Antonio Bonet, Ricardo Vera Barros y Abel López Chas. "Casa de Estudios para Artistas". Buenos Aires, 1939. Corte transversal.



III.2.12 Antonio Bonet e Hilario Zalba. "Casa Daneri", primer anteproyecto. Chapadmalal, 1940. Corte transversal. FBC H 113 A/1/301.



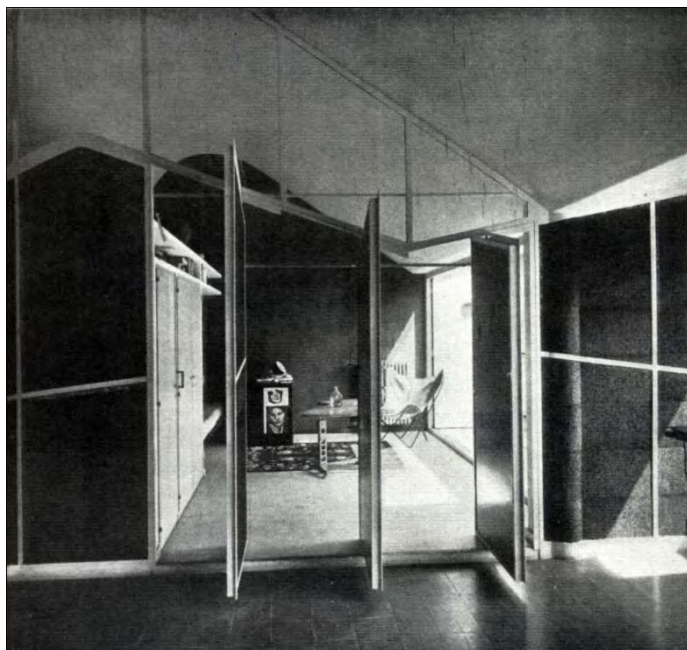
III.2.13 Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy. "Casa Miguel Ghiso". Buenos Aires, 1941. Corte transversal. FHA D039a.



III.2.14 "Casa de Estudios para Artistas".
Salita del estudio del 2° piso con vista al cubículo de descanso. El ingreso al baño se da abriendo y atravesando el mueble bar-cocina de la izquierda.

III.2.16 Una vez en la salita volvemos la vista hacia el estudio. La triple puerta-esclusa convierte este límite en algo difuso. Ya no se trata de atravesar una puerta. Atrás, el techo no es una simple bóveda, es una "sábana mojada" que se deforma y adhiere nuestros miedos psicológicos. FBC C1393/293.

III.2.16 El acceso a la terraza-jardín se da a través de una abertura con bordes redondeados. Aquí las superficies son rugosas y el piso es blando.



III.2.15 La triple puerta-mecanismo permite comunicar el estudio con la salita. El espacio se ha expandido hacia arriba y ha deformado las líneas de la carpintería. La "liberación psicológica del ángulo recto".





III.2.18 Una superficie móvil, ondulante, mullida, que invita a sentarse, a hundirse. Canteros ondulantes contienen algunas plantas y ven surgir los elementos que, como tallos, sostienen la marquesina curva de la esquina y las paredes de fibrocemento que se deforman como “*sábanas mojadas*”. Un joven Bonet observa la ciudad caótica. Hasta hace un instante podría haber estado dialogando con el habitante ausente del sillón de hierro. FBC C1393/293



III.2.19 El peatón se ve así, de repente, inmerso en una exhibición inquietante. De pronto la sucesión de maniqués y sombreros de la tienda de planta baja parecen oscilar con la deformidad del vidrio curvo. Un movimiento insinuado por parte de una maniquí que parece humana, pero que está estática, interrumpe la monotonía de la calle siempre recta. FBC C1393/293

Es en este estudio donde desarrollará íntegramente el diseño del edificio de Paraguay y Suipacha y donde se reunirá periódicamente el grupo Austral en sus inicios.

*“Hoy estuve en el estudio: tienen una pared pintada de terracota y otra de azul intenso...y contra la pared terracota un sofá azul donde Bonet va a dormir...además un foco sostenido por una caña y un mapa formidable de la Air France de Oriente en terracota y azul...³⁹¹ es agradabilísimo y yo pienso ir seguido cuando los ayude con la maquette de Paraguay”.*³⁹²

También Juan Kurchan va a comentarle a Jorge Ferrari Hardoy todavía en París la visita al nuevo atelier de López, Bonet y Vera Barros: *LA SORPRESA! El nuevo atelier de Vera, Bonet y Lopez. El atelier, como obra realizada, buenísimo y como lugar e instalación muy simpático. (en la calle 3 Sargentos, atrás de Harrods)*.³⁹³

Los padres de Ricardo Vera Barros (el Dr. Ramón Vera Barros y la Sra M.C. Lavarello de Vera Barros) poseían un lote en el *“cruce de dos calles céntricas pero apartadas de la verdadera City”, “ocupado por una casa vieja, carente de toda calidad artística”.*

En un primer momento la idea parece haber sido construir una serie de *ateliers* que ocuparían las distintas sociedades de Austral. Este “centro de relación” de los Australes actuaría como obra paradigmática donde tendrían su sede los diferentes estudios de arquitectura que formarían Austral.

*“Qué ganas tengo de que lleguéis! Os acordáis de mi optimismo de París? Ahora está elevado al cuadrado!. En la casa que vamos a construir en la calle Paraguay habrá unos ateliers parecidos a los de París. Os reservamos para vosotros uno de ellos. Otro será para nosotros. Otro para Ungar etc”.*³⁹⁴

Esto también da la pauta de cómo pensaban a Austral ellos mismos: un grupo de trabajo con reuniones periódicas en comisiones para desarrollar los diferentes asuntos comunes, y reuniones generales para informar el trabajo de las comisiones y tomar decisiones. Pero también la necesaria separación en sociedades para encarar los proyectos privados que cada grupo recibía y que hacían a la práctica profesional diaria de los arquitectos miembros del Grupo.

Austral debía nutrir la actividad profesional independiente de cada estudio y servir de cohesión a la hora de unir fuerzas para encarar los proyectos comunes. Las distintas comisiones de proyectos se reunían en los estudios particulares, no en la sede oficial de Austral, por lo que agrupar los estudios en un solo edificio les proveía de las ventajas que ellos mismos querían proponer con su arquitectura.

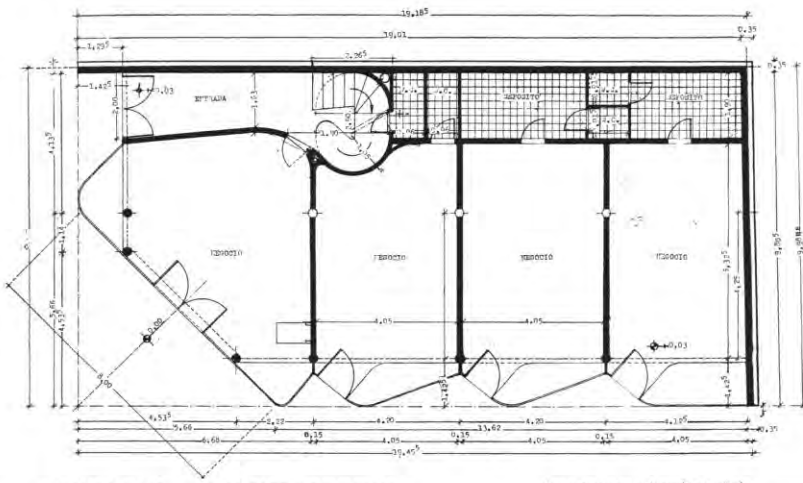
Lo individual y lo colectivo estaría de nuevo presente, *ateliers* que permitan el necesario desarrollo individual del grupo de trabajo y lo colectivo, el trabajo en grupo de Austral.

³⁹¹ Este mismo mapa de *Air France* luego será trasladado al *atelier* de Paraguay y Suipacha, cuando Bonet, Vera Barros y López Chas monten su estudio en el ático.

³⁹² Esto demuestra que Bonet, Vera Barros y López desarrollaron una maqueta de la Casa de Estudios para Artistas o bien tuvieron intenciones de hacerlo. Carta de Itala Fulvia Villa a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 17-06-1938. FHA K053.

³⁹³ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 14-09-1938. FHA K053.

³⁹⁴ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053.

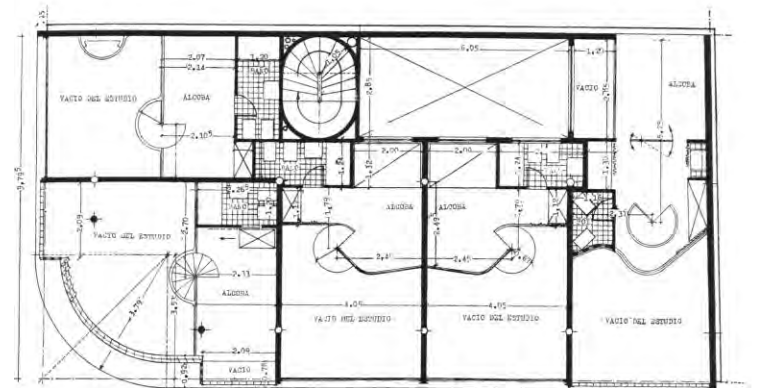
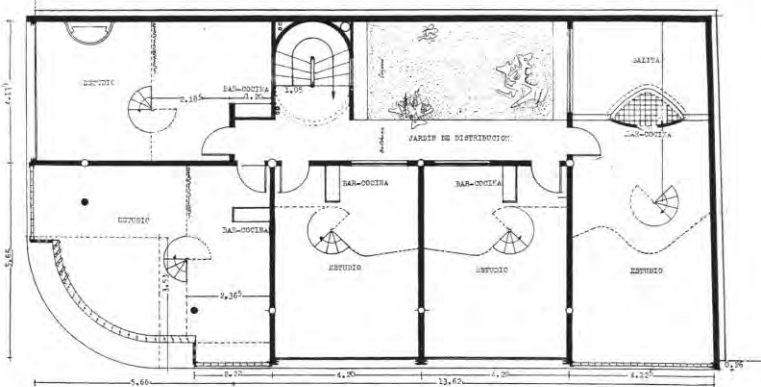


PLANTA BAJA. — LOCALES NEGOCIOS

Los escaparates independientes de la estructura pueden llegar a formas libres que les permiten cumplir su función.

PLANTA PISO 1º. — ESTUDIOS

La libertad de un interior moderno está en completa oposición al espíritu rígido del llamado "estilo moderno".

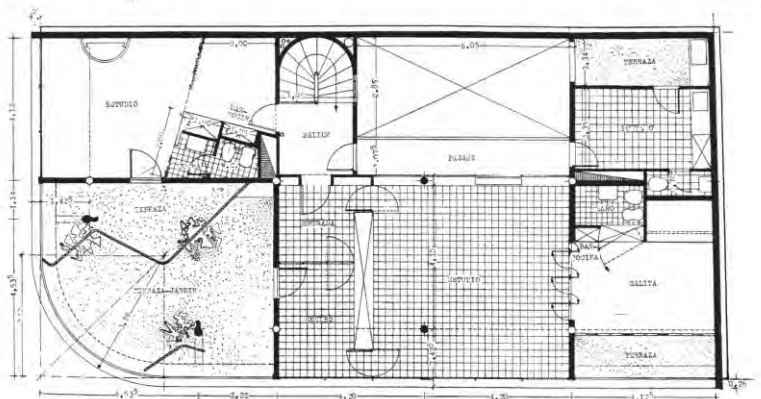


ENTREPISO "ALCOBAS" DE LOS ESTUDIOS

La escalera constituye siempre, un motivo de máximo interés plástico.

PLANTA PISO 2º

Liberación psicológica del ángulo recto



III.2.20-23 "Casa de Estudios para Artistas". Plantas.

El edificio no cumplía con el Reglamento de Edificación de la ciudad de Buenos Aires y fue aprobado por la buena voluntad de un funcionario municipal de apellido Tiscornia y el “*poder de convencimiento y pasión*” de los jóvenes Australes.

*“Recuerdo que al encarar este proyecto, no sé si por una cierta tendencia anarquista que llevo adentro, no estudié el Código de Edificación. Un día me llaman desde la Municipalidad y un señor me dice que se encuentra frente a una cosa muy extraña, ya que la planta baja y los tres primeros pisos deberían tener 3.30 m de altura, y en cambio, yo había hecho un entresijo de 2.20 m más 2.20 m, con una bóveda que bajaba hasta una altura de 2.10 m,³⁹⁵ que si no podía mejorar esto o cambiar lo otro hasta que, al fin de la conversación, termina diciéndome: ¡pero bueno, de pronto me gusta tanto que lo vamos a aprobar! Pues este hombre significó, en los inicios de mi carrera arquitectónica, un factor realmente muy importante”.*³⁹⁶

Tanto era el aprecio que Bonet le tenía a este funcionario que había aprobado los planos que en uno de sus viajes a Buenos Aires en la década de los ochenta lo buscó para agradecerle y como ya no pudo encontrarlo, lo hizo con un hijo de éste.³⁹⁷

El propio Bonet reconoce que su forma de empezar un proyecto siempre fue pensarlo y después adaptarlo al código: *“cuando empiezo un proyecto estoy un poco ajeno a todo, primero lo pienso, ¿no? Y recién después veo de adaptarlo al código, porque si uno se sujeta a él de entrada la postura creativa queda automáticamente cercenada”.*³⁹⁸

Antonio Bonet sostiene, hablando de la Casa de Estudios para Artistas, que: *“la definición estética fundamental de esta obra está dada por la contraposición entre la libertad de volúmenes de la planta baja y la geometría básica del edificio”.*³⁹⁹

Dicho contraste formaba parte de las búsquedas que los Australes vinculaban al acto poético y que materializaron frecuentemente en sus obras.

Por motivos programáticos la planta baja debía estar íntegramente ocupada por locales de negocios. En las plantas altas se construyeron una serie de *ateliers* para artistas o profesionales, en atención a la total carencia de esta clase de tipología en Buenos Aires. La idea perseguida por sus autores era la de construir un *“pequeño centro de relación”*.

El edificio constaba de una planta baja, ocupada por cuatro locales de negocios, una planta de doble altura, en dúplex, con escaleras interiores, que contenía cinco *ateliers*, y una última planta, con dos *ateliers* (uno de los cuales será ocupado por el propio Bonet hasta el año 1941), de los cuales se podía acceder a una terraza - jardín ubicada en la esquina y compartimentada de manera de otorgar privacidad a la expansión de cada *atelier*. Además, en esta planta se encontraba la habitación del portero, con un toilette y pequeña terraza.

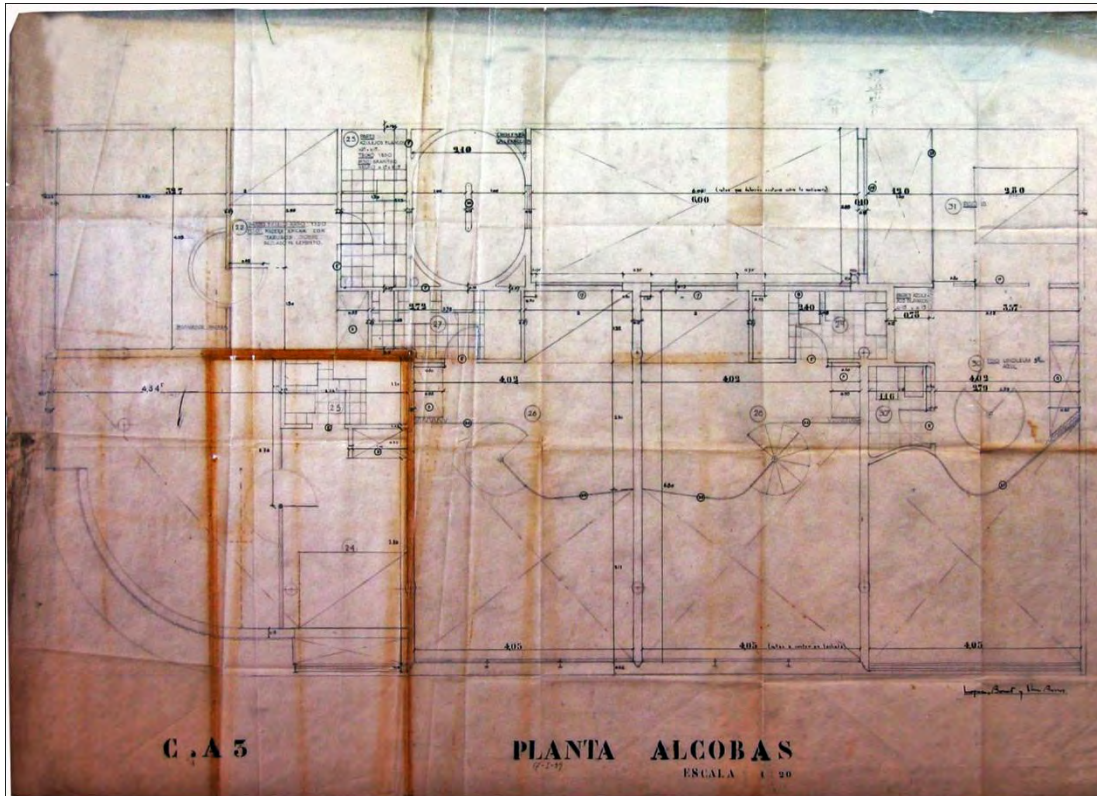
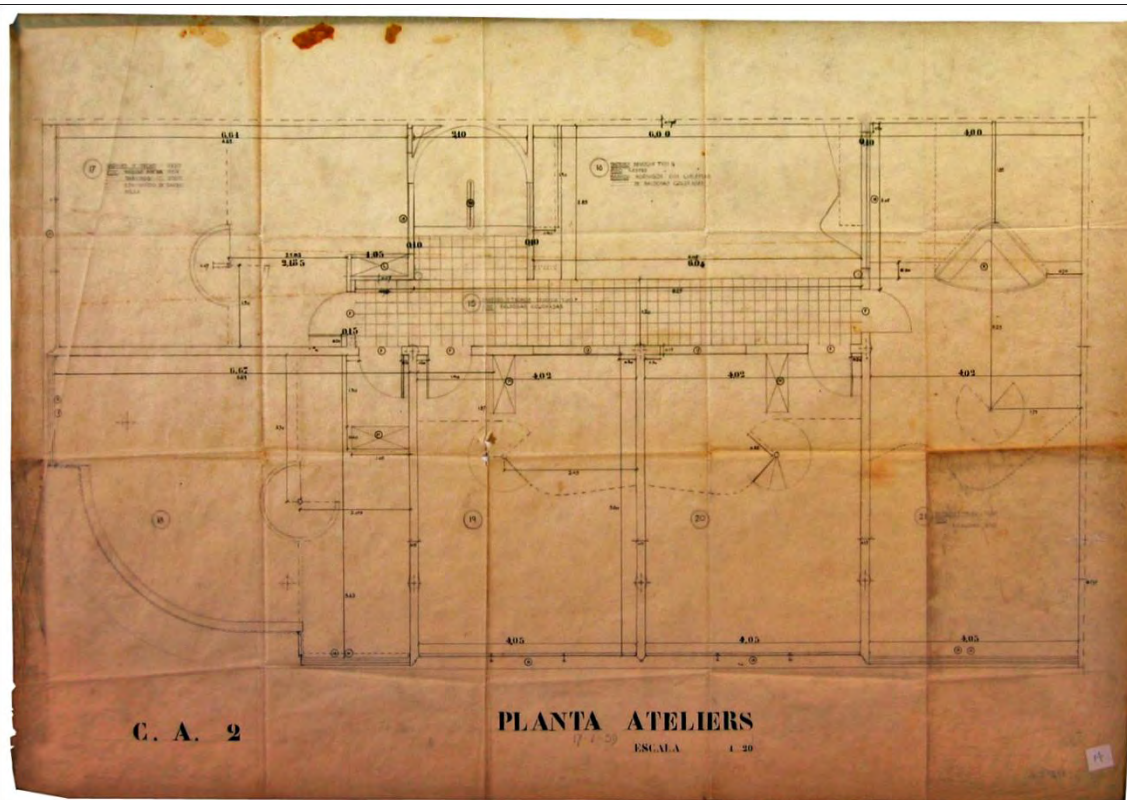
³⁹⁵ En realidad la altura de la planta baja de los entresijos es de 2.10 mts. y de la alcoba de los mismos es de 2.25 mts. La bóveda posee una altura interior máxima de 3.80 mts., llegando hasta los 2.25 mts en su sector más bajo.

³⁹⁶ “Reportaje. Antonio Bonet, o el espíritu del Movimiento Moderno”. En *Summa* N° 188, Buenos Aires, junio de 1983, pp. 19-22.

³⁹⁷ Según Carlos Coire en “Noticiero. Homenaje al arquitecto Antonio Bonet”. *Revista de Arquitectura* N° 145, Buenos Aires, enero de 1990, pp. 10-18

³⁹⁸ “Reportaje. Antonio Bonet, o el espíritu del Movimiento Moderno” ..., *op. cit.*

³⁹⁹ “Antonio Bonet”. En *Quaderns...*, *op. cit.*



III.2.24-25 "Casa de Estudios para Artistas". "PLANTA ATELIERS" (C.A. 2) y "PLANTA ALCOBAS" (C.A.3). FBC H113 D/1/293.

Es interesante destacar que las doce unidades que componen esta casa (entre negocios, *ateliers* y portería) son diferentes entre sí. Esto se relaciona con las búsquedas de los Australes de contrarrestar la pérdida de individualidad que la necesaria sistematización de unidades requería y formaba parte del bagaje conceptual que habían traído de París, incorporando conceptos de la psicología colectiva.

La estrategia de diseño usada para abordar este problema, tanto a nivel urbano como programático, representa una contrapropuesta de Austral a la “casa de renta” en situación de esquina, muy limitado por la normativa urbanística.

De hecho, se logró prescindir de las alturas con que los reglamentos municipales dictaban rígidamente los frentes de la ciudad, utilizando la doble altura de las bóvedas del último piso, y el recurso de *ateliers* en dúplex de la planta intermedia. Pero estas soluciones no fueron dadas solamente con el propósito de obtener un rédito económico sino con el objeto de concebir “*nuevas particiones espaciales que crearán sensaciones distintas*”, con la idea del diseño como medio de incidir en la percepción espacial de los diferentes “protagonistas” de la casa.

El edificio puede explicarse íntegramente en corte (III.2.10), donde una serie de estratos horizontales definen claramente las relaciones funcionales y plásticas de las diferentes partes del conjunto.

Estos tres sectores claramente diferenciados visualmente desde el exterior (III.2.6) se comportan formalmente de manera análoga a un basamento, cuerpo y coronamiento, por otra parte también claramente identificables en la propuesta para la Casa de Virrey del Pino de Kurchan y Ferrari, en un esquema formal alejado de la ortodoxia moderna.

El brutal contraste entre estratos, vinculados por algunas sutiles líneas de continuidad hace pensar en una especie de “*cadavre exquis*”⁴⁰⁰ urbano donde cada segmento se vincula al precedente, pero contiene su propia consistencia formal.

En la parte inferior, bajo la losa de cuatro metros de altura que define el volumen de la planta baja, se disponen los escaparates (III.2.19-20), que ondulan libremente con respecto a la cuadrícula base de la ciudad, produciendo en el transeúnte determinadas sensaciones asociadas con las búsquedas del surrealismo. El peatón se ve así, de repente, inmerso en una exhibición inquietante. De pronto la sucesión de maniqués y sombreros de la tienda de planta baja parecen oscilar con la deformidad del vidrio curvo. Un movimiento insinuado por parte de una maniquí que parece humana, pero que está estática, interrumpe la monotonía de la calle siempre recta.

Esta solución representa una alternativa de diseño con respecto a la planta baja libre, que acá no se construye mediante *pilotis*, sino a través de un recurso plástico. Se ven emerger así, bajo la definida sombra del alero, estos ondulantes exhibidores, diseñados en chapa perforada y cristal curvo.

En las planta intermedias (III.2.21-22) se organizan los *ateliers* en doble altura, a los cuales se accede en la parte inferior por una circulación semicubierta vinculada a un patio transversal pegado a la medianera. Estos dúplex están definidos en fachada por las dos bandas blancas de las losas de hormigón que definen sus límites superior e inferior.

En la última planta (III.2.23), con una sección muy similar a aquellas esbozadas unos años antes para la *Maison de Week-end Jaoul*, en esta ocasión para lograr mayor amplitud espacial que la

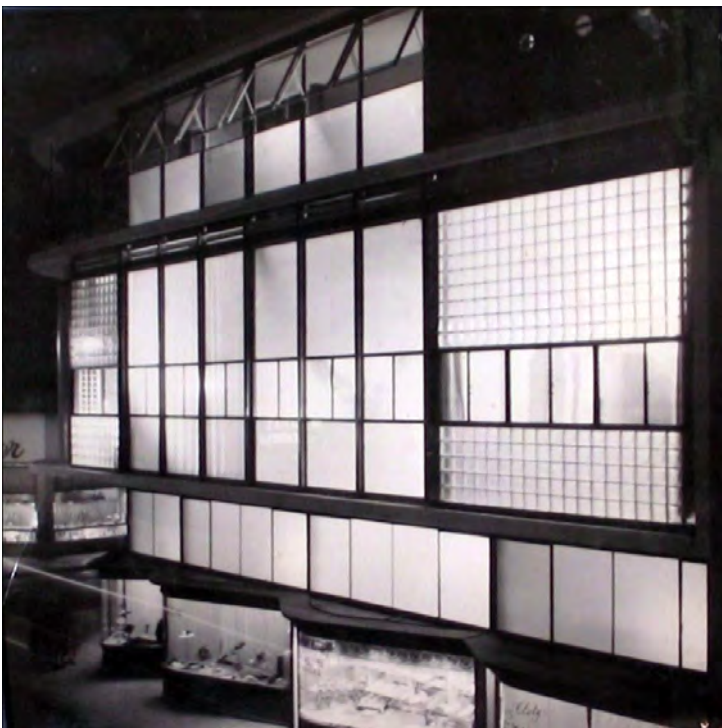
⁴⁰⁰ El “*cadavre exquis*” o “cadáver exquisito” era una técnica utilizada por los surrealistas consistente en dibujar varias personas consecutivamente, partes de un personaje, no pudiendo ver lo dibujado por el precedente. El resultado era un dibujo colectivo sumamente extraño.



III.2.26-27 Le Corbusier y Pierre Jeanneret. "Immeuble locatif a la Porte Molitor" en el 24 Rue Nungesser et Coli, París 1933.



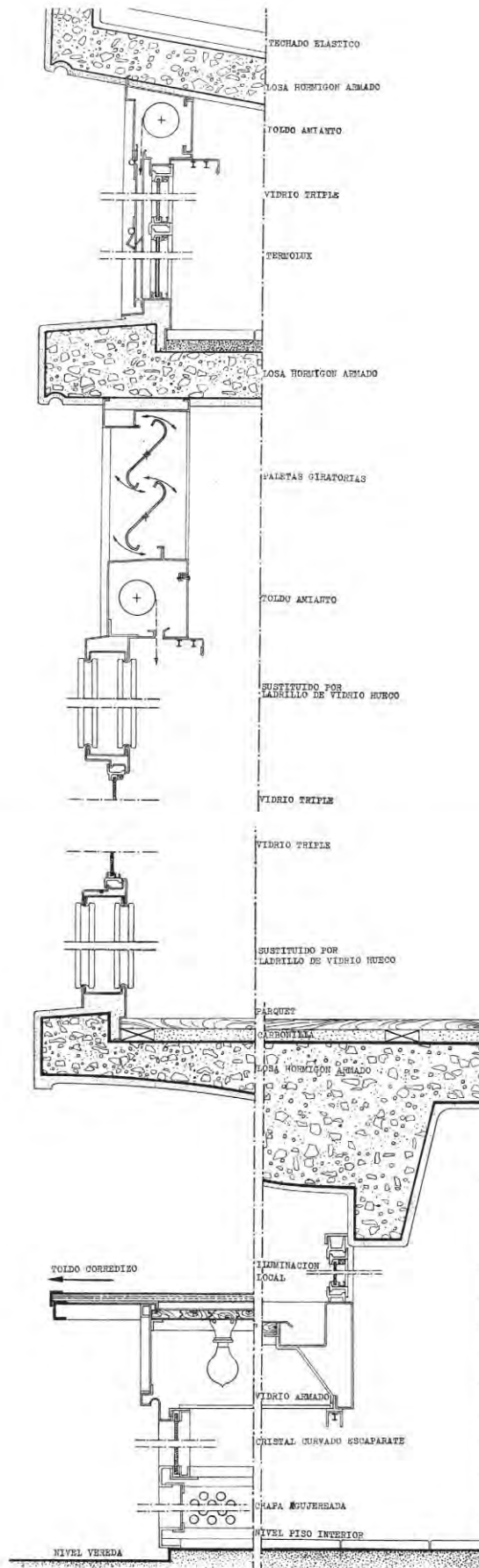
III.2.28-29 Pierre Chareau y Bernard Bijvoet. "Maison de verre". París 1932.



III.2.30-30b De noche, la fachada "radiador de luz" actúa a nivel perceptivo para contrarrestar la sensación opresiva propia de la "calle-corredor" y entregar a la calle algo de su vida interior. FBC

III.2.31 Interior de uno de los estudios visto desde la alcoba. Las visuales se dirigen directamente a la calle.





DETALLADO DE LA CARPINTERIA METALICA DEL FRENTE



III.2.30b La fachada "radiador de luz".

III.2.32 La fachada en Austral es un gran dispositivo. Un complejo mecanismo múltiple destinado a incidir dualmente en el habitante, regulando la climatización interior, la percepción exterior que del objeto arquitectónico tiene el peatón y las relaciones que el habitante establece con la ciudad.

III.2.33 Interior del Atelier que da sobre Paraguay. Pareciera que estuviéramos en el interior de una clásica Casa de Renta donde la pared del fondo ha desaparecido para dar a lugar a la ciudad. Una grilla de diferentes tipos de vidrio capta la luz, delimita el espacio (lo crea) y dirige miradas.



otorgada por el código de edificación, se ubican dos estudios cubiertos por bóvedas de hormigón armado.

La utilización de la bóveda en el proyecto de Paraguay y Suipacha fue un hecho no del todo consciente aportado por el joven Bonet que comenta que:

“...al llegar, yo me encontré con una ciudad agradable, con un clima igual al mío, con amigos esperándome...*pues automáticamente me sentí adaptado, comencé a trabajar en cosas teóricas y, cuando empecé a hacer arquitectura, pensé en todo aquello que a mí me gustaba en Catalunya: de ahí la bóveda*”.⁴⁰¹

Las bóvedas de H°A° de Paraguay y Suipacha (III.2.5) de 7 cm. de espesor con tensores horizontales de hierro de 20 mm. dejados aparentes en el interior de los locales remiten solo formalmente a las bóvedas catalanas, realizadas con la técnica de la “*volta*” que aquí no se utilizó.⁴⁰²

La fachada expresa claramente las divisiones funcionales interiores mediante una disposición de los materiales que refuerza la abstracción plástica de la propuesta, a la vez que se inserta en el tejido consolidado.

La Casa de Estudios para Artistas es un edificio netamente objetual, pero a la vez netamente urbano, ya que la esquina de la estructura urbana de Buenos Aires, como arquetipo espacial derivado de la cuadrícula colonial, se reformula, se vuelve el punto de partida para la articulación de los diferentes elementos que componen el edificio.

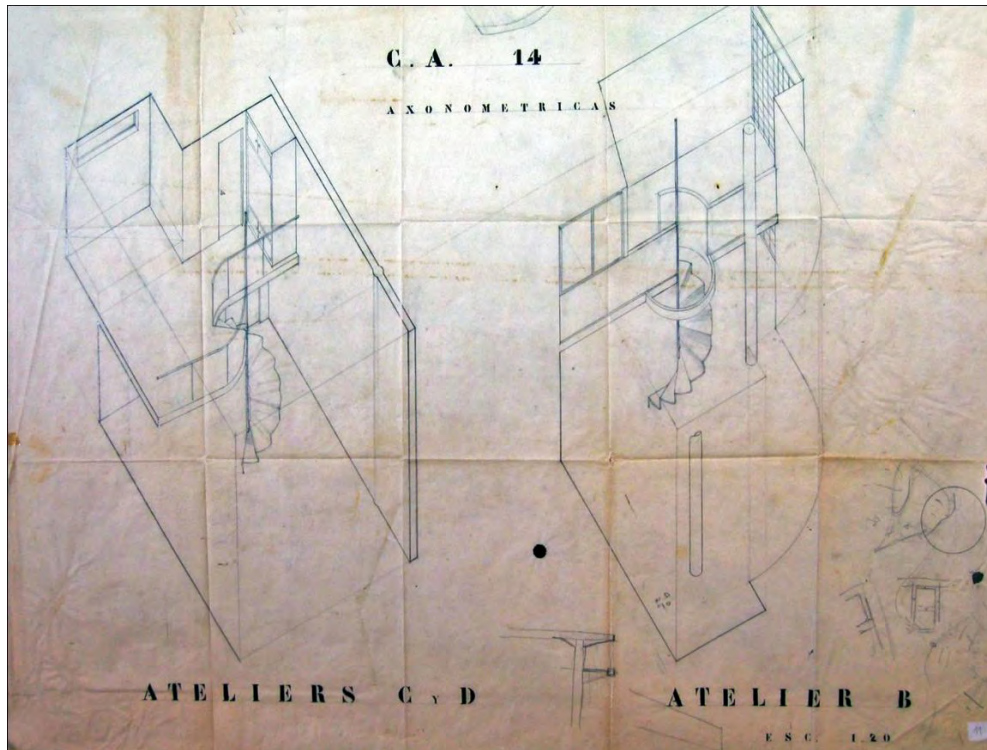
Es en esta esquina, donde en la planta baja se produce el ingreso al local comercial de mayor superficie, donde en la planta intermedia se dispone la doble altura del dúplex, limitada por una persiana orientable de lamas metálicas que regulan la relación interior - exterior, y donde en la planta última se produce el hueco que define la terraza - jardín.

Los elementos que componen la fachada hacen de ésta un dispositivo, una membrana permeable a las diferentes situaciones climáticas o de uso (III.2.32). Es posible encontrar analogías con el edificio en cuyos pisos superiores residía Le Corbusier, diseñado por él en el nº 24 de la calle *Nungesser et Coli* de 1933 (III.2.26-27), y que Bonet, Kurchan y Ferrari habían visitado. Si bien esta analogía puede comprobarse a nivel del uso de similares recursos técnicos en fachadas y cubiertas, como así también algunos recursos plásticos, el edificio de Paraguay y Suipacha constituye un paso más al proponer con su materialidad un repensar el tejido de la ciudad tradicional, incorporando nuevos conceptos del habitar.

Así, si bien se establecen filiaciones tecnológicas o plásticas con algunos exponentes de la arquitectura parisina de los treinta, el ya mencionado edificio de Le Corbusier de la calle *Nungesser et Coli*, o *La Maison de Verre* (II.2.28-29) de Pierre Chareau y Bernard Bijvoet (1932), el contenido urbano de la propuesta de la Casa para Artistas en Buenos Aires, de Paraguay y Suipacha (III.2.30-31), trasciende su mera utilización como recetas tecnológicas o formales.

⁴⁰¹ “Reportaje. Antonio Bonet, o el espíritu del Movimiento Moderno” ..., *op. cit.*

⁴⁰² La utilización de elementos abovedados no era algo desconocido para Le Corbusier. Analizando sus Obras Completas se puede verificar su empleo hasta ese momento en: *Maisons Monol* (1920), *Maison d'Artiste* (1922), “*Ma Maison*” (1929), *Inmeuble locatif à la Porte Molitor* (1933), *Rentenanstalt* (1933), *Réorganisation agraire* (1934), *Le Village Coopératif* (1934-38), *Une maison de week-end en banlieue de Paris* (1935).

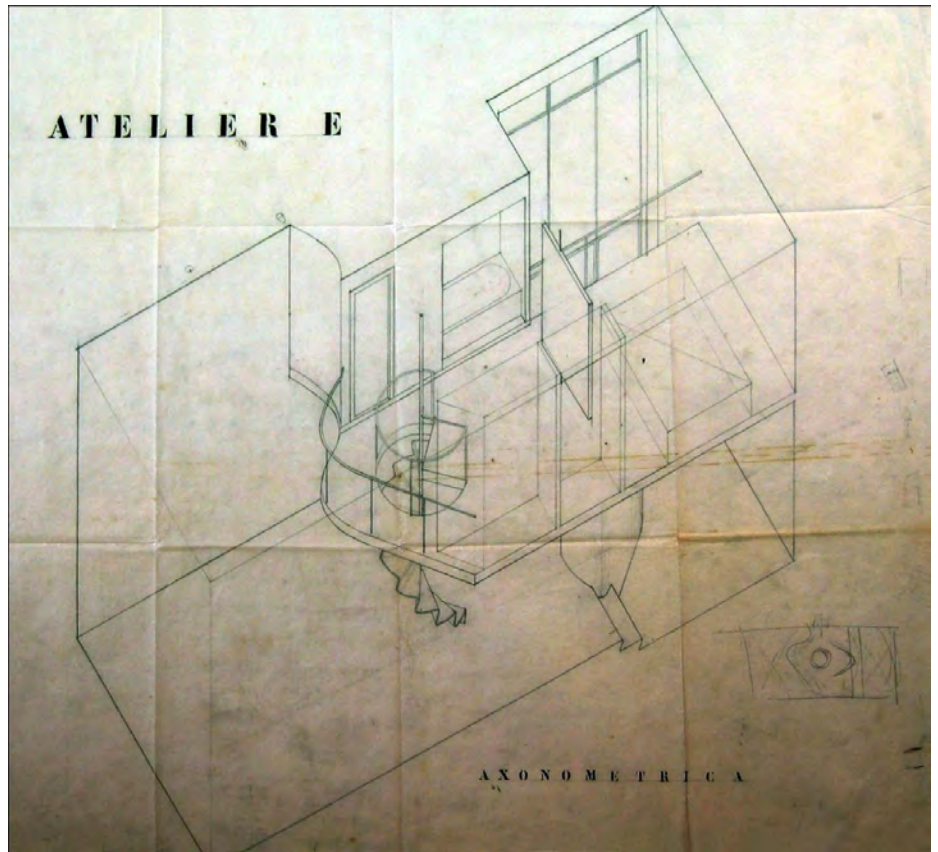


III.2.36 Perspectivas axonómicas de los ateliers C, D y B. FBC H113 D/1/293.



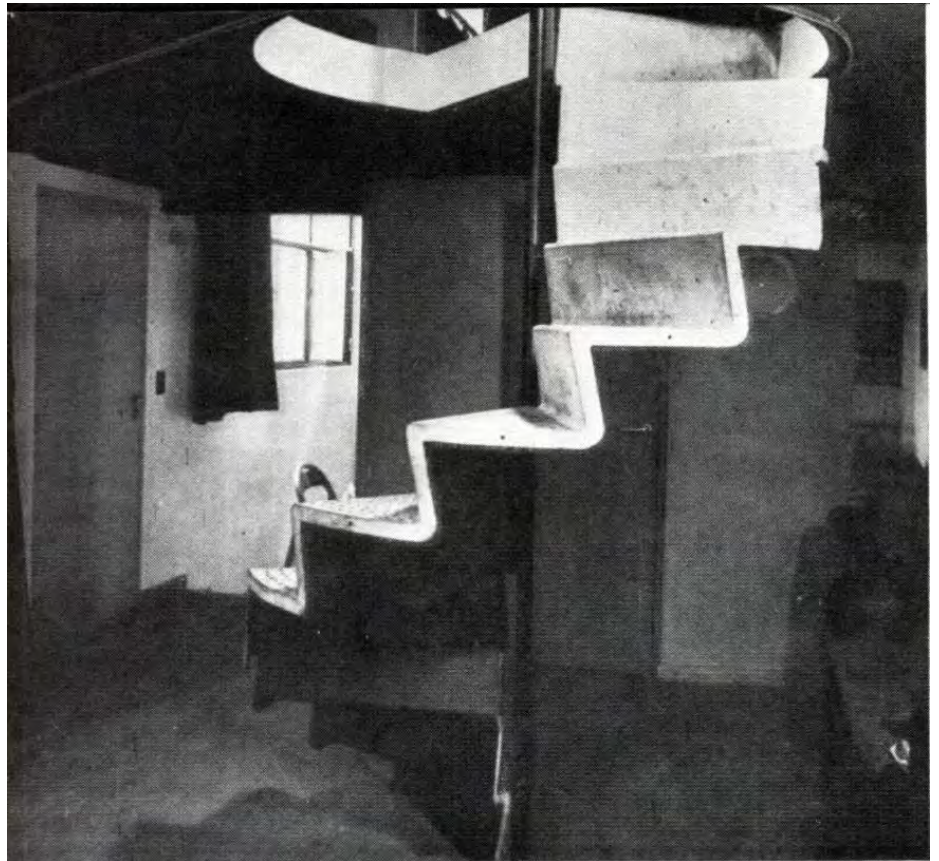
III.2.37 Interior del atelier B. Las lamas entreabiertas dejan entrar el sol y el aire de la ciudad. Los objetos puestos ex profeso parecen personajes dispuestos a formar parte de un diálogo mudo.

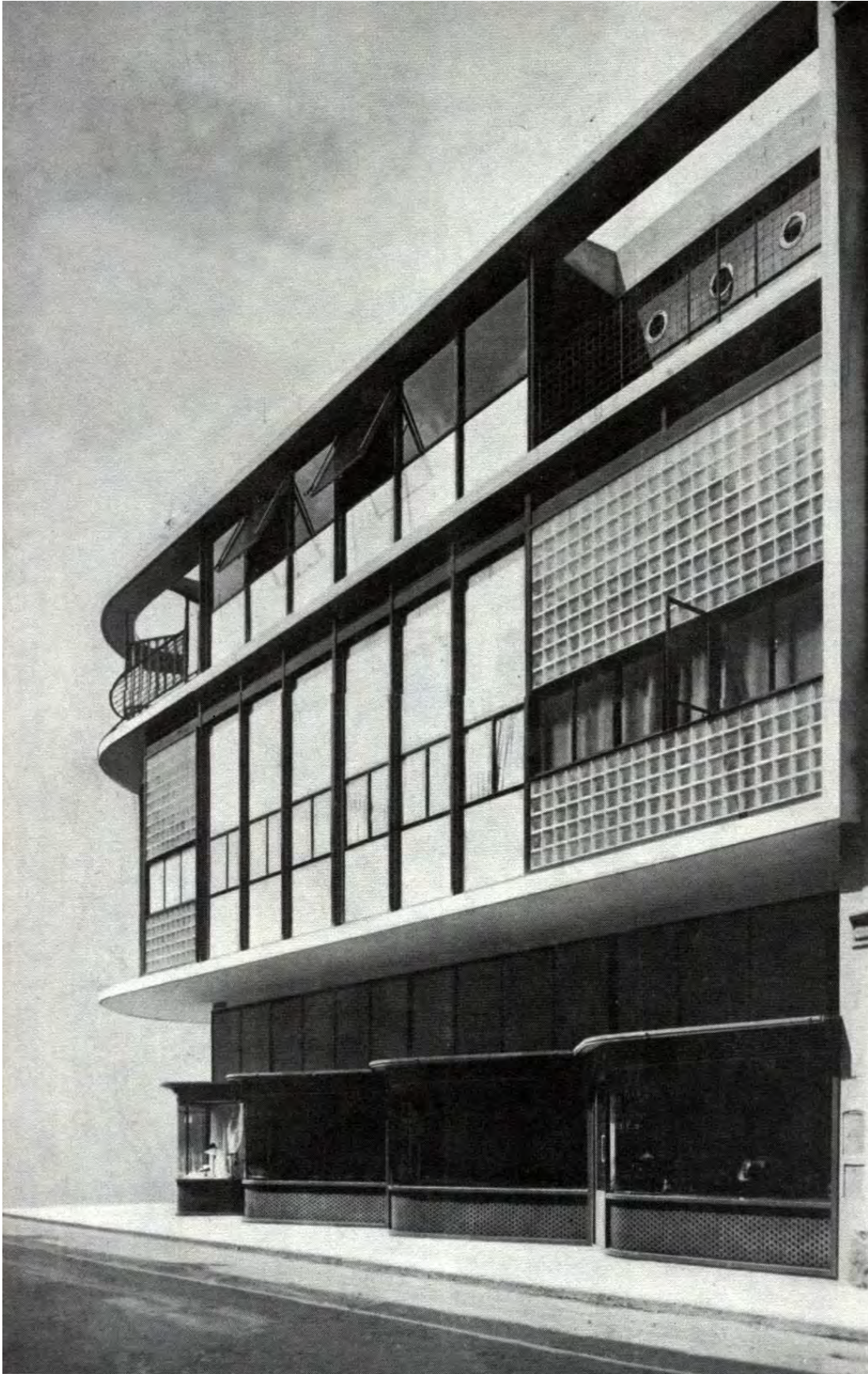
“La libertad de un interior moderno está en completa oposición al espíritu del llamado ‘estilo moderno’”.
FBC H113 D/1/293.



III.2.36 Perspectivas axonómicas del atelier E FBC H113 D/1/293.

III.2.37 La escalera es una lámina plegada que perfora la losa superior, constituyéndose ella misma en "un motivo de gran interés plástico".





III.2.40 Vista a nivel observador desde la calle Suipacha.

Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

Incluso el tratamiento compositivo de la fachada del *Inmeuble locatif a la Porte Molitor*, cuyo ático contenía la propia vivienda de Le Corbusier, ofrecía un “*dispositif du pan de verre*” con las fachadas completamente vidriadas de cada departamento de piso a techo. Esta fachada completamente vidriada disponía de medios para obturar la luz y fue diseñada con el fin de aprovechar la “situación excepcional” del terreno con vistas al paisaje circundante.

El color.

Los Australes consideraban al color como un elemento arquitectónico destinado a jugar un papel importante en la concepción arquitectónica y en la percepción que del objeto tiene el individuo que lo habita. El color siempre será usado en contraste con la ausencia del mismo.

*“En el frente todos los colores y calidades de materiales juegan dentro del marco común que forman las losas de hormigón armado acusadas de blanco. Dentro de este gran marco se acusan principalmente el armazón metálico general de las fachadas cuyos elementos han sido clasificados por el color: azul oscuro; tierra de siena y gris claro”.*⁴⁰³

Completando el esquema cromático de la fachada aparecen los colores propios de los tres tipos de vidrio utilizados “*la tonalidad del Termolux (blanco metálico sedoso), el ladrillo de vidrio y el vidrio común*”.⁴⁰⁴

Incluso el verde de la vegetación también es un componente cromático tenido en cuenta: “*Como elementos secundarios aparecen el verde de las plantas, el rosa y el gris más oscuro de los tabiques de las terrazas*”.⁴⁰⁵

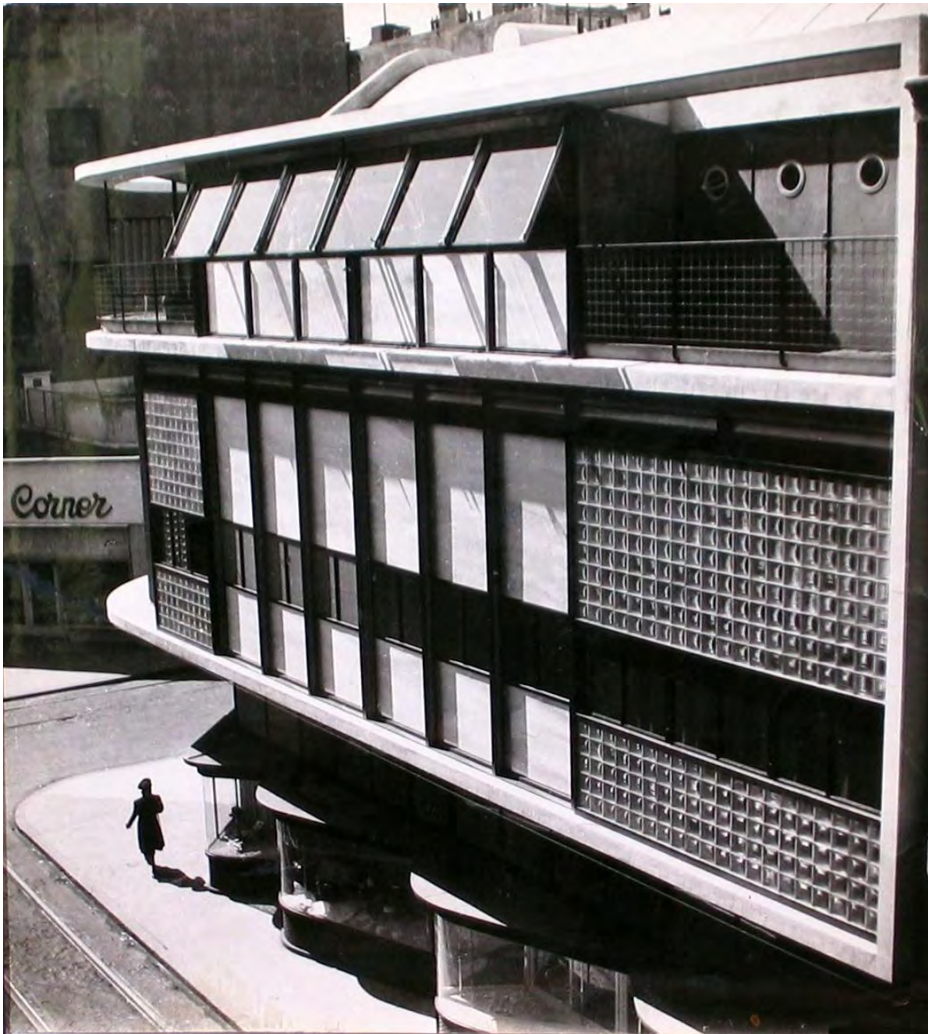
En la planta baja se disponen los cuatro locales comerciales, con sus respectivos depósitos y toillettes, tres de ellos dando a Suipacha y el restante y de mayor superficie con entrada por la esquina. La división de los locales se ajusta rígidamente al orden estructural de las columnas de hormigón, pero perceptualmente el efecto es de gran dinamismo, a causa del diseño de los exhibidores de chapa perforada y vidrio curvo que avanzan sobre la vereda, bajo la sombra de la losa del primer piso. Sobre Paraguay se produce el ingreso a las plantas superiores, y al sótano donde se ubica la sala de máquinas. Esta planta tiene una altura de entrepiso de 4.00 metros, pero los exhibidores ondulados de sólo 2.20, lo que acrecienta la sensación de ingravidez de las plantas superiores al dejar un espacio con sombra, recurso plástico análogo a los *pilotis*.

La planta del primer piso contiene el acceso a los cinco *ateliers*, a través de un patio transversal. Se trata de espacios completamente libres y flexibles, donde se provee de un equipamiento que hace de cocina-bar. En cada una de las unidades una escalera en caracol nos conduce a la planta alta, que se recorta ondulada y balconea a la doble altura que articula el espacio (III.2.36-39). Todos los frentes son vidriados, y fueron montados en seco sobre la estructura de hormigón armado del edificio, con tres clases de cerramiento vidriado de acuerdo a las necesidades funcionales y plásticas.

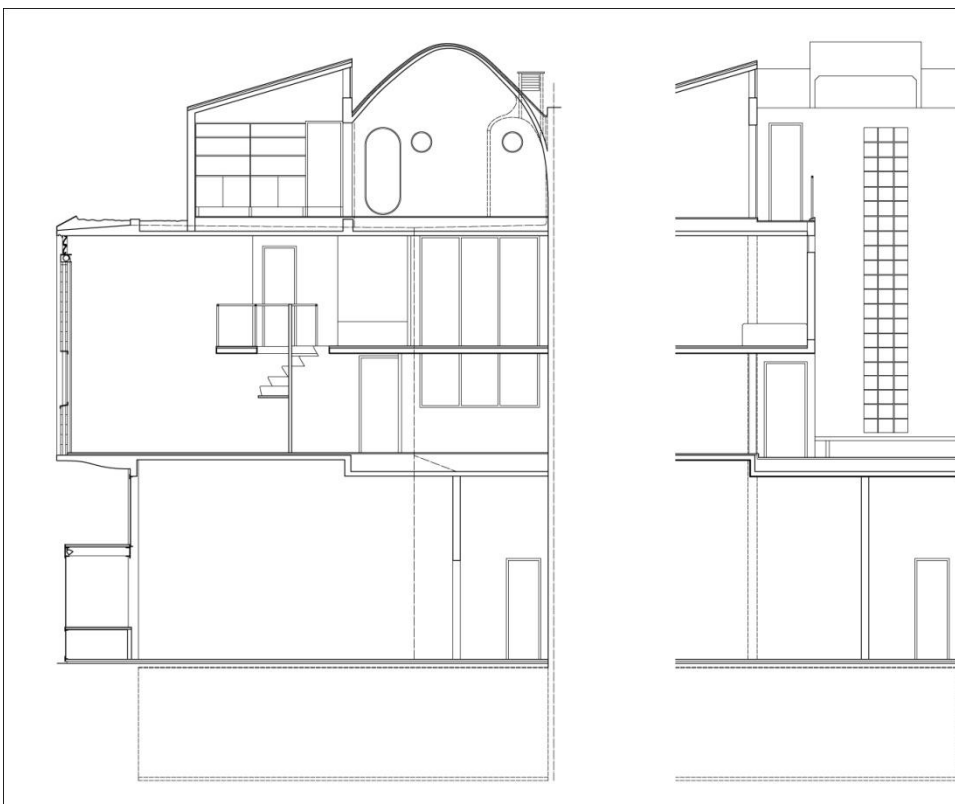
⁴⁰³ GRUPO AUSTRAL, *Austral 3. Casa de Estudios para Artistas en Buenos Aires...*, op. cit.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*



III.2.41 Pensar la ciudad desde la célula.
A medio camino entre la
"Buenos Aires real" y la
"Buenos Aires Radiouse".
FBC C1393/293.



III.2.42-3 "Casa de Estudios para Artistas". Primera versión con techo inclinado en el estudio y techo abovedado en la habitación del portero. FHA B071 (en reverso de hoja). Redibujado por el autor.

El atelier de la esquina posee una membrana de lamas orientables de acero y corcho que permite una conexión con el exterior y transformando el concepto unívoco de exterior-interior (III.2.37).

A nivel urbano la verticalidad en doble altura de dichas lamas potencian su dramatismo a la hora de producirse el accionar del mecanismo de apertura. Visto desde la calle, un cilindro elevado y enmarcado se desmaterializa, la luz surge de entre las láminas que se mueven dejando escapar el aire interior. Por un momento permanecen abiertas para cerrarse de nuevo, en una especie de respiración branquial, de agallas de pez urbano encallado en la orilla.

La planta alta de los *ateliers* también presenta diversos grados de flexibilidad. Contiene un espacio para dormir, un pequeño placar y un baño. Las escaleras vinculan esta losa de perfil ondulado con la planta primera de diversas formas de acuerdo al caso, "*constituyendo siempre un motivo de gran interés plástico*". Desde esta planta se domina la doble altura que da al exterior.

La última planta contiene los dos estudios, uno de los cuales habitó Bonet hasta 1941. Es acá donde se expresa con mayor intensidad las búsquedas tipológicas y plásticas, generadas a través de la indagación técnica y formal. Donde el equipamiento genera espacio, el espacio genera arquitectura, y la arquitectura genera ciudad.

El estudio es un espacio abovedado, pero dicha bóveda no se comporta como una lámina cóncava que se ha posado sobre el mismo, sino que su existencia pareciera deberse a una propia deformación del espacio interior, que pulsando el hormigón, la piedra en estado líquido, ha producido la curvatura del límite superior (III.2.17). En este proceso de deformación espacial ha arrastrado las líneas de la carpintería que separan el estudio de la salita, que parecieran haberse deslizado desde una posición inicial ortogonal a un estado de equilibrio inestable. Esta grilla desestabilizada de pronto se abre en tres láminas para permitir pasar a la salita (III.2.15). No se trata de una puerta, es un artefacto extraño que permite atravesarlo accionado por un mecanismo.

Desde los dos estudios, y atravesando sendas aberturas de bordes redondeados y separadas del piso (III.2.16), se puede acceder a la terraza jardín que ocupa el vaciado de la esquina en este sector, donde las bóvedas de hormigón armado se interrumpen para generar un vacío exterior habitable enmarcado por la arquitectura, un paisaje urbano que refleja los nuevos modos de habitar la ciudad.

Es en este sector (III.2.1) donde se ubican dos elementos de geometría no euclidiana con características análogas a las "*draps mouillées*" o "*sábanas mojadas*" de Roberto Matta, (y también presentes en el proyecto de la terraza – jardín de los "departamentos transformables de Belgrano"). En este caso realizadas con fibrocemento ondulado enmarcado en bastidores metálicos curvos.

La terraza de la esquina de Paraguay y Suipacha no tiene césped, sino una capa de grava. Una superficie móvil, ondulante, mullida, que invita a sentarse, a hundirse. Canteros ondulantes contienen algunas plantas y ven surgir los elementos que sostienen la marquesina curva de la esquina (III.2.18). Estos elementos inquietantes, de textura gruesa y geometría irregular, emergen como tallos, y a manera de surreales muletas sostienen la banda blanca, límpida, clara, que dobla la esquina y contiene psicológicamente el espacio de la terraza.

En esta terraza los Australes colocan un sillón de hierro de onduladas líneas, similar al que Le Corbusier solía incluir en sus terrazas-jardín. En la propia terraza del ático Beistegui se puede apreciarlo como un objeto más de la composición, al igual que el arco de triunfo de París que apenas asoma arriba del muro perimetral. En ese sentido la terraza de Paraguay y Suipacha se

relaciona de manera directa con la ciudad real, hasta casi sentirse parte de ella. Las calles de Buenos Aires, el tráfico, la gente, no son algo abstracto que se observa plásticamente como en una composición pictórica sino que forman parte indisoluble de la experiencia sensorial de este espacio. La terraza no se separa de la ciudad, no es un mero espacio de contemplación, sino que está inmerso en ella, forma parte de ella a pesar de diferir en su naturaleza genética.

Existe una primera versión de la Casa con evidentes diferencias en la geometría de la cubierta del último piso (III.2.42-43). En esta versión el espacio principal del estudio y la salita se cubren con un techo inclinado 30° con pendiente hacia la calle Suipacha. Solo el espacio de la habitación del portero se cubre con una bóveda. Además la puerta de ingreso a dicha portería posee connotaciones de la arquitectura naval, reforzando la inclusión de los “ojos de buey”, que permanecerán en la propuesta definitiva en algunos sectores.

Esta versión preliminar no posee la contundencia y síntesis de la versión definitiva, donde la bóveda es la resultante de la pulsión del espacio interior y termina de completar el esquema formal del edificio. Es una solución fragmentada, que pronto se abandonará.

Pensar la ciudad desde la célula.

La renovada concepción tipológica de las unidades, unida a una determinada idea de ciudad lleva a pensar la ciudad desde la célula, en un ejercicio de microescala urbano, donde la problemática de la inserción es fundamental a la hora de proponer un modelo con el que enfrentarse en la ciudad tradicional.

En este sentido puede decirse que este edificio hace ciudad. Una arquitectura que piensa la ciudad desde la célula, por más pequeño que sea su radio de acción, está contribuyendo a hacer ciudad.

Así, la Casa para Artistas en Buenos Aires está estableciendo nuevas relaciones del habitante con el hecho urbano que son pertinentes con los modos de habitar contemporáneos, está generando un paisaje donde se plasman los valores establecidos en los preceptos del manifiesto Austral, está afrontando la problemática de la inserción de nuevos programas en el tejido tradicional.

Y todo esto desde un renovado concepto del habitar, con una noción de flexibilidad y personalización en los distintos *ateliers*, que unido a las intensas relaciones espaciales creadas con una determinada manera de concebir el espacio, que conducen a una correcta interpretación del concepto de “*Machine à habiter*” de Le Corbusier.

Analizando una perspectiva axonométrica del estudio para los *ateliers*, vemos el énfasis puesto en la concepción de este espacio integral, de este lugar de habitación mínimo destinado a satisfacer las necesidades funcionales y psicológicas del individuo que lo habite.

La tecnología está regida por criterios visuales o climáticos, como instrumento para materializar una determinada forma de concebir la arquitectura.

La fachada es una membrana permeable a las necesidades de los usuarios, actúa como un mecanismo o interfase interior - exterior, regulando las relaciones entre estas dos realidades.

Asimismo contribuye a establecer un sistema de percepción dinámico, que se ve reforzado, de noche, cuando la fachada se transforma en un filtro que controla las radiaciones lumínicas del interior.

Para lograr estos propósitos se utilizan tres clases de vidrio: El ladrillo de vidrio al vacío, el Termolux (lana de vidrio entre dos vidrios triples comunes), y el vidrio triple. Todo esto

soportado por una estructura metálica que recorre la fachada, empotrada a su vez en la estructura general de hormigón armado.

También se diseñan especialmente unos toldos de algodón y amianto que se despliegan exteriormente ofreciendo protección solar.

El edificio de Paraguay y Suipacha es un ejemplo de cómo la Arquitectura Moderna, correctamente interpretada y concebida, puede insertarse en la ciudad tradicional, incorporando a ésta nuevas maneras de entender el habitar, y contribuyendo a generar ciudad. Una ciudad a medio camino entre aquella “*Buenos Aires Radieuse*” imaginada en París, y la Buenos Aires real, la de los rígidos códigos de edificación ya caducos. Una ciudad que no margine al individuo, proponiendo una arquitectura abstracta, sino que lo asuma como protagonista.

Este edificio presenta una clara dualidad: es a la vez “objeto” y “urbano”. Por un lado considera el tejido de la Buenos Aires tradicional, reproponiendo una manera de abordar espacialmente la esquina, pero reconociendo a ésta como conformadora de la estructura urbana. Pero por otro lado presenta una voluntad de ingravidez, dada por ese elevarse plástico del suelo, no ya con *pilotis*, sino con la contraposición de los volúmenes curvos de las vidrieras de los locales comerciales. Este recurso plástico sumado a la fachada “radiador de luz” actúa a nivel perceptivo para contrarrestar la sensación opresiva propia de la “calle-corredor”. Una vez más, los Australes al verse imposibilitados de modificar la materialidad física de la calle, van a insertar un objeto arquitectónico con características tales que modifiquen la sensación del transeúnte al caminar por ella.

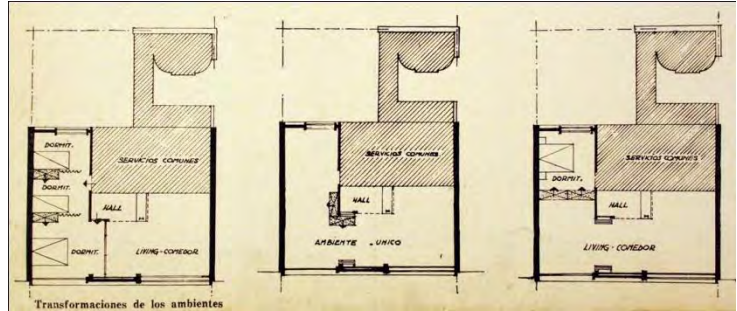
Es en este aspecto dual donde reside el valor de la propuesta de Paraguay y Suipacha, dualidad que se ve confirmada a la hora de abordar la problemática de la vivienda colectiva, con su doble condición de casa individual y colectiva, arquitectónica y urbana.

*“(...) El arquitecto, como elemento ordenador en la vida del hombre y cuya actividad se extiende desde la concepción de una silla hasta el Planeamiento de una ciudad, debe mantener alerta su espíritu, libre de prejuicios y dogmas plásticos o técnicos. Está obligado a contemplar el problema en sus dos aspectos: el colectivo y el individual (...) Debe encontrar soluciones que hagan compatibles las dos necesidades: la cantidad, forzosamente sistematizada, y la individual, libre y dispersa”.*⁴⁰⁶

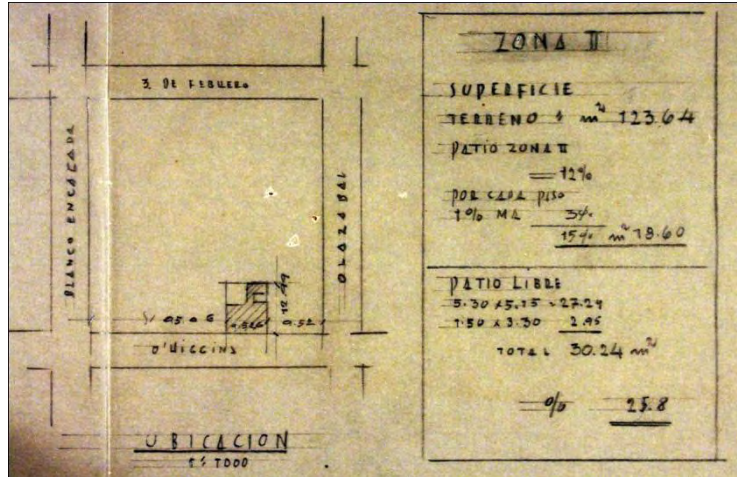
⁴⁰⁶ BONET CASTELLANA, Antoni, “Nuevas Precisiones sobre Arquitectura y Urbanismo...”, *op. cit.*



III.3.1 Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy.
"Departamentos transformables en Belgrano".
O'Higgins 2319. Buenos Aires, 1940-41.



III.3.2 Esquema de transformaciones de los ambientes.



III.3.3 Croquis de ubicación. Nótese las reducidas dimensiones del terreno (123,64 m²) y la ubicación con respecto a la manzana. FHA D014j.

III.3.4-6 La relación con la vegetación es explícita, incluso hasta dramática en ciertos momentos. En esta serie de fotografías de Horacio Coppola se evidencia el contraste buscado, presagiando las búsquedas de Virrey del Pino. Ramas y sombras parecen querer abalanzarse sobre el cubo límpido. Lo móvil y lo inmóvil. FHA G046, G111, G045.



Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

3.3 Departamentos transformables en Belgrano

Esta casa de renta va a ser la primera obra construida, de vivienda colectiva, de la sociedad que establecen Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy una vez regresados de París.

Después de haber hecho algunas reformas y proyectos que no se concretaron, este encargo va a permitirles realizar varios ensayos que formaban parte de la búsqueda de Austral en lo referente a la relación entre lo individual y lo colectivo. Si bien hacen explícito que lo acotado del programa, el presupuesto y las pequeñas dimensiones del terreno les permitía solo esbozar las ideas que venían manejando, su propuesta lejos de quedarse en la superficialidad de soluciones ya ensayadas busca ir al fondo de la problemática de la vivienda colectiva inserta en un tejido consolidado sobre una trama de damero.

El barrio de Belgrano constituía, en la segunda mitad de la década del treinta y principios de los cuarenta, una zona residencial de muy baja densidad,⁴⁰⁷ con amplias calles arboladas, que comenzaba a recibir los primeros impactos de la transformación urbana tendientes a densificar la zona. Había sido indicada en el Plan de Buenos Aires como uno de los “núcleos satélites” con características propias independientes de la ciudad central.

El Plan de Buenos Aires desarrollado en París por Le Corbusier, Jeanneret, Kurchan y Ferrari determinaba que una vez *“Establecidos los límites razonables de la nueva ciudad –dentro de los cuales se llegará a la densidad conveniente por medio de reglamentaciones que obliguen a construir la altura útil, prohibiéndose toda otra altura mayor o menor, con los espacios libres, etc., necesarios-, los barrios satélites podrán constituirse.*

Flores, Belgrano, San Isidro, etc., serán reorganizados como grupos de ‘unidades eficaces de habitación’”.

El Plan establecía que estos barrios no deberían perder su carácter y que las zonas intermedias entre estos núcleos satélites y la ciudad central deberían dejarse libres de edificación, conservándose las como grandes reservas de vegetación, bosques, viveros, chacras, etc.

¿Cómo hacer para insertar una unidad de vivienda colectiva de densidad media conservando el carácter del barrio e insertándose en un tejido con situación de calle-corredor?

Está claro que los Australes no podían esperar a que el Plan de Buenos Aires se aprobara, para empezar a hacer arquitectura conforme a sus lineamientos. Ellos debían actuar a medio camino entre una ciudad consolidada y una ciudad ideal, insertar arquitectura colectiva en una trama en damero que consideraban obsoleta y en un barrio del cual pretendían conservar su carácter aumentando la densidad.

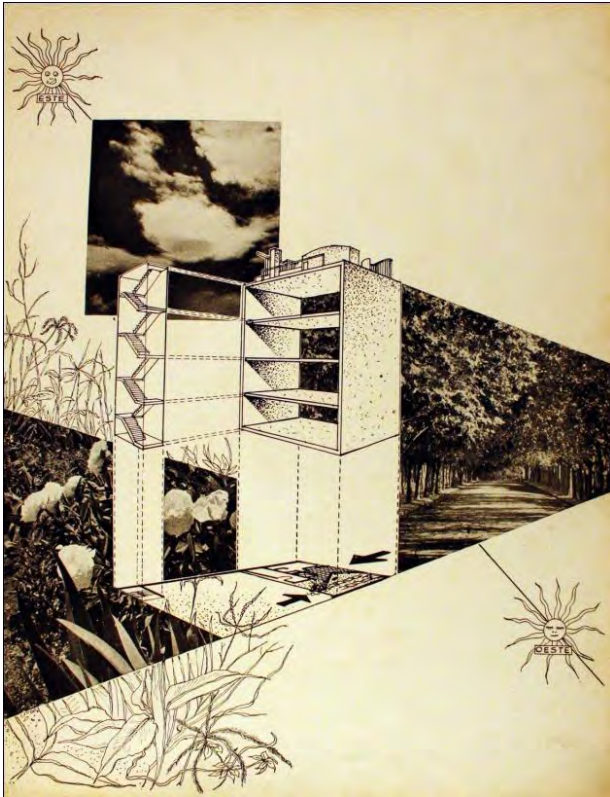
En la memoria de proyecto, Kurchan y Ferrari ponderan *“la situación en Belgrano, barrio jardín, de habitantes cuyo tipo de vida es en general más libre, más deportiva: exigiendo más variedad en las posibilidades del amueblamiento, dando al mismo tiempo más libertad al arquitecto”.*⁴⁰⁸

El terreno, ubicado en el n° 2319 de la calle O’Higgins, era de proporciones muy reducidas⁴⁰⁹ contando con solo 123,64 m² de superficie y estaba orientado con la fachada al oeste de la

⁴⁰⁷ Alrededor de 100 h/Ha, un poco menos de los 130 h/Ha del centro de Buenos Aires y muy lejos de los 1000 h/Ha propuestos por el Plan de Buenos Aires en base al modelo de *Ville Radieuse*.

⁴⁰⁸ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano”. En *Tecné* N° 1, Buenos Aires, agosto de 1942.

⁴⁰⁹ Hay un error en las dimensiones del lote en el artículo que sobre los *Departamentos transformables* publican Kurchan y Ferrari en la revista *Tecné*. En dicho artículo se menciona el lote de 9,52 de ancho por



III.3.8 Terraza-jardín.

III.3.7 *“Teniendo ya ambos frentes sobre el verde, se buscó rodear totalmente el núcleo edificado, con éste, de manera que desde cualquier punto pudiesen ser divisadas plantas y flores”.*

La escalera se separa de la caja liberando fachada y contrafachada al sol y la vegetación. El verde se inserta en la terraza y la planta baja libera visuales hacia el verde del fondo del lote. En el gráfico se dibujan las plantas totalmente libres, sin embargo los sectores de servicio incluidos en las plantas dificultarán el esquema buscado.



III.3.9-10 Contrafachada con escalera de servicio y pasarelas conectoras. El volumen cilíndrico deformado de la escalera es encerrado por la grilla ortogonal de las pasarelas. FHA G045, G046.

13,90 de largo. Sin embargo en el plano municipal conservado en el FHA se corrobora que las dimensiones correctas eran 9,526 de ancho por 12,99 de largo. FHA D014a.

manzana comprendida por las calles O'Higgins, Olazábal, 3 de Febrero y Blanco Encalada del mencionado barrio de Belgrano (III.3.2). Además *“ofrecía, como dato interesante, un jardín en el medianero lateral derecho, y otro en el posterior uniéndose a otros grandes jardines existentes en el centro de la manzana colocados en el sentido del cuadrante solar favorable”*.⁴¹⁰

El programa consistía en una casa de renta con departamentos para alquilar y uno para el propietario,⁴¹¹ matrimonio joven, *“cuyas necesidades funcionales estaban exactamente fijadas”*.⁴¹²

El presupuesto, excesivamente bajo, determinó la necesidad de diseñar en pocos metros cubiertos departamentos muy rentables y limitó la cantidad de unidades a construir.

La implantación del objeto arquitectónico en el tejido es clave para entender la propuesta. Imposibilitados de operar cambios a nivel urbano con esta mínima intervención aislada y enfrentados a la problemática de la calle-corredor van ensayar una operación presente en las propuestas de Austral para la vivienda colectiva.

Al no poder realizar cambios en la realidad física urbana del entorno van a incidir en la percepción que el observador tenga del objeto a nivel urbano y la percepción que de la ciudad posea el habitante de la vivienda.

Así en el terreno se implanta un *“cubo de edificación con dos costados cerrados completamente (medianeras) y dos frentes abiertos al oeste y este, sobre la calle, por un lado (una de esas calles de Belgrano llenas de árboles) y por el otro sobre la vegetación del centro de la manzana”*.⁴¹³

Como las pequeñas dimensiones de los departamentos impedían hacer corredores interiores, para poder liberar totalmente la fachada Este, separan la escalera del cuerpo del edificio (III.3.7), uniéndola a éste mediante pasarelas que constituyen los ingresos de servicio y generan unos patios *“lentos de aire y sol de la mañana”*. Estas pasarelas conectan la escalera con la habitación de servicio, el lavadero y la cocina, contando con un espacio para el tendido de ropa (III.3.9-10). El ascensor, en cambio se escinde de la escalera y se ubica al centro del volumen construido, para permitir el acceso directo al hall distribuidor de los diferentes pisos.

La ubicación exterior de la escalera es fundamental porque rentabiliza la parcela y convierte cada planta en una planta individual transformable.⁴¹⁴

Esta operación llevó a que *“Teniendo ya ambos frentes sobre el verde, se buscó rodear totalmente el núcleo edificado, con éste, de manera que desde cualquier punto pudiesen ser divisadas plantas y flores”*,⁴¹⁵ para lo cual se generó una terraza-jardín con césped y canteros en el departamento del propietario en el último piso (III.3.8), y se liberó visualmente una

⁴¹⁰ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano”..., *op.cit.*

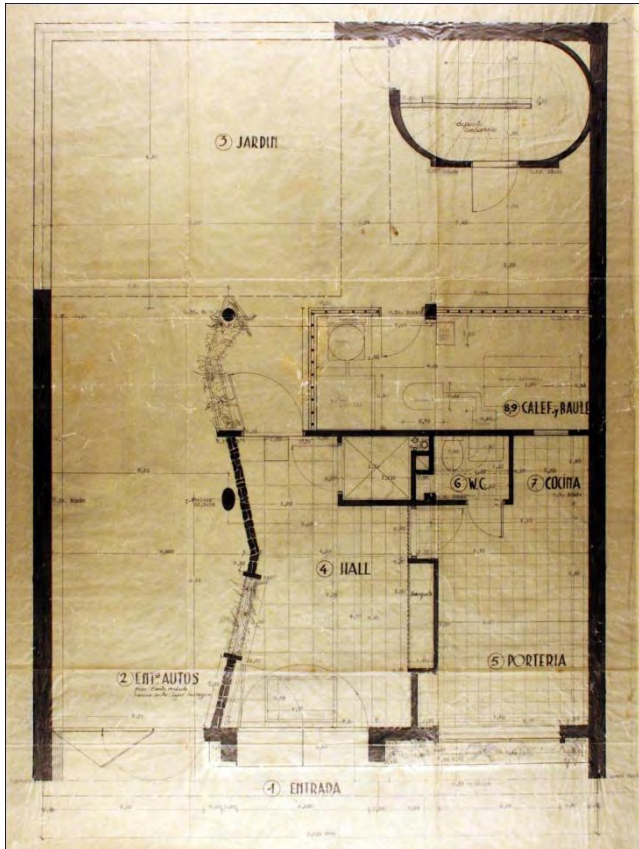
⁴¹¹ En el plano municipal figura como *“Casa de departamento para la Sra. A. Kinkelin de Raitzin”*. FHA D014a. Máximo Raitzin, amigo de Jorge Ferrari Hardoy y residente en Nueva York había sido quien, a través de un poder otorgado por Bonet, Kurchan y Ferrari, había tramitado mediante la empresa El Mundo el registro en los Estados Unidos del sillón BKF “Modelo Austral”. Ver LIERNUR, Jorge Francisco con PSCEPIURCA, Pablo, *La red Austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008. p. 244.

⁴¹² FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano”..., *Ibid.*

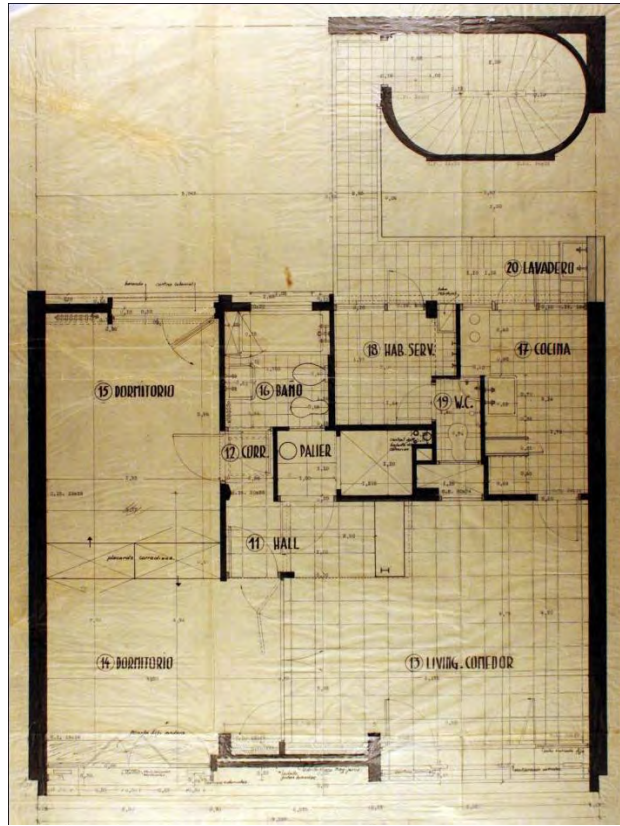
⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Ya en 1924 Gerrit Rietveld había diseñado su *Schröderhuis* en Utrecht con un concepto similar de planta “transformable”, aunque en el caso holandés se trata de una vivienda unifamiliar en esquina. La propuesta de Austral al tratarse de una vivienda colectiva entre medianeras presenta una complejidad adicional.

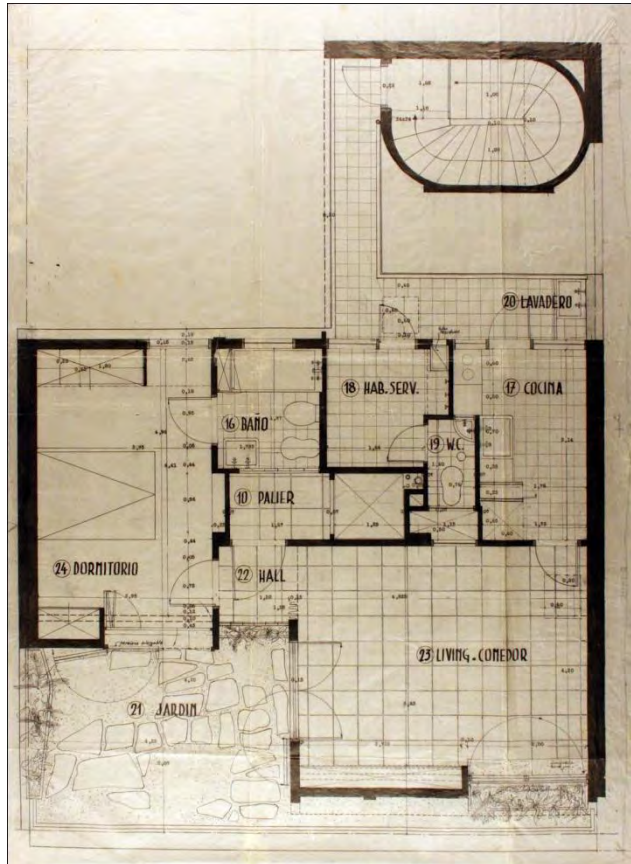
⁴¹⁵ *Ibid.*



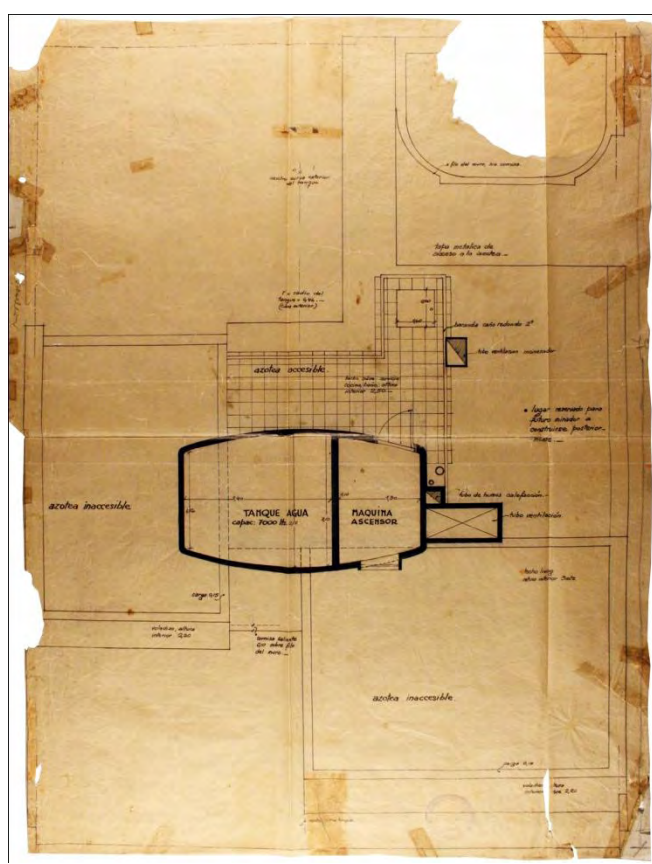
III.3.11 Planta baja, versión definitiva. FHA D014b.



III.3.12 Planta tipo, versión definitiva. FHA D014c.



III.3.11 Cuarto piso, versión definitiva. FHA D014d.



III.3.11 Azotea, versión definitiva. FHA D014n.

porción de la planta baja mediante *“un espacio abierto, que una la calle con el jardín, que prolonga y continúa la vegetación por debajo de la casa”*.⁴¹⁶

Precisamente en estos dos sectores, planta baja y último piso, es donde incorporan elementos de geometría no euclidiana. En los dos sectores “no transformables” de la casa, y por ende los tendientes a poseer una característica espacial mas rígida se incluyen algunos elementos capaces de contrarrestar esta sensación.

Entre la planta baja (III.3.11) y el cuarto piso (III.3.13) se disponen los tres pisos que poseen los departamentos tipo transformables, uno por piso (3.3.12). Esta capacidad de transformación constituye la operación central mediante la cual estos dos Australes tendían a satisfacer tanto las necesidades materiales como las psicológicas del individuo. Así, este dispositivo no solo era un mecanismo funcional sino que se convertía además en un mecanismo tendiente a operar en la psiquis del habitante, búsqueda que formaba parte del bagaje conceptual que habían traído de París Bonet, Kurchan y Ferrari.

Además representaba una propuesta para la tipología de casa de renta, tipología cada vez más extendida en un contexto donde todavía no había sido aprobada la ley de propiedad horizontal.

“Consideradas las condiciones antedichas de presupuesto bajo, número reducido de viviendas y situación en Belgrano, éstas hicieron surgir la necesidad de hallar un medio por el cual los departamentos tipo fueran transformables, a fin de adaptarse no sólo a varias necesidades materiales (uno, dos, tres, y hasta cuatro miembros de familia); sino también a la necesidad psicológica de amplitud y de espacio que el tamaño del terreno, dado el lote habitual en nuestra ciudad - obliga en general a hacer de proporciones mezquinas. En estas condiciones, al poder ampliarse, los libera. Los hace generosos, permite conseguir una sensación de espacio favorecida por la fachada ampliamente vidriada, de piso a techo, que introduce el exterior en la vida diaria”.⁴¹⁷

Así, mientras mediante un sencillo procedimiento se adaptaba el departamento a las necesidades materiales de hasta tres dormitorios (III.3.2), por otro lado el procedimiento de ampliación permitía una *“sensación de espacio”*, en un departamento de reducidas dimensiones.

Esta sensación de amplitud se generaba, no solo por la movilidad de los tabiques interiores sino además por una fachada vidriada, compuesta de diversos elementos muchos de ellos también móviles,⁴¹⁸ que actuaba como interfase entre el interior y el exterior (III.3.16-17).

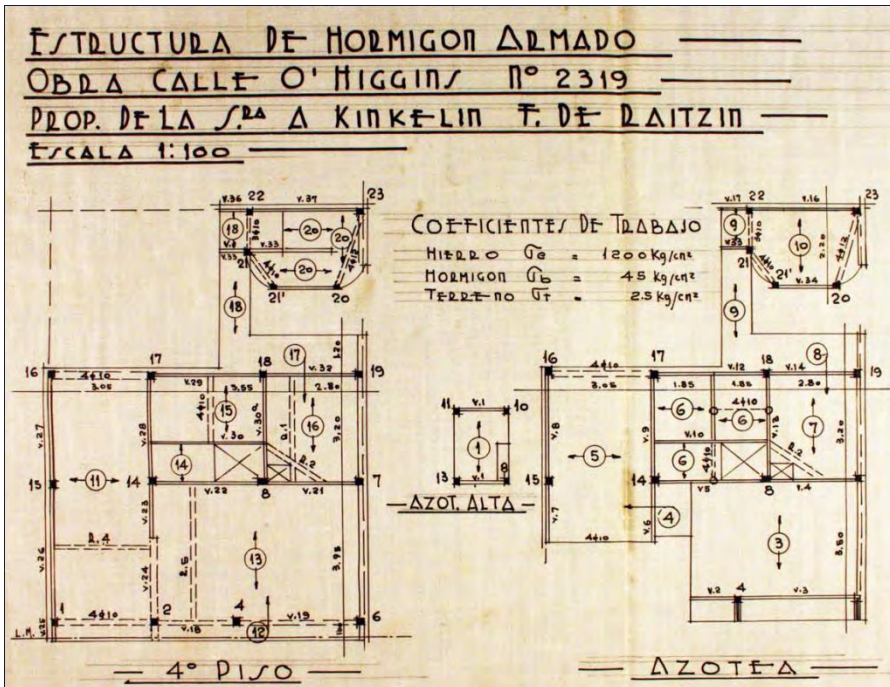
Esta especie de membrana permeable, lejos de constituir el límite de un espacio oclusivo, permitía limitar éste en grados de apertura que regulaban la relación del interior con el exterior. Así como el verde del barrio de Belgrano podía entrar visualmente en determinado momento por los amplios ventanales de piso a techo, se entregaba al peatón de la calle O’Higgins una muestra de la vida interior de la casa; a la vez que en planta baja se divisaba, a través de una reja permeable visualmente, el verde del jardín interior (III.3.20).

La *sensación de espacio* interior se complementaba con la disminución de *la sensación de calle corredor* que se generaba al exterior, en contacto con la ciudad.

⁴¹⁶ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano” ..., *op.cit.*

⁴¹⁷ *Ibid.*

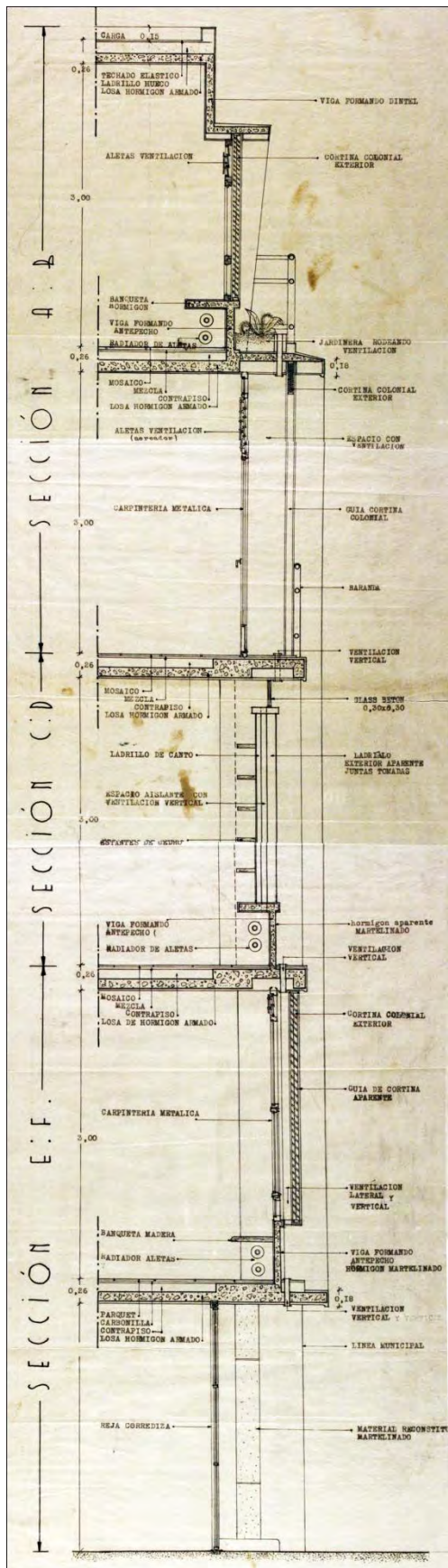
⁴¹⁸ El living-comedor de los departamentos tipo poseía una ventana plegable de piso a techo con características muy similares a la que poseían las aulas de la “*École en plain air*” de Suresmes, de E. Beaudouin y M. Lods, que Kurchan y Ferrari conocían.



III.3.15 Estructura de Hormigón Armado. FHA D014w.

III.3.16-17 Hacia el oeste el sistema de cortinas coloniales a tablillas separadas del vidrio generan un volumen de aire aislante que cuando se calienta asciende por los orificios practicados en las losas de HªA°. La relación interior-externo es regulable. FHA G043, G045.





III.3.19-20 La apertura visual hacia el verde del fondo del lote genera una percepción de planta baja libre. FHA G046. G111.



III.3.21-22 El Hall libera visuales hacia al fondo. La pared rugosa de piedra se deforma. El espacio se percibe más amplio de lo que realmente es. FHA G230a.



III.3.22 Las visuales son pasantes, desde el fondo percibo la calle. Una columna rugosa emerge de un cantero: es una planta más. FHA G048.

III.3.18 La fachada en Austral es un complejo dispositivo de regulación, no solo climático sino también sensorial. Mediante diversos mecanismos se busca regular las sensaciones que perciben el habitante y el peatón.



III.3.24 El ingreso a cada planta transformable se da a través de un hall distribuidor. Dicho hall es en realidad un *mueble transformable* inserto dentro del espacio mayor



III.3.25-27 Piso y techo pasan por arriba y por debajo del mueble – hall materializando el concepto de “*penetraciones de espacios*”. Quien entra a la casa en realidad emerge de un mueble. FHA G048.

III.3.28a La “*penetraciones de espacios*” va a ser uno de los elementos ensayados por los Australes en sus realizaciones, en la búsqueda de mecanismos que afecten la percepción que el individuo tiene del espacio. Gráfico para la casa de Pedro Ghiso. FHA D039k



III.3.28 El interior del mueble-hall nos muestra la ropa colgada. La sombra de los árboles estalla contra la pared. Al fondo una puerta entreabierta nos conduce a lo desconocido. FHA G111.

*“La fachada ampliamente vidriada tiene una función muy importante a cumplir: animar los juegos de proporción, de luces y sombras, con el elemento vida en constante variación. De noche, se convierte en un radiador de luz; y a través de las cortinas echadas se percibe el movimiento y la intimidad sin molestarla; esa visión enriquece la arquitectura, la humaniza más aún. El hermetismo de las fachadas de Buenos Aires aumenta la sensación de la calle-corredor cerrada e inhospitalaria; la fachada abierta entrega algo de su vida interior al transeúnte”.*⁴¹⁹

Esta fachada “*radiador de luz*” que sugiere al exterior la vida interna de la casa constituía un recurso análogo al usado por Bonet, Vera Barros y López Chas en la Casa de Estudios para Artistas de Paraguay y Suipacha. En dicha casa se conseguía este efecto con una fachada montada completamente en seco y tres tipos diferentes de vidrio (vidrio común, termolux y ladrillo de vidrio), combinados con toldos corredizos de amianto. A su vez, las lamas móviles del atelier de la esquina de Paraguay y Suipacha llevaban este recurso al máximo permitiendo una vinculación total y regulable entre interior y exterior.

En la Casa de la calle O’Higgins, este recurso se materializa igualmente mediante tres clases de vidrio (vidrio simple, vidrio esmerilado y ladrillos de vidrio) y la incorporación de cortinas coloniales (a tablillas) retraibles, que además servían de protección solar en la fachada principal con orientación Oeste. El espacio entre las cortinas y el vidrio se encuentra ventilado verticalmente mediante unos orificios practicados a tal fin en los aleros de hormigón armado.

Al poseer los livings-comedor ventanas plegables de piso a techo combinadas con barandas de hierro, la apertura espacial hacia la calle es total.

Las superficies de fachada no vidriadas se resuelven con paños de hormigón martelinado y paños de ladrillo de tierra cocida, vistos (III.3.18).

Las plantas tipo poseen un área “*fija*” y otra “*transformable*”.

El *área fija* está compuesta por las circulaciones verticales y el grupo de servicios. Las circulaciones verticales están netamente separadas. Por un lado el ascensor se conecta directamente con el palier de acceso a cada departamento, y por el otro la escalera, volumen curvo separado de la edificación, se conecta a una pasarela que conduce al balcón-lavadero del área de servicios.

Esta clara separación de la escalera (usada solamente como circulación de servicio) y el ascensor (usado exclusivamente para acceder a los departamentos) va a ser explotada al máximo en la casa de Virrey del Pino, de los mismos Kurchan y Ferrari.

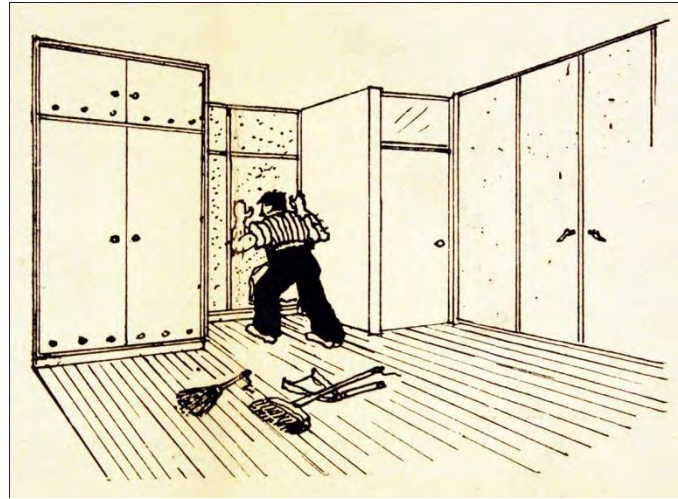
El *área transformable* se organiza alrededor de un hall distribuidor al que se accede directamente desde el palier de casa piso. Este hall constituye una pieza clave para el acceso a las dependencias del piso de acuerdo al grado de transformación que haya sido operada en las mismas. Al estar contenido por una losa a 2,20 metros de altura, dicho hall penetra dentro del espacio del living (de 3.00 mts. de altura) consiguiéndose una “*sensación de continuidad*” del living sobre el hall.

Este hall, inserto dentro del living a modo de una pequeña caja, está limitado en uno de sus laterales por una cortina de tela corrediza y es otro lateral por una pieza de equipamiento suspendida del piso mediante un perfil de hierro (una especie de “*mueble-inmueble*”). Esta independencia del mueble del piso y del techo del hall, favorece la “*penetraciones de espacios*” entre el living y el hall. Esta penetración espacial a su vez se ve reforzada por la dualidad funcional del propio mueble que sirve de perchero de ropa hacia el hall y de lugar de guardado y exhibición de objetos varios hacia al living (III.3.24-28a).

⁴¹⁹ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano”..., *op. cit.*

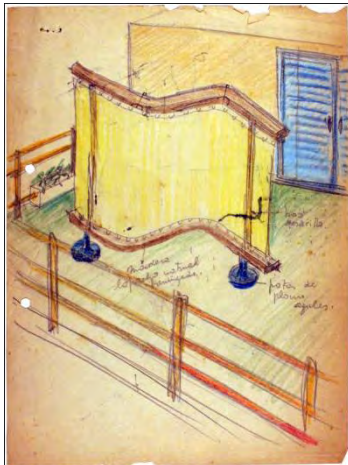


III.3.29 Vista de los placares móviles alineados. FHA G048.

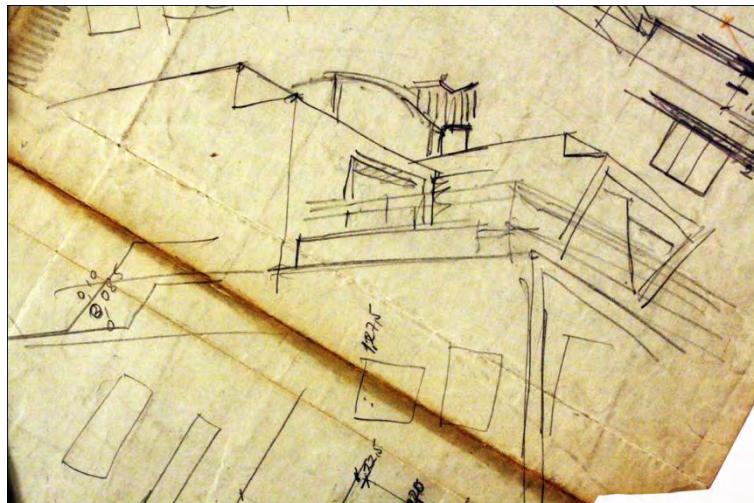
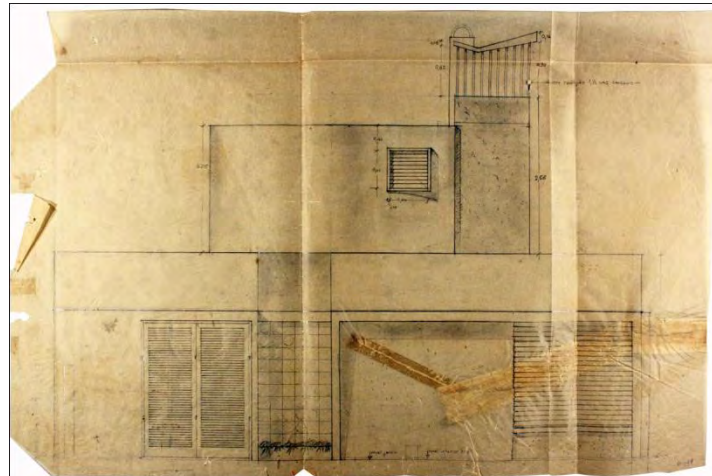


III.3.30 Mecanismo de transformación espacial.

III.3.31 Una "sábana mojada" móvil en la terraza-jardín. FHA D014s.



III.3.32 Volúmenes inquietantes emergen en las alturas. FHA D014s, G111, D043d (detalle).



La “*penetración de los espacios*” va a ser uno de los elementos ensayados por los australes en sus realizaciones, en la búsqueda de mecanismos que afecten la percepción que el individuo tiene del espacio (III.3.28a). Esa búsqueda muchas veces estaba motivada por lograr en espacios reducidos, una sensación de amplitud en la psiquis de quien lo percibe, muy diferente de la que dicho individuo podía percibir en espacios tabicados o compartimentados.

Este punto es fundamental. Hay una manipulación y un acercamiento al individuo, y a la sensación que ese individuo percibe espacialmente, que es propia del espíritu Austral y que no se encuentra presente en los diferentes ejemplos de arquitectura moderna del periodo. Se manipula el espacio para manipular la sensación que de ese espacio percibe el habitante.

En el área transformable y vinculado a hall se encuentra un espacio, aunque ajustado de dimensiones, de planta libre, con diversos mecanismos que posibilitan varias posibilidades de organización funcional.

Así, mediante una puerta de hojas plegables hacia ambos lados se podía independizar absolutamente el living-comedor del dormitorio contiguo o bien lograr la perfecta impresión de un solo ambiente (III.39-41).

Asimismo dos placares móviles permitían la composición de diversas distribuciones en planta. Dichos placares de piso a techo contenían ruedas de goma y utilizaban los zócalos a manera de rieles para desplazarse accionados por una leve presión una vez destornillada la unión entre ellos (III.3.29-30). Podían por lo tanto abrir ambos sobre una misma habitación o alternados, sobre dos. Incluso combinados con una cortina deslizable permitían materializar hasta tres dormitorios y ubicados en determinada posición generar un único ambiente en toda el área.

El área fija concentraba la cocina, baño, habitación de servicio y toilette “*formando un grupo en cuyo centro se colocaron las cañerías de obras sanitarias en un hueco abierto en la caja del ascensor, accesible desde éste, donde para su fácil reconocimiento cada caño va pintado con su color reglamentario*”.⁴²⁰

En el 4° piso, ocupado por los propietarios, se sustituyó uno de los dormitorios por una terraza-jardín. En este piso, carente de la tabiquería móvil o de las puertas plegables presentes en los departamentos tipo, Kurchan y Ferrari diseñaron un elemento móvil a ser ubicado en la terraza. Dicho elemento constituía un plano de geometría no euclidiana materializado por un bastidor de madera de lapacho natural barnizada con patas de plomo azules. Este bastidor contenía una lona tensada amarilla y constituía una pieza móvil tendiente a delimitar las áreas de la terraza (III.3.31). Este elemento presenta características análogas al diseñado por Bonet, Vera Barros y López Chas en el ático de la Casa de Estudios para Artistas de Paraguay y Suipacha, ambos relacionados con el concepto de “*wet-sheets*” o “*draps mouillées*” de Roberto Matta. Se necesitaban “*paredes como sábanas mojadas que se deformen y adhieran nuestros miedos psicológicos*”.⁴²¹

Aparte de la escalera de servicio que constituía un volumen de paredes curvas inserto dentro de la grilla ortogonal de las pasarelas de servicio la azotea va a ser otro lugar donde predominen las formas de geometría no euclidiana.

Así, el tanque de agua y la sala de máquinas del ascensor se diseñan incluidos en un volumen de paredes curvas que emerge de la azotea accesible. Un volumen inquietante, oblongo, que posee una singular abertura cuadrada. La presencia del ojo que mira (III.3.32-34).

⁴²⁰ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano”..., *op. cit.*

⁴²¹ MATTA ECHAUREN, Roberto, “Mathématique sensible – Architecture du temps”..., *op. cit.*

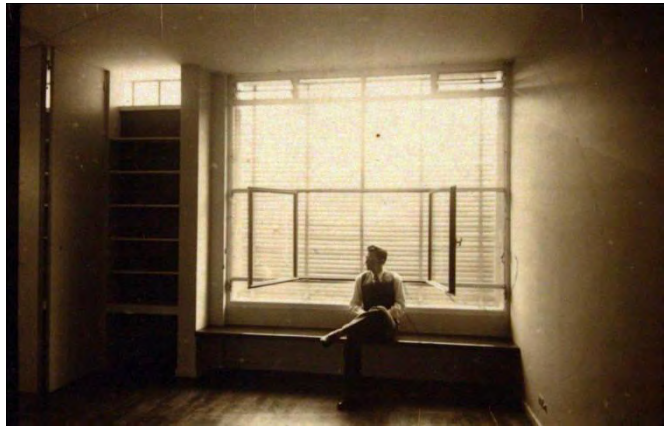


III.3.35-38 Las puertas ventanas corredizas recuerdan los mecanismos de la “*École en plein air*”, aunque en este caso su uso trasciende el dispositivo de climatización para incidir en la percepción espacial del “*protagonista*” de la casa. FHA G048.

III.3.39-41 mediante una puerta de hojas plegables hacia ambos lados se puede independizar absolutamente el living-comedor del dormitorio contiguo o bien lograr la perfecta impresión de un solo ambiente. FHA G111.



Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo



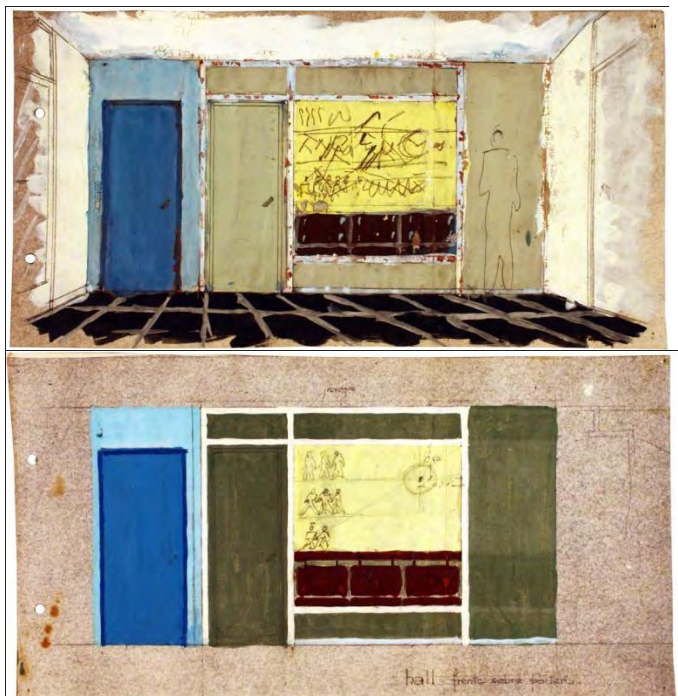
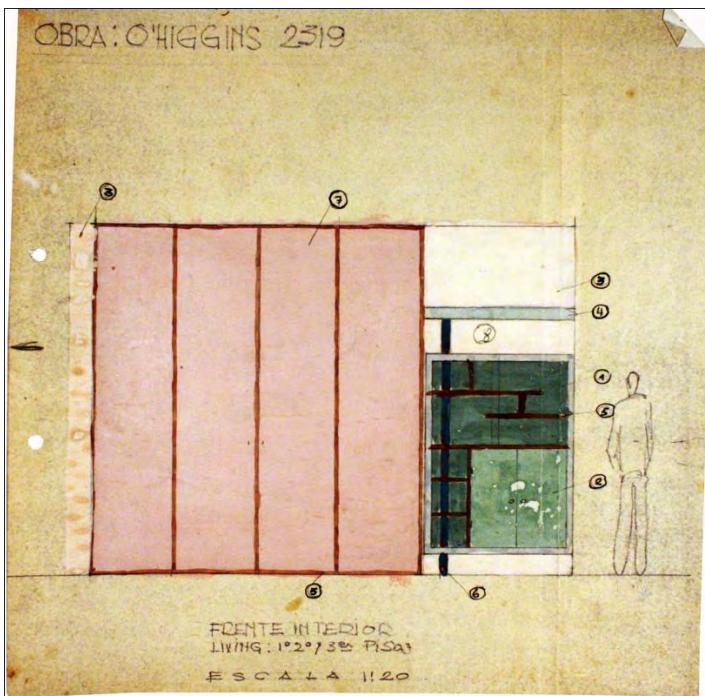
III.3.42-43 Jorge Ferrari Hardoy accionando los mecanismos de transformación funcional y perceptual del espacio. FHA G111.



III.3.44-46 Los mecanismos de regulación interior-exterior. FHA G111.



III.3.47-48 En la terraza-jardín los volúmenes se deforman, los planos pierden la vertical y parecen avanzar hacia la calle. Pedazos de piedra laja se esparcen entre el césped de la terraza jardín como pasos secretos que te colocan en movimiento aún estando quieto. FHA G111



III.3.49-50 Esquemas de color interiores. "El color, en el interior ha sido empleado como uno de los elementos más importantes para evitar la posible sensación de frialdad de las formas puras. Se ha buscado también con él la valorización de los planos interiores, según su colocación y sus distancias respectivas". D014h, D014g.

Este volumen del tanque constituía un elemento plástico que junto con el remate sinuoso del tubo de ventilación, el borde en ángulo agudo del living del 4° piso y el tabique de lona tensada de la terraza-jardín superior generaban un contraste con la ortogonalidad de la fachada de los departamentos tipo. Este contraste formaba parte de los ensayos de Austral, en la búsqueda de elementos que incidan en la psiquis del individuo y relacionados con el acto poético.

Es en esta planta donde los volúmenes se deforman, los planos pierden la vertical y parecen avanzar hacia la calle. Pedazos de piedra laja se esparcen entre el césped de la terraza jardín como pasos secretos que te colocan en movimiento aún estando quieto (III.3.47-48).

En Planta baja se ubicaron los servicios comunes para evitar la altura de 3.50 reglamentaria en ese momento para locales habitables.

Es así como, con una altura de 2.50, se ubican el hall, la portería, los locales de calefacción y depósito de baúles y un espacio abierto semicubierto que oficiaba de entrada de servicio y estacionamiento nocturno para automóviles.

Entre este espacio y el hall principal vuelve a aparecer un plano de geometría no euclidiana, *“un tabique de piedra de Mar del Plata aparente en forma libre”*.⁴²²

Dicha forma libre del tabique esquivaba la única columna de sección oval⁴²³ que existía solo en planta baja y continuaba hacia el jardín en un cantero con plantas que recibía otra columna, en este caso de sección circular. Es el pilar oval el que “empuja” la pared de piedra. El otro pilar es un pilar ambiguo, al meterse el jardín dentro del cantero, es una piedra que se transforma en planta (III.3.22-23). Metamorfosis similar a la ocurrida en la terraza jardín de la Casa de Estudios para Artistas, donde Bonet, Vera y López utilizaron el mismo recurso.

El Color

La importancia que los australes le dan al color como elemento indisoluble de la arquitectura va unida a una manera precisa de cómo conciben su inclusión en la misma.

Los australes usan el color como un elemento complementario de la arquitectura tendiente también a incidir en la percepción que el individuo tiene de los volúmenes y los planos que delimitan sus espacios.

En los departamentos transformables de Belgrano *“El color, en el interior ha sido empleado como uno de los elementos más importantes para evitar la posible sensación de frialdad de las formas puras. Se ha buscado también con él la valorización de los planos interiores, según su colocación y sus distancias respectivas. En el exterior, ha constituido un elemento de composición complementario del molduraje”*.⁴²⁴

Esta diferencia de criterio al exterior y al interior se ve reflejada también por las gamas usadas, en relación a los grados de luz: *“Se han empleado dos gamas completamente distintas: en el interior colores de pastel destinados a jugar con la luz tamizada y en el exterior, a la luz solar, colores más vivos y transparentes”*.⁴²⁵

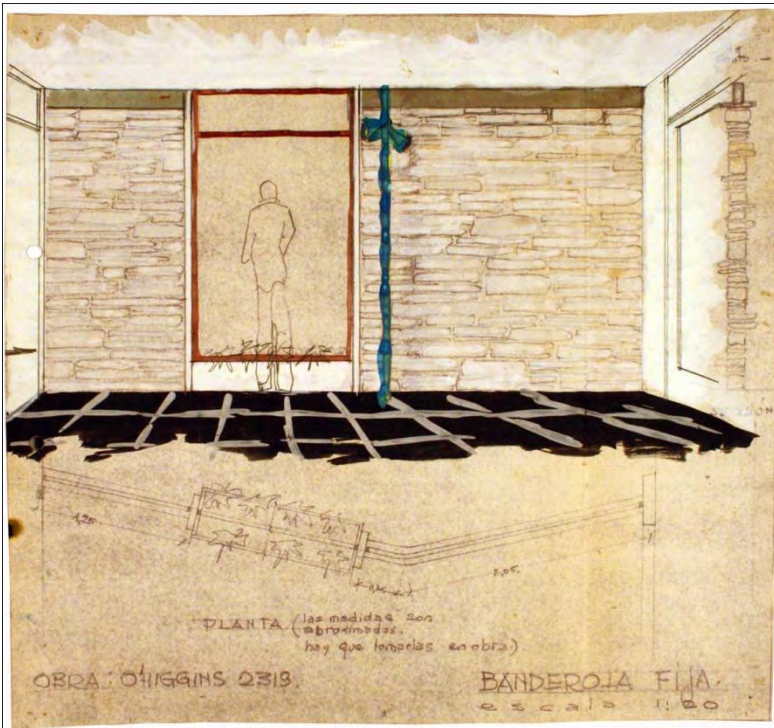
El uso del color como elemento que se aplica una vez definidos los volúmenes y las formas de la arquitectura se evidencia en la metodología usada para su diseño. Dicha metodología se basaba

⁴²² FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano”..., *Ibid.*

⁴²³ En la obra de Virrey del Pino, Kurchan y Ferrari también diseñarán columnas de sección oval para la planta baja.

⁴²⁴ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano”..., *op. cit.*

⁴²⁵ *Ibid.*

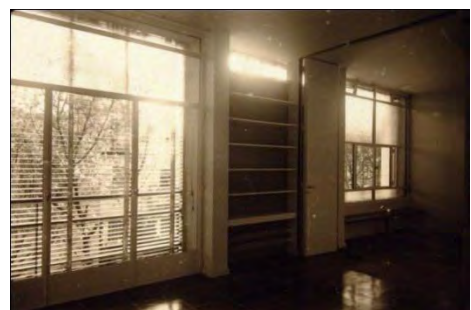
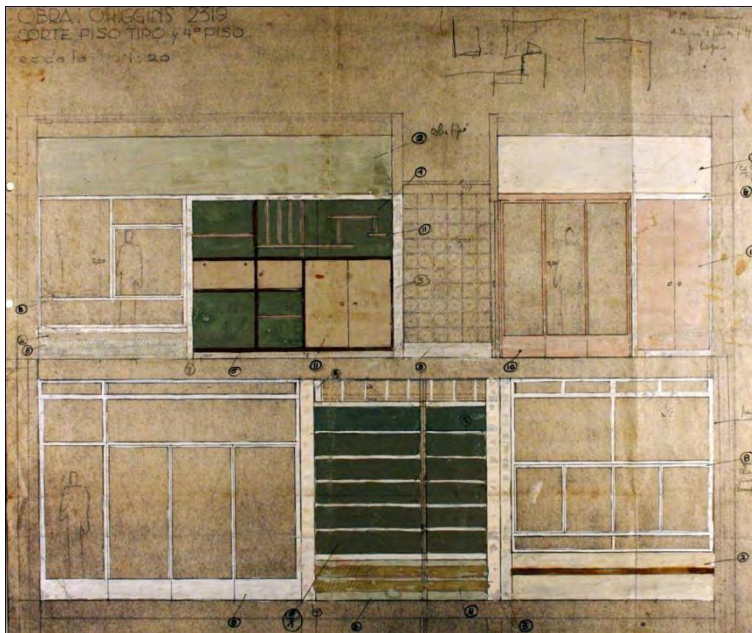


III.3.51 "...en el interior colores de pastel destinados a jugar con la luz tamizada...". FHA D014g.



III.3.52 Sergio Kurchan en el Hall de acceso a la Casa. FHA G230a.

III.3.53-54 El esquema de colores es aplicado posteriormente al diseño de la arquitectura, acuarelando copias heliográficas de los distintos espacios interiores. FHA D014f, G111.



en generar un “color-scheme” posterior al diseño de la arquitectura que debía complementar la arquitectura que servía de soporte. En este sentido se diferencian del neoplasticismo de Rietveld, que usaba el color antes o durante el proceso, para desmaterializar los volúmenes en planos.

En estos departamentos transformables Kurchan y Ferrari hicieron copias heliográficas de la mayoría de los cortes que representaban los espacios interiores de la casa y sobre el papel los pintaron con acuarelas de colores (III.3.49-51).

Sumados a estos colores aplicados se utilizan colores propios de material al natural, como son los del ladrillo de tierra cocida dejado visto, y el hormigón martelinado (en fachada) y el color de la piedra “Mar del Plata” en el tabique de planta baja.

El verde de la vegetación es usado como un color más a ser percibido por el habitante de la casa o el transeúnte que pasa al frente de la misma.

Este estudio minucioso del color también se refleja en la memoria del proyecto, donde se especifica cada uno de los colores usados al interior. Por ejemplo en la planta tipo se especifica:

“En el living: piso mosaico rojo oscuro, puertas plegables rosa-siena con marco marrón-rojiso-oscuro (sic). Pared del fondo del placard biblioteca en verde oliva oscuro, estantes blancos, medianeras y pared sobre los servicios comunes en amarillos ocre claro.

Carpintería metálica blanca, vitrina que separa del hall en fondo verde oliva, marcos de carpintería marrón y rojo amarillo claro (III.3.49).

Cielorraso blanco mate.

Placards corredizos blanco amarillento con bordes verde oliva oscuro.

*Dormitorios: Piso caldén lustrado oscuro, paredes amarillo claro, fondo sobre el jardín en verde oliva oscuro, molduraje blanco, y carpintería metálica verde oliva claro”.*⁴²⁶

En la planta del 4° piso se empleó “la misma gama que en la planta tipo, con el agregado de algunos colores más tenues para mayor contraste”.⁴²⁷

En Planta Baja se toma en cuenta para la adopción del esquema de colores la visión que el transeúnte tiene de la misma, y del contraste entre las dos situaciones espaciales, la de la calle y la del hall, buscando acentuar ese contraste con una determinada gama cromática:

“Dado que el interior del hall es visible desde la vereda percibiendo el espectador más claramente el contraste exterior-interior, se ha tratado de acentuar el mismo, empleándose la siguiente gama: piso de mosaicos negro brillante con juntas blancas; gris blanco de las piedras con juntas de cemento, cielorraso blanco y en las paredes: fondo verde oliva oscuro y amarillo cromo claro, azul cerúleo claro y molduras blancas. Puertas exteriores en amarillo ocre claro y puerta ascensor en linóleo azul oscuro.

*Colchoneta y respaldo en marrón oscuro linoleno” (III.3.50).*⁴²⁸

Existen dos versiones anteriores (aunque sin fechar) de la casa a la finalmente ejecutada y publicada en el N° 1 de la revista *Tecné* de agosto de 1942.

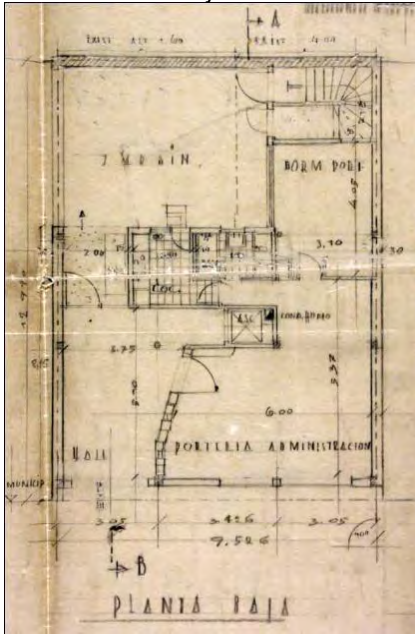
Si bien en estas dos versiones preliminares la implantación del edificio y el esquema funcional es muy similar al definitivo existen algunas diferencias que es conveniente notar.

⁴²⁶ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano”..., *op. cit.*

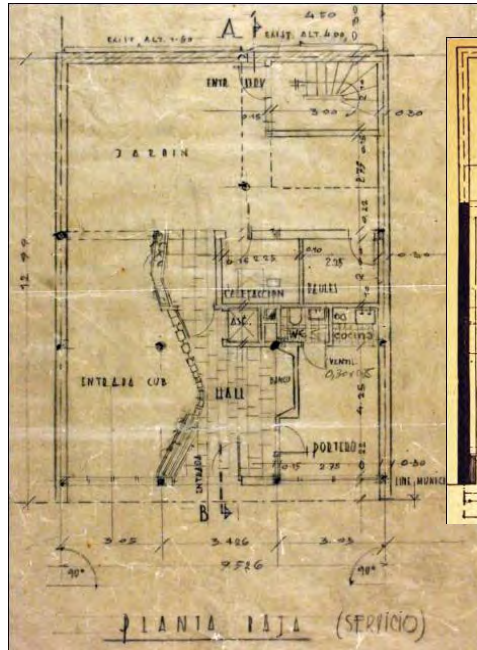
⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*

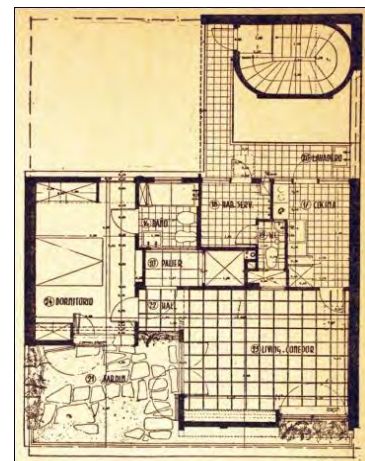
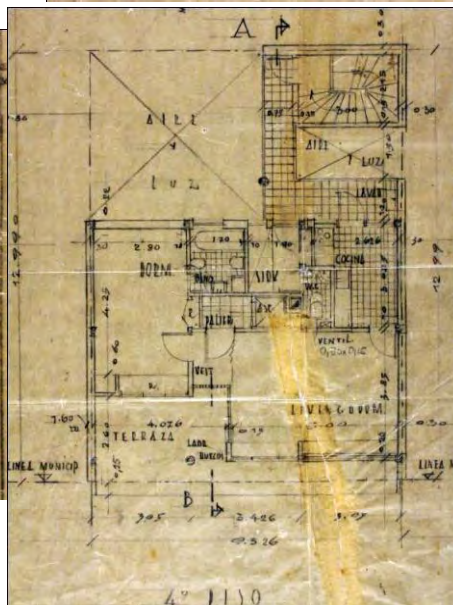
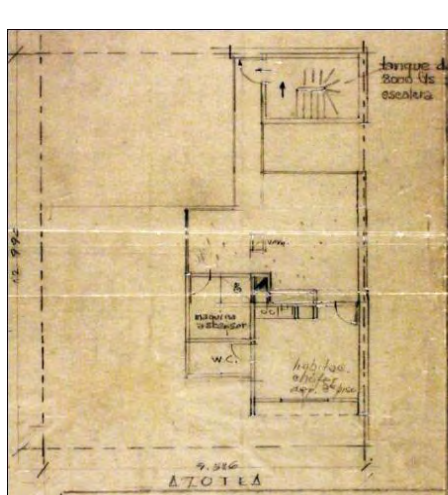
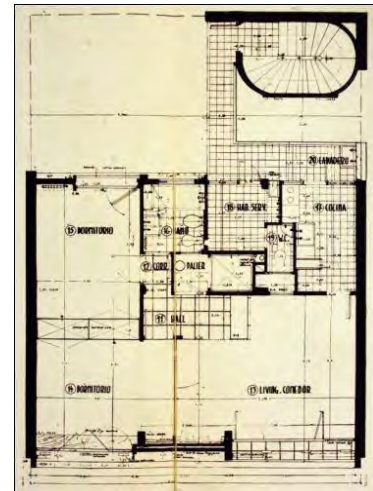
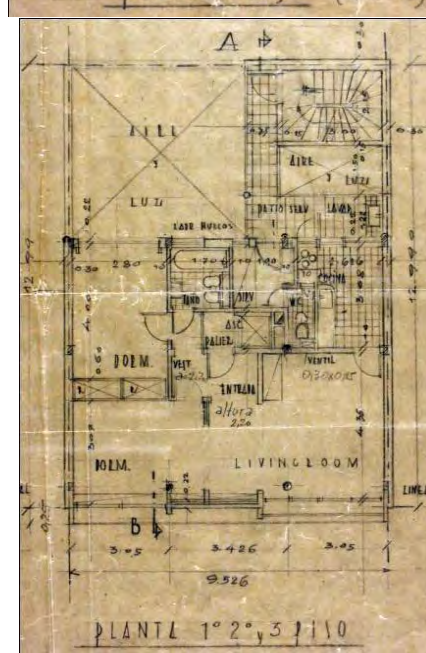
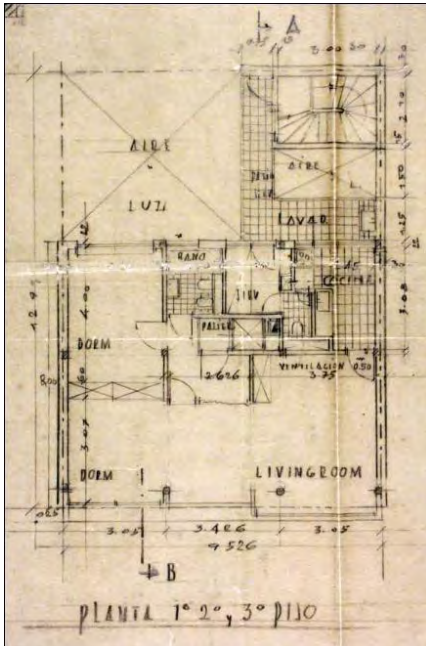
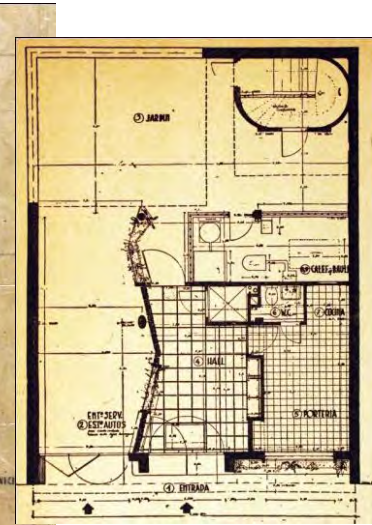
III.3.57-60-63 Primera versión.
Plantas. FHA D014j.



III.3.58-61-64 Segunda versión.
Plantas. FHA D014a.



III.3.59-62-65 Versión definitiva.
Plantas.



En la primera versión la casa cuenta con sótano, planta baja y tres pisos tipo. El esquema circulatorio vertical es el mismo de la versión definitiva, aunque aquí la escalera escindida del cuerpo principal se dibuja encerrada en un volumen ortogonal.

En el sótano se ubican los aparatos de calefacción, un depósito de baúles y espacios técnicos (incluido la salida del ducto de recogida de basura) (III.3.74).

En planta baja (III.3.57) se ubica el hall de acceso general, la portería-administración y el jardín posterior. No existe entrada de servicio ni estacionamiento nocturno para autos, por lo que las visuales desde la vereda hacia el jardín posterior se encuentran obturadas por el hall.

El hall ya posee la pared lateral en piedra natural, cuya geometría en planta es quebrada, aunque todavía no posee la forma sinuosa de la versión definitiva.

El sector de portería-administración es de mayor superficie que la versión final. Se accede desde el hall y posee sector de estar, baño, cocina y una habitación para el portero.

Las planta tipo casi no presenta diferencias con la versión definitiva (III.3.60), a excepción de hall de ingreso al departamento. En esta versión este es un espacio rígido, donde todavía no se había desarrollado la "*penetración de espacios*" del living-comedor sobre el hall a través del diseño del mueble suspendido de la versión final.

El cuarto piso (que en las dos versiones posteriores va a estar destinado a los propietarios del inmueble) se reemplaza por una azotea accesible vinculada a una habitación con baño (III.3.63). Dicha habitación, a la que se accede directamente desde la azotea, estaba destinada al chofer y a oficiar de depósito del tercer piso.

No existe la terraza verde con amplias visuales de la versión final. También desde la azotea se accede a la sala de máquinas del ascensor. En esta propuesta, el tanque de agua no se dibuja contiguo a la sala de máquinas, en la zona central de la construcción, sino arriba de la escalera, escindido del cuerpo principal de la casa y con una geometría ortogonal.

La segunda versión casi no presenta diferencias apreciables con la finalmente ejecutada. Ya no existe sótano y posee planta baja, tres pisos con plantas tipo para alquiler y un cuarto piso destinado a los propietarios del inmueble.

En planta baja (III.3.58) ya aparece la apertura visual hacia el jardín generada por la entrada para automóviles. La pared de piedra que separa este sector con el hall es de geometría sinuosa, un tanto más pronunciada que la definitiva, aunque la columna que esquiva dicha pared es de sección cilíndrica (a diferencia de la versión final donde la columna es de sección oval).

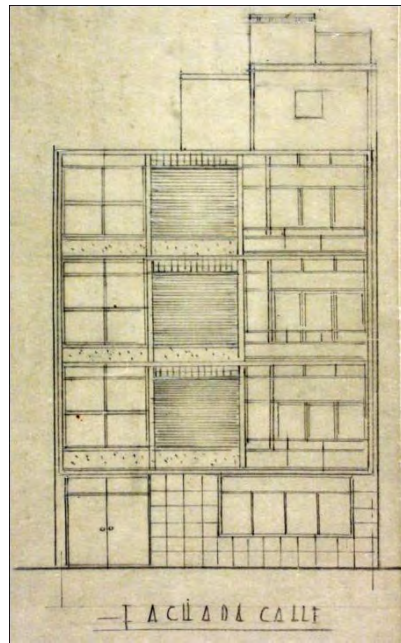
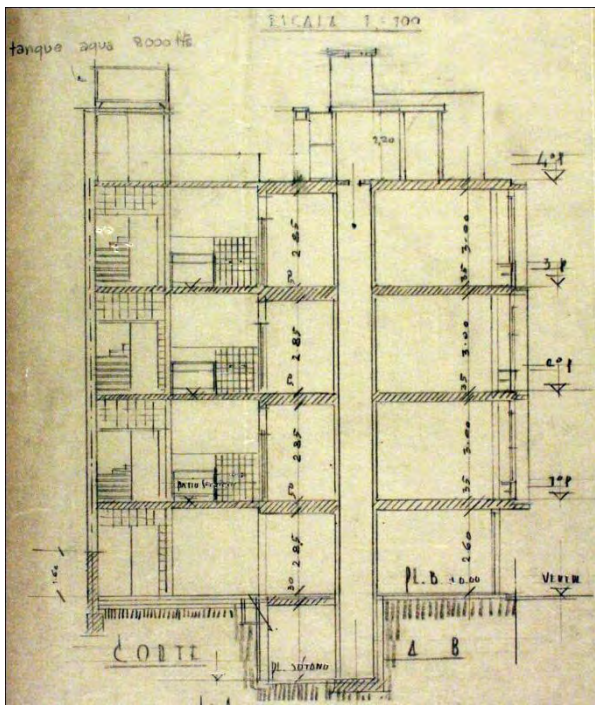
La escalera sigue estando encerrada en un volumen prismático ortogonal.

La portería ya tiene las dimensiones más reducidas que va a tener en la versión definitiva, aunque la puerta de acceso a la misma se encuentra a la derecha del banco del hall (a diferencia de la versión final donde la puerta de acceso se encuentra a la izquierda del mismo).

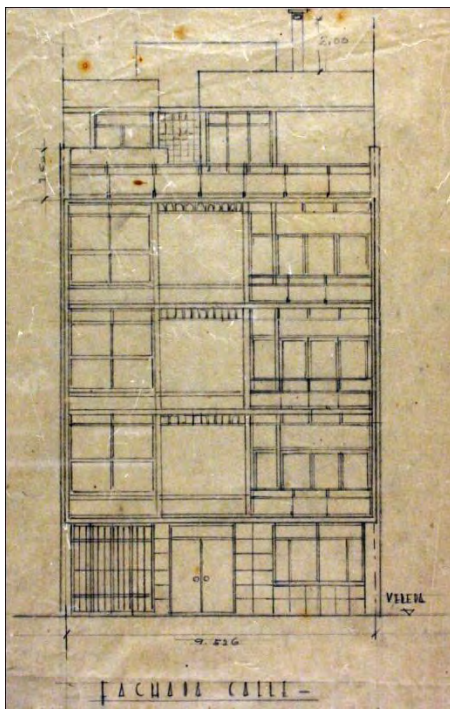
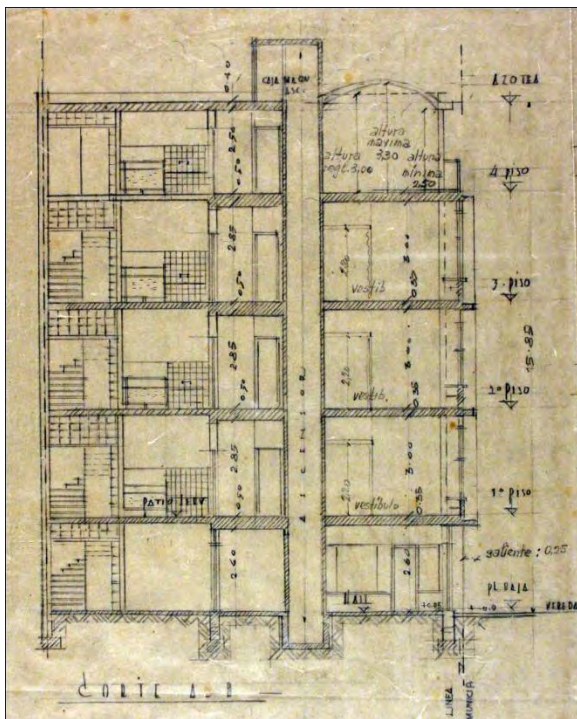
En la planta tipo (III.3.61) el hall de ingreso a los departamentos ya tiene los 2.20 mts. de altura, por lo cual el espacio del living-comedor penetra sobre él, sin embargo todavía no había sido desarrollado el mueble suspendido por lo que esa penetración de espacios no posee la claridad de la versión final.

En el cuarto piso (III.3.64) el techo del living-comedor se dibuja abovedado (III.3.68), con una altura mínima de 2.50 mts. y una máxima de 3.30 mts. (la reglamentaria era de 3.00 mts.).

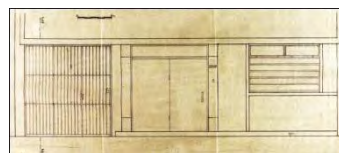
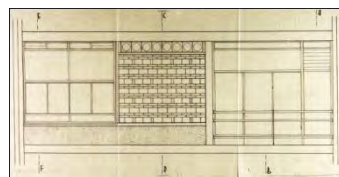
La azotea sobre el cuarto piso (III.3.72) posee el volumen de tanque de agua (ya no sobre la escalera, como en la primera versión) y de sala de máquinas del ascensor. Dicho volumen es ortogonal, muy diferente del final, de laterales curvos (III.3.73).



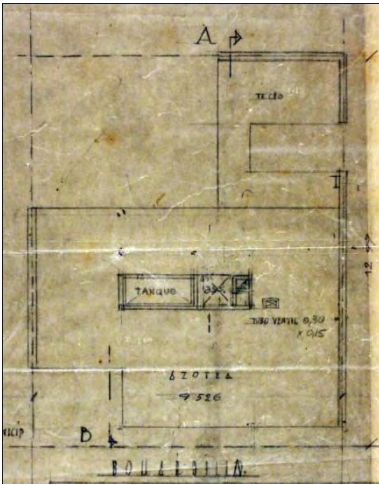
III.3.66-67 Primera versión.
Corte y fachada. FHA D014j.



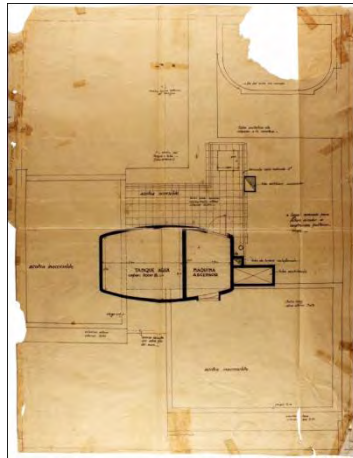
III.3.68-69 Segunda versión.
Corte y fachada. FHA D014a.



III.3.70-71 fachadas por
planta. FHA D014o.

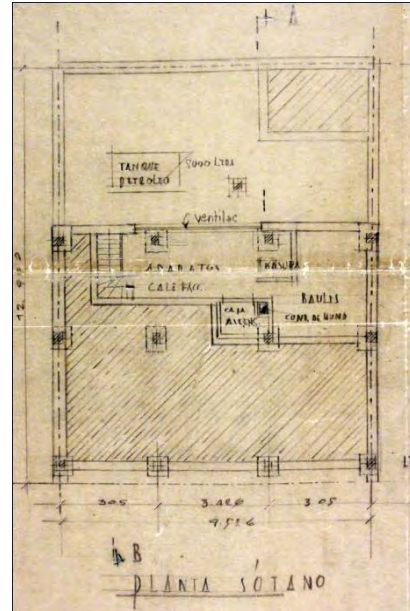


III.3.72 Segunda versión.
Azotea. FHA D014a.

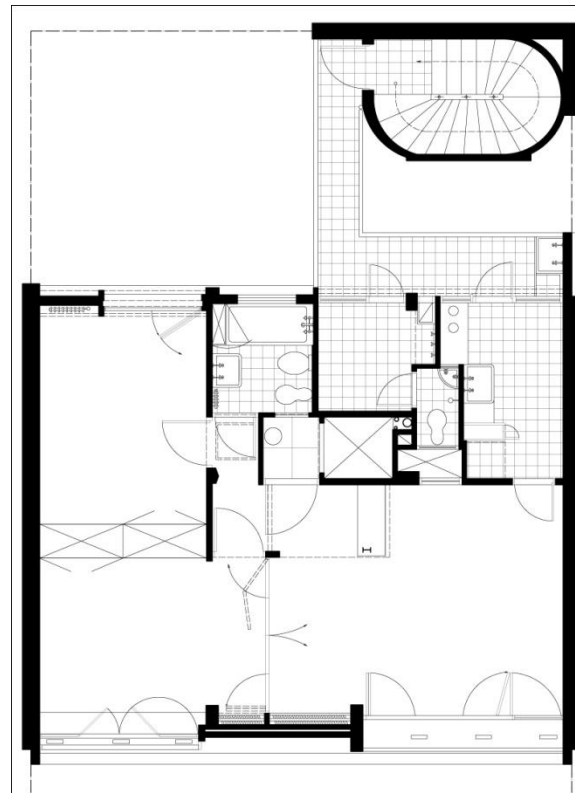


III.3.73 Versión definitiva.
Azotea. FHA D014n.

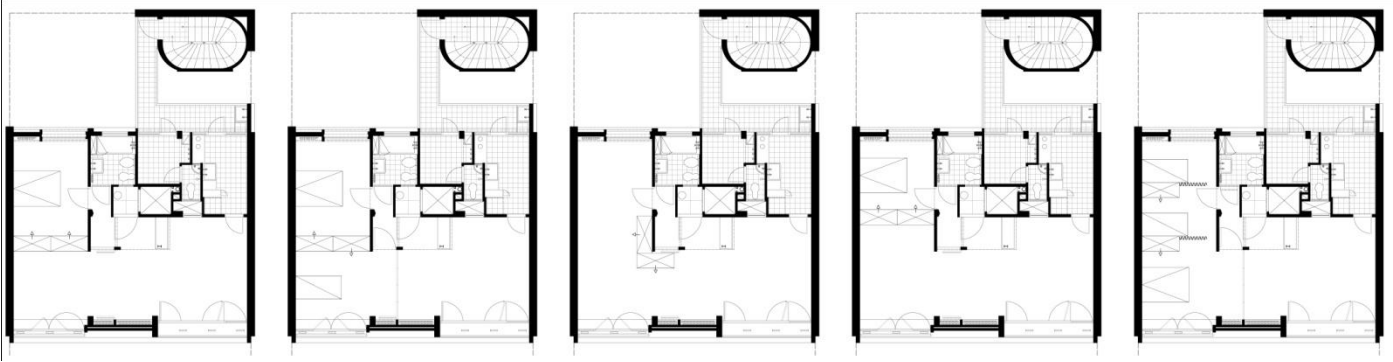
III.3.74 Primera versión
Planta sótano.FHA D014j.



III.3.75 Vista desde O'Higgins. FHA G046.

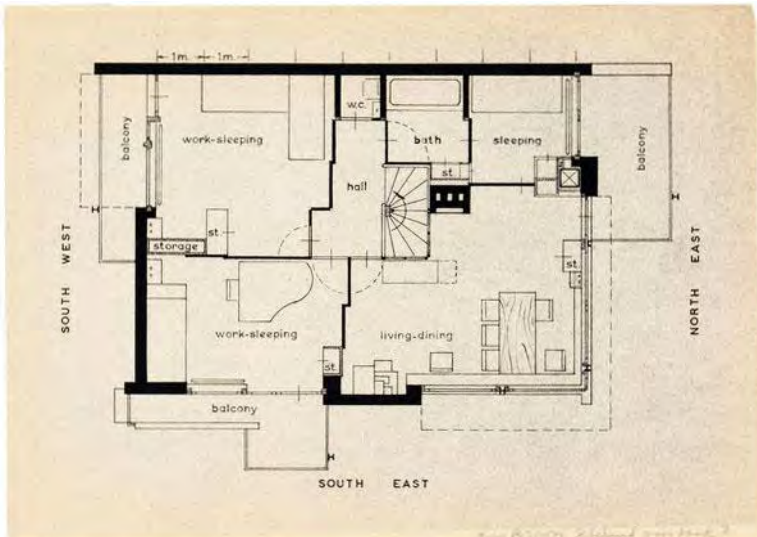


III.3.76 Planta tipo. Redibujada por el autor.

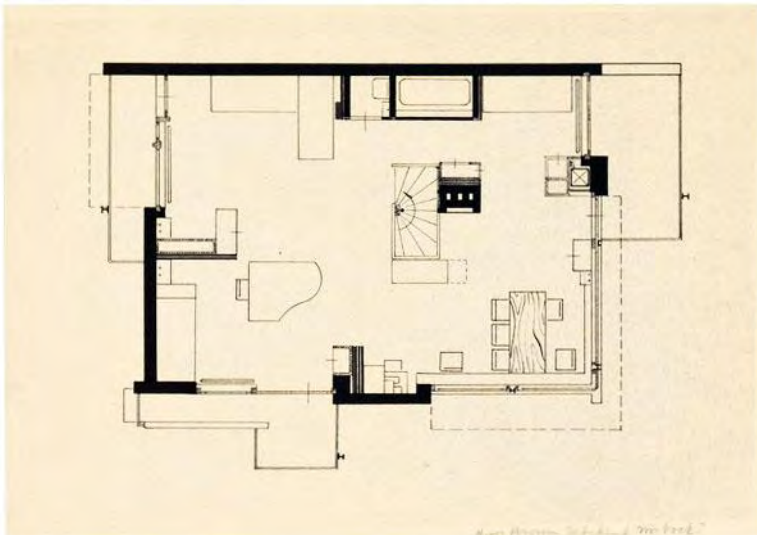
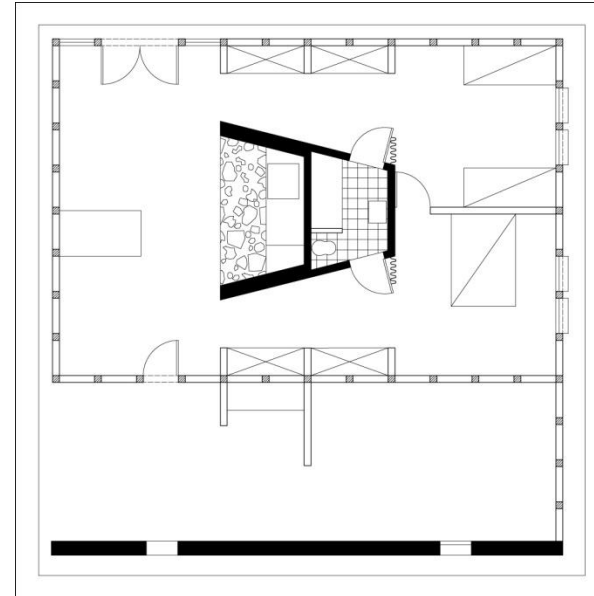


III.3.76 "Departamentos transformables de Belgrano". Opciones de transformación.

III.3.77 Gerrit Rietveld. "Schröderhuis". Utrecht, 1924.



III.3.78 Grupo Austral. Proyecto "DOMUS 4", 1939.



Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

En este proceso se comprueba que la estrategia funcional estuvo clara desde el principio. La incorporación del piso para los propietarios se da en la mitad del proceso, por lo que hace suponer la intervención del cliente en determinado momento.

La propuesta va mejorando con las versiones, ganando en sutileza y en manipulación de elementos. En ese sentido aparece la permeabilidad en planta baja, que permite divisar desde la calle el verde del patio interior, o el volumen del tanque de agua que pasa de ser un elemento sin presencia formal desde la calle a ser un volumen protagonista e inquietante que emerge en la azotea.

Kurchan y Ferrari eran conscientes de las limitaciones de espacio y presupuesto con las que contaban, sin embargo esto no fue una barrera para que se atrevieran a proponer algo que trascendiera al mero encargo. Ellos pensaban que *“Una casa puede atravesar más fácilmente el tiempo si es adaptable a necesidades cambiantes, que si es rígidamente proyectada sobre lo actual”*.

A partir de esa premisa, La estrategia es muy clara. Sin embargo es mejor lo que promete, un espacio central que se va rodeando, que la realidad, donde la posición del paquete de servicios hace inmóvil lo que podría ser versátil.

La idea había sido planteada, sin embargo *“lo limitado de las superficies construidas ha hecho de que esta idea haya quedado apenas esbozada; esperamos desarrollarla más adelante”*.

En este sentido los departamentos todavía no son completamente transformables, la estrategia es impecable, pero la distribución real es fragmentada. Al renunciar a un fragmento fijo de la casa niegan la posibilidad real de distribución. Al tener que introducir la habitación de servicio y el ascensor en el centro, el ensayo se dificulta por falta de espacio.

La franja central no funciona desde que se decide que el área de servicio ocupe tanto lugar, aunque esta situación la tienen previsto de entrada. Por la posición de las puertas respecto a los espacios, difícilmente se podría alterar mucho la distribución. La cocina a la derecha tampoco ayuda a la versatilidad. En ese sentido ésta es enunciada, pero no la acaban de provocar del todo.

Sin embargo todo esto no quiere decir que no enuncie las tendencias actuales de distribución, en ese momento ni siquiera incipientes en Buenos Aires.

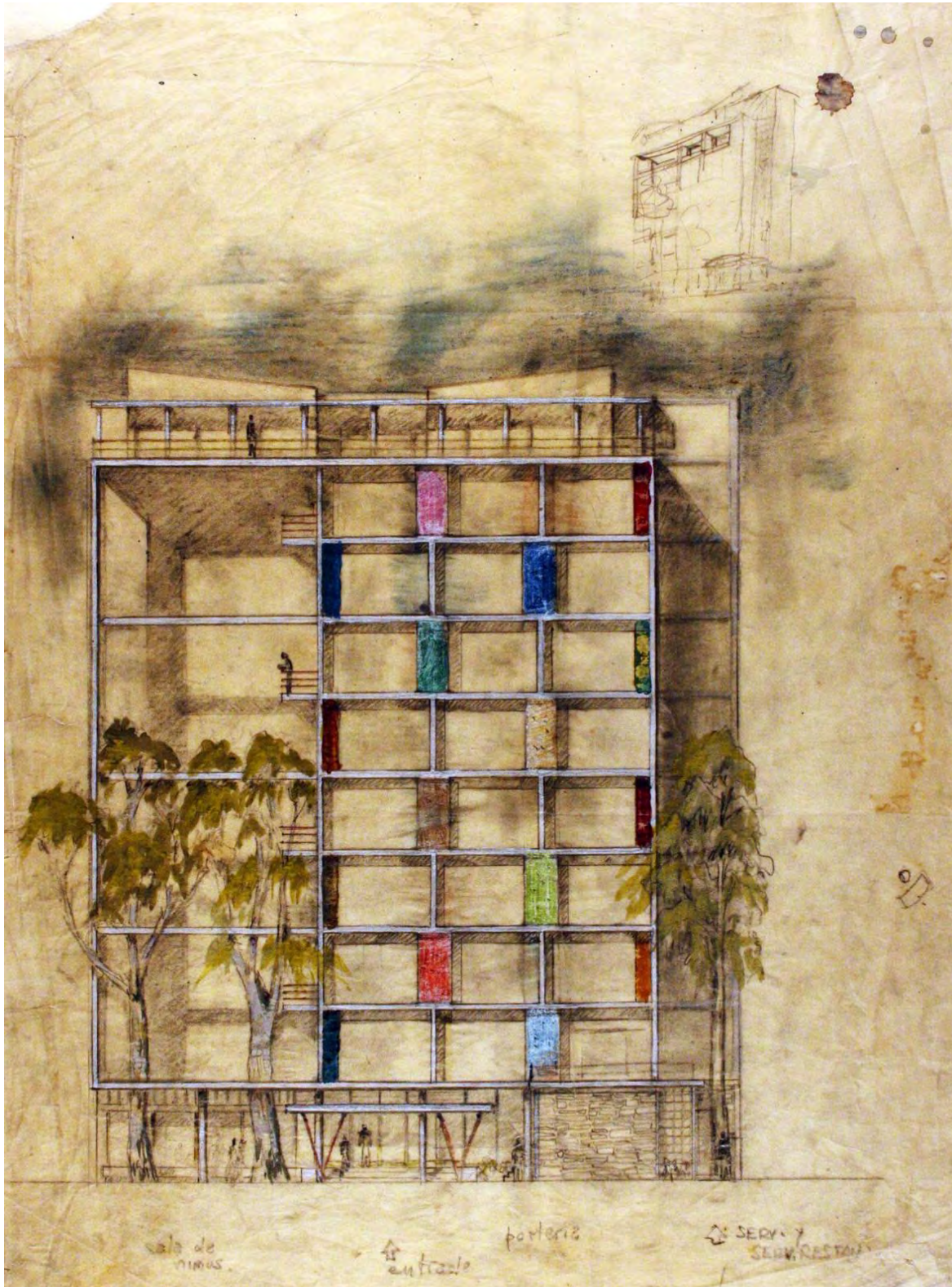
Distribución que sí puede verse impecablemente resuelta en la *Schröderhuis*, por ejemplo, o en proyecto “DOMUS 4”, que los propios Australes habían desarrollado para el concurso de viviendas rurales del Banco Nación.

En la casa de Rietveld (III.3.77) la escalera central y una serie de puertas-tabique de madera corredizas permiten en determinado momento liberar totalmente la planta alta. En este caso la cocina al poder dejarse en planta baja contribuye a posibilitar el esquema.

En la “DOMUS 4” (III.3.78) también el elemento “fijo” será central. El volumen de piedra que contiene la cocina y el baño aparte de posibilitar funcionalmente la estrategia se convierte en un objeto plástico protagonista que provoca un contraste con el resto de la casa.

Si bien estos dos ejemplos se trataban de viviendas unifamiliares, en los “departamentos transformables” el esquema se complejiza al incluirse la problemática de la vivienda colectiva. Había que incluir las circulaciones verticales (escalera y ascensor) para acceder a las distintas unidades y lograr la separación de ingresos para el personal de servicio.

Los departamentos transformables de Belgrano fueron un ensayo, planteando una idea posible de ser desarrollada más adelante. Los Australes comenzaban a hacer obra en su afán de “ganarse la vida”. El equilibrio entre lo individual y lo colectivo dejaba de proclamarse para empezar a vivirse.



III.4.1 Sergio Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy. Virrey del Pino 2446/50, "Los Eucaliptos". Buenos Aires 1941-43. Fachada principal, estudio de color. Nótese el remate similar al "Immeuble Rentenanstalt" de LC. FHA D015d.

3.4 Virrey del Pino 2446/50.

*“Quizás la cualidad más importante y que debemos destacar en este edificio es la composición de su fachada; Al anochecer la luz se transparenta por sus vidrios, los árboles en primer plano, se agitan con el viento. Todo ello hace que se pueda decir de este edificio algo no muy común: que tiene poesía”.*⁴²⁹

Entre 1941 y 1943, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan van a demostrar con su diseño de los departamentos en la calle Virrey del Pino Nº 2446, que lo de Paraguay y Suipacha no fue un experimento aislado del grupo, propio de la maestría e individualidad de Antonio Bonet.

Con la concreción de su “Casa de renta en Belgrano”, también conocida como edificio “Los Eucaliptus” se van a consolidar arquitectónicamente los elementos que, presentes en los Ateliers para Artistas de Paraguay y Suipacha constituían un desarrollo de cuestiones que materializaban las posturas del grupo Austral.

Así, lo que en su momento fue un enunciado de postulados teóricos se va concretando en objetos físicos que con su presencia legitiman el marco ideológico que los precede.

Después de haber publicado, conjuntamente con los otros integrantes del grupo, tres separatas en la revista *Nuestra Arquitectura* y de haber diseñado junto a Bonet una nueva forma de sentarse con su sillón B.K.F. Modelo “*Austra*”, Ferrari Hardoy y Kurchan convencen a la familia del primero para realizar un emprendimiento en las inmediaciones del barrio de Belgrano, en Buenos Aires.

Belgrano era, a principios de la década de los cuarenta un suburbio de grandes arboledas y baja densidad edilicia, con aisladas residencias de fin de semana para la clase acomodada. El barrio no era nuevo para Ferrari y Kurchan, que recién acababan de terminar sus “Departamentos transformables” de la calle O’Higgins, en 1941. El desafío seguía siendo cómo concretar las “unidades eficaces de habitación” del Plan de Buenos Aires en un contexto fuertemente condicionado por un reglamento de edificación obsoleto basado en la existencia de “patios de aire y luz”, calle-corredor y tejido consolidado en damero.

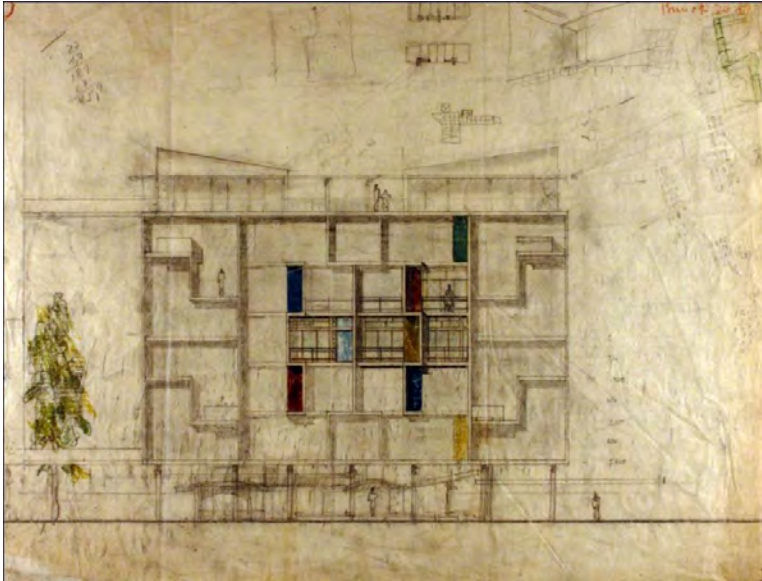
La solución es innovadora, lejos de poder realizar una unidad de habitación basada en el modelo “*a redents*” de la *Ville Radieuse* van a proponer una solución híbrida, tendiente a insertar dentro del “protoplasma” informe de Buenos Aires más que un objeto arquitectónico, una manera de habitar ese objeto y de relacionarse con la ciudad.

El lote donde ubicaron el proyecto, de proporciones alargadas y dimensiones atípicas para Buenos Aires, constaba de 1024,38 m²,⁴³⁰ y era casi nueve veces más grande que el pequeño lote de la calle O’ Higgins.

En el lugar existía un “*petit hotel*” propiedad de un anciano señor francés y fue adquirida con la primera intención de refaccionar la propiedad, convirtiéndola en casa de departamentos. Este primer proyecto fue descartado, decidiéndose la demolición total de la edificación antigua y la construcción de una casa de renta.

⁴²⁹ “Edificio Virrey del Pino 2446/50” [texto mecanografiado]. FHA D015yy

⁴³⁰ El lote estaba ubicado en la calle Virrey del Pino, en la manzana comprendida por ésta y las calles Cabildo, Olaguer y Feliu y Ciudad de la Paz. Poseía 26.75 mts. de frente, 24.67 mts. de fondo, el lateral menor de 36.45 y el lateral mayor de 46.58 mts.



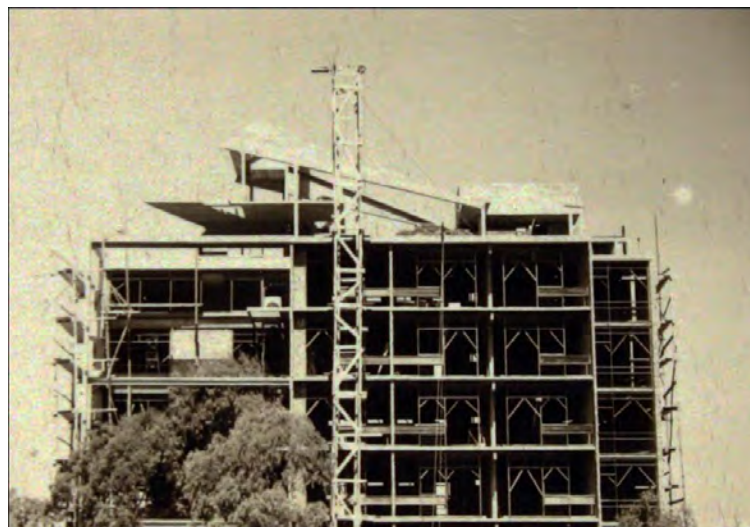
III.4.2 Fachada cuerpo lateral (no construido), estudio de color. FHA D015d.



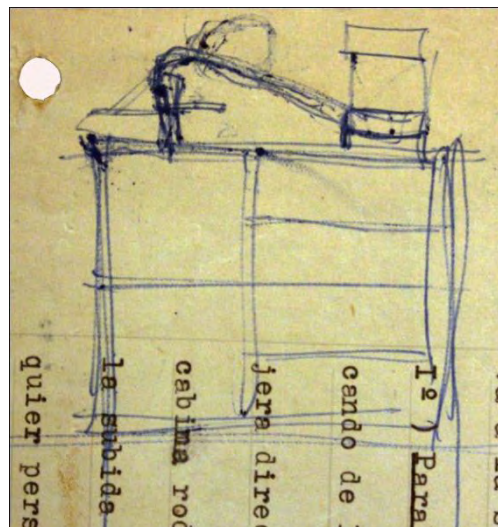
III.4.3 Boceto. FHA D015d (detalle).



III.4.4 Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy en la obra de Virrey del Pino. FHA G231b.



III.4.5 Estructura de hormigón armado. FHA G031c.



III.4.6 Boceto de los últimos pisos con el remate definitivo. FHA D015zz.

Las proporciones del terreno y la existencia de tres enormes eucaliptus de más de cincuenta años dentro del mismo le concedían una particularidad que sería clave a la hora de buscar el esquema que legalice la forma del conjunto.

Desde un principio la intención de Kurchan y Ferrari fue la de incorporar los eucaliptos al diseño de la casa:

*“Desde el primer momento resolvimos respetarlos, costara lo que costase, así como algunos otros árboles existentes en el parque viejo, los cuales se conservaron en viveros para ser replantados una vez terminados los trabajos de edificación”.*⁴³¹

La ocupación que hacen del lote ya de por sí es radical, retirándose treinta metros hacia el fondo para proponer un prisma de diez plantas entre medianeras, dejando adelante un gran espacio - jardín que se diseña íntegramente con el edificio.

El edificio finalmente construido representaba la primera etapa de una construcción mayor, ya que un bloque perpendicular al del fondo fue proyectado pero nunca construido debido a la imposibilidad de conseguir los capitales necesarios para edificar el total (III.4.2).

El espacio libre que precede al edificio es tan relevante para la propuesta como el edificio mismo. Esta concepción del espacio libre exterior puede relacionarse con la importancia que los australes dieron al espacio libre interior, el “espacio inútil” de Paul Nelson, de características netamente psicológicas.

Así como Nelson atribuía a una interpretación superficial de la arquitectura moderna, el haber encerrado al individuo en espacios tabicados y compartimentados que anulaban su individualidad; una arquitectura moderna aplicada superficialmente también podía encerrar al individuo en el exterior, en espacios urbanos tabicados tal como lo era la calle-corredor.

Así como una verdadera arquitectura moderna debía satisfacer las necesidades espirituales del hombre brindándoles espacios interiores que favorezcan a su desarrollo, también debía brindarle a nivel urbano una espacialidad nueva.

Hacer avanzar la arquitectura implicaba no ser indiferente a la sensación espacial que el tejido consolidado en damero y la calle-corredor ofrecían al observador. Y al no contar con un código de edificación ni un Plan de Urbanización que favoreciera a ello, debieron idear recursos novedosos tendientes a generar dicha espacialidad.

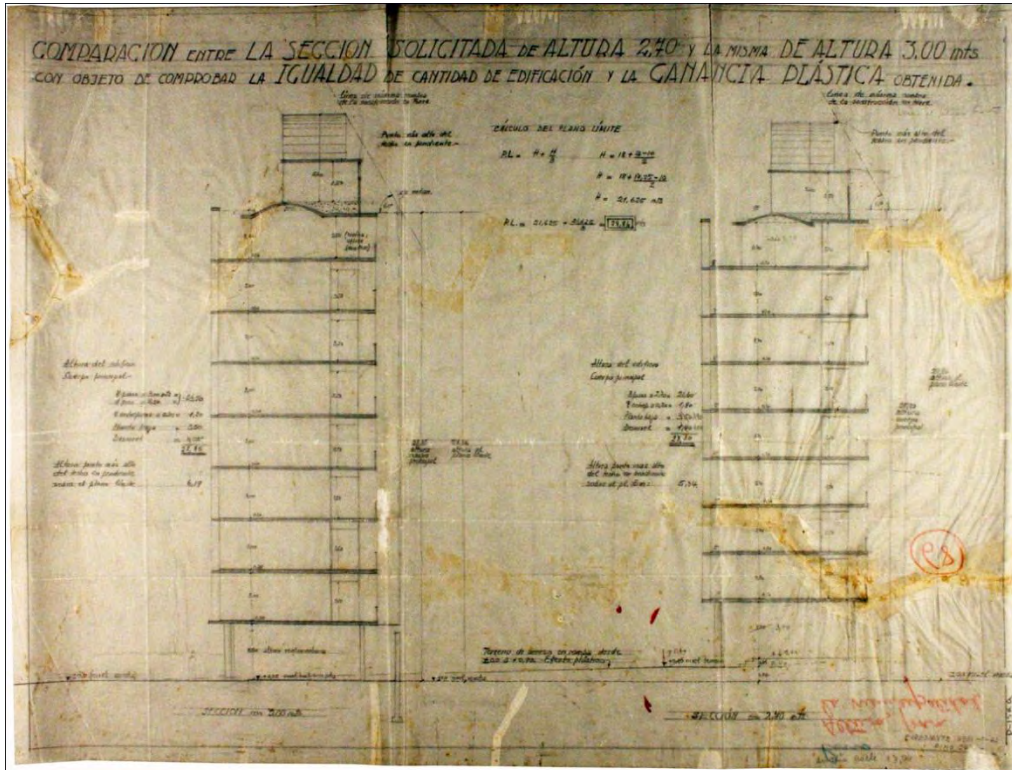
Ferrari reconoce que fue en París donde adquirieron la noción de la importancia del espacio libre:

*“Allí adquirimos el concepto más moderno en materia de edificaciones colectivas y familiares, dándole al espacio libre la importancia que tiene (...) Los principios de la nueva arquitectura nos atrajeron, sobre todo por cuanto significan en el sentido de proveer a las casas de aire y sol, para lo cual es menester dotarlas de amplios jardines y espacios libres. Alentados por las sabias enseñanzas del maestro, nos dispusimos a construir en nuestra gran ciudad, de acuerdo con preceptos tan racionales”.*⁴³²

La importancia del “espacio libre” guió desde el principio los diferentes esquemas de implantación que se probaron para llegar a la solución adoptada:

⁴³¹ GAUNA, Segundo B., “No todos destruyen los árboles en Buenos Aires: también existen quienes los amparan”. En *Mundo Argentino*, Buenos Aires, ca. 1944.

⁴³² *Ibid.*

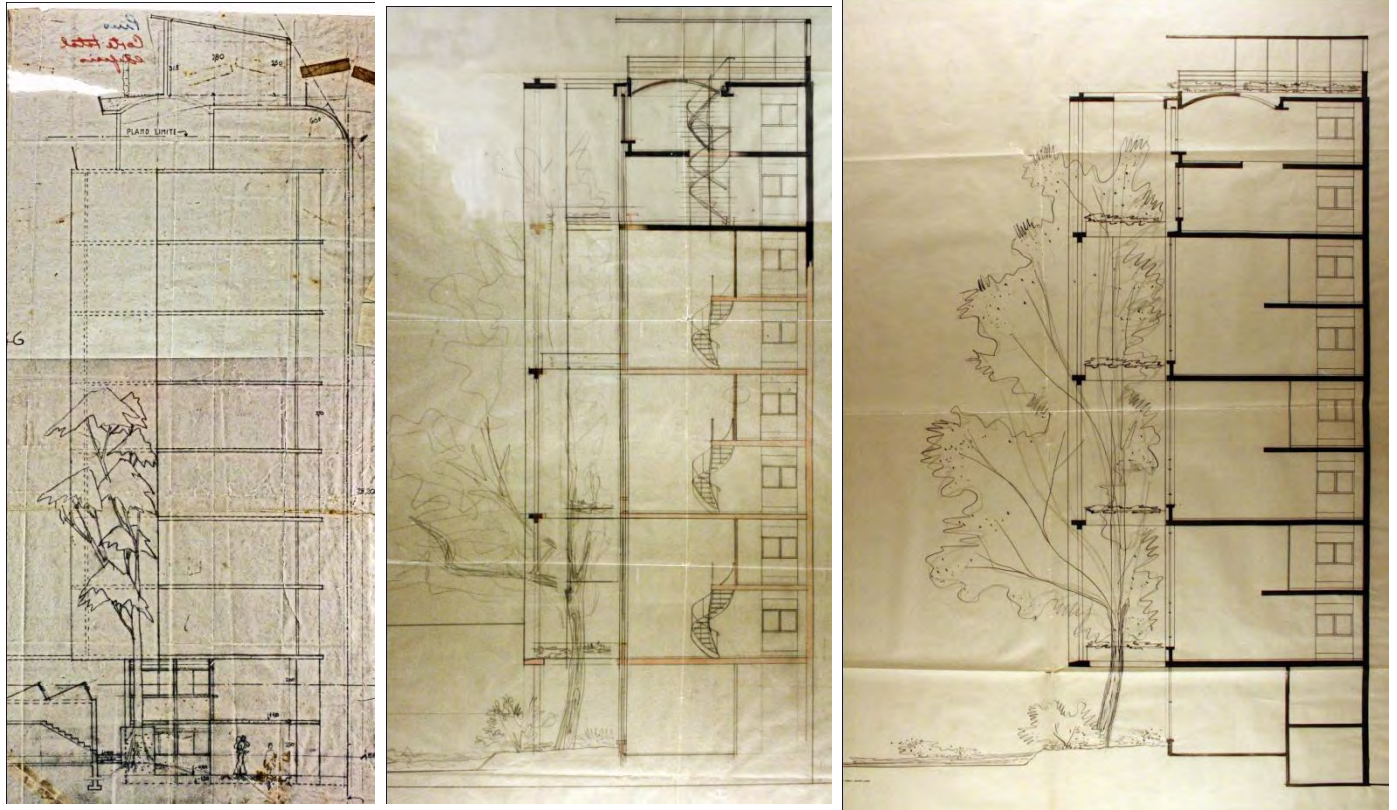


III.4.7 Plano de “COMPARACIÓN ENTRE LA SECCIÓN SOLICITADA DE ALTURA 2,70 Y LA NORMA DE ALTURA 3,00 MTS. CON OBJETO DE COMPROBAR LA IGUALDAD DE CANTIDAD DE EDIFICACIÓN Y LA GANANCIA PLÁSTICA OBTENIDA”. Nótese el “terreno de acceso en rampa desde +0.00 a +0.70. Efecto plástico”. FHA D015aa.



III.4.8-9 La estrategia de implantación otorga vital importancia al espacio libre. Este espacio libre no solo obedecía a cuestiones funcionales sino que iba en contra del concepto de calle-corredor y respondía también a criterios visuales. FHA G054, G052.

Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo



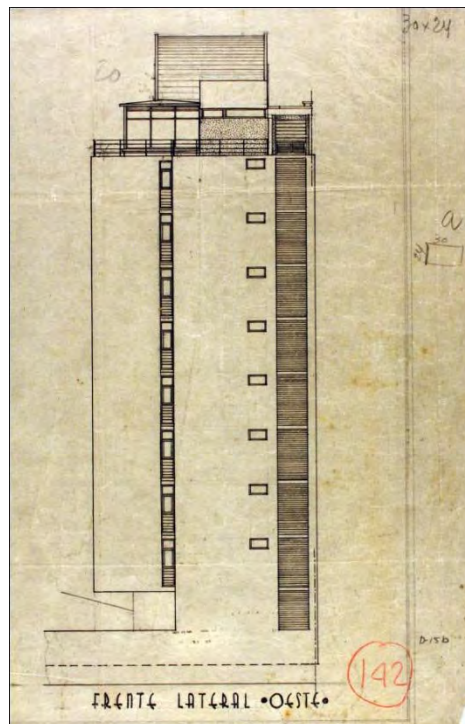
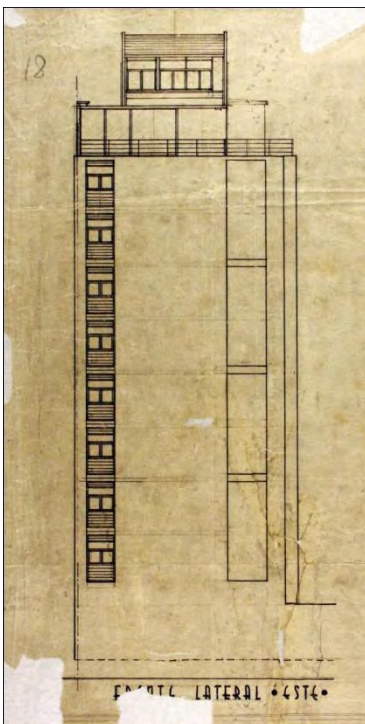
III.4.10-12 Desde los primeros esquemas los tres eucaliptos ocupaban en vertical un módulo del cuerpo del edificio, un verdadero “espacio inútil” destinado a satisfacer necesidades no materiales de los habitantes de la casa. FHA D01500, D015.



III.4.13-14 “El edificio debía englobarlos en su construcción en el intento de formar una unidad plástica entre su arquitectura y estos hermosos árboles”. FHA G052, G051.



III.4.15-16 Sólo mediante el contraste de las formas libres de los eucaliptos con la grilla estructural del edificio se podía lograr la "unidad plástica" buscada. FHA G053.



III.4.17-18 Fachadas laterales Este y Oeste, versión definitiva. G015b.

*“Se hicieron varios esquemas para conseguir un buen aprovechamiento del mismo sin llegar a la construcción llena, con patios de aire y luz, que es la habitual en Buenos Aires. En el croquis que se aprobó se proyectaba la construcción de dos cuerpos de edificio formando una “L”, y en el espacio libre, un gran garaje subterráneo cuyo techo sería cubierto con jardín para juego de niños”.*⁴³³

Este espacio libre no solo obedecía a cuestiones funcionales sino que iba en contra del concepto de calle-corredor y respondía también a criterios visuales. En este caso, a diferencia de los ensayos Australes de la “Casa de Estudios para Artistas” y los “Departamentos transformables en Belgrano” no solo se buscó reducir con la materialidad del objeto arquitectónico la *sensación* de calle-corredor, sino que la implantación misma de la edificación es una propuesta en contra de este concepto, dado que las dimensiones del terreno lo permitían.

*“Caracteriza a este edificio una concepción generosa en el uso del terreno; se ha dejado libre una gran extensión delante del mismo, dándole así una perspectiva que se va apreciando gradualmente a medida que el observador se aproxima a él”.*⁴³⁴

Estos criterios visuales que guiaron la implantación de la construcción perseguían una *“ganancia plástica”* perseguida por los Australes que fue acentuada elevando el edificio noventa centímetros por encima del nivel de la vereda, aumentando la perspectiva. Esto se realizó reduciendo a 2.70 mts. la altura interior de los pisos que reglamentariamente debían ser de 3.00 mts. (III.4.7).

Kurchan y Ferrari sostuvieron una ardua lucha con la Municipalidad de Buenos Aires para la aprobación del proyecto, contándose con la ayuda de algunos funcionarios. Fue necesaria una ordenanza especial del Concejo Deliberante cuya subcomisión de obras públicas terminó finalmente por aprobarlo, constituyéndose en el primer edificio de Buenos Aires construido con pisos de una altura interior de 2.70 mts.

En defensa de este esquema de implantación que no estaba contemplado en las ordenanzas existentes argumentaron la inclusión en su propuesta de los tres eucaliptos existentes en el sitio como parte del conjunto.

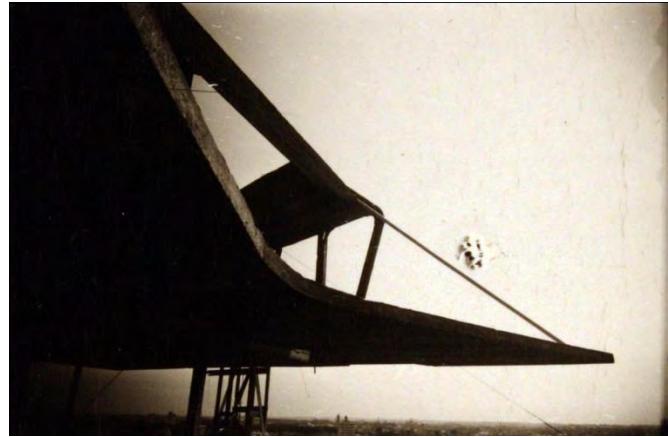
En efecto, la caja prismática del edificio se retranquea allá donde están estos árboles, quedando incluso dos de ellos dentro de la grilla estructural, formando con el edificio un todo indisoluble y presentando un recurso plástico ensayado por Austral: el contraste entre elementos sistematizados, fijos, asociados a la estructura y a lo colectivo, y elementos móviles asociados a lo individual, tendientes a liberar la psiquis del individuo y satisfacer sus necesidades espirituales.

Los árboles en este caso forman parte del mundo móvil, de lo sinuoso, de lo no euclidiano: *“El edificio debía englobarlos en su construcción en el intento de formar una unidad plástica entre su arquitectura y estos hermosos árboles”*,⁴³⁵ pero sólo en contraste con la grilla estructural del edificio se podía lograr la *“unidad plástica”* buscada. Esto se verifica observando que desde los primeros esquemas los mencionados árboles ocupaban en vertical un módulo del cuerpo del edificio (III.4.10-12), siendo encerrados por las vigas horizontales que se sucedían cada dos

⁴³³ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Casa de renta en Belgrano”. En *Nuestra Arquitectura* N° 301, Buenos Aires, agosto de 1954, pp. 243-247.

⁴³⁴ “Edificio Virrey del Pino 2446/50”..., *op. cit.*

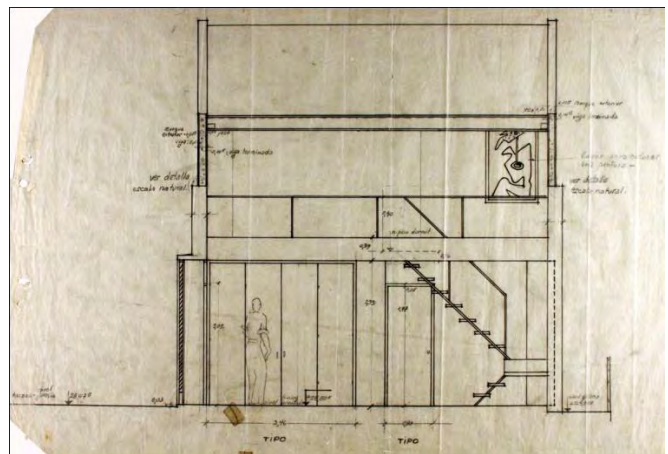
⁴³⁵ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Casa de renta en Belgrano”..., *ibid.*



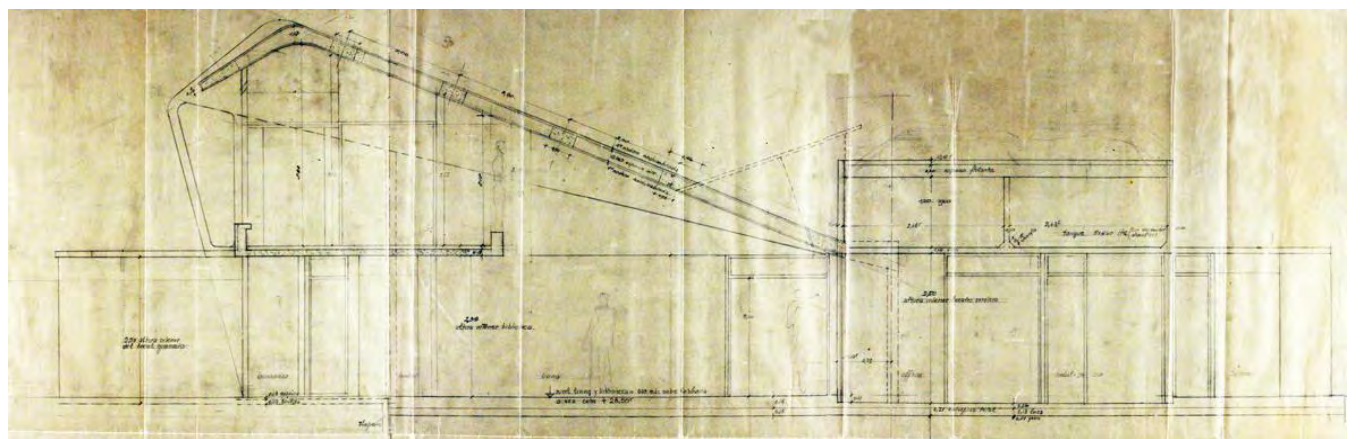
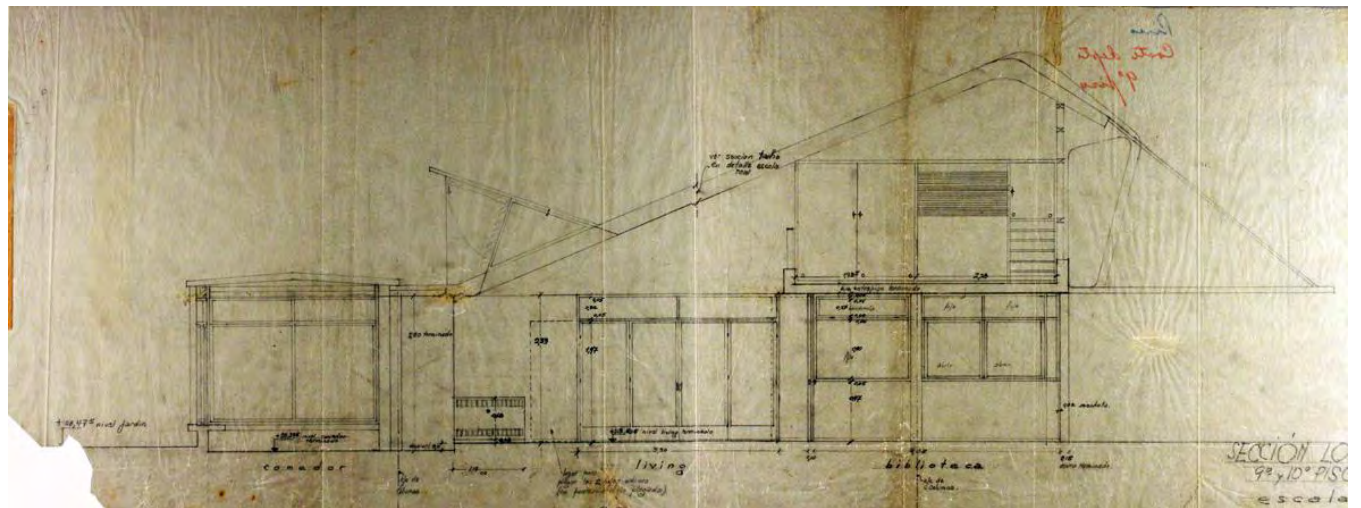
III.4.19-22 Estructura de hormigón armado del volumen que cubre los dos últimos pisos. FHA G031e.



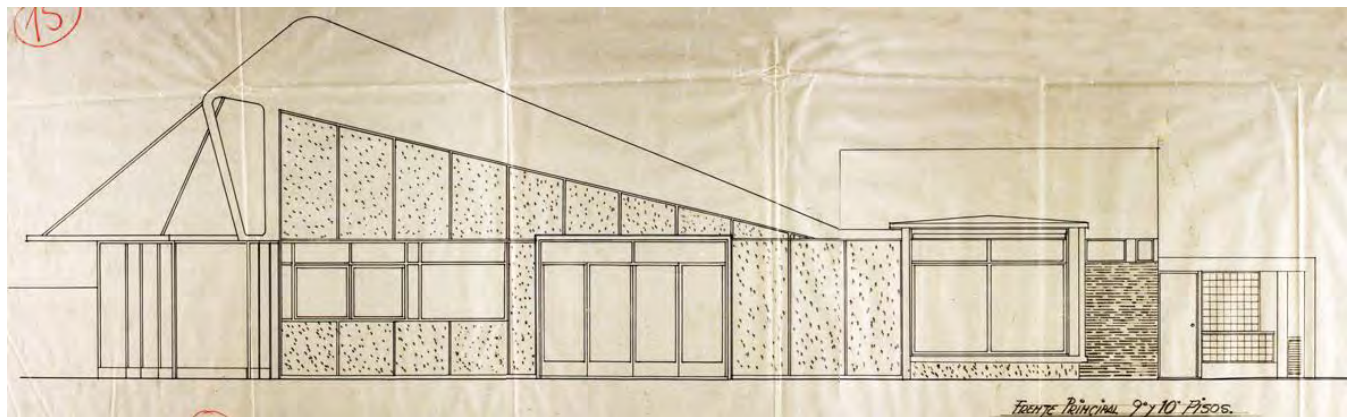
III.4.23 Vista interior del 9° y 10° piso.



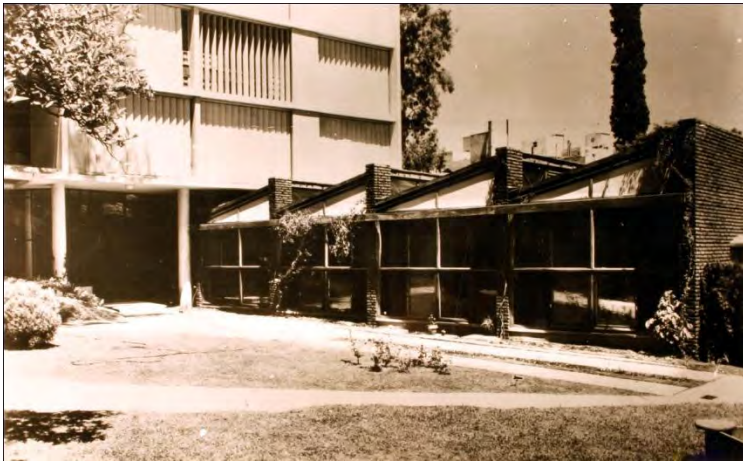
III.4.24 Noveno piso, corte transversal. Nótese el espacio reservado para la obra de arte. D015q.



III.4.25-26 Secciones longitudinales 9º y 10º pisos. FHA D015g, D015l.



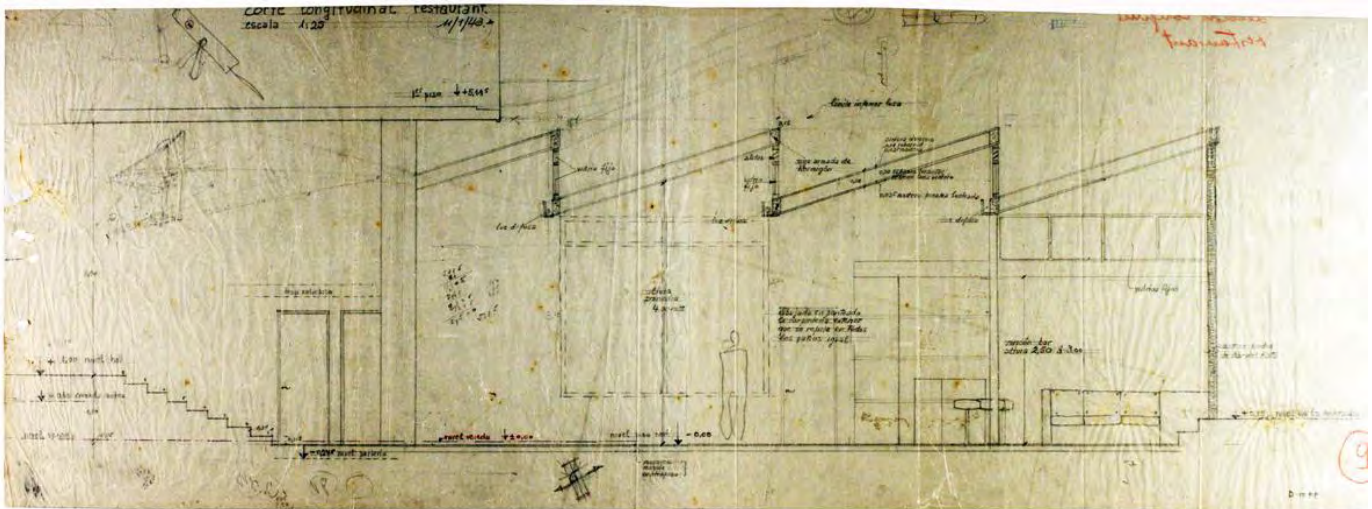
III.4.27 Frente principal 9º y 10º pisos. FHA D015q.



III.4.28 El volumen del restaurant es un extraño elemento oscuro y de textura rugosa que se desliza por debajo de la caja límpida del cuerpo del edificio. FHA G059.



III.4.29 Vista interior del restaurant.



III.4.30 Corte longitudinal del restaurant 11-04-43. FHA D015ff.



III.4.31 Ingreso del restaurant. FHA G053.

niveles. Los eucaliptus siempre estuvieron “dentro” del edificio, siendo los habitantes de un “espacio inútil” destinado a satisfacer las necesidades no materiales de los otros habitantes del mismo (III.4.13-16).

En esta casa de renta, Kurchan y Ferrari van a “componer” la fachada con un recurso ya usado por los australes en la “Casa de Estudios para Artistas” y los “Departamentos transformables”: consistente en separarla visualmente en tres sectores diferenciados: *basamento*, *cuerpo* y *coronamiento*.

En ese esquema *basamento* y *coronamiento* van a estar regidos por geometrías no euclidianas, con “formas libres” y el *cuerpo* por geometría euclidiana de líneas ortogonales, aunque dotado de diversos mecanismos que hacen de éste una membrana transformable.

Así :

*“En la composición de fachada se aprecia: un basamento compuesto por columnas libres, detrás de ellas el hall totalmente en vidrio; un cuerpo de edificio de 8 pisos y un coronamiento de forma libre que constituye un ‘atelier’ especialmente construido para uno de los arquitectos”.*⁴³⁶

La fachada del cuerpo de edificio constituye un marco que lejos de ser rígido contiene variaciones de ritmo y encierra dentro de sus líneas elementos contrastantes visualmente con su ortogonalidad monocromática.

El programa presenta una complejidad impecablemente resuelta que reafirma el concepto esbozado unos años antes en Paraguay y Suipacha, del edificio como “centro de relación”.

Consta de 29 unidades de diversos tamaños: 16 departamentos del tipo más pequeño, para 1 ó 2 personas (2 por piso), 8 departamentos para 2 ó 3 personas (1 por piso) y 4 dúplex para 5 ó 6 personas. En el noveno piso consta de un departamento tipo atelier para uno de los propietarios.

Otra de las características innovadoras de la propuesta de estos dos jóvenes Australes estaba relacionada con los servicios generales del edificio. La intención era centralizar estos servicios en planta baja y entrepiso y dotarlos de circulaciones diferenciadas para poder reducir la superficie que ocuparían los mismos en las distintas unidades, al mínimo.

Esto se relaciona con la propuesta de Paul Nelson en su “*Maison suspendue*” de reducción al mínimo del espacio *útil* para poder obtener un excedente de espacio *inútil* necesario para el desarrollo espiritual del individuo.

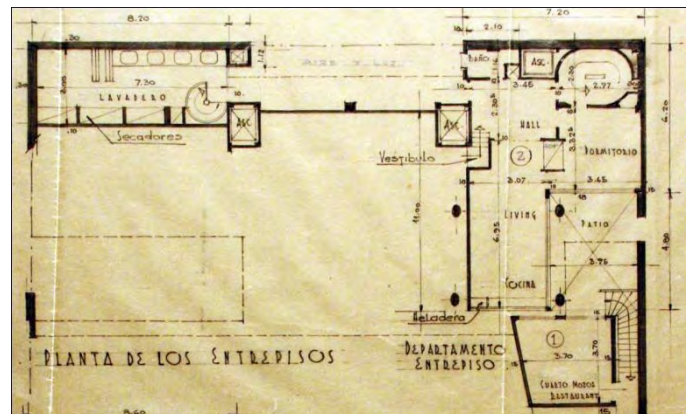
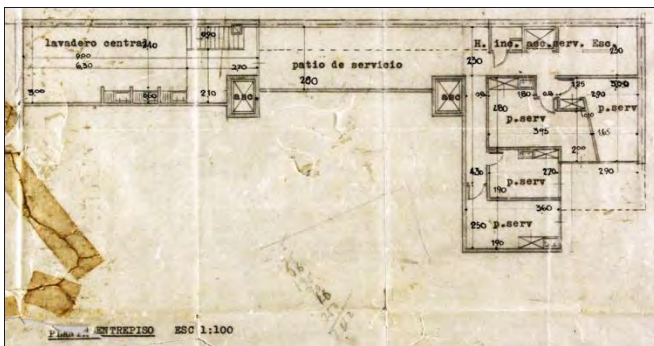
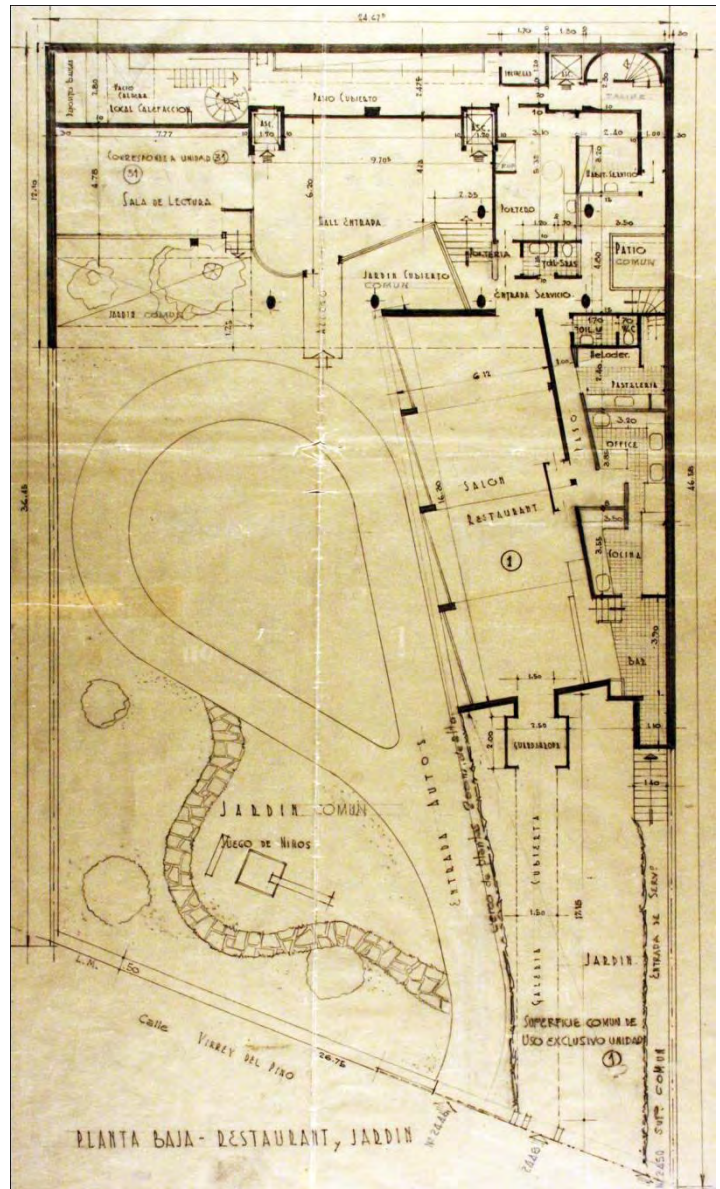
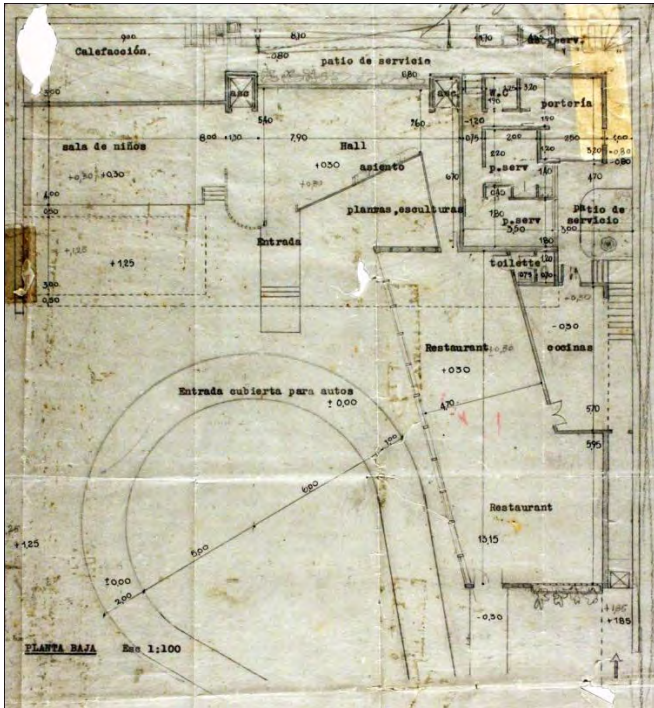
Es así como la cocina de cada departamento es mínima, y fue estudiada para la preparación de alimentos muy simples, considerando la existencia del restaurante en planta baja.

*“Hasta donde fue posible, hicimos una cosa nueva, de acuerdo con los últimos adelantos de la materia. Nuestro propósito inicial era de dotar a la construcción de todos los servicios centrales, tal como se hace en los Estados Unidos; pero la gente del país no está lo suficientemente preparada ni acostumbrada para ello. Con todo hemos ido hasta el límite posible, dotándola hasta de restaurante, aparte de otras comodidades...”.*⁴³⁷

El restaurante tenía acceso desde el hall del edificio y desde la calle con la doble función de servir al edificio y al público foráneo. A los efectos de servir a los departamentos se dispuso

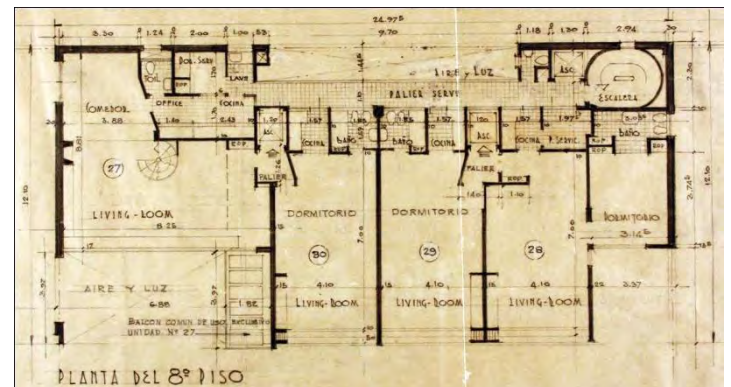
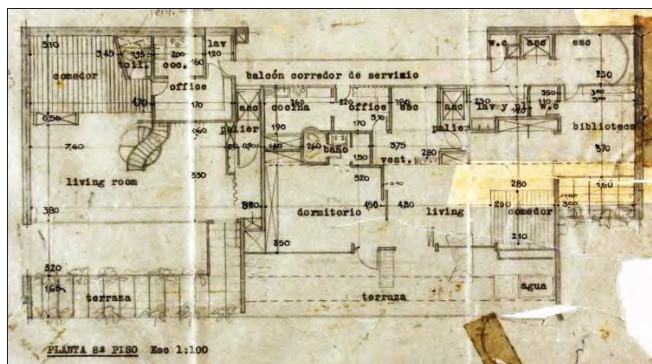
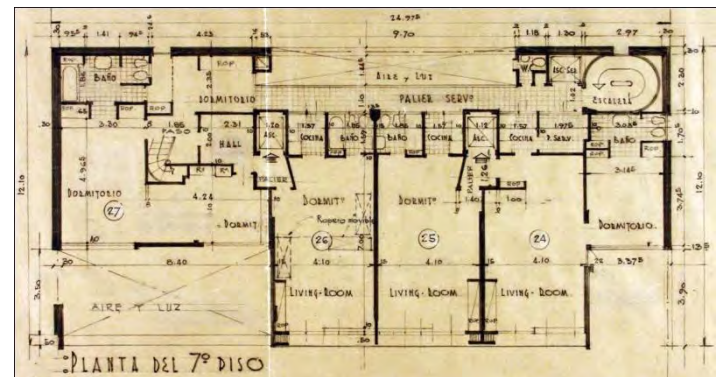
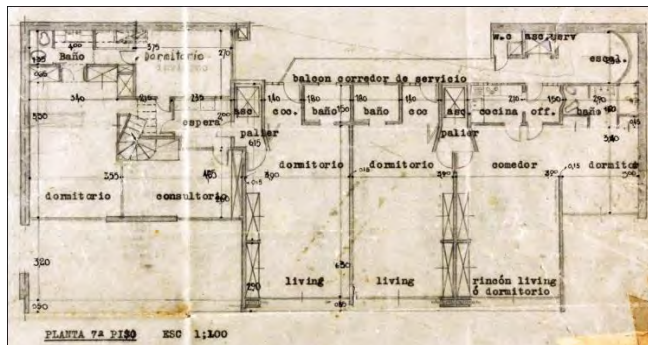
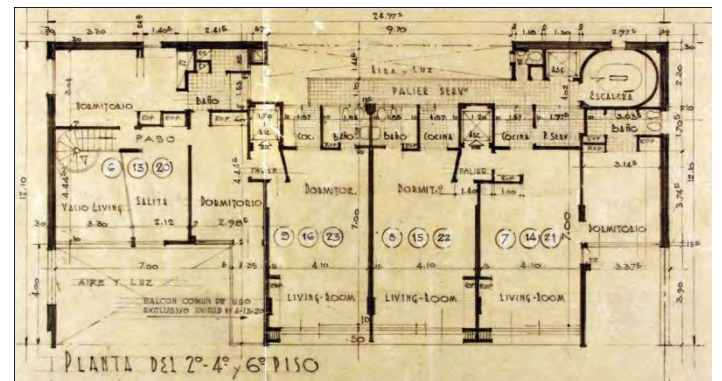
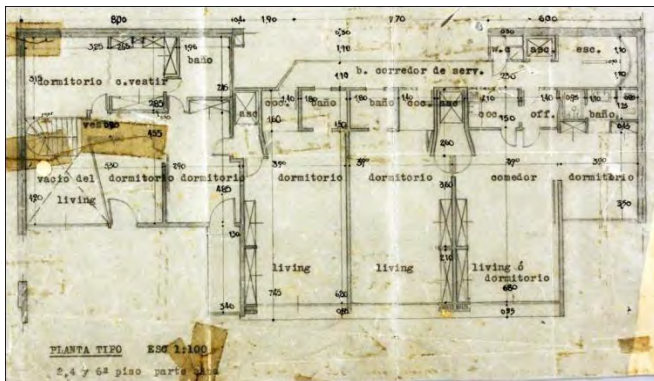
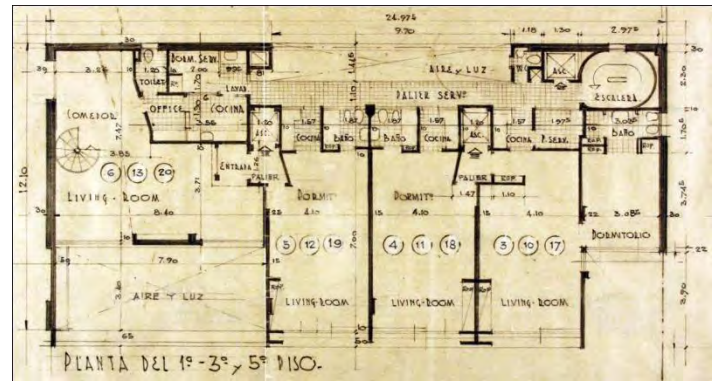
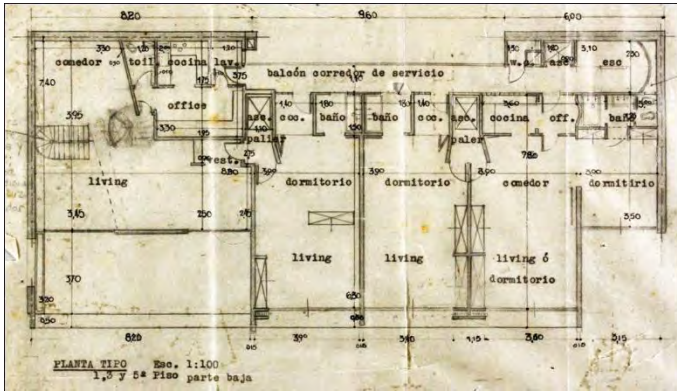
⁴³⁶ “Edificio Virrey del Pino 2446/50” ..., *op. cit.*

⁴³⁷ *Ibid.*



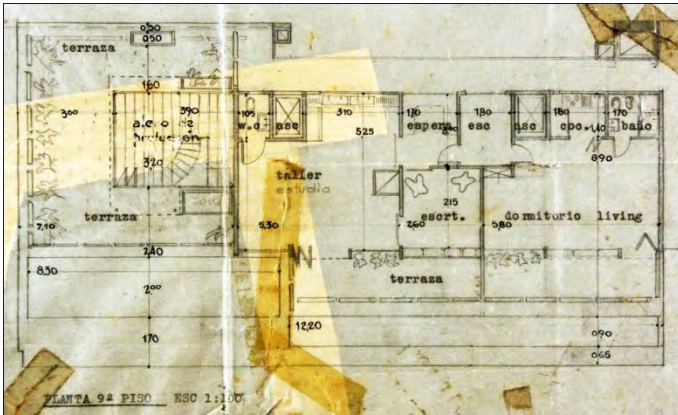
III.4.32-34 Virrey del Pino 2446/50.
Primera versión. Plantas. FHA D015n.

III.4.33-35 Virrey del Pino 2446/50.
Versión definitiva. Plantas. FHA D015a.



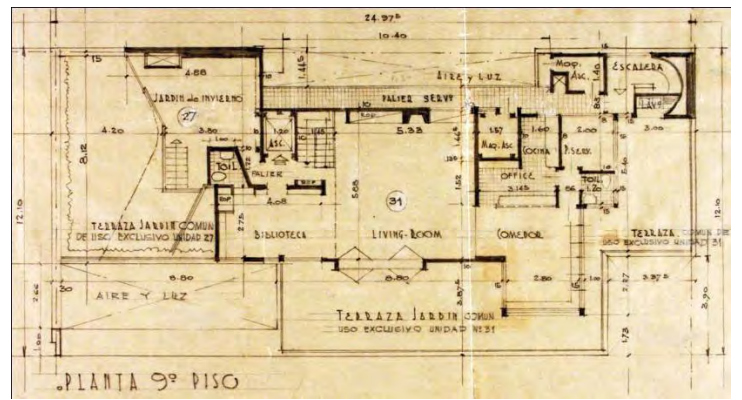
III.4.3.36-38-40-42 Virrey del Pino 2446/50.
Primera versión. Plantas. FHA D015n.

III.4.37-39-41-43 Virrey del Pino 2446/50.
Versión definitiva. Plantas. FHA D015a.

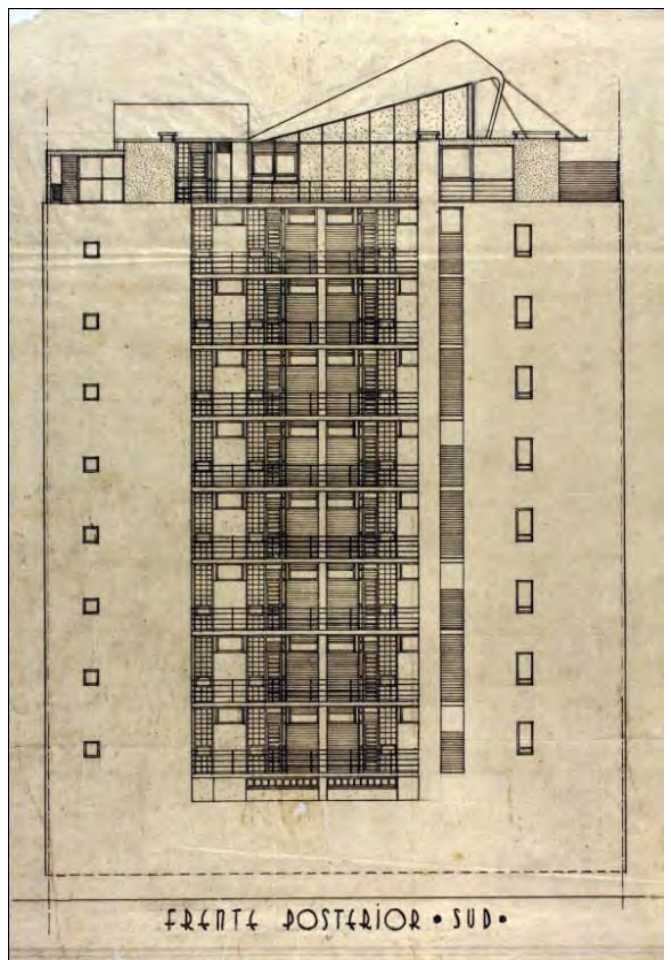
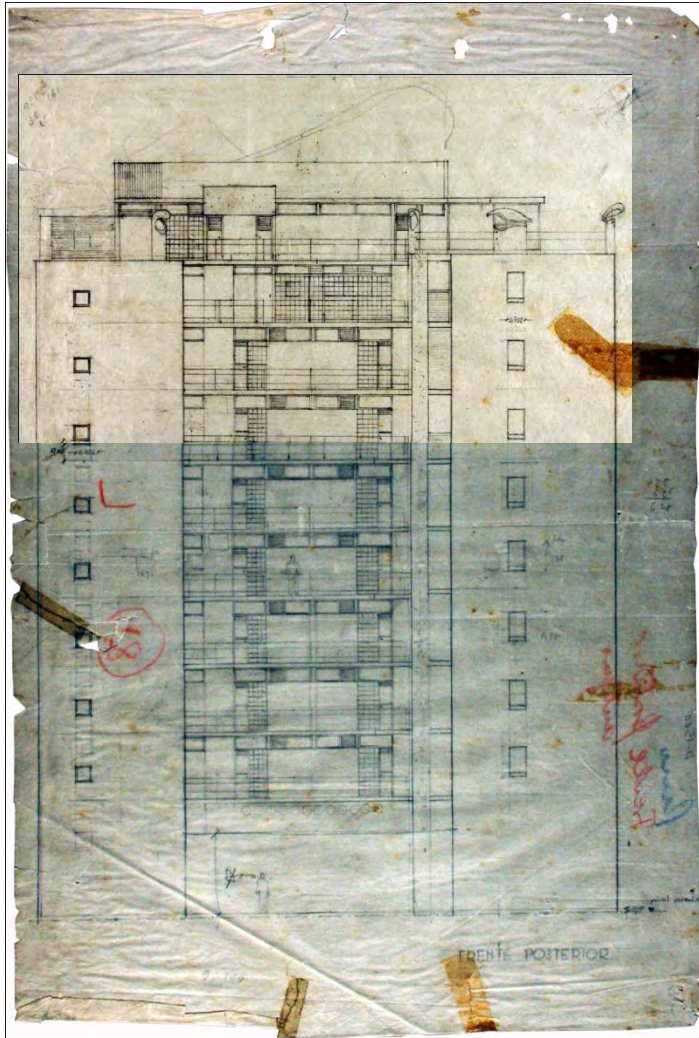
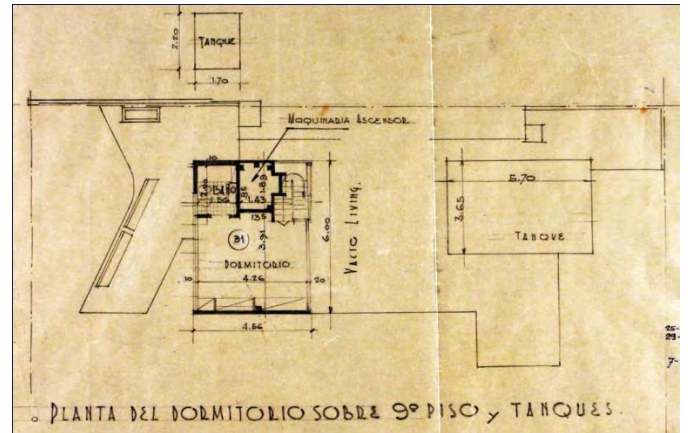


III.4.44 Virrey del Pino 2446/50.
Primera versión. Plantas. FHA D015n.

III.4.45-46 Virrey del Pino 2446/50.
Versión definitiva. Plantas. FHA D015a.



III.4.47 Virrey del Pino 2446/50.
Primera versión. Frente posterior. Nótese el esbozo,
sobre el dibujo, del remate definitivo. FHA D015n.



III.4.48 Virrey del Pino 2446/50. Versión definitiva.
Frente posterior. FHA D015a.

*“una circulación interior de servicio que podría permitir que el restaurante fuera usado para proveer de alimentos elaborados a los departamentos, con el uso de pequeños carros termos que podrían ser subidos por el ascensor de servicio y transportados por los corredores abiertos, por los que se accede a las diferentes cocinas”.*⁴³⁸

Así, los distintos departamentos podían obtener un servicio “semi-hoteler” por parte del concesionario del restaurante.

Es así como, una vez concluido el edificio, se publicitaba el alquiler de “*Departamentos con opción a los ‘servicios centrales’ de hotel*”. Estos departamentos que se podían alquilar con o sin muebles se los ofrecía con los siguientes servicios centralizados:

“-Restaurant ‘carte’ internacional, excelente cocina, atención esmerada

-Lujosa entrada y gran planta de recepción, etc.

-Servicios completo y permanente (diurno y nocturno) de mucamas.

-Portería al servicio del inquilino.

-Lavadero, limpieza de ropa.

-Gran guardabaúles.

*-Gran jardín con juegos para niños. Sala para éstos, persona especializada permanente para su cuidado.”*⁴³⁹

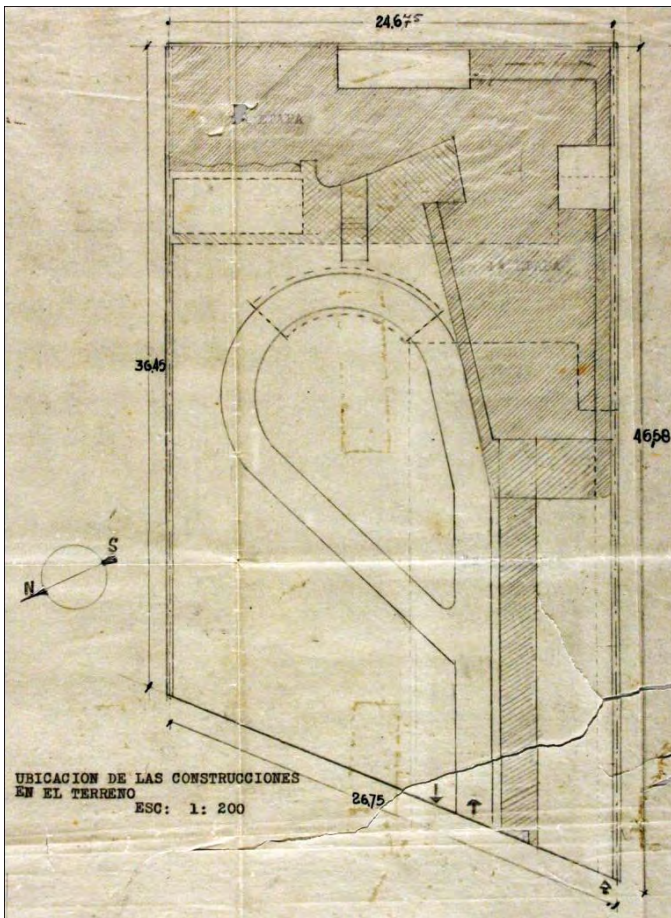
El esquema circulatorio es muy claro. Se genera en todas las plantas un palier de servicio trasero, un corredor semicubierto, servido por la escalera y el ascensor de servicio. Por este corredor, al cual se conectan las cocinas de las unidades, estaba previsto acceder con los carros desde el restaurante, con la ropa limpia desde el lavadero, y era el ingreso del personal de limpieza. Al igual que en los “departamentos transformables de Belgrano” se produce una separación clara de las circulaciones principales y de servicio. Así como la circulación de servicio se conectaba al corredor trasero, el acceso principal a los departamentos se realiza por el corazón del núcleo edificado mediante dos ascensores, cada uno de los cuales sirve a un palier que permite el ingreso a dos unidades.

En la planta baja (III.4.33) se concentran la mayoría de los servicios comunes. El acceso al conjunto presenta tres entradas diferenciadas, una entrada principal para peatones y coches, una entrada al restaurante, y una entrada de servicio.⁴⁴⁰ El volumen de bar-restaurante (III.4.28-31) se ubica transversal y por delante del prisma principal del edificio, y constituye un volumen autónomo con su propia consistencia formal. Es un extraño elemento oscuro y de textura rugosa que se desliza por debajo de la caja límpida del cuerpo del edificio. Se lo diseña en ladrillo visto, y grandes superficies vidriadas con vistas hacia el jardín interior en una fachada con perfil aserrado. La cubierta de dicho volumen también presenta un perfil quebrado, y se divide en cuatro planos con pendiente hacia el fondo del lote. El ingreso al bar-restaurante se produce desde la calle, por la entrada antes citada, o bien desde adentro del edificio principal, a través del hall de ingreso salvando un pequeño desnivel. Sobre la pared medianera se ubican los sectores de cocina y servicios que abastecen al restaurant, con ingreso independiente desde la calle. En esta zona se deja un hueco, a modo de pequeño patio interno, por donde emerge el eucaliptus de la derecha.

⁴³⁸ “Edificio Virrey del Pino 2446/50” ..., *op. cit.*

⁴³⁹ “Edificio Los Eucaliptus” [folleto publicitario]. AJK.

⁴⁴⁰ Correspondientes respectivamente a los números 2446, 2448 y 2450 de Virrey del Pino.



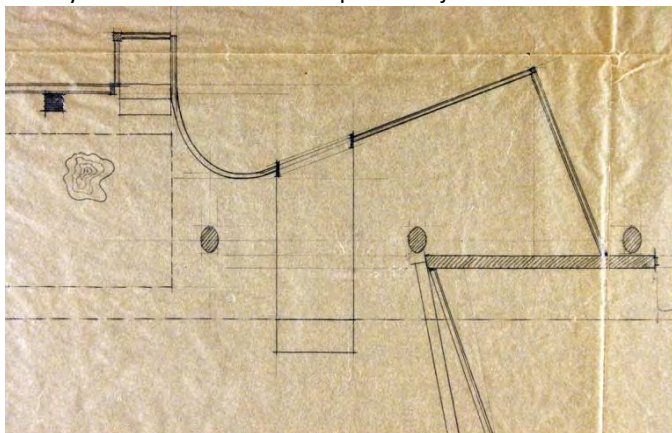
III.4.49 Croquis de ubicación de las construcciones en el terreno. Primera versión. FHA D015n.



III.4.50-52 La superficie curva del cerramiento vidriado va esquivando columnas ovales y troncos de árboles. Entramos en el terreno de las sombras y los reflejos. Incluso la puerta de ingreso no se presenta de frente, sino inclinada. A un costado, un hueco a ser llenado por una escultura. FHA G056.



III.4.43 Estudio del ingreso. Nótese el tronco del árbol en corte y las columnas ovales de planta baja. FHA D015mm.



El hall de entrada al volumen principal se ubica en una planta baja dominada por las sombras de los árboles y los reflejos facetados del vidrio. Después de haber recorrido un pequeño trayecto por un sendero que se curva en una rotonda, y que sirve de acceso tanto a peatones como a eventuales coches, se ingresa al edificio a través de una superficie vidriada que forma parte de un volumen irregular y curvado (III.4.49-52). Las referencias formales a la planta baja de Paraguay y Suipacha son evidentes, aunque aquí el efecto es inverso, la curvatura del vidrio no deforma lo que exhibe en su interior sino lo que refleja en su exterior. Reflejos de columnas ovales y troncos de eucaliptos estallan en varias direcciones. A un costado se deja un hueco previsto de ser llenado por una escultura.

Es en esta planta baja donde se ubican además la guardería, portería y dependencias de servicio. Existe un entresuelo de servicio (III.4.35) con lavadero y habitaciones para el personal.

Las ocho plantas inmediatamente superiores a la planta baja (III.4.37-39-41-43) componen el cuerpo del edificio y se estructuran plásticamente, expresando con claridad la resolución funcional interna del volumen. Así, horizontalmente se compone de tantos estratos como plantas de departamentos posee, reduciéndose estos estratos a la mitad en la zona de dúplex, mediante el paso de una viga cada dos plantas, las mismas que encierran dentro de la grilla estructural los dos eucaliptos de la izquierda. Los estratos, definidos por líneas blancas que producen sombra, se rellenan con *brise-soleils* móviles de madera en los tres módulos centrales, correspondientes a los estares de los apartamentos de una planta. También aparecen sectores con azulejos coloreados con suaves tonos pasteles.

*“El frente está compuesto en dos ritmos distintos, aprovechando la diferente altura de los departamentos; los más pequeños en 2,70 m., los ‘dúplex’ en 5,50 m. este ritmo alternado da gran variedad a la fachada. Esta se halla compuesta en gran parte de ventanas de vidrio de distintas características: vidrio doble, glassbeton, vidrio martelé, etc. Los pocos ‘llenos’ de mampostería se hallan recubiertos de mayólicas de colores”.*⁴⁴¹

Las dos alas laterales se retranquean con respecto a la central, ofreciendo un telón de fondo a los eucaliptos que se agitan con el viento. La colocación de los *brise-soleils* móviles en la parte de la fachada no protegida por los árboles se decidió dado la orientación de la misma hacia el NO. Los *brise-soleils* se hicieron en madera de tres partes con un doble mecanismo que permite inclinarlas graduando la entrada de luz, o retirarlas totalmente, quedando totalmente escondidas detrás de los paños de colores.⁴⁴² Este mecanismo permitía proteger del sol la gran superficie vidriada de la fachada principal y estaba combinado con otro dispositivo tendiente a garantizar la circulación cruzada del aire. La doble ventilación frente-contrafrente se obtenía mediante la inclusión de techos suspendidos sobre los baños, que aparte de permitir la circulación cruzada de aire permitían el acceso a las cañerías sanitarias del piso superior.

⁴⁴¹ “Edificio Virrey del Pino 2446/50” ..., *op. cit.*

⁴⁴² No era la primera vez que los Australes utilizaban el recurso de los “*brise soleils*”. En su propuesta para el concurso del “Hotel para el Centro Nacional de Turismo” (1940), Kurchan y Ferrari dotan a la fachada oeste de su edificio con el mencionado mecanismo: “LAS HABITACIONES ESTÁN ORIENTADAS ESTE-OESTE. LAS QUE DAN AL OESTE ESTÁN PROVISTAS DE UN DISPOSITIVO LLAMADO “BRISE SOLEIL” O “PARASOL” QUE IMPIDE AL SOL DEL VERANO LLEGAR HASTA LA FACHADA PROPIAMENTE DICHA, QUEDANDO ÉSTA PERFECTAMENTE FRESCA. EN CAMBIO, EL SOL DEL INVIERNO, DEBIDO A SU DIFERENTE INCLINACIÓN ENTRA EN LAS HABITACIONES HACIÉNDOLAS DE UNA ORIENTACIÓN IDEAL/.” FHA G236b.

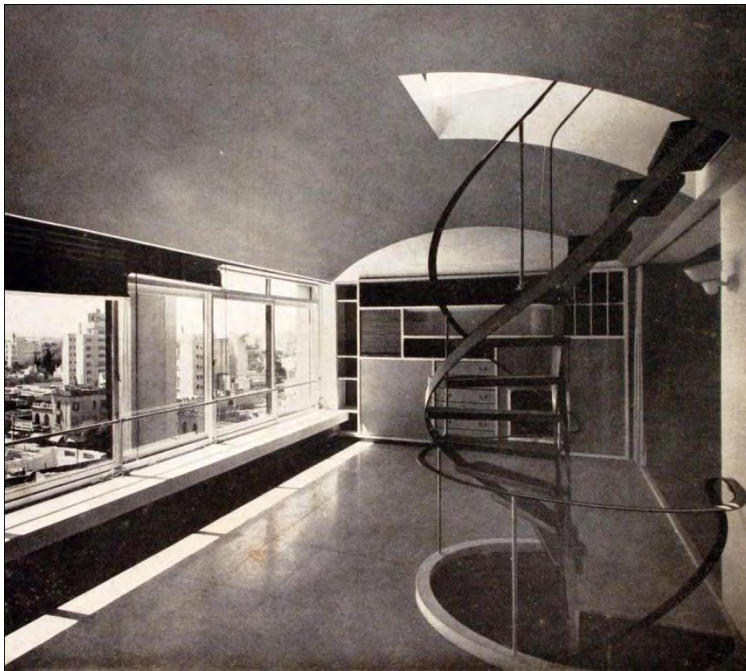


III.4.54-55 La doble altura del estar se prolonga más allá de la superficie vidriada, allá donde se agitan los eucaliptos por el viento. El excedente de “*espacio inútil*” destinado a satisfacer las necesidades no materiales del individuo. FHA G057

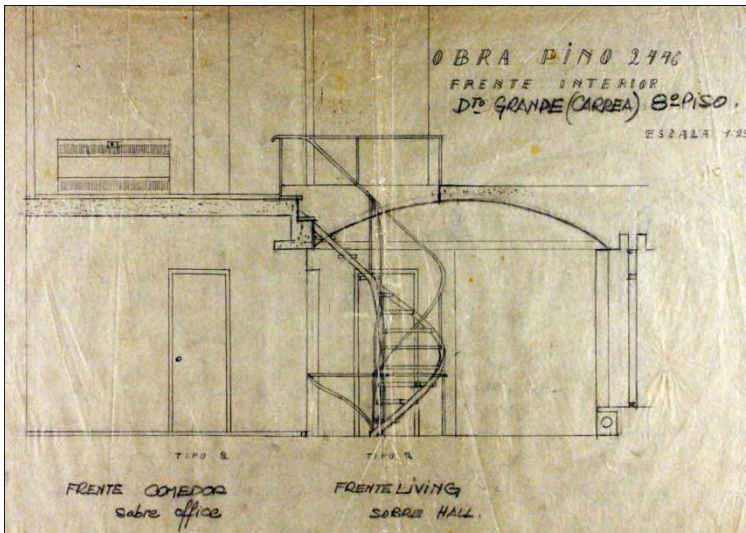


III.4.56-57 La escalera es siempre un motivo de “*gran interés plástico*”, acentuado por la dramática sombra que arroja en la pared. FHA G057, G093.

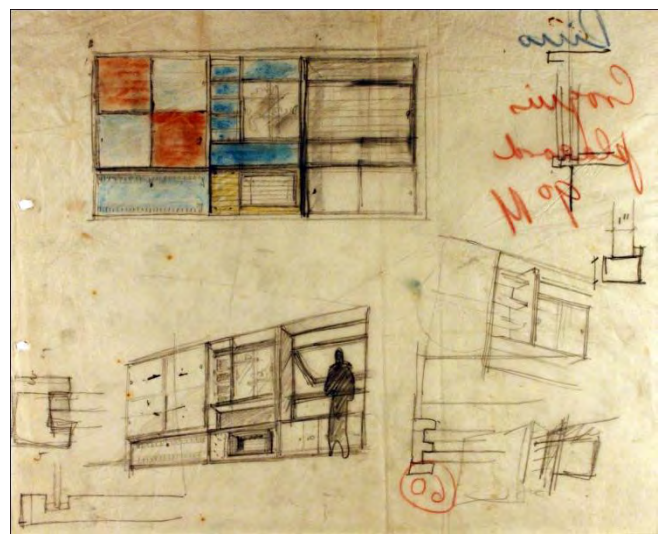




III.4.58 Vista del living del departamento del 8° piso. La bóveda se perfora para dejar pasar la escalera.



III.4.59 Corte del living del departamento del 8° piso. FHA D015pp.



III.4.60-61 Estudios de color. FHA D015dd.



III.4.62 La grilla se cierra delimitando el "espacio inútil" de los eucaliptus. FHA G055.



III.4.63 La terraza-jardín del noveno piso. FHA G055.

III.4.64 Un camino sinuoso y ascendente nos conduce al ingreso. A la izquierda una escalera de peldaños rugosos permite acceder al sector de juegos de niños. A la derecha el volumen de perfil aserrado del restaurant se mete debajo de la caja límpida. Los eucaliptus se mecen con el viento detrás de la grilla estructural. Algunos parasoles se abren, otros se esconden tras los paños de colores. El edificio tiene poesía. FHA G053.



*“El resultado es óptimo pues en el verano la inclinación de las paletas y la ventilación cruzada producen una temperatura muy agradable en el interior del departamento, sin quitarle la luz”.*⁴⁴³

Las mayólicas de colores cubren los paños de mampostería que sirven de alojamiento a las paletas “rompesoles” cuando éstas están corridas, y estuvieron presentes desde los primeros esbozos acuarelados (III.4.1-2). El color y el tono de las mayólicas son variables siguiendo criterios precisos de acuerdo a la intensidad de la luz que reciben los paños, ya sea se encuentren atrás o delante de los árboles de la fachada.

En este sentido lo “estándar” del elemento que cubre las paletas se combina con lo “variable” del color aplicado al mismo, en una búsqueda presente en Austral de contrarrestar la pérdida de individualidad que la inclusión de elementos estándar tendía a generar.

*“La fachada se trató en colores considerando su unidad con los elementos naturales: árboles, jardín; variando los colores en cada piso; entonándose éstos en base a dos criterios diferentes: en la parte más expuesta a la luz de lleno del Noroeste, con colores suaves, en un mismo tono; en la parte que recibe menos luz, detrás de los árboles, con colores fuertes que contrastan entre sí. Las paletas del ‘brise-soleil’ se pintaron de gris neutro para permitir la percepción del color más fácilmente”.*⁴⁴⁴

En estas ocho plantas que contienen el cuerpo del edificio principal se ubican, a la izquierda en la zona de los dos eucaliptus agrupados, 4 dúplex de 3 dormitorios, en la zona central, 2 estudios con posibilidad de armar una zona de noche mediante el equipamiento móvil, y a la derecha los departamentos de 1 y 2 dormitorios. En los dúplex, un gran ventanal de doble altura vincula a los estares con el “espacio inútil” donde se mecen los eucaliptus por el viento. Una escalera caracol, de gran “interés plástico” se desenrolla en el espacio (III.4.54-57).

En las dos plantas superiores (III.4.45-46) se ubican un jardín de invierno, una terraza jardín de uso común a todo el edificio, y un *penthouse* en dúplex con su propia terraza jardín. En este dúplex es donde se vuelven a ver las búsquedas de libertad formal que los integrantes del grupo atribuían al surrealismo y donde vuelven a aparecer perfiles de cubierta similares a los de Paraguay y Suipacha. Si bien en los primeros croquis Kurchan y Ferrari esbozan un elemento similar al que coronaba el “*Immeuble Rentenanstalt*” (1933) de Le Corbusier (III.4.1), éste es rápidamente descartado, aunque la solución adoptada finalmente aparece luego de algunas variantes (III.4.10-12). Si la cubierta de la Casa de Estudios para artistas parecía haber surgido producto de una expansión del espacio interior, aquí el elemento que cubre el noveno piso se posa tenso y vigilante, cual inquietante pájaro que mira desde arriba el jardín delantero.

Existe un juego completo de planos correspondiente a una primera versión del edificio con un esquema funcional muy similar al finalmente adoptado (III.4.32-34-36-38-40-42-47). El restaurant de planta baja presenta su fachada que da al jardín completamente vidriada y lisa, todavía sin el perfil aserrado. Aunque la mayor diferencia se encuentra en los pisos superiores, donde se cubre el noveno piso con una bóveda longitudinal en un remate sin la fuerza expresiva que tendrá la solución final. A lápiz, encima de la fachada posterior se esboza el perfil del volumen no euclidiano que será la base del esquema formal definitivo (III.4.47).

⁴⁴³ “Edificio Virrey del Pino 2446/50” ..., *ibid.*

⁴⁴⁴ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Casa de renta en Belgrano” ..., *op.cit.*

Dado que esta obra se construyó íntegramente durante la segunda guerra mundial, y las existencias de acero en el país eran sumamente escasas los materiales con los cuales se la materializó fueron los que se disponía en ese momento.

La estructura es de hormigón armado, con tabiques de ladrillo hueco. Toda la carpintería de la fachada se realizó en madera de incienso. Las paredes interiores y exteriores de restaurant son en ladrillo visto (recurso ya usado por Kurchan y Ferrari en los “Departamentos transformables”) con carpintería de palo blanco y guatambú.

Las formas libres del atelier del último piso (III.4.19-27) se consiguieron mediante una estructura de hormigón armado con techo de madera. Este techo contenía una cámara de aire inmóvil de 20 cm. con lana de vidrio “Vitrolane” en su interior y las caras interior y exterior de madera machiembreada de una pulgada. La cara exterior, al no haber existencias de chapa en el país, se la trató especialmente cubriéndola con una membrana impermeable “Ruberoid” y 1cm. de material volcánico aglomerado (para impedir que alguna chispa exterior pudiera alcanzar la madera) pintado con pintura de aluminio. La cara interior se dejó la madera vista barnizada.

Similar detalle se empleó en el techo aserrado del restaurante, donde en este caso la madera machiembreada interior fue realizada con pinotea lustrada.

En Virrey del Pino la inclusión de los árboles como parte indisoluble del edificio, completa el esquema que legaliza la forma del mismo. La tensión entre la grilla ortogonal y las formas libres tanto de los árboles como de los volúmenes de planta baja y superior, son la propuesta estética que acompaña la resolución del programa propuesto.

“No es una sumatoria de unidades repetidas al infinito, sino una suma de elementos considerados hasta la comprensión, única manera de llegar a la psicología colectiva...”

“...En función de estas consideraciones llegaremos a un nuevo y libre concepto del Standard...”

“...Urbanismo, Arquitectura y Arquitectura Interior se completan definitivamente...”⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ GRUPO AUSTRAL, *Austral 1: Voluntad y Acción...*, op. cit.

4.0

CONCLUSIONES

4.1 ¿Hay una arquitectura propia de “Austral”?...o el “Espíritu Austral”.

Existe definitivamente una manera Austral de diseñar, una arquitectura propia que sus miembros fueron materializando y que contiene el “espíritu Austral”. Este espíritu lo van a comenzar a amalgamar Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy y Antonio Bonet Castellana en París, en el poco tiempo que compartieron juntos como colaboradores de Le Corbusier, para luego terminar de forjarlo en Argentina, junto al resto de sus compañeros de grupo.

El “espíritu Austral” nace tomando como base la doctrina del maestro suizo, pero solo como un punto de partida a sus propias indagaciones. Indagaciones que estaban destinadas a encontrar los traccionadores creativos que les permitan materializar coherentemente sus realizaciones y desarrollar un discurso arquitectónico propio concretado en obras originales. En este sentido sus búsquedas no estaban situadas tanto en buscar diferenciarse del maestro suizo como en encontrar un camino propio, diferente, aunque ese camino luego los lleve a territorios desconocidos. Ellos eran conscientes que los grandes maestros habían trazado el suyo y en ese sentido estaban dispuestos a intentar hacer avanzar la arquitectura por sus propios medios.

Pero antes que nada para no desviar el enfoque es necesario aclarar que para el presente trabajo consideramos obras de Austral aquellas producidas por sus “miembros activos” en el periodo donde realizamos el corte temporal.

En ese sentido es importante hacer hincapié en las diferentes sociedades que se van estableciendo entre los Australes para la concreción de los distintos encargos particulares. Los Australes van estableciendo dichas sociedades por afinidad, muchas veces proveniente de la época de la Escuela de Arquitectura, o bien por conveniencia a la hora de realizar una obra concreta. En otros casos dichas sociedades van a servir de puerta de ingreso de algunos arquitectos al grupo, que al asociarse con algún miembro pasan a formar parte de Austral.

Es interesante indagar como se va formando esa manera “Austral” de diseñar el objeto arquitectónico, de donde provienen los principales elementos que moldean una manera propia de hacer arquitectura, el “espíritu Austral”.

“Pero...cómo van a venir mis dos amiguitos de aquel París maravilloso, de ese centro espiritual del mundo donde se funden todas las corrientes y donde hay libertad para todos para hallar el propio camino!. Venir aquí donde tanto, tanto hay que hacer y donde, creo, el terreno es bastante propicio para la lucha! Tengo tanta fe de que podamos llegar a algo, tanta fe en que cada día nuestro crecimiento espiritual sea mayor, nuestra compenetración de ideas más sólida que casi me animo a afirmar que mis esperanzas no serán defraudadas...

Además estaremos juntos para hacer obra y ésta será la mayor satisfacción que podamos tener. Yo estoy convencida que para obrar como queremos nosotros, habrá que librarse cada vez más de todo, no solo en arquitectura cosa que Uds. ya habrán conseguido, sino colocarse por encima de todo lo demás. Lo nuestro es tan hermoso y tan grande que es superior a tantas pequeñeces que no deben preocuparnos en absoluto. Así como las plantas que crecen rodeadas de sol se desarrollan hermosas y lozanas solo aquellos espíritus que tratan de independizarse completamente, pueden producir con toda su plenitud y pueden hallar su verdadero camino en la vida”.⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Carta de Itala Fulvia Villa a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 17-06-1938. FHA K053.

Dice Bonet en relación a la portada del primer número de la revista *Austral*:

*“En 1939, tratamos de mostrar que lo que pretendíamos era una síntesis entre el arte, o sea, el individuo, la técnica y el ser humano considerado en su orden social. Esos tres puntos estaban sintetizados por el cuadro verde; el autor de la escultura es Picasso”.*⁴⁴⁷

Probablemente la primer referencia la tengamos en la carta⁴⁴⁸ donde Bonet les cuenta a sus amigos Kurchan y Ferrari todavía en París sus primeros pasos a nivel profesional en Buenos Aires, donde junto con López y Vera Barros (que *“estaban desorientados como una brújula”*) comienzan a proyectar en conjunto consiguiendo *“unas cosas bastante originales”*.

¿A qué se refería Bonet?, ¿en que consistían estas “cosas originales” muy distintas de las *“soluciones vulgares”* que anteriormente habían desarrollado Abel y Ricardo en su búsqueda por hacer *“algo original que les sirviese de punto de partida para su carrera”*?

Está claro que las anteriores soluciones vulgares a las que se refiere Bonet no consistían en diseños *Beaux-Arts*. Abel y Ricardo formaban parte de la camada de arquitectos que apenas egresada de la facultad empezaba a hacer sus primeras armas en arquitectura moderna. Sin embargo pareciera que tanto Bonet como Kurchan y Ferrari tenían en mente ya en ese momento el espíritu que ellos pretendían darle a sus obras y por consiguiente a las obras dignas de mencionarse como de autoría del grupo en general.

Ellos habían trabajado con Le Corbusier en su despacho (todavía lo estaban haciendo en el caso de Kurchan y Ferrari) y pretendían ir mas allá, mientras que algunos de los restantes miembros de la camada ya veían a la arquitectura moderna como un avance revolucionario en una disciplina que todavía veía emerger ejemplos en “Normando” o cualquier estilo que era escogido por el cliente:

*“Para mejor todos estos días pasados he andado con (ilegible) Martínez, que Juanito conoce (el que quería la casa en Normando y que al fin he conquistado tras dura lucha y ahora me pide libros de L.C. para aprender)”.*⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ BONET CASTELLANA, Antoni, “La Modernización de la Arquitectura Rioplatense”. En *Annals d’Arquitectura*, Nº 5, *Cultura, Art i Arquitectura a la segona meitat del segle XX*, Barcelona: Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1991, pp. 42-55.

⁴⁴⁸ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053

⁴⁴⁹ Carta de Hilario Zalba a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 06-11-1937. FHA K053.

En ese momento era bastante común que el cliente viniera con una imagen preconcebida de su vivienda basada en algunos de los estilos de moda. El “Normando”, el “Californiano”, el “Alpino”, etc., constituían estereotipos muy difíciles de erradicar en el imaginario colectivo. Incluso para la arquitectura “oficial” también había quien consideraba pertinente el uso de determinados estilos. Antonio Bonet en sus conferencias solía citar el ejemplo de Bustillo: *“Alejandro Bustillo, el arquitecto de más peso en la argentina de aquel momento, proclamaba en aquellos días: ‘Nuestro país construido y poblado por razas preponderantemente mediterráneas de origen ibero-greco-latino, y depositario también de una herencia cultural greco-latina, no puede desentenderse, sin traicionarse a sí mismo, de las tradiciones que le son inherentes. Nosotros debemos, pues, mantenernos despiertos y atenernos a los estilos clásicos de la arquitectura, modificándolos artísticamente e inteligentemente sin exponernos demasiado al influjo de los nuevos factores determinantes que la vida moderna nos depara. Propiciamos, pues, una arquitectura monumental argentina de tipo netamente helénico, tomada de su misma fuente originaria o a través de las tradiciones que de ella derivaron”*. BONET CASTELLANA, Antoni, [Texto mecanografiado para una conferencia]..., *op. cit.*

Hacer una casa “moderna” ya implicaba una dura lucha con el cliente. Por otro lado implicaba el riesgo de poner en práctica unos criterios formales aprendidos no en la Escuela de Arquitectura, sino a través de las contadas publicaciones que en ese momento llegaban a Buenos Aires. Todo esto era motivo de debate de los propios Australes, incluso desde algunos años antes:

*“Antes que nada te diré que una persona que tiene una mentalidad tan complicada que la lleve a plantearse un problema como el tuyo, no tiene derecho a hablar de Arquitectura. La Arquitectura es una cosa mucho más sencilla que todo eso; desde el momento que te has preguntado ‘Hasta que punto debe ser respetada la verdad por los señores arquitectos’ ya no estás hablando de hacer una casa, sino que has caído o en ‘la máquina de habitar’, o en el ‘petit hotel de estilo’, tan malo lo uno como lo otro (...) En todas las cosas y en todos los casos, lo que interesa es la intención, el espíritu. Si una casa, que es un caso de una cosa, está hecha naturalmente, con espontaneidad, ella será pura y será verdadera, sin haberse preocupado de serla, todo porque ha crecido naturalmente, como un árbol”.*⁴⁵⁰

“Los 5 puntos de una Nueva Arquitectura”, establecidos por Le Corbusier en 1926 (los *pilotis*, la terraza-jardín, la planta libre, la ventana corrida y la fachada libre) no eran suficientes para hacer avanzar la arquitectura, los Australes “parisinos” consideraron que había que indagar en otros ámbitos externos a la disciplina. En este sentido fue determinante para la forma *Austral* de hacer arquitectura el aporte de los tres miembros que habían trabajado en el despacho de la *Rue de Sèvres*, pero más que nada habían compartido interminables veladas discutiendo en los innumerables *bistrós* de París sobre realismo intelectual, surrealismo o psicología y como podría darse su inclusión en los procesos arquitectónicos.

Ellos veían a Le Corbusier como un punto de partida, pero consideraban la arquitectura moderna como una disciplina dinámica que tenía que progresar día a día y salir del estancamiento en que se encontraba principalmente en Sudamérica. Para ello uno de los referentes importantes parece haber sido la libertad creadora de los “maestros” entre los cuales se contaba a Gaudí (además de Lloyd Wright, Eiffel, Perret y Le Corbusier). Esta distancia con la arquitectura moderna ortodoxa reinterpretada es clave porque resalta unos valores que no estaban dispuestos a claudicar y los separa conceptualmente del resto de los arquitectos modernos que empezaban a hacer obra en el país.

*“Estoy muy contento de todas las pruebas de entusiasmo que me das Coco.”⁴⁵¹ Muy interesante lo de este muchacho chileno. No olvides (si el admira Gaudi!) que yo soy el admirador público n°1 de Gaudi. Lo de que no nos encontramos aislados en nuestra búsqueda da más importancia a nuestro movimiento. Creo que en Sur América vamos a sacar a la Arq. Moderna del impasse en que se encuentra”.*⁴⁵²

⁴⁵⁰ Carta de Jorge Vivanco a Valerio Peluffo. 16-02-1935. AVP.

⁴⁵¹ Apodo de Jorge Ferrari Hardoy.

⁴⁵² Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. JFHA K053.

Uno de los pocos libros que trae Bonet en su maleta es precisamente uno de Gaudí *“tengo aquí el libro de Gaudí que está entusiasmado a todos”*,⁴⁵³ le escribe Bonet a Ferrari en su última carta antes de la venida a Bs. As. del arquitecto argentino.⁴⁵⁴

Por consiguiente esta postura iba en contra de la concepción de arquitectura moderna como “estilo internacional”.

*“El arquitecto – aprovechando tópicos fáciles y epidérmicos de la arquitectura moderna - , ha originado “La nueva academia”, refugio de mediocres, dando lugar al “estilo moderno”.*⁴⁵⁵

Es muy importante para nosotros clarificar en qué consistía la arquitectura moderna para Bonet, Kurchan y Ferrari porque ellos van a ser los que introduzcan ese concepto en el seno de Austral, ellos van a ser los poseedores de las semillas portadoras del “espíritu Austral” que germinarán en las diferentes obras de sus miembros activos.

Este “espíritu” va a estar presente desde los primeros proyectos, por ejemplo el proyecto de Belgrano, en la calle Cramer, desarrollado por Bonet, Vera Barros y López Chas entre abril y junio de 1938 en el que Bonet tenía depositadas grandes expectativas y que una vez realizado pensaba decorar junto con Kurchan y Ferrari con los muebles de su producción:

*“Además de los pisos que tenía Coco para amueblar, cuando lleguéis vamos a decorar uno de la casa de Belgrano. Buen principio para la futura fábrica de muebles eh? Esto es muy importante por ser una casa hecha con nuestro espíritu y decorada por nosotros!”*⁴⁵⁶

Cuando Juan Kurchan arriba a Buenos Aires se encuentra con que Antonio Bonet ya ha empezado a poner en práctica el tipo de arquitectura que ellos pretendían para Austral y le comenta a Jorge Ferrari Hardoy:

*“Dentro de poco se comenzará a construir el proyecto de ellos para la calle Paraguay, buenísimo!!! del tipo de arquitectura muy próximo al que nosotros buscamos. Nunca creí encontrarlos tan bien. Están haciendo cosas aún mas libres que la casita de Matta y Bonet, con eso te digo todo. (claro está que las ideas de todo esto son de Bonet, pero Vera y Lopez son muy trabajadores y lo ayudan mucho)”*⁴⁵⁷

Esto deja claro el grado de relevancia que tuvo el aporte de Bonet, Kurchan y Ferrari a la hora de establecer las líneas de acción.

Las ideas traídas por los tres arquitectos que estuvieron en la *Rue des Sèvres* iban a prender rápidamente en un campo propicio como lo era el resto de los integrantes del grupo. También esta claro que el proyecto de *la Maison de week-end Jaoul* fue un referente muy importante que trajo Bonet y contenía el “espíritu” que se pretendía introducir en el resto del grupo.

⁴⁵³ Carta de Antonio Bonet a Jorge Ferrari Hardoy, JFHA K053.

⁴⁵⁴ Según Juan José Lahuerta, fue el mismo Josep Lluís Sert quien por primera vez relacionó a Le Corbusier con Gaudí, más concretamente en el número 19 de “AC” publicado en 1935. En dicho artículo Sert realizaba un montaje con imágenes de la casa Batlló al lado de las del departamento de Le Corbusier de la Rue Nungesser et Coli. Ver LAHUERTA, Juan José, “Sert y Gaudí”, en ROVIRA, Josep M. (ed.), *Sert 1928 – 1979, Obra Completa, medio siglo de arquitectura*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2005, pp. 174-179.

⁴⁵⁵ GRUPO AUSTRAL., *Austral 1: Voluntad y Acción...*, op. cit.

⁴⁵⁶ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. JFHA K053.

⁴⁵⁷ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 14-09-1938. FHA K053.

4.2 La arquitectura como ensayo.

¿Qué hacían los Australes cuando hacían obras de arquitectura?

Los Australes cuando hacían obras de arquitectura estaban ensayando. Ensayando, estudiando, probando soluciones. Sus obras poseían varios niveles de lectura. No consideraban las obras de arquitectura solo como un objeto estático bien diseñado destinado a satisfacer las necesidades del individuo y la colectividad, sino que las veían como parte de un estudio mayor sobre los problemas arquitectónicos. Problemas que muchas veces hasta adquirirían carácter filosófico y trascendían la mera profesión.

Apenas llegado a Buenos Aires, Bonet les escribe a Kurchan y a Ferrari a propósito de Ricardo Vera Barros:

“Además he logrado que Ricardo deje de mirar la arquitectura como simple profesión para crearse un porvenir e interesarse en los problemas filosóficos de la arquitectura. De manera que Ricardo mira los problemas Arq. con entusiasmo y está dispuesto a dedicar sus mejores horas a la solución de estos problemas”.⁴⁵⁸

Estaba claro que desde un principio este debía ser el espíritu que movilice a los Australes. Pero ¿en qué consistían estos “problemas filosóficos de la arquitectura” que menciona Bonet?

Para poder entender a que se refiere debemos analizar un fragmento de una carta que Bonet le envía a su amigo Torres Clavé exactamente cuatro meses antes, desde París, previamente a emprender viaje hacia Argentina:

“finalmente mi experiencia ha querido ampliarse en un sentido más espiritual (¡y es aquí donde he sacado el máximo provecho!): Ha sido en estos últimos tiempos que he trabajado la arquitectura en su sentido filosófico y humano, es decir, he trabajado los grandes problemas de la arquitectura. Por una parte, en casa de Le Corbusier, donde trabajo desde finales de noviembre (¡naturalmente como alumno!) y, por otra parte, trabajando con otro compañero⁴⁵⁹ en la búsqueda de nuevos caminos para hacer avanzar la Arquitectura. Tomamos como base lo que siempre hemos llamado “Arquitectura Moderna”, es decir, “Le Corbusier”. Desde aquí nos vamos hacia el campo psicológico (llegando en un cierto sentido hasta el surrealismo). Este podría ser el sentido filosófico de nuestra arquitectura. Plásticamente intentamos dar el máximo valor escultórico a las formas arquitectónicas y damos una importancia primordial al color”.⁴⁶⁰

Como la cristalización de un proceso que luego se iría desarrollando, estudiando, comprobando, la obra era transformada así en un eslabón de una cadena de búsquedas traccionada por intereses que trascendían los meros encargos.

También recién llegado a Buenos Aires, Juan Kurchan le escribe a Jorge Ferrari Hardoy, que estaba todavía en París, contándole sobre los primeros proyectos de Bonet con sus socios Vera Barros y López Chas haciendo mención a los ensayos que dichas obras poseían: *“Además de esa obra (se refiere a la de Paraguay y Suipacha), tienen otras, todas muy buenas, con una cantidad de ensayos en cada una”*.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Carta de Antonio Bonet a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, 11-06-1938. FHA K053.

⁴⁵⁹ Se refiere al pintor-arquitecto chileno Roberto Matta Echaurren.

⁴⁶⁰ Carta de Antonio Bonet a Torres Clavé, 11-02-1938. En ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi, *Bonet Castellana...*, op. cit., pp. 170-171.

⁴⁶¹ Carta de Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 14-09-1938. FHA K053.

No solo estaban ensayando cuando construían o proyectaban sino que se encargaban de explicitarlo. Un ejemplo claro de esto lo encontramos analizando las hojas de su “Nómina de Antecedentes”, donde en vez de enumerar sus realizaciones ponen el énfasis en lo que estaban buscando a través de esas obras o proyectos, qué aspectos estaban estudiando cuando las realizaban.⁴⁶²

Esta nómina estaba estructurada en dos partes, una primera con los antecedentes del grupo en general y la segunda parte con los antecedentes de los integrantes del grupo por orden alfabético. Así se leen como algunos antecedentes del grupo: “*Estudios sobre ciudad Universitaria en Bs. As. (en prensa)*”, y el proyecto de viviendas rurales para el concurso del Banco Nación lo definen como: “*Proyectos de urbanización rural. Estudios de viviendas en serie. (AUSTRAL N°2)*”.⁴⁶³

En el apartado de antecedentes de Antonio Bonet, podemos leer dentro de la obra realizada en Argentina, que el edificio de Paraguay y Suipacha se lo presenta como “*Casa de atelier para artistas en la calle Paraguay esq. Suipacha. –Ensayo de fachadas completamente montadas en seco*”.⁴⁶⁴

En el caso de Ferrari Hardoy y Juan Kurchan se lee “*Casa de Renta O’Higgins 2319.-Primeros ensayos sobre plantas transformables*”.⁴⁶⁵ Sobre esta obra en la memoria de proyecto publicada en la revista *Tecné* dicen:

“una casa puede atravesar más fácilmente el tiempo si es adaptable a necesidades cambiantes, que si es rígidamente proyectada sobre lo actual, lo limitado de las superficies construidas ha hecho que esta idea haya quedado apenas esbozada; esperamos desarrollarla más adelante”.⁴⁶⁶

Queda claro que es una idea que esperaban desarrollar en posteriores obras, una idea que trascendía el mero edificio para transformarlo en un “*ensayo sobre plantas transformables*”, ensayo de algo que se pensaba seguir estudiando después y que consideraban parte del “*progreso de la arquitectura*”.

Volviendo a la “Nómina de Antecedentes”, en el apartado referido a Jorge Vivanco se lee: “*estudio de nuevos tipos de aeródromo en la provincia de Bs. As.*”, “*Estudio del proyecto definitivo del Dispensario Sanatorio sobre la base del proyecto premiado*”,⁴⁶⁷ “*Estudio de un Sanatorio de Llanura para tuberculosos para esta misma institución*”.⁴⁶⁸

En esta “Nómina de Antecedentes” (posiblemente realizada a fines de 1940) se presentan como: “*AUSTRAL*”, *grupo cuya idea de formación nació en París; realizado luego en Buenos Aires en unión con varios jóvenes arquitectos, se ha constituido “por el progreso de la arquitectura”*. Y continúan diciendo que “*este grupo tiene actualmente en estudio varios temas de gran interés colectivo*”.⁴⁶⁹

El grupo enumeraba así las obras y proyectos realizados por sus miembros individualmente o en grupos como ejemplos usados para estudiar y ensayar algunos temas que consideraba de su

⁴⁶² GRUPO AUSTRAL, *Nómina de Antecedentes* [texto mecanografiado]. FHA B003.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano”..., *op. cit.*

⁴⁶⁷ Se refiere al Primer Premio del Concurso de Anteproyectos para la Mutualidad del Magisterio.

⁴⁶⁸ GRUPO AUSTRAL, *Nómina...*, *op. cit.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*

interés y de la sociedad y que servirían para hacer avanzar la arquitectura, sacándola del estado de aletargamiento que consideraban estaba por estas latitudes.

En el currículum vitae de Juan Kurchan elaborado por él, se lee en relación al edificio de Virrey del Pino: *“Casa colectiva con servicios comunes centralizados, en Belgrano (Estudio de las ventajas de los servicios centralizados para la vivienda contemporánea en las grandes ciudades)”*.⁴⁷⁰

Las obras y proyectos de los integrantes del grupo Austral en el periodo en que ellos actuaron fueron realizados no solo para responder a los requerimientos puntuales de determinados edificios, sino como laboratorios de experimentación de los grandes problemas arquitectónicos que estaban estudiando. Problemas que podían ser de índole estética, técnica o filosófica.

Dice Bonet:

“Estas casas con sus bóvedas de cañón corrido de hormigón armado, sus muros portantes y de cerramiento de albañilería de ladrillo a la vista y sus magníficas carpinterías son, en cierto modo, obras embrionarias, un primer paso en la elaboración de un lenguaje espacial, estructural y expresivo que pudo haberse concretado en un modus arquitectónico identificable, no solo con una fase feliz del desarrollo de la arquitectura contemporánea a nivel internacional, sino con necesidades, posibilidades y realidades regionales”.⁴⁷¹

Las obras y proyectos de los australes constituían el primer paso de un desarrollo posterior que perdió fuerza cuando el grupo se fue dispersando. Austral fomentaba este tipo de búsquedas, que constituyó una de sus características esenciales. Mientras estuvieron vinculados a Austral, los arquitectos que lo conformaron participaron de esas búsquedas incluso en sus encargos privados, situación que fue perdiendo fuerza a medida que el grupo se fue diluyendo y sus integrantes comenzaron a tomar caminos divergentes.

4.3 Lo individual y lo colectivo.

“La complejidad actual del problema arquitectónico limita cada vez más la acción de la mayoría de los arquitectos, alejándolos al mismo tiempo de lo humano individual y de lo social colectivo”.⁴⁷²

Austral manejaba un concepto de partición espacial determinado y de agrupación de unidades, derivado de sus búsquedas para conjugar lo individual y lo colectivo. Paralelamente esa forma de agrupamiento y partición interior generaba exteriormente una manera precisa de relacionarse con la ciudad.

Los integrantes de Austral compartían determinada forma de insertar la arquitectura en la ciudad y de particionar el espacio interior de esa arquitectura. En este sentido sus proyectos pueden ser tomados como búsquedas de reelaboración de las relaciones de la arquitectura con la ciudad y de la arquitectura con el habitante.

Bonet dice, hablando del edificio de Paraguay y Suipacha: *“Vull destacar que jo estava molt interessat en la recerca de particions de l’espai que creessin sensacions diferents.”*⁴⁷³

⁴⁷⁰ KURCHAN, Juan, *Currículum Vitae* [texto mecanografiado]. AJK.

⁴⁷¹ “Cuatro casas en Martínez”, en *Trama* N° 19, Buenos Aires 1987, pp.14-21.

⁴⁷² GRUPO AUSTRAL., *Austral 1: Voluntad y Acción...*, op. cit.

La preocupación sobre esta relación entre lo individual y lo colectivo formaba parte de las búsquedas de Le Corbusier a partir de su concepto de ciudad funcional y fue motivo de debate en los CIAM, especialmente en el cuarto congreso, llevado a cabo en 1933 en el trayecto Marsella – Atenas a bordo del *S.S. Patris II*.

Es así como en la propia Carta de Atenas, publicada recién en 1938, pero redactada por Le Corbusier varios años antes en base a las conclusiones de dicho congreso, esta relación aparece como fundamental a la hora de establecer los principios que debían guiar la ciudad funcional.

“La ciudad debe garantizar, en los planos espiritual y material, la libertad individual y el beneficio de la acción colectiva.

*Libertad individual y acción colectiva son los dos polos entre los cuales se desarrolla el juego de la vida. Toda empresa cuyo objetivo sea el mejoramiento del destino del hombre debe tener en cuenta estos dos factores. Si no llega a satisfacer sus a menudo contradictorias exigencias, se condena a sí misma a una derrota inevitable. En cualquier caso, es imposible coordinarlos de manera armoniosa si no se elabora de antemano un programa cuidadosamente estudiado y que no deje nada al azar”.*⁴⁷⁴

“El interés privado se subordinará al interés colectivo.

*Abandonado a sí mismo, el hombre pronto queda aplastado por las dificultades de todas clases que ha de superar. Por el contrario, si se somete a demasiadas coerciones colectivas, resulta ahogada su personalidad. El derecho individual y el derecho colectivo deben, pues, sostenerse y reforzarse mutuamente y poner en común todo lo que llevan en sí de infinitamente constructivo. El derecho individual no guarda relación alguna con el vulgar interés privado. Éste, que sacia a una minoría mientras condena al resto de la masa social a una vida mediocre, merece severas restricciones. Debe estar subordinado siempre al interés colectivo, de modo que cada individuo tenga acceso a esos goces fundamentales que son el bienestar del hogar y la belleza de la ciudad”.*⁴⁷⁵

Le Corbusier en su discurso del 30 de julio de 1933 a bordo del *Patris II* sostuvo que podía encontrarse un punto de equilibrio entre los “dos destinos contradictorios y hostiles del individuo y la colectividad”:

*“Qu’est ce que la ville?
Et d’abord qu’est ce que l’homme?
C’est un potentiel illimité d’énergie placé entre deux fatalités contradictoires et hostiles:
L’individuel
et le collectif
c’est entre ces deux destins que se trouve le point juste, le pont d’équilibre.
Nous sommes et devons être des réformateurs.*

⁴⁷³ “Antonio Bonet”. En *Quaderns...*, *op.cit.*

⁴⁷⁴ LE CORBUSIER, *Charte d’Athènes. Urbanisme des C.I.A.M. avec un discours liminaire de Jean Girraudoux*, Paris: PLON, 1938. Ahora en LE CORBUSIER, *Principios de Urbanismo. La Carta de Atenas*, Barcelona: Ediciones Ariel, 1971.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

*Mot magnifique. Refaire. Créer des formes , des verités humaines, des certitudes... ”*⁴⁷⁶

Esto se relacionaba con su idea de concentrar la ciudad (*resserrer la ville* iba a ser el nombre de uno de los capítulos del Plan de Buenos Aires).

Mientras veía a la “ciudad-jardín” como netamente individualista, con desventajas en relación a la organización colectiva, Le Corbusier sostenía que la “ciudad concentrada” favorecía la libertad del individuo dentro de la estructura residencial y establecía la recreación como una de las actividades alrededor de las cuales se organizaba la vida colectiva.⁴⁷⁷

“...Choisissons entre deux tendances: étendre ou resserrer la ville, placés sur le terrain de la biologie humaine (corps et esprit), nous concluerons que les joies essentielles sont:

le ciel

les arbres

la lumière

Pour apporter ces joies dans les villes resserrés, nous ferons usage des techniques modernes: ciment et acier.

Quel est dans l’ordre juste, l’assiette de nos jugements?

L’habitation, la première, en premier.

Les autres phénomènes telsque circulation et industrie no devraient être envisages qu’en fonction du logement”

“...Rechercherons le juste équilibre entre l’individuel et le collectif.

La cité jardin satisfait l’individuel, mais aboutit à l’égoïsme en faisant renoncer aux bienfaits pouvant émaner du phénomène collectif.

La ville concentrée, grâcê aux techniques modernes, assurera la liberté individuelle dans le cadre du logis et bénéficiera de la vie collective en organisant les loisirs.

*D’où: L’individuelle (logis), le collectif (loisir)”*⁴⁷⁸

Sin embargo existe una cierta distancia entre la ciudad y el individuo en las propuestas de Le Corbusier (que no deja de ser un arquitecto suizo con todo lo que eso conlleva) que no existe en la obra de los Australes, mucho más vinculada a la comunicación (a excepción probablemente de la propuesta para “Casa Amarilla”). Para Le Corbusier "lo individual" se separa del suelo, algo que no sucede con los Australes a quienes importa mucho la relación con la calle y con el verde de las propias viviendas. Los Australes siempre van a tratar de integrar (la arquitectura con la ciudad, el individuo con la arquitectura y los individuos entre sí), en una arquitectura inclusiva muy alejada de la ortodoxia moderna.

¿Pero como era este *equilibrio* para Austral?

Si bien Le Corbusier en su conferencia se refiere a la escala urbana de la ciudad funcional, este concepto se puede trasladar a la escala del objeto arquitectónico. De hecho los Australes nunca separaron el problema urbano del problema arquitectónico o de equipamiento, viéndolo como tres instancias del mismo problema.

Para Austral un edificio no es sino un fragmento de ciudad. Así, si bien retomaron el concepto de Le Corbusier a nivel urbano, también lo llevaron al plano arquitectónico y redefinieron lo que

⁴⁷⁶ “Conferencia de Le Corbusier”, en A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* N°12, Barcelona, cuarto trimestre de 1933, pp.42-43.

⁴⁷⁷ Ver MUMFORD, Eric, “El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960” ..., *op. cit.*

⁴⁷⁸ “Conferencia de Le Corbusier” ..., *Ibid.*

para ellos sería este “equilibrio”. Este equilibrio se relaciona con el concepto de *standard variable*, y las búsquedas de dotar dentro de una sistematización de las estructuras colectivas, los elementos individuales que sean reflejo de cada habitante.

Además para Bonet, Kurchan y Ferrari concretamente, los “surrealistas” del grupo, esto se relaciona con la psicología colectiva y el surrealismo. Al ser éste la expresión del subconsciente del individuo vieron un camino por el cual llegar a desprenderse de ciertos “prejuicios estéticos” de la arquitectura funcional. Así, al plantear espacios limitados por planos generados por geometría no euclidiana consideraron que dichos espacios actuarían como liberadores de la conciencia individual y contrarrestarían la anulación de dicha conciencia que la agrupación de las unidades tendía a generar.

Bonet desarrollaría este tema diciendo:

“El problema de la Arquitectura lo constituye la vida de centenares de millones de hombres, lo cual ha extendido su función al campo del Urbanismo y el Planeamiento. El arquitecto, en su posición de equilibrio entre lo colectivo y lo individual no puede cometer el error de tomar esas cifras como tales, sino como agrupaciones que son, hombres con individualidad propia”.⁴⁷⁹

Agregando que *“A estos dos extremos, tan enormemente opuestos, debe alcanzar la verdadera solución arquitectónica”*.⁴⁸⁰ Sostiene que el arquitecto no debe privilegiar uno de estos conceptos a favor del otro, debe buscar soluciones que hagan compatibles estas dos necesidades, *“la cantidad forzosamente sistematizada y la individualidad, libre y dispersa”*.⁴⁸¹

También va un poco más allá haciendo un paralelo de este problema con la oposición análoga que existía en la Pintura entre el Arte Concreto y el Surrealismo. Mientras en el Arte Concreto la *“imaginación gratuita era sustituida por el pensamiento matemático”* y *“la forma de todo objeto es independiente de toda anécdota y solo consecuencia de su función”*⁴⁸², consideraba al surrealismo como el arte subjetivo por excelencia *“basado en la expresión del subconsciente y el automatismo como método”*, y *“afirmación violenta de la existencia individual en contra de la sistematización, también violenta, a la cual el hombre no puede sustraerse al intentar encauzar la nueva civilización”*.⁴⁸³ Reconociendo que en Pintura estas dos expresiones podían coexistir independientemente, esta coexistencia no podía darse en Arquitectura, donde se debía encontrar el equilibrio tan buscado. *“La Arquitectura de nuestra época sólo se logrará si consigue integrarse entre esos dos extremos: el orden de lo básico, general, colectivo, y la libertad máxima en el detalle, lo individual”*.⁴⁸⁴

Esta analogía con la Pintura no es casual, ya que los Australes consideraban que se había escindido la arquitectura del resto de las artes plásticas, y veían a la arquitectura como un *“puente sobre el abismo que existe hoy entre el arte y la vida cotidiana”*.⁴⁸⁵

En “Voluntad y Acción” se lee: *“El estudio de la arquitectura como expresión individual y colectiva”* como uno de los puntos a seguir en el *“CAMINO TRAZADO A NUESTRA ACCIÓN”*.⁴⁸⁶

En el cuadernillo de O.V.R.A., bajo el título de “Ideal de acción” podemos leer:

⁴⁷⁹ BONET CASTELLANA, Antoni, “Nuevas Precisiones...”, *op. cit.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ GRUPO AUSTRAL., *Austral 1: Voluntad y Acción...*, *op. cit.*

“Nuestro país, a pesar de su condición agropecuaria, agrupa una gran parte de su población en núcleos urbanos. El crecimiento extraordinario y rapidísimo de éstos por una parte, y por otra los estratos del patriarcalismo y el tono heroico que aún rigen las formas del “habitar” campesino, nos llevan a la conclusión de que ambas formas de vida distan mucho de corresponder al actual progreso de la civilización.

*Creemos en una vida orientada sobre bases distintas de las actuales, que excedan el mero interés individual: **una vida que haga compatibles los ideales individuales y los colectivos**; una vida en fin, guiada por altos ideales hacia el progreso y los valores espirituales”.*⁴⁸⁷ (subrayado en el original)

En este punto se ve también como los Australes aplicaban el concepto de la relación individual-colectivo rechazando la idea de ciudad-jardín, los suburbios y el loteo. Al concentrar la ciudad y densificarla proponen una nueva relación entre el individuo y la colectividad.

Es interesante señalar que en el estudio de O.V.R.A. la unidad individual sobre el cual se apoya el estudio es el concepto de “familia”, aclarando que cada *“familia dispone de una casa perfectamente aislada”*. Esta aclaración iba dirigida a desprejarse de los ensayos de vivienda colectiva realizados en la Unión Soviética donde se ponía en cuestionamiento hasta que punto la familia occidental y burguesa debía constituir la unidad mínima sobre la cual plantear el agrupamiento de unidades.

Y más adelante:

*“La vivienda se concentrará, será un espacio interior y no un volumen exterior. La habitación del hombre, de cada hombre, será el ambiente creado por él, expresión de su vida y su psicología. El exterior será el sol, el aire, los árboles. La iniciativa particular, de este modo, se ejercerá sobre las cosas privadas. Libertad individual y libertad colectiva”.*⁴⁸⁸

Bonet, hacia 1950 sintetizando las búsquedas de Austral diría:

*“El arquitecto, como elemento ordenador de la vida del hombre y cuya actividad se extiende desde la concepción de una silla hasta el Planeamiento de una ciudad, debe mantener alerta su espíritu, libre de prejuicios y dogmas plásticos o técnicos. Está obligado a contemplar el problema en sus dos aspectos: el individual y el colectivo”.*⁴⁸⁹

Lo colectivo se sistematiza, lo individual se varía.

Para Bonet la bóveda no es solamente un recurso técnico usado por la necesidad de cubrir una luz determinada con una técnica específica. Bonet la utiliza como recurso espacial derivado de su concepción de la arquitectura como *“escultura del interior”* paralelamente al aspecto funcional de la misma:

*“Para mi el espacio desde los primeros capítulos tiene el aspecto de cobijo del ser humano...cuando se desarrolla tiene un carácter escultórico muy importante...una escultura que en vez de ser vista desde afuera es vista desde adentro”.*⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ AA.VV., *Estudio de los problemas contemporáneos...*, op. cit.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ BONET CASTELLANA, Antoni, “Nuevas Precisiones...” , op. cit.

⁴⁹⁰ “Yo?...Yo?...Yo Arquitecto . Antonio Bonet” ..., op. cit.

La concepción visual del espacio moderno es determinante a la hora de definir la cubierta. El empleo de los diferentes tipos de bóvedas para crear “*espacios interiores escultóricos y ámbitos de carácter humano*” está asociado a una búsqueda geométrica, ya que Bonet entiende que:

*“el círculo envuelve mejor al ser humano que el rectángulo...es evidente que el rectángulo no tiene nada que ver con el ser humano...nosotros no tenemos ningún ángulo recto ni agudo”.*⁴⁹¹

Este carácter más “humano” del espacio definido por geometrías no euclidianas que algunos de los australes veían asociadas al surrealismo va a ser usada en contraste con la geometría euclidiana de carácter “racionalista”. La contraposición entre estos dos órdenes será análoga a la que ellos establecerán en relación a lo individual y lo colectivo, buscando el equilibrio que legitime la forma del objeto arquitectónico.

Lo colectivo lo asocian a la geometría euclidiana, racionalista, sistematizada y muchas veces a los elementos rígidos de la arquitectura, como la estructura. Lo individual a la geometría no ortogonal, vitalista, psicológica y los elementos móviles.

En un pie de foto del *Austral* n°3 referida a la planta baja de Paraguay y Suipacha se lee “*Los escaparates independientes de la estructura pueden llegar a formas libres que les permiten cumplir su función*”,⁴⁹² es decir que ya la forma no está determinada estrictamente por la función sino que la responde a otra lógica, pero sin embargo la permite.

La función no dicta la forma, la forma permite la función.

Otro pie de foto dice “*La libertad de un interior moderno está en completa oposición al espíritu rígido del llamado “estilo moderno”.*”⁴⁹³

Austral va a particionar el espacio de forma tal que elementos plásticos geometría no euclidiana o elementos móviles van a constituir los límites del espacio interior de esas compartimentaciones. El espacio interior de Austral está muy lejos del espacio tabicado y compartimentado del que habla Paul Nelson, acercándose a las búsquedas del arquitecto norteamericano en su proyecto teórico de *La Maison suspendue* y con referencias al concepto manejado por Roberto Matta de “*draps mouillés*” o “*sábanas mojadas*”.

4.4 Austral y su concepción de la ciudad.⁴⁹⁴

Buenos Aires era descrito frecuentemente por los Australes, haciendo analogías biológicas, como un protoplasma, una masa informe que crecía desmesuradamente en todas direcciones.

“...es de notar la forma de agrupación microbiana que toman las casas dentro del cuadro o manzana, repetido al infinito; sin ningún orden funcional como pequeños puntos blancos que se

⁴⁹¹ “Yo?...Yo?...Yo Arquitecto . Antonio Bonet” ..., *op. cit.*

⁴⁹² GRUPO AUSTRAL., *Austral 3. Casa de Estudios para Artistas en Buenos Aires...*, *op. cit.*

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ En este punto el trabajo toma como objeto de estudio la ciudad de Buenos Aires, que es donde se encuentran los ejemplos de vivienda colectiva estudiados. Escapa a los alcances de este estudio las propuestas urbanas de Austral referidas al Concurso de Mendoza o sus propuestas derivadas del terremoto de San Juan de 1944.

*agrupan aquí o allá apretados, haciendo ver claramente la falta de una dirección, de una guía en el desarrollo formidable de nuestra ciudad”.*⁴⁹⁵

Frente a esta situación la palabra que usan es la de *insertar*. Actuar quirúrgicamente ya sea a nivel circulatorio, introducción de espacios verdes o con barrios de habitación.

*“Cómo insertar en este protoplasma el régimen cardíaco indispensable a la circulación y a la organización de una ciudad moderna?”.*⁴⁹⁶

*“La ciudad necesita de una operación quirúrgica que incorpore a su edificación maciza grandes zonas de vegetación (...) Esa introducción quirúrgica de verde en nuestra ciudad protoplasmática debía hacerse al mismo tiempo que la constitución de centros vitales formados por edificios de función análoga y cuyo uso pide esa ligazón”.*⁴⁹⁷

Era indispensable insertar este régimen cardíaco de circulación independiente del alineamiento de las casas y de la red circulatoria del peatón para decretar la muerte de la calle-corredor.

Todo esto, que formaba parte del Plan de Buenos Aires y ya había sido enunciado tempranamente por Ferrari y Kurchan en su *“informe sobre el problema de la habitación”* de 1938, formaba parte de la *“Buenos Aires Radieuse”*, como ellos mismos la llamaron.

Esta ciudad ideal, siguiendo los lineamientos de la *Ville Radieuse* y de la ciudad funcional, debía ir transformando la ciudad real progresivamente en base a los lineamientos de un Plan de Urbanización, específicamente el Plan de Buenos Aires, cuyos puntos principales habían sido planteados por Le Corbusier y desarrollados por Ferrari y Kurchan durante su estadía en el despacho del maestro suizo.

Sin embargo los Australes no se quedaron esperando que se concretara un Plan que nunca se llevó a cabo y del cual tenían sus reparos. Había que hacer obra.

En ese sentido cada proyecto de Austral no es indiferente a la ciudad donde se inserta, para los Australes los edificios no son *“verdaderos edificios en el sentido tradicional de la palabra, sino fragmentos de ciudad donde se desarrollarán las actividades humanas”.*⁴⁹⁸

Es por eso que al verse obligados a encarar realizaciones insertas en esa ciudad protoplasmática, decidieron que esas intervenciones, por mínimas que fueran llevaran implícitas una carga genética capaz de transformar la ciudad desde la microescala, estableciendo relaciones urbanas nuevas del objeto con la ciudad y poniendo en crisis el concepto de calle-corredor aunque físicamente no pudieran transformarla.

Una forma de incidir en la ciudad mucho más hábil que la planteada por el urbanismo ortodoxo moderno.

En la publicación de los *“departamentos transformables en Belgrano”* explicitan esta intención de diseño, realizado a pesar de los condicionamientos de terreno, costos y programa al proponer una fachada ampliamente vidriada *“el hermetismo de las fachadas de Buenos aires*

⁴⁹⁵ FERRARI HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan, LONCÁN (Director), *Informe sobre el problema de la Habitación*, París, julio de 1938.

⁴⁹⁶ GRUPO AUSTRAL., *Austral 1: Voluntad y Acción...*, op. cit.

⁴⁹⁷ FERRARI HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan, LONCÁN (Director), *Informe...*, *Ibid.*

⁴⁹⁸ BONET CASTELLANA, Antoni, *“Nuevas Precisiones...”*, op. cit.

aumenta la sensación de la calle-corredor cerrada e inhospitalaria: la fachada abierta entrega algo de su vida interior al transeúnte".⁴⁹⁹

Cuando no pueden modificar la calle-corredor diseñan un objeto que contrarreste la sensación que ésta produce en la ciudad.

Esto se relaciona con el concepto de llevar la naturaleza al centro de la ciudad. Esta estrategia no solo se concretó mediante la introducción de la terraza-jardín, sino también mediante numerosos recursos de diseño de acuerdo a los diferentes condicionamientos de cada proyecto. Por ejemplo en los mencionados "departamentos transformables": *"Teniendo ya ambos frentes sobre el verde, se buscó rodear totalmente el núcleo edificado, con éste, de manera que desde cualquier punto de la casa pudiesen ser divisadas plantas y flores"*.⁵⁰⁰

O en el caso de Virrey de Pino donde con la introducción de los tres eucaliptos a manera de jardín vertical la naturaleza es usada como un instrumento de diseño poético *"al anochecer la luz se transparenta por sus vidrios, los árboles en primer plano, se agitan con el viento. Todo ello hace que se pueda decir de este edificio algo no muy común: que tiene poesía"*.⁵⁰¹

El urbanismo, la arquitectura y la arquitectura interior no constituían para los Australes partes separadas de una disciplina. Eran una sola unidad, para ellos el diseño de un mueble, una casa o una ciudad eran facetas del mismo concepto integral del diseño. En ese sentido manejan el concepto de transformación aplicado a estas tres escalas: **Transformación molecular de la ciudad, departamentos transformables y mueble transformable**. Cada realización de los australes lleva implícita una idea de ciudad, por mínima que sea. Esa idea está relacionada con la transformación.

En el cuadernillo de O.V.R.A puede verificarse que idea de ciudad buscaban los Australes en este periodo. Haciendo un análisis de la pérdida del contacto con la naturaleza en las grandes ciudades a través del tiempo, sostienen que la reacción contra esta situación fue la conformación de ciudades-jardines y la creación de grandes suburbios con minúsculos lotes que crearon una barrera entre la ciudad y el campo, aumentando las distancias a recorrer por sus habitantes y anulando consecuentemente el tiempo dedicado por ellos al esparcimiento.

"Huyendo pues de la ciudad para vivir en el campo convirtieron el campo en la ciudad, agravando así los males existentes. Entre las gentes de la ciudad y el campo se ha creado una nueva barrera: los suburbios". (subrayado en el original)

"No se debe llevar la ciudad al campo por medio de grandes suburbios. Debemos llevar la naturaleza al centro de la ciudad".⁵⁰² (subrayado en el original)

4.5 Concepto de standard variable.

Es interesante indagar en el concepto de *standard variable* en Austral.

En "Voluntad y Acción" de Austral n°1 se lee:

"Este mismo conocimiento del individuo nos lleva a estudiar los problemas colectivos en función no de una unidad repetida hasta el infinito, sino de una suma de elementos considerados hasta

⁴⁹⁹ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Departamentos transformables...", *op. cit.*

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ "Edificio Virrey del Pino 2446/50", FHA D015yy

⁵⁰² AA.VV., *Estudio de los problemas contemporáneos...*, *op. cit.*

*la comprensión, única manera de llegar a la verdadera psicología colectiva. En función de estas consideraciones llegaremos a un nuevo y libre concepto del Standard”.*⁵⁰³

En “Urbanismo Rural, Plan Regional y Vivienda” de Austral nº2, en la memoria descriptiva del anteproyecto para Viviendas Rurales (zona templada), se lee:

*“Hay que llegar en los proyectos definitivos a un standard variable que libere al colono y al paisaje. Con la combinación de los elementos primordiales y con simples variaciones en los secundarios (algunos materiales, color, etc.) debe permitirse que la casa sea la expresión de su habitante”.*⁵⁰⁴

En una carta del Grupo Austral a la Universidad Obrera de la Construcción, respondiendo a la invitación que la U.O.C le hiciera para colaborar en su obra cultural, y adelantando un posible temario de conferencias, charlas etc, se lee que uno de los ítems a desarrollar dentro del marco de las charlas estaría basado en: *“La vivienda popular, rural y obrera. La industrialización de la vivienda. Concepto sobre el “Standard”.*⁵⁰⁵

Le Corbusier habla sobre el *standard* en el informe “Soluciones de Principio” presentado por el arquitecto suizo en el quinto congreso CIAM de París, en junio de 1937. Dichos conceptos son tomados en cuenta por Ferrarí Hardoy y Kurchan en su “Informe del problema de la habitación”, desarrollado en París.

Hablando de la necesidad de transformar las condiciones de *“producción de la casa”* acordes a las *“realidades técnicas de la ejecución”* y a las *“justas reivindicaciones de un estado nuevo de habitación concebido para el bien del hombre”*, Le Corbusier sostiene que:

*“Esta transformación en la producción del alojamiento puede bien ser hecha por los diversos cuerpos de oficios. Nosotros lo mostraremos. Pero la industrialización de los edificios no debe nunca orientarse hacia la repetición standard del tipo de casa. Es a la standarización de los elementos que debe tenderse. Este standard proveerá el arquitecto una gama de otra naturaleza que aquella en uso en las tradiciones precedentes”.*⁵⁰⁶ (subrayado en el original)

Sin embargo esta concepción sobre el standard variable pareciera ser que en Bonet termina derivando en una concepción del standard como “tipo” hacia los años 50:

*“solamente una arquitectura que permitiese el uso de estructuras estándar, perfectamente estudiadas, conseguiría evitar el derroche de los materiales y permitiría sacar el máximo provecho a la actividad de los técnicos de la construcción, (...) Los elementos arquitectónicos que formarán la nueva ciudad estarán formados por una serie, poco numerosa, de estructuras sistematizadas. Estas estructuras podrán llegar al máximo de su perfección estética, técnica y económica, ya que además de estar colocadas en terrenos libres, su estudio estará basado en el perfeccionamiento de los mismos tipos, tal como se ha hecho con las grandes arquitecturas del pasado”.*⁵⁰⁷

⁵⁰³ GRUPO AUSTRAL., *Austral 1: Voluntad y Acción...*, op. cit.

⁵⁰⁴ GRUPO AUSTRAL., *Austral 2: Urbanismo Rural, Plan Regional y Vivienda...*, op. cit.

⁵⁰⁵ Carta de Austral a la Universidad Obrera, s.d. FHA B026.

⁵⁰⁶ FERRARI HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan, LONCÁN (Director), *Informe...*, op. cit.

⁵⁰⁷ BONET CASTELLANA, Antoni, “Nuevas Precisiones...”, op. cit.

El concepto de *standard variable* fue usado claramente a la hora de proyectar los “departamentos transformables de Belgrano”, en la memoria de proyecto dicen:

*“Consideradas las condiciones antedichas de presupuesto bajo, número reducido de viviendas y situación en Belgrano, éstas hicieron surgir la necesidad de hallar un medio por el cual los departamentos tipo fueran transformables, a fin de adaptarse no sólo a varias necesidades materiales (uno, dos, tres y hasta cuatro miembros de familia), sino también a la necesidad psicológica de amplitud y de espacio que el tamaño del terreno, dado el lote habitual en nuestra ciudad – obliga a hacer en general de proporciones mezquinas”.*⁵⁰⁸

En dicha publicación explicitan este concepto mediante una serie de gráficos donde se contempla la división de la plantas tipo en dos zonas claramente diferenciadas: una fija y una transformable.

Este concepto también sería usado en el diseño de mobiliario, llegando a publicar en 1943 en la revista *Nuestra Arquitectura* un “*mueble transformable p/oficina*”.

Bonet más tarde explicitaría que debe deslindarse conceptualmente “*lo general, estructural o permanente de un edificio, y lo particular, transformable y temporal del mismo*”.⁵⁰⁹

También se pensaba usar este concepto en la realización del “Pabellón de exposición y local del grupo” a ubicarse en Corrientes y San Martín “*El Pabellón del Grupo debe ser llamativo, fachada renovable cada año*”.⁵¹⁰

Esto se relaciona con el concepto utilizado por Josep Lluís Sert en el Pabellón de la República Española de 1937 (de cuyo proceso de construcción Bonet había participado), que poseía en su fachada dispositivos para intercambiar los fotomontajes que Josep Renau había diseñado como parte de la propaganda del *Govern* republicano destinado al público que visitaba la exposición. Dichos dispositivos contenían frases e imágenes alusivas a la guerra civil que en esos momentos se desarrollaba en España.

Austral era consciente de que para resolver el problema de la vivienda colectiva había que dirigir todos los esfuerzos hacia la prefabricación. En un país con una industria pesada casi inexistente esa prefabricación solo podía darse incipientemente mediante algunos sistemas constructivos basados en la estandarización de ciertos elementos que combinados produjeran viviendas seriadas.

Ahora bien, para encontrar el justo equilibrio entre la satisfacción de la necesidad de agrupamiento de unidades en serie con la de diferenciación de cada unidad para no anular la individualidad del habitante de cada una de las mismas, creyeron necesario que esa estandarización sea variable.

Mediante la “*combinación de los elementos primordiales y la variación en los elementos secundarios*” se podría lograr que la casa fuera la “*expresión de su habitante*”.

En la resolución de los problemas colectivos no se podía ignorar al individuo, el verdadero “protagonista” de la casa.

Sin embargo los Australes no solamente vieron factible aplicar este concepto a la construcción en serie. En sus propuestas de viviendas colectivas adaptaron este concepto para dotar a las

⁵⁰⁸ FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Departamentos transformables en Belgrano”..., *op. cit.*

⁵⁰⁹ BONET CASTELLANA, Antoni, “Nuevas Precisiones...”, *op. cit.*

⁵¹⁰ Reunión del 27 de noviembre de 1939. GRUPO AUSTRAL, *Actas de reuniones*, FHA B008.

diferentes unidades de elementos variables destinados a diferenciar cada unidad y hacerla “expresión de su habitante”.

4.6 A modo de síntesis.

Austral va a producirse del gran choque entre los tres arquitectos llegados de París y el resto de los integrantes que estaban a Argentina. Esta doble condición de sus componentes sumada a la procedencia catalana de Antonio Bonet va a definir el espíritu de Austral y va a determinar fuertemente su carácter.

Existía un gran desfasaje entre las vivencias, información y carga teórica que traían consigo los australes “parisinos” con el resto de los miembros, ya que éstos últimos habían accedido a una información de segunda mano, previamente digerida y distorsionada a través de las publicaciones que llegaban del extranjero o por relatos de colegas. No solo esta diferencia se planteaba en lo disciplinar, sino en el bagaje cultural que hizo de Bonet, Kurchan y Ferrari portadores de un contenido conceptual-filosófico y una dinámica de trabajo que aportaron al grupo y que los demás miembros se limitaron a adscribir, no sin ciertas reservas.

Esto llevará a que el manifiesto del grupo sea un aporte de Bonet, Kurchan y Ferrari a que el resto de los integrantes, tomados por sorpresa ante semejante postura teórica, se adscribirá.

Había realmente una gran diferencia en cómo concebían la arquitectura y el urbanismo y cómo pretendían materializarla. Sin embargo el grupo local, lejos de constituir un obstáculo, va a ser el campo fértil donde germinen las ideas traídas los tres arquitectos venidos de Francia.

El nexo de unión que aglutine tan diversas realidades va a ser la figura de Le Corbusier, que se va a convertir en el referente mítico que los consolide como grupo.

Le Corbusier era el punto de apoyo, la referencia, pero también el punto de partida hacia una nueva forma de entender la arquitectura.

Los Australes nunca vieron a Le Corbusier como un maestro al cual seguir dogmáticamente. Si bien se reconocieron depositarios de su doctrina, no dudaron en proponer soluciones innovadoras que iban más allá de meras reinterpretaciones de la misma, incluso en el campo del urbanismo, donde el maestro suizo era un referente de peso en el panorama arquitectónico mundial.⁵¹¹

Para entender el contexto en que se desarrolla el grupo hay que tener en cuenta que se da mientras Europa entra en guerra, y en donde ya casi no se construye. Todo era “interino y teórico” en palabras del joven Bonet.

Esta situación contribuye a un cierto aislamiento del grupo del contexto europeo y conlleva el empezar a buscar soluciones locales dentro de la periferia. Lo que no sólo va a condicionar la formulación de propuestas novedosas en lo proyectual sino que también va a reflejarse en el uso de materiales disponibles localmente, como el hormigón armado y la madera, en detrimento de los materiales metálicos,⁵¹² prácticamente inexistentes en el país a partir de la segunda mitad de 1939.

⁵¹¹ En ese sentido no tomaron la Carta de Atenas como un mandamiento a seguir ciegamente y utilizaron la misma de base para llegar a proponer la quinta función del urbanismo, el “SABER”, relocalizando la Ciudad Universitaria del Plan de Buenos Aires y requalificándola como “Zona Cultural Universitaria”.

⁵¹² En ese sentido, la “Casa de Estudios para Artistas” de Paraguay y Suipacha que fue construida en la primera mitad de 1939, poseía una fachada de metal y vidrio completamente montada en seco, cuya materialidad hubiera sido imposible de realizar solo un poco tiempo después. Así en 1941 y ya en plena guerra mundial, en la casa de renta “Los Eucaliptos” de Virrey del Pino 2446/50, los Australes debieron apelar al uso de la madera para resolver incluso la cubierta de los techos livianos del edificio.

No es un hecho menor que el grupo Austral se desarrolle mientras transcurre en Europa la segunda guerra mundial. Impasse que también se reflejará en la no reunión de los C.I.A.M. desde el congreso de 1937 en París hasta el de 1947 en Bridgewater y en la obra de Sigfried Giedion *“A Decade of New Architecture”*.

Tampoco es un hecho menor que se desarrolle antes de la promulgación del Código de Edificación de la ciudad de Buenos Aires,⁵¹³ de la Ley de Propiedad Horizontal ⁵¹⁴ y antes de la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires,⁵¹⁵ que en ese momento era una Escuela de Arquitectura dependiente de la FCEFN.

La generación a la que pertenecieron los Australes fue una generación signada por el freudismo y el auge de las teorías psicoanalíticas. Una generación que además actuó post Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925, donde la arquitectura moderna se había convertido en un estilo más, funcional a la academia.

Con una formación académica basada en los preceptos de *“Beaux Arts”* y una formación “moderna” adquirida fuera de los ámbitos académicos, casi autodidacta, los Australes fueron capaces de transitar un camino que partía de Le Corbusier para dirigirse hacia un horizonte con menos certezas que dudas, pero conscientes de que era el único camino que podía hacer avanzar la arquitectura. Lograron armar un andamiaje teórico que les sirviera de guía en ese mar de incertidumbres. Lejos de considerar a la disciplina como una herramienta vacía de contenidos, decidieron incursionar en lo que ellos llamaron los “problemas filosóficos de la arquitectura”.

Sin embargo, lo teórico ofrecía un límite que los Australes estaban decididos a traspasar.

Frente a esto se decidieron a actuar movidos por el afán de “hacer obra”. Los Australes querían construir, el bagaje teórico les servía para guiar su accionar, pero para *“sacar a la arquitectura de Sudamérica del impasse en que se encuentra”* había que construir.

Mientras trataban de generar en la opinión pública un clima propicio para la instalación del debate sobre el Plan de Buenos Aires, tratando de mantener sus vínculos con Le Corbusier, sus obras debieron realizarlas en un contexto urbano muy desfavorable, como lo es una ciudad en damero con un tejido consolidado. Esto hizo que generalmente tuvieran que demoler construcciones preexistentes para elevar sus propuestas edilicias.

No solo debieron tratar de insertar pedazos de ciudad (tal era la concepción urbana de sus edificios) concebidos según “otra” idea de ciudad, en una ciudad caduca, obsoleta y congestionada, sino que debieron luchar contra los rígidos códigos de edificación que no permitían más que soluciones acordes a la ciudad que estaban tratando de transformar.

Es así que forzosamente tuvieron que actuar por puntos de impacto en una microescala de *“transformación molecular”*.

Se vieron obligados a adecuar su arquitectura al orden implícito de la cuadrícula y de la “calle-corredor” generada por el trazado de calles en damero, el loteo y el tejido consolidado.

Al concebir sus edificios como “fragmentos de ciudad”, esta ciudad de la cual eran fragmentos no podía ser la misma en la cual se insertaban ni tampoco constituían partes de una ciudad ideal que nunca llegaría a concretarse.

⁵¹³ Promulgado en 1944.

⁵¹⁴ Promulgada en 1948.

⁵¹⁵ Creada por Ley Nacional N° 13045 del año 1947 y que comenzó a funcionar el 1° de enero de 1948.

Como resultado de esto, en el carácter híbrido de las propuestas de vivienda colectiva de Austral reside la riqueza propia de unos objetos que deben resolver esta dualidad, tratando de transformar la ciudad desde la microescala.

En ese sentido, el carácter *objetual* de sus edificios se ve transformado por el carácter *urbano* que los mismos objetos proponen con su materialidad.

Esa ciudad ideal o "*Buenos Aires Radieuse*" como los mismos Australes la llamaban estaba relacionada con el Plan de Buenos Aires y las ideas de Le Corbusier. Mas precisamente con el esquema conceptual que el maestro suizo había aplicado en su propuesta de para Buenos Aires haciendo una reformulación de sus ideas para la "*Ville Radieuse*".

Sin embargo a la hora de actuar los Australes debieron "ganarse la vida" y construir en tejido consolidado y sin ningún "Plan" que legitime sus realizaciones enmarcándolas dentro de un contexto favorable a esa transformación urbana.

Debieron materializar con los elementos que tenían a mano soluciones que estuvieran a medio camino entre esa ciudad ideal y la ciudad real. Y lo hicieron traccionados por elementos creativos que iban más allá de los repertorios formales "modernos" (y debían servir para homogeneizar el grupo), apelando a la psicología colectiva y al surrealismo en muchos casos.

Le Corbusier no necesitaba de estos traccionadores creativos para guiar su propia obra. Su heterodoxia lo llevaba siempre a encontrar soluciones novedosas sin tener que encontrar un concepto que cohesionara sus realizaciones.

En eso consiste uno de los aportes de Austral. Finalmente los resultados son similares, aunque los caminos sean distintos.

Le Corbusier no era del todo ajeno a las búsquedas de Austral, de hecho había aprobado la *Maison de week-end Jaoul* de Matta y Bonet, y la propuesta para el Pabellón del Agua para la exposición de Lieja. Incluso años antes se había acercado de alguna manera al surrealismo en el ático Beistegui.⁵¹⁶ No obstante el maestro suizo manejaba estos conceptos como una faceta más de su quehacer arquitectónico. Los Australes, en cambio, generaron un relato que los guíe, puntos a seguir que le iban a ayudar a sacar a la arquitectura moderna del "impasse" en que se encontraba en Sudamérica.

Por otro lado los Australes creían que sólo con el perfeccionamiento y uso de las más modernas técnicas se podían solucionar los problemas teóricos de la arquitectura. Técnica que trataron por todos los medios de adecuar a las realidades socioeconómicas de la Argentina de la década de los treinta. Y en un momento extremadamente difícil como lo fue durante la segunda guerra mundial, con el precio del metro cuadrado incrementándose constantemente y dificultades para conseguir hierro.

Tuvieron que innovar. En un país fundamentalmente agrícola-ganadero sin industria pesada pensaron soluciones a medio camino entre la producción artesanal y la producción en serie.

Estas soluciones también fueron híbridas en ese sentido. Mientras veían necesario incurrir en procesos de producción en serie para contribuir a favorecer el problema de la vivienda colectiva, debieron hacerlo en un país donde esa producción era inexistente. Encontraron soluciones a medio camino, la prefabricación por elementos.

⁵¹⁶ Existen opiniones encontradas sobre las relaciones entre Le Corbusier y el surrealismo. Ver LAHUERTA, Juan José, "Contra la extendida idea de una 'poética surrealista' en la obra de Le Corbusier", en CALATRAVA, Juan (ed.), *Doblando el ángulo recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, Ediciones Arte y Técnica, 2009.

La técnica la pusieron al servicio del hombre. El destinatario final de la arquitectura de Austral es el hombre. Hay una gran concepción humanística en su arquitectura. No estaban creando solo artefactos, estaban creando condiciones favorables para el individuo y la colectividad. Es por eso que proponen el concepto de *"standard variable"*. Frente a la necesaria estandarización de elementos que el problema de la vivienda requería, había que oponer la necesaria diferenciación de los mismos atendiendo a las necesidades psicológicas de los diferentes individuos que la habiten.

El hombre para Austral tiene una condición dual, es individuo y es colectividad. Esta doble condición van a expresarla mediante el contraste de elementos arquitectónicos en sus propuestas.

En una sociedad donde la colectividad va a ser cada vez más condición indispensable de la vida moderna, la condición social no debería anular la expresión individual.

Las necesidades de la colectividad y las necesidades del individuo buscarán ser atendidas en un equilibrio contrastante que expresa una condición dialéctica en la arquitectura propuesta por Austral.

Austral propone una determinada forma de partición espacial derivada de sus búsquedas de conjugar lo individual y lo colectivo. Esta forma se relaciona con el abandono del espacio compartimentado y tabicado y la repetición de unidades iguales.

El espacio interior en la vivienda colectiva de Austral es un espacio fluido, dinámico, no compartimentado, limitado por elementos que son concebidos como hechos plásticos de geometría no euclidiana o bien elementos móviles, en una operación a la que vinculan con la *liberación psicológica del ángulo recto*.

Austral en sus propuestas de vivienda colectiva maneja el concepto de *penetración de los espacios* y ciertos elementos del *"espacio inútil"* tendientes a actuar psicológicamente en el individuo. Las unidades individuales nunca serán repetidas al infinito.

Derivado de conceptos tomados de la psicología colectiva van a generar agrupaciones de unidades disímiles que en conjunto generen el objeto arquitectónico urbano con características muy diferentes al que podría generarse por la mera suma de las unidades.

El concepto de espacio psicológico va a ser usado para atender a las necesidades no funcionales del individuo. Satisfacer estas necesidades no materiales fue tan importante para los Australes como ocuparse de las meramente funcionales.

En ese sentido el color es usado también para crear determinadas sensaciones en el habitante de la casa. No solo como parte de una composición pictórica a contemplar, sino como un hecho plástico abstracto tendiente a ejercer una reacción emocional. El color fue para los Australes un elemento clave de sus propuestas formales. Las soluciones plásticas buscadas siguen los caminos de la pintura y escultura modernas.

El verde de los vegetales es utilizado como parte de la composición cromática abstracta buscada, como así también los valores de luz y sombra generados por los elementos arquitectónicos.

Las obras de Austral buscan generar una reacción en el individuo que relacionan al acto poético. Dicha reacción psíquica va a estar generada por el uso dialéctico de elementos contrastantes: Luz-sombra, geometría euclidiana-geometría no euclidiana, fijo-móvil, pesado-liviano, lo sistematizado y lo variable, lo interior y lo exterior, lo individual y lo colectivo.

Donde hay sistematización, hay variación, donde hay sombra hay luz, donde hay movimiento hay reposo.

La geometría euclidiana siempre va a estar en relación a la geometría no euclidiana, en una búsqueda del contraste que provoque una reacción psíquica en el individuo que ellos relacionan al acto poético.

El espacio en Austral se desarrolla al interior del objeto arquitectónico, sin embargo no es un espacio oclusivo, sino limitado. Las visuales siempre están dirigidas y la vegetación es usada para generar determinadas sensaciones.

Ésto inserto dentro de una estructura sistematizada que va a intersectarse con la ciudad.

Al exterior, la arquitectura colectiva es un trozo de ciudad que piensa la ciudad futura pero no es indiferente a la ciudad en la que se inserta. Insertándose en el damero y el tejido consolidado va a proponer nuevas formas de relacionarse con éste.

Cuando no pueden generar un cambio físico, lo intentan psíquicamente, tratando de contrarrestar la sensación de “calle-corredor” (Departamentos transformables) o desmaterializar la esquina (Paraguay y Suipacha).

Al eliminar el espacio tabicado horizontal y verticalmente generan un espacio fluido y psicológico (con muchas características del “*espacio inútil*” de Paul Nelson) relacionado con los límites de geometrías no euclidianas o la condición de “*transformable*” del mismo.

El espacio ya no es ni compartimentado ni estático, y su concepción está dirigida a provocar la necesaria reacción psicológica en cada individuo, que ve así destrabados los mecanismos de su conciencia (concepto que se acerca a las búsquedas de Roberto Matta).

Esta búsqueda de reacción psicológica individual se da para contrarrestar la uniformidad que la agrupación de unidades iguales, la sistematización, la estandarización propias de una arquitectura colectiva tendía a generar.

El edificio no es más una “*suma de unidades repetidas al infinito*”. El estándar varía para poder expresar estas diferencias y lograr aunar las ventajas de la repetición con las de la variación aplicando un esquema de *estándar variable* que sistematiza los elementos colectivos y varía los elementos individuales.

El individuo, según Austral, al agruparse en viviendas colectivas tendería a perder su individualidad (si tal arquitectura fuera la simple repetición de unidades iguales) al supeditarla a las necesidades colectivas de sistematización necesarias para lograr una economía en tales agrupaciones. Sin embargo en la arquitectura colectiva de Austral el habitante descubre un espacio interior propicio para el desarrollo de sus necesidades “no materiales” que hacen a su individualidad y potenciarían su espíritu.

Lo que en el “espacio inútil” de Paul Nelson servirá para que el habitante de la casa se “regenera” y tienda a mejorar la sociedad, en el espacio psicológico de Austral servirá para contrarrestar la pérdida de individualidad que la agrupación de unidades tiende a generar en dicho habitante.

Siempre se vio la utilización de determinados recursos formales de Austral como productos del inconsciente cuando en realidad lo que busca con dichos repertorios formales es producir una reacción en el inconsciente de quien lo habita.

En Austral el surrealismo, si bien se vale del inconsciente como herramienta de diseño, su uso no está dado para lograr una cierta estética o una lógica formal “no racional” (aunque esto puede verificarse como un resultado apreciable a simple vista), sino para ejercitar en el habitante esa no racionalidad en el campo psíquico.

El destinatario final del surrealismo para los australes es el hombre, no el objeto arquitectónico. En ese sentido ni el surrealismo ni la psicología colectiva son usados como herramientas de diseño tendientes a lograr objetos con algunas características formales determinadas, sino más bien para, a través de esos objetos lograr en el habitante condiciones psicológicas y físicas determinadas.

5.0

ANEXOS

5.1 Australes, cronología de obras y proyectos.

1937 - 1938	Casa de Carlos Renom calle 45, entre 13 y 14, La Plata, Argentina	Ungar - Zalba	construida
1937 - 1938	Casa del Salto (s-d)	Kurchan - Zalba	(s-d)
1938	Club Náutico con galpón de botes Tigre, Bs. As., Argentina	Villa (colab. Bonet - Vera Barros)	anteproyecto (concurso)
1938	Estudio de Arquitectura (interiorismo) calle 3 Sargentos, Bs. As., Argentina	Bonet - Vera Barros - López Chas	construido
1938	Edificio de vivienda en Belgrano calle Cramer, Bs. As., Argentina	Bonet - Vera Barros - López Chas	2 anteproyectos
1938	Terrazas del Sel (terrace-jardín en azotea existente) Bs. As., Argentina	Bonet - Vera Barros - López Chas	construido
1938 - 1939	Proyecto para la Zona Cultural Universitaria de Buenos Aires Proyecto de "Estadio p/15.000 personas", "Residencias para estudiantes", "Hospital", "Palacio de las Artes". Bs. As., Argentina	Austral	croquis preliminares
1938 - 1939	"Casa de Estudios para Artistas" esquina de Paraguay y Suipacha, Bs. As., Argentina	Bonet - Vera Barros - López Chas	construido
1938 - 1939	Pabellón de Exposición del Grupo Austral calle 9 de Julio, Bs. As., Argentina	posiblemente Bonet	croquis preliminares
1939	Concurso de anteproyectos para 3000 viviendas rurales, organizado por el Banco de la Nación Argentina Proyecto "Troja"	Vivanco - Peluffo	anteproyecto (concurso) 1° Premio zona cálida
1939	Concurso de anteproyectos para 3000 viviendas rurales, organizado por el Banco de la Nación Argentina Proyectos " <i>Domus 1</i> ", " <i>Domus 2</i> ", " <i>Domus 3</i> " y " <i>Domus 4</i> "	Austral	4 anteproyectos (no presentados al concurso)
1939 1° vuelta Febrero 2° vuelta Abril	Concurso de anteproyectos para la construcción del Palacio Legislativo de Catamarca, organizado por la S.C.A , a dos vueltas Catamarca, Argentina	Bonet - Vera Barros	2 anteproyectos (concurso) el primero obtuvo 4° Premio en la primera vuelta.

1939	Concurso de anteproyectos para un Dispensario Sanatorio para la Mutualidad del Magisterio calle Chile 1853/57, Bs. As., Argentina	Sacriste - Vivanco	anteproyecto (concurso) 1° Premio
c.a. 1939 - 1940	Estudio del proyecto definitivo del Dispensario Sanatorio sobre la base del proyecto premiado	Vivanco	proyecto
c.a. 1939 - 1940	Sanatorio de Llanura para tuberculosos para la Mutualidad del Magisterio (s/d)	Vivanco	anteproyecto
1939	Casa Santiago de Las Carreras Floresta, Bs. As., Argentina	Kurchan - Ferrari Hardoy	anteproyecto
1939	Local para el Grupo Austral esquina de Corrientes y San Martín, Bs. As., Argentina	(s/d)	croquis preliminares
1938 - 1939	Sillón B.K.F	Bonet - Kurchan - Ferrari Hardoy	producido en serie
1940	Casa Vera Barros (s/d)	Bonet - Vera Barros	croquis preliminares
1940	Vivienda para Peones Camineros, Dirección de Vialidad de la Provincia de Bs. As., en La Plata, Costa Sud, Carmen de Areco, Chivilcoy, Juárez, Laprida, Madariaga y Las Armas.	Zalba	construida
1940	Casa del Dr. Raúl Arroyo esquina de Dorrego y Lavalle, Olavarría, Pcia. De Bs. As., Argentina	Zalba	construida
mar-40	Hotel para el Centro Nacional de Turismo	Kurchan - Ferrari Hardoy	anteproyecto (concurso)
1940	Casa para el Sr. E. Fendrick esquina de Conesa y Loreto, Bs. As., Argentina	Kurchan - Ferrari Hardoy	2 anteproyectos (uno construido)
1940 - 1941	Concurso Plan Regulador y de Extensión de la ciudad de Mendoza	Le Corbusier - Jeanneret - Bonet - Ferrari Hardoy - Kurchan - Le Pera Ungar - Zalba - Peluffo - Vivanco	anteproyecto (concurso)
del 15-11-1940 al 10-01-1941	Lema "Diez" Mendoza, Argentina		3° Premio
1940 - 1941	"Departamentos transformables en Belgrano" calle O'Higgins 2319, Bs. As., Argentina	Kurchan - Ferrari Hardoy	construido
1940 - 1942	4 Casas en Martínez (modelos A, B, C, D) Gral. Guemes y Av. Aguirre (hoy Av. Libertador), San Isidro, Bs. As., Arg.	Bonet - Vivanco - Peluffo	construidos los modelos B,C y D
1940 - 1943	Casa Daneri	Bonet - Zalba	2 proyectos, uno construido

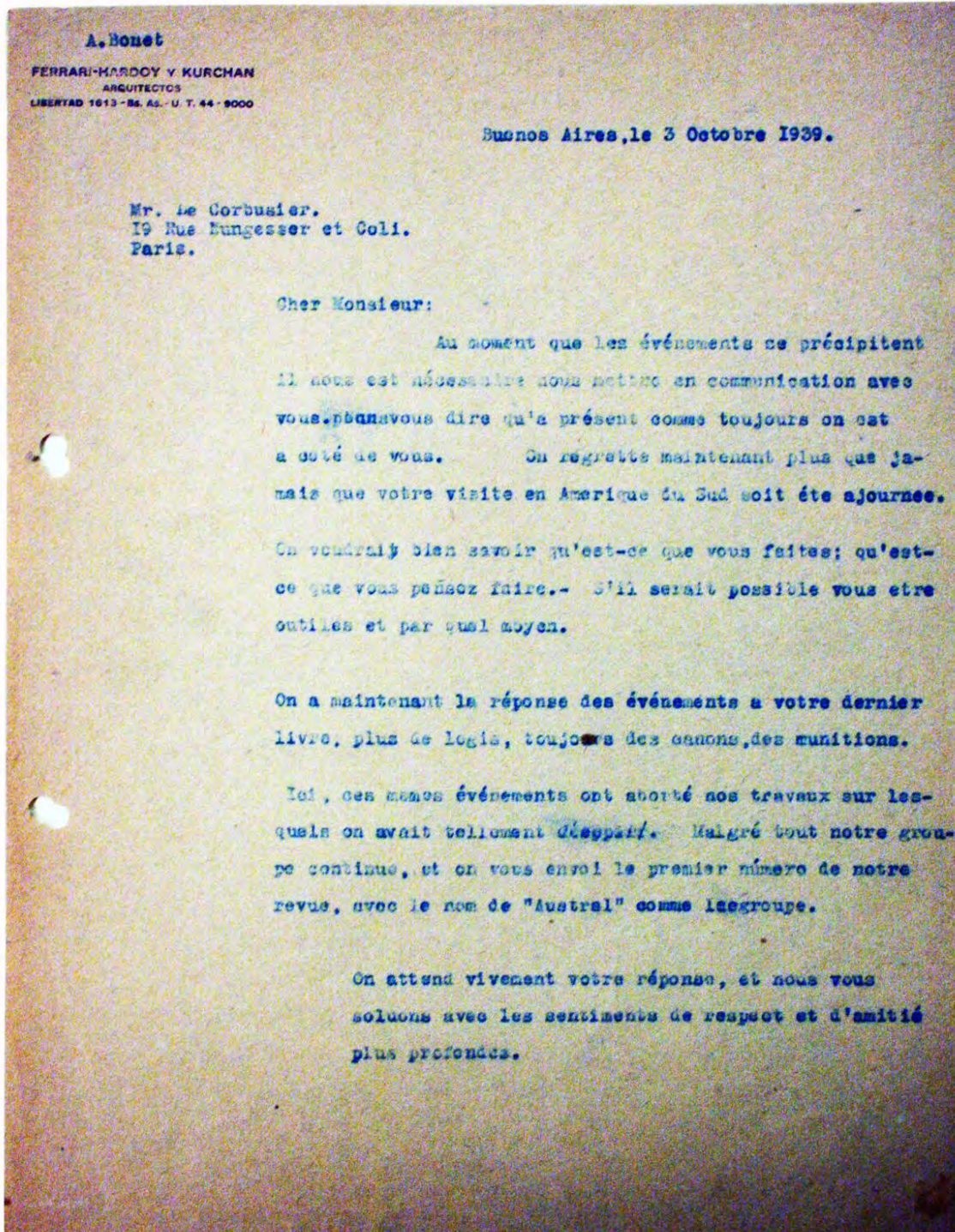
	Chapadmalal, Pcia. de Bs. As., Argentina		
1941 nov-41	Casa Capmany Bs. As., Argentina	Bonet - Vivanco - Peluffo	anteproyecto
1941	Estudio para una vivienda mínima	Vivanco	
1941	Casa Miguel Ghiso calle Charcas 866, bs.as., Argentina	Kurchan - Ferrari Hardoy	anteproyecto
1941	Casa Pedro Ghiso calle Guemes, Bs. As., Argentina	Kurchan - Ferrari Hardoy - Ungar	3 anteproyectos: "solución compacta", solución abierta" y antep. de vivienda y dep. unidos
1941 - 1943	Edificio "Los Eucaliptus" calle Virrey del Pino 2446, Bs. As., Argentina	Kurchan - Ferrari Hardoy	construido
1941	Dispensario Antituberculoso, Sociedad de Beneficencia de Bs. As. Bs. As., Argentina	Bonet - Vivanco - Peluffo	anteproyecto (concurso)
1942	Concurso Nacional sobre Organización del Tránsito, organizado por la Revista de Derecho y Administración Municipal de Bs. As. "Los principios de la dirección científica del trabajo, en la dirección y orga- nización del tránsito urbano"	Kurchan - Ferrari Hardoy - Portal	anteproyecto (concurso) 2° Premio
1942	Pueblo en Córdoba (Hotel, Casa ampliable tipo A, Casa tipo B, C, D, E, Negocios y Servicios Públicos) Pcia. De Córdoba, Argentina	Bonet - Vivanco - Peluffo	anteproyecto (concurso)
1942	Casa del Sr. Federico Schickendantz La Plata, Argentina	Bonet - Zalba	proyecto
1942 - 1943	Viviendas en el Espacio	Galvez - Vivanco - Williams	proyecto
1943	Escenografía para la película "Frontera sur", guión y dirección de Belisario García Villar	López Chas	construida
1943	Proyecto de Vivienda Colectiva para O.V.R.A estudio preliminar "Bloc H" y "Bloc V" Casa Amarilla, La Boca, Bs. As., Argentina	Bonet - Williams - Zalba - Sacriste Rivas - Caminos	anteproyecto
1943	Proyecto para un hospital en el Chaco (25 camas) Chaco, Argentina	Valerio Peluffo - Tulio Peluffo	proyecto
1943 - 1946	Proyecto de Urbanización para la zona balnearia de Punta Lara, para la	Zalba	s/d

	playa la Perla (Mar del Plata) y para un conjunto de viviendas económicas en Ing. White (Bahía Blanca), para la División de Urbanización y Vivienda de la Dirección de Arquitectura (M.O.P) de la Pcia. De Bs. As.		
1944	Escenografía para la película "Centaurus del pasado", guión y dirección de Belisario García Villar	López Chas	construida
1944	Instituto de Aeronáutica de la Facultad de Ciencias Fisicomatemáticas de la Universidad Nacional de la Plata La Plata, Argentina	Bonet - Zalba	anteproyecto ganador de concurso
1944	Casa J. Vila La Lucila, Pcia. de Bs. As., Argentina	Bonet	anteproyecto
1944	Anteproyecto Vila La Lucila, Pcia. de Bs. As., Argentina	Bonet	2 anteproyectos, uno construido
1944	Planta de Pasteurización de "La Martona" Vivorata F.C.S, Pcia. de Bs. As., Argentina	Sanchez de Bustamante	construida
1944	Anteproyecto nuevo trazado urbano de San Juan y planificación regional del Valle de Tulún, para el Consejo de Reconstrucción de San Juan San Juan, argentina	Ferrari Hardoy - Vivanco - Ungar - Oliver - Le Pera	anteproyecto - croquis preliminares
1945	Cine "Los Angeles" Av. Corrientes 1764, Bs. As., Argentina.	López Chas - Zemborain	construido
1945	Plan de Viviendas Populares Bajo de Flores, Bs. As., Argentina	Villa	s/d
1945	Casa López Llausás Bella Vista, Pcia. De Bs. As., Argentina	Bonet	construida
1945	Editorial Poseidón Bs. As., Argentina	Bonet	croquis preliminares

5.2 Austral – Le Corbusier, tres cartas.

El domingo 3 de septiembre de 1939, el día en que se daba inicio a la Segunda Guerra Mundial, Bonet, Kurchan y Ferrari se reúnen para escribirle, en nombre del Grupo la siguiente carta a Le Corbusier. En ella se ponen a su disposición en esos difíciles momentos, y aprovechan para adjuntarle con la misiva el primer ejemplar de *Austral*.

5.2.1 Carta de Bonet, Kurchan y Ferrari a Le Corbusier. Buenos Aires, 03-09-1939. FHA K053.



A. Bonet
FERRARI-HARDOY Y KURCHAN
ARQUITECTOS
LIBERTAD 1613 – Bs. As. U. T. 44-9000

Buenos Aires, le 3 Octobre 1939.

Mr. Le Corbusier.
19 Rue Nungesser et Coli
Paris.

Cher Monsieur:

Au moment que les événements se précipitent il nous est nécessaire nous mettre en communication avec vous pour vous dire qu'à présent comme toujours on est à côté de vous. On regrette maintenant plus que jamais que votre visite en Amérique du Sud soit ée ajournée. On voudrait bien savoir qu'est-ce que vous faites; qu'est-ce que vous pensez faire.- S'il serait possible vous être utiles et par quel moyen.

On a maintenant la réponse des événements à votre dernier livre: plus de logis, toujours des canons, des munitions.

Ici, ces mêmes événements ont aborté nos travaux sur lesquels on avait tellement (ilegible). Malgré tout notre groupe continue, et on vous envoie le premier numéro de notre revue, avec le nom de "Austral" comme le groupe.

On attend vivement votre réponse, et nous vous saluons avec les sentiments de respect et d'amitié plus profondes.

Querido Señor:

En el momento en que los acontecimientos se precipitan nos es necesario ponernos en comunicación con usted para decirle que al presente como siempre estamos al lado suyo. Ahora sentimos más que nunca que su visita a América del Sur haya sido aplazada. Querríamos saber bien qué hace usted; que piensa hacer usted.- Si sería posible sería útil y por qué medio. Tenemos ahora la respuesta de los acontecimientos de su último libro: más viviendas, siempre cañones, municiones.

Aquí, estos mismos acontecimientos han abortado nuestros trabajos sobre los cuales tanto habíamos (ilegible). A pesar de todo nuestro grupo continúa, y le enviamos el primer número de nuestra revista, con el nombre de "Austral" como el grupo.

Esperamos vivamente su respuesta, y lo saludamos con los sentimientos de respeto y de amistad más profundas.

El día 22 de noviembre de 1939 Le Corbusier contestará con la siguiente carta:

5.2.2 Carta de Le Corbusier a Kurchan, Ferrari y Bonet. Vezelay, 22-11-1939. AJK.

Vezelay (Yonne)
22 nov 1939

Kurchan Ferrari Bonet

Chers amis .

— Bravo pour votre manifeste
encarté dans une revue (dont le nom
m'échappe ici) C'est très bien fait
bien présenté, bien rédigé. C'est
enthousiaste. La cause en vaut
la peine. Vous avez un grand
amour de l'architecture, vous la
comprenez bien, vous croyez encore à
quelque chose. Maintenez cette
foi et cette force. Vous allez rencontrer
les obstacles — tous les obstacles de
la vie, toujours plus nombreux, plus
durs. Ne vous découragez jamais. Vous
avez raison, vous devez vaincre. Mais
vous devez vous faire forts vous-mêmes,
par un grand travail personnel incessant:
atteindre la qualité. Arriver à la
perfection, à l'intensité, à la beauté,
à la grâce. Vous avez encore

une immense tâche à réaliser
sur nous-mêmes. Une dévotion
l'accomplissement de jeûnes. Ne le devez
pas vous mêmes!

Je n'ai pas cessé de me
me occuper du plan de Buenos Aires
Lisez la lettre incluse de 8 pages
à Gonzalez Sarrems (dont je n'ai
pas l'adresse ici et que je vous
 prie de lui porter). Vous voyez ce
que je vais entreprendre ici de
très important pour l'avenir. Mais
nous avons l'intention de profiter
du bouleversement général pour
porter dès maintenant, et dans
dans le présent. Ma proposition
étant soit de partir dans l'Amérique
pour y faire de la propagande,
soit de venir ce service à Paris.
J'ai décidé le service à Paris, lequel
pourrait être un corollaire

et tous l'édition pour faire
le livre. Je pense vos papiers a la
le 20/11

brillant. Il se peut donc que
le H^t Commissaire de l'Information,
écrive un jour et l'ambassadeur
de France a B.A. d'après un plan
du plan. Mais il faut préparer
les choses. En attendant vous
devriez me renseigner sur les
conditions actuelles de Pla a B.A.
(les plans, l'évolution de l'urbanisme,
les tracés de routes etc) Avec vous,
j'ai contact avec Rinaldini.
Je pense qu'un jour, nous pourrions
toucher l'autorité même. Si
Paris donne l'exemple de
l'urbanisme moderne, ce sera
un grand pas dans tous les pays.
Ici, dans ce village où je
suis, j'ai écrit un livre qui
est le programme même de mon
action. Il s'intitule
"Sur les 4 Points"
terre | air | terre
|
eau

Je pense qu'il paraitra dans
quelque temps.

Tenez moi au courant de
vos travaux, de votre activité.
J'ai confiance en vous. Vous
avez du feu.

Au revoir et bon courage
amicalement à vous.

Le Corbusier

Vezelay (Yonne)
22 nov 939

Kurchan Ferrari Bonet

Cher amis:

Bravo pour votre manifeste encarté (dans) une revue (Dont le nom m'échappe ici) C'est tres bien fait, bien présenté, bien redigé. C'est enthousiaste. La cause en vaut le peine. Vous avez un grand amour pour l'architecture, vous le comprenez bien, vous croyez encoré à quelque chose. Maintenez cette foi et cette force. Vous allez rencontrer les obstacles –tous les obstacles de la vie, toujours plus nombreux, plus serrés. Ne vous découragez jamais. Nous avons raison, nous devons vaincre, mais nous devons nous faire forts nous memes, par un grand travail personnel inlassable: attendre la qualité. Arriver a la perfection, à l'emotion, à la beauté, à la grâce. Nous avons encore une immense tâche a réaliser sur nous-mêmes: Vous dénoncez l'academisme des jeunes. Ne le devenez par vous mêmes!

Je n'ai pas cessé a me préoccuper du plan de Buenos Aires.

Lisez la lettre incluse de 8 pages a Gonzales Garraño (dont je n'ai pas l'adresse ici et que je vous prie de lui porter). Vous verrez ce que je vais entreprendre ici de très important por l'avenir.

Mais nous avons l'intention de profiter (...)

Ma proposition etans soit de partir dans le amerique pour y faire de le propagande,

Je pensé qu'un jour, nous pourrons toucher l'autorité même. Si Paris donne l'exemple de l'urbanisme modern, ce sera un grand pas dans tous le pays.

Ici, dans le vilaje où je suis, j'ai écrit un libre qui est le programme même de mon action. Il s'intitule "Sur les 4 Routes" (grafico)

Je pense qu'il paraitre dans quelque temps.

Tenez moi au courant de vous travaux, de votre action.

J'ai confiance en vous. Vous avez de feu.

Au revoir et bon courage

Amicalement a vous

Le Corbusier.

Vezelay (Yonne)
22 nov 939

Kurchan Ferrari Bonet

Queridos amigos:

Bravo por su manifiesto inserto en una revista (cuyo nombre se me escapa aquí) Está muy bien hecho, bien presentado, bien redactado. Es entusiasta. La causa vale la pena. Ustedes tienen un gran amor por la arquitectura, la comprenden bien, creen todavía en algo.

Mantengan esta fé y esta fuerza. Ustedes van a encontrar obstáculos-todos los obstáculos de la vida, siempre más numerosos, más estrechos. No se desanimen jamás. Nosotros tenemos razón, debemos vencer, pero debemos hacernos fuertes nosotros mismos, mediante un gran trabajo personal incansable: esperar la calidad. Arribar a la perfección, a la emoción, a la belleza, a la gracia. Tenemos todavía una inmensa tarea a realizar sobre nosotros mismos: Ustedes denuncian el academicismo de los jóvenes. No lo vuelvan hacia ustedes!(...)

(...) Aquí, en el pueblo donde estoy, he escrito un libro que es el programa mismo de mi acción.
Se titula "Sobre los 4 caminos"
Pienso que aparecerá en algún tiempo
Ténganme al corriente de sus trabajos, de su acción.
Yo tengo confianza en ustedes, ustedes tienen fuego.
Hasta luego y buen ánimo.
Amigablemente suyo
Le Corbusier.

La contestación de Le Corbusier desde Vézelay, pueblo donde se había recluso a escribir su libro "Sur les 4 Routes" es una pieza clave en la relación de Austral con Le Corbusier. Los conceptos para con Austral vertidos en esa misiva van a ser un gran aliciente para los integrantes del grupo. Tal es así que los Australes evalúan publicar algunos tramos de la misma en el N° 4 de la revista, que nunca llegará a ver la luz. La carta del maestro suizo había llegado en un momento de gran desánimo en el grupo, cuando los "obstáculos, todos los obstáculos de la vida" comenzaban a cercarlos. La guerra en Europa había provocado grandes alzas en el precio de la construcción, lo que sumado a "la gente acostumbrada a la arquitectura comercial" había significado que los Australes se encontraran en plena "lucha para ganarse la vida". Así se lo hacen saber en una carta del 10 de marzo de 1940, a la que adjuntan el N° 3 de Austral. Los Australes no se terminaban de dar cuenta de que en esa lucha para ganarse la vida iban materializando en obras concretas muchos de los conceptos por los cuales estaban luchando.

5.2.6 Carta de Bonet, Kurchan y Ferrari. Buenos aires, 10-03-1940. FHA K053.

Buenos Aires, le dix Mars 1939.-

Cher Monsieur:

Nous avons reçu vos lettre du 22 Novembre et celle pour Mr. Gonzales Garaño; finalement celle du 2 Janvier (on attendait) cette dernière pour vous répondre; sujet: le livre).-

Votre première lettre est arrivée au moment que nous étions assez découragés, car "les obstacles, tous les obstacles de la vie" commençaient à se serrer de plus en plus autour de nous: les gens habitués à l'architecture commerciale, d'une part, et la guerre, avec sa première conséquence: de l'augmentation des prix généraux de la construction de l'autre, nous ont laissé en plein chômage.-

Votre lettre, donc, a apportée a nous, et a nos camarades du groupe, des nouveaux enthousiasmes.- Il y a là, des mots, des conseils, qu'on oubliera jamais. Vous voyez si clair! C'est très grand pour nous. Merci,-

Au N° 4 "Austral", nous transcrirons quelques phrases- que vous avez dédié a notre manifeste.-

On est enthousiasmés de vous savoir en pleine tache.- Celá nous a intéressé beaucoup, mais votre lettre a ce sujet, si peu détaillée- nous a laissé l'envie de savoir exactement le but de votre "Comité des études préparatoires a l'urbanisme".- Maintenant nous sommes dans la lutte pour gagner la vie; mais n'oubliez pas que pour nous il y a toujours l'espoir de retourner a la collaboration dans la recherche (35 Rue de Sévres.... Smyrne.... l'endroit nous étant égal) Bien entendu, vous pouvez compter sur notre discretion.-

Après le 2eme N° de "Austral" avec notre thèse sur la pre-fabrication (profitant de l'industrie actuelle argentine), vien de paraître le 3eme N° avec les photos et plans de détaille de la première maison en verre a Bs. Aires, et des essais des meubles qu'on a commence.- (On vous l'en-voi avec cette lettre)

On vient de parler avec Mer. Gonzales Garaño. Des que nous avons reçu la lettre, il a été tout le temps en vacances. L'été faisant impossible toute initiative.-

Ce monsieur, par sa neurasthénie permanente croie impossible n'importe quelle entreprise.- Nous ne comptons pas sur lui.-

De notre part, on a eu l'idée d'organiser, a Bs. Aires- et au Chili, où nous avons un groupe de jeunes amis, une exposition, Le Corbusier- (architecture, urbanisme et principalement tableaux et dessins afin de voir si on peut vendre quelques uns). Au sujet de ça on a eu un rendez-vous avec Mr. Weibel Richard (attaché culturelle a l'Ambassade de France) qui nous avait promis sa collaboration au moment de votre voyage au Chili. L'Ambassade est en train de préparer a Bs. As. une Exposition d'arts decoratif et Urbanisme (On n'a pas de détails) Peut être il faudrait vous renseigner a Paris sur cette exposition; cela peut vous intéresser.-

Profitant de cela nous avons demandé de s'attacher au matériel qui doit venir les travaux avons que nous avons besoin pour notre exposition privée (objet: résoudre les problèmes des frais de transport, assurances de guerre etc.) Pour obtenir ça nous allons faire une démarche par écrit auprès de l'ambassadeur, Mr. Peyrouton, qui a son tour exposera au Comité a Paris nos demandes.- (On vous écrira au moment de partir la communication - l'Ambassade peut-être vous pourrez, a ce moment là, aider nos démarches.-

our cela on nous a nommé M Mr. Huyghes, et Mr Moreux.-(pas sure)

Et votre livre-"Sur les quatre routes" A-t-il paru?
En tout cas, indiquez-nous S.V.P. l'editeur pour lui demander un exemplaire.-

Au sujet du possible droit d'auteur sur le livre, nous croyons plus efficace, d'attendre la maquette definitive, pour etablir le devis-general de la publication et avoir l'accord definitif, de l'editeur; puis nous poserons la question: cela fait le succes plus possible.-

ON VOUS PRIE DE NOUS ENVOYER LE PLUS VITE POSSIBLE TOUT LE MATERIEL ET LE TEXTE. Avec la guerre, toute iniciative disparaît ici. Si on laisse passer trop de temps on n'aura plus d'editeur.-

Repondez S.V.P. au prochaine courrier. C'est terrible la lenteur de la correspondance Nous sommes trop loin.-

Avec tout nos respects et notre amitie.-

B.K.F.

Buenos Aires, le dix Mars 1939.-

Cher Monsieur:

Nous avons reçu vos lettre du 22 Novembre et celle pour Mr. Gonzales Garaño; finalement celle du 2 Janvier (on attendait) cette dernière pour vous répondre; sujet: le livre).-

Votre première lettre est arrivée au moment que nous étions assez découragés, car "les obstacles, tous les obstacles de la vie" commençaient a se serrer de plus en plus autour de nous: les gens habitués a l'architecture commerciale, d'une part, et la guerre, avec sa première conséquence: de l'augmentation des prix généraux de la construction – de l'autre, nous ont laissé en plein chômage.-

Votre lettre, donc, a apportée a nous, et a nos camarades du groupe, des nouveaux enthousiasmes.- Il y a la, des mots, des conseils, qu'on oubliera jamais. Vous voyez si clair! C'est très grand pour nous. Merci.-

Au N° 4 "Austral", nous transcrivons quelques phrases que vous avez dédié a notre manifeste.-

On est enthousiasmés de vous savoir en pleine tache.

Cela nous a intéressé beaucoup, mais votre lettre a ce sujet, si peu détaillée nous a laissé l'envie de savoir exactement le but de votre "Comité des études préparatoires a l'urbanisme".-

Maintenant nous sommes dans la lutte pour gagner la vie; mais n'oubliez pas que pour nous il y a toujours l'espoir de retourner a la collaboration dans la recherche (35 Rue de Sèvres.....Smyrne.....l'endroit nous étant égal) Bien entendu, vous pouvez compter sur notre discrétion.-

Après le 2eme N° de "Austral" avec notre thèse sur la pré-fabrication (profitant de l'industrie actuelle argentine), bien de paraître le 3eme N° avec les photos et plans de détail de la première maison en verre a Bs. Aires, et des essais des meubles qu'on a commencé.- (On vous l'envoi avec cette lettre)

On vient de parler avec Mer. Gonzáles Garaño. Des que nous avons reçu la lettre, il a été tout le temps en vacances. L'été faisant impossible toute initiative.-

Ce Monsieur, par sa neurasthenie permanente croie impossible n'importe quelle entreprise.- Nous ne comptons pas sur lui.

De notre part, on a eu l'idée d'organiser, a Bs.Aires et au Chili, où nous avons un groupe de jeunes amis, une exposition, Le Corbusier (architecture, urbanisme et principalement tableaux et dessins afin de voir si on peut vendre quelques uns). Au sujet de ça on a eu un rendez-vous avec Mr. Weibel Richard (attaché culturelle a l'Ambassade de France) qui nous avait promis sa collaboration au moment de votre voyage au Chili. L'Ambassade est en train de préparer a Bs.As. une Exposition d'arts décoratif et Urbanisme (On n'a pas de détails) Peut être il faudrait vous renseigner a Paris sur cette exposition; cela peut vous intéresser.-

Profitant de cela nous avons demandé d'attacher au matériel qui doit venir les travaux a vous que nous avons besoin pour notre exposition privée (objet: résoudre les problèmes des frais de transport, assurances de guerre etc.) Pour obtenir ça nous allons faire une démarche par écrit auprès de l'ambassadeur, Mr. Peyrouton, qui a son tour exposera au Comité a Paris nos demandes.- (On vous écrira au moment de partir la communication de l'Ambassade peut-être vous pourrez a ce moment là, aider nos démarches. Pour cela on nous a nommé Mr. Huyghes, et Mr Moreux.- (pas sure)

Et votre livre-"Sur les quatre routes" A-t-il paru?

En tout cas, indiquez-nous S.V.P. l'éditeur pour lui demander un exemplaire.-

Au sujet du possible droit d'auteur sur le livre, nous croyons plus efficace, d'attendre la maquette définitive, pour établir le devis général de la publication et avoir l'accord définitif, de l'éditeur; puis nous passerons la question: cela fait le succès plus possible.-

ON VOUS PRIE DE NOUS ENVOYER LE PLUS VITE POSSIBLE TOUT LE MATERIEL ET LE TEXTE.

Avec la guerre, toute initiative disparaît ici. Si on laisse passer trop de temps on n'aura plus d'éditeur.-

Repondez S.V.P. au prochain courrier. C'est terrible la lenteur de la correspondance Nous sommes trop loin.-

Avec tout nos respects et notre amitié.-

B.K.F

Querido Señor:

Recibimos vuestra carta del 22 de Noviembre y ésta para el Sr. Gonzales Garaño; finalmente el 2 de enero (esperábamos esta última para responderle; sujeto: el libro).-

Su primera carta llegó en el momento en que estábamos bastante desanimados, porque " los obstáculos, todos obstáculos de la vida " comenzaban a estrecharse cada vez más alrededor de nosotros: la gente acostumbrada a la arquitectura comercial, de una parte, y la guerra, con su primera consecuencia: la subida de los precios generales de la construcción - del otro, nos dejó en pleno desempleo.-

Su carta, pues, aportó a nosotros, y a nuestros compañeros del grupo, nuevos entusiasmos.- hay, palabras, consejos, que jamás se olvidarán. ¡Usted sí ve claro! Es muy grande para nosotros. Gracias.-

En el N° 4 "Austral", transcribiremos algunas frases que usted ha dedicado a nuestro manifiesto.-Estamos entusiasmados de saberlo en plena tarea. Eso nos ha interesado mucho, pero su carta tiene este tema tan poco detallado que nos dejó el deseo de saber exactamente el fin de su "Comité de estudios preparatorios del urbanismo ".-

Ahora nosotros estamos en la lucha para ganarse la vida; pero no olvide que para nosotros existe siempre la esperanza de retornar a la colaboración en la investigación (35 Rue de Sèvres..... Esmirna.... el lugar nos es igual) Desde luego, usted puede contar con nuestra discreción.-

Después del 2do N° de "Austral" con nuestra tesis sobre la pre-fabricación (sacando provecho de la industria actual argentina), apareció el 3er N° con las fotos y planos de detalle de la primera casa de vidrio de Bs. Aires, y los ensayos de muebles que hemos comenzado.- (Se le envía con esta carta)

Acabamos de hablar con el Sr. González Garaño. Desde que recibimos la carta, ha estado todo el tiempo de vacaciones. El verano haciendo imposible toda iniciativa.-Este Señor, por su neurastenia permanente considera imposible cualquier empresa.-Nosotros no contamos con él. Por nuestra parte, tuvimos la idea de organizar, en Bs. As. y en Chile, donde tenemos un grupo de jóvenes amigos, una exposición, Le Corbusier (arquitectura, urbanismo y principalmente cuadros y dibujos con el fin de ver si se pueden vender algunos). Respecto a esto tuvimos una cita con el Sr. Weibel Richard (agregado cultural de la Embajada de Francia) que nos había prometido su colaboración en el momento de su viaje a Chile. La Embajada está en vías de preparar en Bs.As. una Exposición de artes decorativas y Urbanismo (no tenemos detalles) Tal vez sería necesario informarse en París sobre esta exposición; esto puede interesarle a usted.

Sacando provecho de ésto hemos pedido agregar al material que debe venir, los trabajos que necesitamos para nuestra exposición privada (objeto: resolver los problemas de los gastos de transporte, seguros de guerra etc.) Para obtener esto vamos a hacer una gestión por escrito junto al embajador, Mr Peyrouton, que a su vuelta expondrá al Comité de París nuestros pedidos.-(Le escribiremos a usted al momento de partir la comunicación de la Embajada, tal vez usted podrá en ese momento allá, ayudar a nuestras gestiones. Para esto hemos nombrado Mr Huyghes, y Mr Moreux.-(no es seguro)

¿Y su libro " Sobre los cuatro caminos " apareció?

En todo caso, indíquenos por favor el editor para pedirle un ejemplar.-

Respecto al posible derecho de autor sobre el libro, consideramos más eficaz, esperar la maqueta definitiva, para establecer el presupuesto general de la publicación y tener el acuerdo definitivo, del editor; luego plantearemos la cuestión: esto hace el éxito más posible.-

LE ROGAMOS ENVIARNOS LO MÁS DE PRISA POSIBLE TODO EL MATERIAL Y EL TEXTO.

Con la guerra, toda iniciativa desaparece aquí. Si se deja pasar demasiado tiempo no tendremos más editor.

Responda por favor en el próximo correo. Es terrible la lentitud de la correspondencia Nosotros estamos demasiado lejos.-

Con todos nuestros respetos y nuestro amistad.-

B.K.F

6.0

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

La siguiente es la bibliografía consultada sobre el Grupo Austral o sus miembros directores durante el período estudiado. En el caso de que un texto haga referencia a algún miembro del grupo, pero no esté explicitado en el título de la publicación se indica entre paréntesis las iniciales del arquitecto en cuestión. A saber:

(ALCH) Abel López Chas
(ABC) Antonio Bonet Castellana
(IFV) Itala Fulvia Villa
(JFH) Jorge Ferrari Hardoy
(JK) Juan Kurchan
(JV) Jorge Vivanco
(LO) Luis Olezza
(RVB) Ricardo Vera Barros
(SSB) Samuel Sánchez de Bustamante
(SU) Simón Ungar
(VP) Valerio Peluffo

En el caso de textos no publicados se indica la denominación del archivo donde se encuentra, según la siguiente nomenclatura:

FHA: *The Ferrari Hardoy Archive, Special Collections, Frances Loeb Library, Harvard Design School.*

FBC: *Fons Bonet Castellana, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.*

AJK: Archivo Juan Kurchan (en poder de la familia)

AVP: Archivo Valerio Peluffo (en poder de la familia)

SCA: Archivo de la Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, Argentina.

FLC: *Fondation Le Corbusier*

FADU-UBA: Centro de Documentación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad de Buenos Aires.

OBRA HEMEROGRÁFICA

GRUPO AUSTRAL, *Austral 1: Voluntad y Acción* [Separata]. En: *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, junio 1939.

GRUPO AUSTRAL, *Austral 2: Urbanismo Rural, Plan Regional y Vivienda* [Separata]. En: *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, septiembre 1939.

GRUPO AUSTRAL, *Austral 3. Casa de Estudios para Artistas en Buenos Aires* [Separata]. En: *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, diciembre 1939.

GRUPO AUSTRAL, *Estatutos del Grupo. Razón de existencia* [texto mecanografiado]. FHA B002.

GRUPO AUSTRAL, *Actas de reuniones* [texto mecanografiado]. FHA B005, B006, B007, B008.

GRUPO AUSTRAL, *Cuestionario para el estudio de la vivienda obrera*. FHA.

GRUPO AUSTRAL, *EL URBANISMO y LA CULTURA en la JUVENTUD ARGENTINA* [texto manuscrito]. FHA B036.

Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

GRUPO AUSTRAL, *Nómina de Antecedentes* [texto mecanografiado]. FHA B003.

GRUPO AUSTRAL, *Memoria general de la Zona Cultural* [texto mecanografiado]. FHA B047.

AA.VV., *Estudio de los problemas contemporáneos para la organización de la vivienda integral en la República Argentina*, Buenos Aires: O.V.R.A, Cuaderno N° 1, 1943. FBC C 1374 / 257

“Arcos 2952/56”. En *Anderson & Cia. Empresa de pintura Freconolit*”, Buenos Aires, 1943 (IFV)

BONET CASTELLANA, Antoni, “Portada, con la visión del Buenos Aires futuro de Le Corbusier”. En *Tecné* N° 1, Buenos Aires, agosto de 1942.

BONET CASTELLANA, Antoni, *Austral: Testimonio de Antonio Bonet* [Texto mecanografiado inédito], Barcelona: 18 de septiembre de 1981. FBC C 1329/228.

BONET CASTELLANA, Antoni, “Nuevas Precisiones sobre Arquitectura y Urbanismo (1950)”. En ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi, *Bonet Castellana*, Barcelona: Santa & Cole Ediciones de Diseño – Centre d’ Estudis de Disseny – Edicions UPC, 1999, pp. 213-221.

BONET CASTELLANA, Antoni, “La Modernización de la Arquitectura Rioplatense”. En *Annals d’Arquitectura*, N° 5, *Cultura, Art i Arquitectura a la segona meitat del segle XX*, Barcelona: Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1991, pp. 42-55.

BONET CASTELLANA, Antoni, [Texto mecanografiado para una conferencia], Buenos Aires: 1982. FBC C 1305 / 168

BONET CASTELLANA, Antoni, “Sert en Cataluña, antes de su exilio”. En *La Vanguardia*, sección cultura (Barcelona), 16 de marzo de 1983, p.19.

BONET CASTELLANA, Antoni, VERA BARROS, Ricardo, LOPEZ CHAS, Abel y MENTASTI (carpintero), “Muebles. Bar-cocina”. En *Nuestra Arquitectura* N° 137, Buenos Aires, diciembre de 1940. P.862.

BONET CASTELLANA, Antoni y ZALBA, Hilario, “Casa de veraneo en Chapadmalal”. En *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, enero de 1946, pp. 1-4.

BONET CASTELLANA, Antoni y ZALBA, Hilario, “Instituto de Aeronáutica de la Facultad de Ciencias Fisicomatemáticas de la Universidad de La Plata: Anteproyecto para el edificio definitivo del Instituto”. En *Revista de Arquitectura* N° 289, Buenos Aires, enero de 1945, pp.6-19.

“Casa en calle Gobernador Ugarte 368 – Villa Turdera – F.C.S”. En *Anderson & Cia. Empresa de pintura Freconolit*”, Buenos Aires, 1943. (ALCH)

“Edificio Arcos 2952/56”. En *Anderson & Cia. Empresa de pintura Freconolit*”, Buenos Aires, 1943. (IFV)

“Entrevista Arq. Antonio Bonet”, [Texto mecanografiado de una entrevista para la revista Dos Puntos]. FBC C 1329 / 228.

“Escuela de Arquitectura, IV° Curso. Tema: ‘Un Hospital Militar’”. En *Revista de Arquitectura* N° 152, Buenos Aires, agosto de 1933, p. 387.

(LO)

“Escuela de Arquitectura. Primer Premio - Arquitectura III° Curso. ‘Una Biblioteca’”. En *Revista de Arquitectura* N° 162, Buenos Aires, junio de 1934, p. 270.

(JV)

“Escuela de Arquitectura, V° curso: ‘Un Establecimiento Termal’”. En *Revista de Arquitectura* N° 154, Buenos Aires, octubre de 1933, p. 480.

(IFV)

“Escuela de Arquitectura, II° Curso. Tema: ‘Una Galería Abovedada’”. En *Revista de Arquitectura* N° 151, Buenos Aires, julio de 1933, p. 333.

(JK)

“Escuela de Arquitectura. Tema: ‘Un Tapiz’. Composición decorativa segundo curso. Quinto año – III trabajo”. En *Revista de Arquitectura* N° 193, Buenos Aires, enero de 1937, p. 43.

(JK)

“Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: ‘Un Gimnasio Municipal’”. En *Revista de Arquitectura* N° 164, Buenos Aires, agosto de 1934, pp. 359-360.

(JK, ALCH)

“Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: ‘Un Hospital’”. En *Revista de Arquitectura* N° 167, noviembre de 1934, p. 499.

(JK)

“Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: ‘Un Hospital’”. En *Revista de Arquitectura* N° 168, Buenos Aires, diciembre de 1934, p. 546.

(ALCH)

“Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: ‘Un Restaurant en Barrio Obrero’”. En *Revista de Arquitectura* N° 150, Buenos Aires, junio de 1933, p. 267.

(LO)

“Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: ‘Un Hospital’”. En *Revista de Arquitectura* N° 165, Buenos Aires, septiembre de 1934, pp. 406-408.

(RVB, JFH)

FERRARI HARDOY, Jorge, “Casa privada en Buenos Aires. Calle 3 de Febrero 2660”. En *Canon* N° 1, Buenos Aires, 1950. P.32.

FERRARI HARDOY, Jorge et al., “La arquitectura argentina y su trascendencia”. En *Nuestra Arquitectura* N° 385, Buenos Aires, diciembre de 1961, pp. 38-39.

FERRARI HARDOY, Jorge, “Conferencia sobre Le Corbusier” [Texto mecanografiado], (1965?), FHA J015

FERRARI HARDOY, Jorge, "Hacia una relación más armónica entre la Vivienda y la Ciudad", [correspondiente a la ponencia leída en el XIº Congreso Panamericano de Arquitectos efectuado en Washington D.C, entre el 14 al 18 de junio de 1965]. En *Urbe*, San Juan de Puerto Rico, 1966, pp. 61-74.

FERRARI HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan, LONCÁN (Director), *Informe sobre el problema de la Habitación*, París, julio de 1938.

FERRARI HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan y UNGAR, Simón León, "Proyecto de Cine". En *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, julio de 1937, pp.223-227.

FERRARI HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan y MENTASTI (carpintero), "Muebles. Biblioteca-armario para estudio de arquitecto". En *Nuestra Arquitectura* N° 137, Buenos Aires, diciembre de 1940. P.862.

KURCHAN, Juan. "ALEXANDER CALDER: Mago – Escultor" [texto mecanografiado], abril de 1971. AJK.

KURCHAN, Juan, *Currículum Vitae* [texto mecanografiado]. AJK.

KURCHAN, Juan, "El impacto racionalista en la década del 30". En *Revista de Arquitectura* N° 378, Buenos Aires, diciembre de 1960, pp.27-36.

KURCHAN, Juan, "Hacia la conquista de un lenguaje estético" [texto mecanografiado]. AJK.

KURCHAN, Juan, "Hacia la integración de las artes plásticas en el desarrollo de la Argentina" [texto mecanografiado para una conferencia], Buenos Aires, julio de 1954. AJK.

KURCHAN, Juan, "Hacia una unidad nacional de las artes" [texto mecanografiado para una conferencia en el Museo Mitre], Buenos Aires, 19 de agosto de 1953. AJK.

KURCHAN, Juan, "Industrialización de la construcción" [texto mecanografiado]. AJK.

KURCHAN, Juan, "Introducción al equipamiento de la vivienda" [texto mecanografiado para la publicación *Decorama*], abril de 1965. AJK.

KURCHAN, Juan, "Juan Kurchan frente a la Arquitectura" [texto mecanografiado para una conferencia en el salón Kraft], Buenos Aires, 3 de junio de 1953. AJK.

KURCHAN, Juan, "La colaboración en el trabajo creador de arquitectura". En *Nueva Visión* N° 2/3, Buenos Aires, enero de 1953, pp. 10-11.

KURCHAN, Juan, "Ministerio de asuntos técnicos. Comisión de planeamiento de la vivienda" [texto mecanografiado]. AJK

KURCHAN, Juan, "Un problema argentino: hermanar sus artes plásticas", [texto mecanografiado], agosto de 1954. AJK.

KURCHAN, Juan, [texto mecanografiado sin título referido a un esquema de un programa de estudios]. AJK.

KURCHAN, Juan, CHICHIZOLA, Enrique, [texto mecanografiado sin título]. AJK.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Plan Director para Buenos Aires". En *La Arquitectura de Hoy* (versión castellana de *L'Architecture d'Aujourd'hui*) N° 4, Buenos Aires: Kraft, abril de 1947, pp. 1-53.

LE PERA, José Alberto, *Carpeta de correspondencia con la entidad*, Carpeta N° 964 (nueva serie), Buenos Aires, SCA.

LE PERA, José Alberto, "Problemas de la Industria Nacional: Argentina podría exportar, en cantidad, uno de los mejores cementos del mundo". En *La Hora, Diario de los Trabajadores*, Buenos Aires, ca. 1941.

LE PERA, José Alberto, "El Arbol y la Madera" [Portada del Capítulo I del número especial dedicado a la madera en la construcción]. En *Tecné* N° 2 Buenos Aires, verano 1942-1943.

LE PERA, José Alberto, *El grupo Austral (1938 – 1941). Reflexiones 1985*, Buenos Aires: Asociación Becarios de Arquitectura y Urbanismo, 1985.

LOPEZ CHAS, Abel Y ZEMBORAIN, Federico, "Cine Los Ángeles". En *Revista de Arquitectura* N° 303, Buenos Aires, marzo de 1946, pp. 92-100.

LOPEZ CHAS, Abel Y ZEMBORAIN, Federico, "Cine 'Los Ángeles'". En *Canon* N° 1, Buenos Aires, 1950, p. 80.

OLEZZA, Luis, *Carpeta de correspondencia con la entidad*, Carpeta N° 719 (nueva serie), Buenos Aires, SCA.

OLEZZA, Luis et al., "Concurso de Anteproyectos para la construcción de un Instituto Científico Experimental de Lepra en la ciudad de Rosario". En *Revista de Arquitectura* N° 181, Buenos Aires, enero de 1936, pp. 19-31.

OLEZZA, Luis y VAUTIER, Ernesto, "Sanatorio Anchorena S.A.". En *Revista de Arquitectura* N° 252, Buenos Aires, diciembre de 1941, pp.548-561.

PELUFFO, Valerio, *La vivienda de interés social: Análisis comparativo de grandes edificios*, [inérito]. AVP

PELUFFO, Valerio, "Algunas ideas sobre el estado del Urbanismo en la Argentina" [informe entregado a Jorge Vivanco con motivo de su asistencia al VI° Congreso CIAM en Londres], Buenos Aires, 3 de septiembre de 1947, [inérito]. AVP.

SACRISTE, Eduardo y VIVANCO, Jorge, "Concurso de Anteproyectos para la construcción de un Dispensario-Sanatorio para la Mutualidad del Magisterio". En *Revista de Arquitectura* N° 227, Buenos Aires, noviembre de 1939, pp. 580-605

SANCHEZ DE BUSTAMANTE, Samuel, "Vivienda Rural". En *Revista de Arquitectura* N° 234, Buenos Aires, junio de 1940, pp. 370-372.

SANCHEZ DE BUSTAMANTE, Samuel, "Planta de Pasteurización de 'La Martona'. Vivorotá F.C.S.". En *Tecné* N° 3, Buenos Aires, marzo de 1944, pp. 30-32.

“Tema: ‘Una Estación de Ferrocarril’. Arquitectura 5° Curso. Segundo Premio”. En *Revista de Arquitectura* N° 160, Buenos Aires, abril de 1934, p. 177.
(IFV)

“Trabajos de la Escuela de Arquitectura, Cuarto Curso. Tema: Un Museo Etnográfico”. En *Revista de Arquitectura* N° 174, Buenos Aires, junio de 1935, p. 267.
(ALCH)

“Trabajos de la Escuela de Arquitectura, Quinto Curso. Tema: ‘Tienda de muebles y decoración’”. En *Revista de Arquitectura* N° 186, Buenos Aires, junio de 1936, pp. 301-302.
(RVB, ALCH)

“Trabajos de la Escuela de Arquitectura. Tema: ‘Un Lazareto Marítimo’. Arquitectura Quinto Curso”. En *Revista de Arquitectura* N° 188, Buenos Aires, agosto de 1936, pp. 400-406.
(RVB, ALCH)

“Trabajos de la Escuela de Arquitectura. Tema: ‘Una Universidad’. Arquitectura Quinto Curso”. En *Revista de Arquitectura* N° 158, Buenos Aires, febrero de 1934, pp. 81-83.
(IFV)

“Trabajo de la Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: ‘Una escuela suburbana’”. En *Revista de Arquitectura* N° 139, Buenos Aires, julio de 1932, pp. 343-344.
(LO)

UNGAR, Simón, “Detalles: Recopilación técnica bajo la dirección de S. L. Ungar, arquitecto”. En *Nuestra Arquitectura* N° 137, Buenos Aires, diciembre de 1940, pp. 855-861.

UNGAR, Simón, “Editorial”. En *Tecné* N° 2 [número especial dedicado a la madera en la construcción], Buenos Aires, verano 1942-1943.

VERA BARROS, Ricardo y RODRIGUEZ ETCHETO, Alberto, “Residencias en Rodríguez Peña esq. Pellegrini y en Gral. Rivas esq. Quintana, Mar del Plata”. En *Revista de Arquitectura* N° 279, Buenos Aires, marzo de 1944, pp. 99-104.

VERA BARROS, Ricardo y RODRIGUEZ ETCHETO, Alberto, “Casa en San Isidro, Napal 545”. En *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, diciembre de 1945, pp. 440-441.

VERA BARROS, Ricardo y RODRIGUEZ ETCHETO, Alberto, “Casa en Beccar”. En *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, febrero de 1946, pp. 62-63.

VERA BARROS, Ricardo y RODRIGUEZ ETCHETO, Alberto, “Residencia sobre el Parque San Martín, Mar del Plata”. En *Revista de Arquitectura* N° 279, Buenos Aires, marzo de 1944, pp. 115-118.

VILLA, Itala, *Carpeta de correspondencia con la entidad*, Carpeta N° 669 (nueva serie), Buenos Aires, SCA.

VILLA, Itala, “Pedro Brueghel, El Viejo, 1530?-1569”. En *Revista de Arquitectura* N° 287, Buenos Aires, noviembre de 1944, pp. 514-517.

VILLA, Itala y NAZAR, Horacio, "Urbanización del Bajo de Flores: 1° Premio del VI Salón Nacional de Arquitectura". En *Revista de Arquitectura* N° 297, Buenos Aires, septiembre de 1945, pp. 339-357.

VIVANCO, Jorge, "Dos casas mínimas: Estomba 3988". En *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, mayo de 1941, pp. 180-181.

VIVANCO, Jorge, "Las Escalas". En *Trama* N° 19, Buenos Aires, 1987, p. 30.

WILLIAMS, Amancio, WILLIAMS, Delfina G. de, VIVANCO, Jorge (asesor), "Viviendas en el espacio: Buenos Aires 1942". En *La Arquitectura de Hoy* N° 12, Buenos Aires, 1948, pp. 11-14.

ZALBA, Hilario, "Vivanco: una manera de ser". En *Trama* N° 21, Buenos Aires, 1988, pp. 46-47 y 53-57.

ZALBA, Hilario, *Carpeta de correspondencia con la entidad*, Carpeta N° 1263 (nueva serie), Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos.

ZALBA, Hilario, LE PERA, José et al., "Homenaje al arquitecto Antonio Bonet". En *Revista de Arquitectura* N° 145, Buenos Aires, enero de 1990, pp. 10-18.

CASA DE ESTUDIOS PARA ARTISTAS

"Atelier-Wohnhaus in Buenos Aires". En *Bauen+Wohnen* N° 8, Zurich, 1950, pp. 8-9.

BONET CASTELLANA, Antoni, VERA BARROS, Ricardo, LOPEZ CHAS, Abel, "Casa de estudios en Buenos Aires". En AA.VV., *Austral* 3, [separata de *Nuestra Arquitectura*], Buenos Aires, diciembre de 1939.

HYLTON SCOTT, Walter, "Casa de estudios para artistas en Buenos Aires". En AA.VV., *Austral* 3, [separata de *Nuestra Arquitectura*], Buenos Aires, diciembre de 1939.

VIRREY DEL PINO 2446

"Appartementhaus in Buenos Aires", en *Bauen+Wohnen* N° 8, Zurich, 1950, pp. 12-14.

"Edificio Los Eucaliptus" [folleto publicitario]. AJK.

"Edificio Virrey del Pino 2446/50" [texto mecanografiado]. FHA D015yy

FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "'Edificio de departamentos' y 'restaurant'", Virrey del Pino 2446 (casa del árbol)". En *Canon* N° 1, Buenos Aires, 1950, p.35.

FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Casa de renta en Belgrano". En *Nuestra Arquitectura* N° 301, Buenos Aires, agosto de 1954, pp. 243-247.

DEPARTAMENTOS TRANSFORMABLES EN BELGRANO

FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Departamentos transformables en Belgrano". En *Tecné* N° 1, Buenos Aires, agosto de 1942.

GRUPO DE CASAS EN MARTÍNEZ

BONET CASTELLANA, Antoni, VIVANCO, Jorge y PELUFFO, Valerio, "Grupo de casas". En *Nuestra Arquitectura* N° 7, Buenos Aires, julio de 1944, pp.218-235.

VIVANCO, Jorge, BONET CASTELLANA, Antoni y PELUFFO, Valerio, "Grupo de casas, Avda. Aguirre esq. Güemes, Martínez". En *Tecné* N° 3, Buenos Aires, marzo de 1944, pp.22-29.

TEXTOS ESPECÍFICOS RELACIONADOS CON AUSTRAL

AA.VV., "Juan Kurchan 1913-1972: Homenaje". En *Summa* N° 55, Buenos Aires, noviembre de 1972, pp. 83-84.

"Algunas aclaraciones" [Entrevista a Le Pera sobre Jorge Vivanco]. En *Trama* N° 21, Buenos Aires, 1988, pp. 53-57.

"Algunos trabajos de Jorge Vivanco". En *Trama* N° 19, Buenos Aires, 1987, pp. 8-29.

ALVAREZ, Fernando, "Tres casas canónicas: Antonio Bonet. Disciplina y deseo", en *Summa +* N° 65, Buenos Aires, marzo-abril de 2004.

ALVAREZ, Fernando, "Acotacions. Entendiendo a Bonet". En *AB. Arquitectes de Barcelona* N° 23, Barcelona, febrero de 1990.

ALVAREZ, Fernando, CUETO, Juan Ignacio del, VICENTE GARRIDO, Henry, "Relaciones entre el exilio catalán y el quehacer arquitectónico en Argentina, Uruguay y Chile (1939-1963)" [ponencia para el simposio *Presencia de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*, en el 53 Congreso Internacional de americanistas], México, 10 de enero de 2009.

ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi (eds.), *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*, Barcelona: Ministerio de Fomento - Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996.

ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi, *Bonet Castellana*, Barcelona: Santa & Cole Ediciones de Diseño – Centre d'Estudis de Disseny – Edicions UPC, 1999.

ALVAREZ, Fernando, ROIG, Jordi et al., *Antonio Bonet y el Río de la Plata*, Barcelona: C.R.C Galería de Arquitectura, 1987

ALVAREZ, Fernando, *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-1949)* [Tesis Doctoral inédita], Barcelona: Departament de Composició Arquitectònica, Universitat Politècnica de Catalunya, 1991.

ALVAREZ, Fernando, Roig, Jordi, "Bonet, 1938 - 1948". En *Quaderns* N° 174, Barcelona, 1987.

ALVAREZ, Fernando, GUTIERREZ, Ramón, “La participación de Austral-Le Corbusier en el concurso de Mendoza”. En *DANA. Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, Nº 37/38, Resistencia, 1995, pp.114-118.

“Antoni Bonet: Punta Ballena revisitada”. En *Quaderns* Nº 194 (Colonitzacions), Barcelona, 1992, pp. 66-75.

“Antonio Bonet”. En *Quaderns* Nº 174, Barcelona, 1987

“Arquitecto Jorge Ferrari Hardoy”. En *Boletín Informativo SCA* Nº 9, Buenos Aires, marzo-abril de 1977, p. 9.

AHUMADA OSTENGO, Hugo, “La escala 1:1. El ejemplo de Vivanco”. En *info(2006). Homenaje Arq. Jorge Vivanco*, Colegio de Arquitectos de Tucumán, Tucumán, mayo-junio de 2006, pp. 42-47.

ARENÓS, Xavier (ed.), *A.B.C. Casa de Estudios para Artistas – Canòdrom*, Barcelona: Editorial acm. Associació per la Cultura i l'Art Contemporani, 2010.

“Artículo sobre la Urbanización del Bajo de Flores”. En *La Prensa*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1945.

(IFV)

AZPIAZU, Gustavo, “Arquitecto Hilario Zalba”. En *47 al fondo* Nº 1, La Plata, septiembre de 1997, pp. 48-51.

BERMEJO GODAY, Jesús, “Jorge Vivanco. Memoria y recuerdo”. En *info(2006). Homenaje Arq. Jorge Vivanco*, Colegio de Arquitectos de Tucumán, Tucumán, mayo-junio de 2006, pp. 42-47.

BOBZIN, Alejandro, “Antonio Bonet”, En *Dos Puntos* Nº 10, Buenos Aires, julio de 1983, pp. 43-52.

BOBZIN, Alejandro, NADALES, Margarita, VIVANCO, Patricia, “El grupo Austral, 40 años después”. En *Dos Puntos* Nº 2, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1981, pp. 16-20.

CALCAPRINA, Ciro, “Architetto Valerio Peluffo: Case unifamiliari a Buenos Ayres”. En *Metron* Nº 39, Roma, diciembre de 1950, pp.42-45.

“Casa de Estudios Suipacha y Paraguay”. En *Nuestra Arquitectura* Nº 509, Buenos Aires, diciembre de 1979, pp. 8-9.

“Casas Zalba y Paz, Tafí del Valle, Tucumán”. En *Summa* Nº 204, Buenos Aires, septiembre de 1984, pp. 43-45.

(HZ)

COIRE, Carlos, “Arquitecto en Buenos Aires”. En *Summa* Nº 273, Buenos Aires, mayo de 1990, pp. 10-12.

(ABC)

“Concurso de Anteproyectos para la construcción del Palacio Legislativo de la Provincia de Catamarca”. En *Revista de Arquitectura* N° 219, Buenos Aires, marzo de 1939, pp. 138-143.
(RVB)

“Concurso de Anteproyectos para el Edificio del Palacio Legislativo de Catamarca (segunda prueba)”. En *Revista de Arquitectura* N° 221, Buenos Aires, mayo de 1939, pp. 232-235.
(RVB, ABC)

“Concurso de Anteproyectos para Viviendas Rurales del Banco de la Nación Argentina”. En *Revista de Arquitectura* N° 10, Buenos Aires, octubre de 1939, pp. 515-520.
(JV, VP)

“Concurso de Anteproyectos para viviendas rurales del Banco de la Nación Argentina”. En *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, enero de 1940, pp. 440-449.
(JV, VP)

“Conferencias: El Bañado de Flores y el Gran Parque del Sur”. En *La Nación*, Buenos Aires, 7 de julio de 1946.
(IFV)

COSOGLIAD, Hilda, “La obra y pensamiento de Hilario Zalba, aquí y ahora”. En *47 al fondo* N° 7, La Plata, 2002, pp. 6-7.

COSOGLIAD, Hilda Noemí, *Hilario Zalba. Su obra*, La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata, 2003.

COSOGLIAD, Hilda, “Hilario Zalba: Una modernidad vernácula”. En *Summa +* N° 68, Buenos Aires, septiembre de 2004, pp. 112-119.

COSOGLIAD, Hilda, “El Pabellón Tucumán: Una modernidad vernácula (parte II)”. En *Summa +* N° 72, Buenos Aires, abril de 2005, pp. 116-119.

“Cuatro casas en Martínez”, en *Trama* N° 19, Buenos Aires 1987, pp.14-21.

DEL ARCO, “Mano a mano: Antonio Bonet” [entrevista]. En *La Vanguardia Española* (Barcelona), 4 de enero de 1963, p. 27.

“Del 3er. Salón de artes decorativas”. En *Revista de Arquitectura* N° 235, Buenos Aires, julio de 1940, pp. 407-409.
(ABC, JK, JFH)

“Demostración a los nuevos arquitectos”. En *Revista de Arquitectura* N° 199, Buenos Aires, julio de 1937, p. 326.
(JFH, JK, ALCH, RVB)

“Distribución de premios del Concurso de Anteproyectos del Dispensario-Sanatorio en la Mutualidad del Magisterio”. En *Revista de Arquitectura* N° 228, Buenos Aires, diciembre de 1939, pp. 635-637.
(JV)

“Gira por Europa de arquitectos argentinos”. En *Revista de Arquitectura* N° 198, Buenos Aires, junio de 1937, p. 277.
(JFH, JK, ALCH, RVB, IFV)

“El Arquitecto al servicio del Hombre” [entrevista]. En *Clarín, Arquitectura* (Buenos Aires), 29 de octubre de 1982.
(ABC)

“El pasado en el presente”. En *Summa +* N° 2, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1993, p. 32.

“En un acto público se trató ayer el problema del Bañado de Flores”. En *La Prensa*, Buenos Aires, 8 de julio de 1946.
(IFV)

“Entrevista en La Habana”. En *Trama* N° 19, Buenos Aires, 1984, pp. 12-13. (reproduce LÓPEZ, Juan Carlos, “Una entrevista con Jorge Vivanco”. En *Obrador* N° 3, Buenos Aires, diciembre de 1964, pp. 49-52.)

FUZS, Gonzalo, “Paraguay y Suipacha. El Manifiesto Construido del grupo Austral. Argentina 1939”. En AA.VV., *Col.lecció Amer&Cat* N°5, Barcelona: Institut Català de Cooperació Iberoamericana, mayo 2002, pp. 151-168.

GALETTI, Camilo, “Recuerdos de mi abuelo Hilario Zalba”. En *47 al fondo* N° 7, La Plata, 2002, pp. 3-5.

GAUNA, Segundo B., “No todos destruyen los árboles en Buenos Aires: también existen quienes los amparan”. En *Mundo Argentino*, Buenos Aires, ca. 1944.
(JFH, JK)

GUILLAMÓN, Julià, “El exilio de López Llausàs”. En *La Vanguardia*, sección cultura (Barcelona), 25 de octubre de 2006, p. 10.

GUZMÁN, Euclides, “Juan Kurchan nos visita”. En *El Mercurio* (sección Arquitectura – Industrias), Santiago de Chile, viernes 11 de febrero de 1944.
(JK)

KATZENSTEIN, Ernesto, “Antonio Bonet (1913-1989)”. En *Summa* N° 273, Buenos Aires, mayo de 1990, pp. 9-12.

KATZENSTEIN, Ernesto, NATANSON, Gustavo; SCHVARTZMAN, Hugo, *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España*, Buenos Aires: Espacio Editora, 1985.

“La arquitectura de Antonio Bonet”. En *Nueva Visión* N° 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, pp. 3-4.

“La Ola verde de los 40”. En *Summa +* N° 2, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1993, pp. 36-37.

“La recepción a los nuevos arquitectos”. En *Revista de Arquitectura* N° 190, Buenos Aires, octubre de 1936, p.523.

(LO, IFV)

“La Urbanización del Bañado de Flores será pedida en un acto público pasado mañana”. En *La Nación*, Buenos Aires, 5 de julio de 1946.

(IFV)

LIERNUR, Jorge Francisco, “Arquitectura Moderna, el caso del grupo Austral (1938 - 1942)”. En *Revista de Arquitectura* N° 172, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1994, pp. 25-40

LIERNUR, Jorge Francisco, “La construcción de una vanguardia. El caso del Grupo Austral (1937-1941). En AA.VV., *5tas. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Arte y Poder*, Buenos Aires: CAIA, 1993, pp. 59-68.

LIERNUR, Jorge Francisco, “Antonio Bonet: Consideraciones sobre su obra en el Río de la Plata”. En *Cuadernos de Historia- IAA* N° 7, Buenos Aires, marzo de 1996, pp. 5-41.

LIERNUR, Jorge Francisco, “Departamentos en Virrey del Pino, el equilibrio inestable”. En *Block* N° 2, Buenos Aires, mayo de 1998, pp. 54-61.

LIERNUR, Jorge Francisco, “The Tree in the Box: Abstraction and Nature in the Virrey del Pino Apartments”. En *Assemblage* N° 40, pp. 27-35, 1999.

LIERNUR, Jorge Francisco y KATZENSTEIN, Ernesto. “Nuevo y Bueno vale también”. En *Arte Informa*, N° 35/36, Buenos Aires, 1982.

LIERNUR, Jorge Francisco con PSCHÉPIURCA, Pablo, *La red Austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

LINDER, Mario, “En homenaje a José Alberto Le Pera”. En *Revista de Arquitectura* N° 148, Buenos Aires, septiembre de 1990, p. 19.

LOPEZ, Juan Carlos, “Una entrevista con Jorge Vivanco”. En *Obrador* N° 3, Buenos Aires, diciembre de 1964, pp. 49-52.

MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos Alberto, “Alberto Le Pera (1913-1990)”. En *Summa* N° 279, Buenos Aires, noviembre de 1990, pp. 10-13.

MIRAVITLLES, Jaume, “Revelaciones del arquitecto Bonet” [entrevista]. En *La Vanguardia*, sección cultura (Barcelona), 20 de agosto de 1978, p. 35.

MOLINA Y VEDIA, Juan, “‘Hasta siempre’, Vivanco”. En *Trama* N° 19, Buenos Aires, 1987, pp. 9-10.

MOLINA Y VEDIA, Juan, “Vivanco y la Modernidad en la época del urbanismo salvaje”. En *Trama* N° 21, Buenos Aires, 1988, pp. 48-52.

“Noticiero. Homenaje al arquitecto Antonio Bonet”. *Revista de Arquitectura* N° 145, Buenos Aires, enero de 1990, pp. 10-18

NUDELMAN, Jorge, GONZÁLEZ ARNAO, Antonio, “Mirar, en Bonet, és separar-se”. En *Quaderns* N° 194 (Colonitzacions), Barcelona, 1992, pp. 76-88.

“Nuevos arquitectos egresados de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires”. En *Revista de Arquitectura* N° 161, Buenos Aires, mayo de 1934, pp. 219-220.

(IFV)

ORTIZ, Federico; BALDELLOU, Miguel Ángel, *La obra de Antonio Bonet*, Buenos Aires: Editorial Summa, 1978.

ORTIZ, Federico, GUTIÉRREZ, Ramón, “La Arquitectura en la Argentina 1930 - 1970”. (Parte III. El grupo Austral). En *Hogar y Arquitectura* N° 103 (separata), Madrid, noviembre-diciembre 1972.

PIZZA, Antonio, “Divergencias. Le Corbusier y Antonio Bonet Castellana”. En *AB. Architectes de Barcelona* N° 23, Barcelona, febrero 1990.

PIZZA, Antonio, “El Viatge”. En *Quaderns* N° 174, Barcelona, 1987.

(ABC)

“Problemas de orden edilicio y sanitario resolvería la creación del Parque del Sur”. En *La Razón*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1946.

(IFV)

“Proyecto de Urbanización”. En *El Mundo, Diario ilustrado de la mañana*, Buenos Aires, 8 de julio de 1946.

(IFV)

PUJOL, Félix, “Antoni Bonet, surrealista y constitucional” [entrevista]. En *La Vanguardia* (Barcelona), 17 de julio de 1980, p.19.

“Recepción a los arquitectos egresados en el año 1936”. En *Revista de arquitectura* N° 205, Buenos Aires, enero de 1938, p. 22.

(RVB, ALCH)

“Reportaje. Antonio Bonet, o el espíritu del Movimiento Moderno”. En *Summa* N° 188, Buenos Aires, junio de 1983, pp. 19-22.

“Reportaje. Hilario Zalba: una arquitectura natural”. En *Summa* N° 204, Buenos Aires, septiembre de 1984, pp. 26-30.

ROBREDO, Iván, “Valerio Peluffo” [inédito], (cortesía del autor).

SACRISTE, Eduardo, “Recuerdos”. En *Trama* N° 19, Buenos Aires, 1984, p. 11.

(JV)

SONDERÉGUER, Pedro Conrado, “Proyecto moderno y circunstancias nacionales en la Argentina de 1940. El Grupo ‘Austral’ y la revista *Tecné*”. En AA.VV, *Anuario Latinoamérica* N° 23, México: Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1990.

VALLEJO, Gustavo, “Teleologías Alteradas: Una casa de Zalba y Ungar en La Plata”. En *47 al fondo* N° 5, La Plata, julio de 2000, pp. 52-55.

Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo

VILLALONGA, Alfredo, "Viaje de los Arquitectos Argentinos por Europa. Su visita a Francia". En *Revista de Arquitectura* N° 206, Buenos Aires, febrero de 1938, pp. 79-93.

"Virrey del Pino 2446". En *Trama* N° 10, Buenos Aires, 1984, pp. 26-28.

"Yo?...Yo?...Yo Arquitecto . Antonio Bonet" [entrevista]. En *Clarín* (Buenos Aires), 16 de mayo de 1980.

ZALDUENDO, Inés, "Buenos Aires. Through the Architectural Archive of Jorge Ferrari Hardoy". En *ReVista. Harvard Review of Latin America* Volumen II, N° 2, invierno 2003, pp. 78-81.

"Pabellón en un jardín. Beccar F.C.G.M, Arq. Antonio Bonet". En *Nueva Visión* N° 8, Buenos Aires, 1955, pp. 31-32.

GENERALES

ANTOÑANZAS MEJÍA, Fernando, "El circo y los juguetes como germen de la obra de Calder". En *Artistas y Juguetes* [Tesis doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2005.

ACOSTA, WLADIMIRO, *Vivienda y Ciudad: Problemas de arquitectura contemporánea*, Buenos Aires: Ignacio Aresti Ed., 1936.

ALIX, Josefina, Matta [Catálogo Exposición], Museo Nacional Reina Sofía y Fundación Caixa Catalunya, Madrid, 1999, pp.25. En BARBEITO, José Manuel, "Matta ARquiTEcto, desbordes de un interior", Universidad Politécnica de Madrid, junio de 2010. [en línea] http://issuu.com/di_entropico/docs/mattarquitecto.

ALVAREZ, Mario Roberto, *Cuadernos de viajes/ Mario Roberto Alvarez* [Tomo I], Buenos Aires: Universidad de Palermo – UP, 2011.

"Asociación de Alumnos de la Escuela Superior de arquitectura de Barcelona". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* N° 16, Barcelona, cuarto trimestre de 1934, pp. 42-44.

AA.VV., *Vanguardias Argentinas: Obras y movimientos en el siglo XX* [vol. 2 (1930-1950)], Buenos Aires: Arte Gráfico – AGEA, 2005.

BELLIDO GANT, María Luisa, "Roberto Matta: El creador de mundos personales", en *Norba-Arte* Vol. XXII-XXIII, Universidad de Extremadura, 2002-2003, pp. 207-222.

BLONDEL, Charles, *Introducción a la Psicología Colectiva*, Buenos Aires: Editorial Troquel, 1966 [Introduction a la Psychologie Collective, Paris: Armand Colin, 1928].

BORGHINI, Sandro; SALAMA, Hugo; SOLSONA, Justo, *Arquitectura moderna en Buenos Aires 1930 – 1950*, Buenos Aires: Editorial Cp67, 1987.

BRETON, André, ÉLUARD, Paul (ed.), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, París: 1938 (tr. española de Miguel de Torre, *Diccionario del surrealismo*, Buenos Aires: Losada, 2007).

CABAÑAS BRAVO, Miguel: "Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí", en Jaime Brihuela (comisario): *Josep Renau (1907-1982). Compromís y cultura*, (Valencia-Madrid, La Nau/ Octubre/ Universitat de València-Museo de Arte Contemporáneo, septiembre 2007-marzo 2008), Valencia, Universitat de València-SECC, 2007, pp. 140-167.

CAWS, Mary Ann (Ed.), *Surrealism*, Londres: Phaidon Press Limited, 2010 (1. ° ed. 2004).

CIMADONO, Guido y MARTÍNEZ, Pilar, "Un acercamiento a las vanguardias artísticas: Convergencia entre GATCPAC y ADLAN". En *DC: revista de crítica arquitectónica* N° 13-14, Barcelona, 2005, pp. 120-127.

"Concurso entre alumnos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.- 'Premio G.A.T.E.P.A.C'". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* N° 21, Barcelona, primer trimestre de 1936, pp. 41.

"Conferencia de Le Corbusier", en *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* N°12, Barcelona, cuarto trimestre de 1933, pp.42-43.

DALY, Sean, "Composite Modernism: The Architectural Strategies of Paul Nelson and Oscar Nitzche", 1995, [en línea] http://www.basilisk.com/C/Comp_Modrnism_715.html.

DELLA PAOLERA, Carlos M., "La Avenida 9 de Julio. Características de la gran obra edilicia en vías de realización". En *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, agosto de 1937, pp. 345-351.

DIRECCIÓN MUNICIPAL DE PASEOS, *Imágenes de Buenos Aires 1915 – 1940. Fotografías del Archivo de la Dirección Municipal de Paseos y de otras colecciones*, Buenos Aires: Fundación Antorchas, 1998.

DI BELLO, Roxana, "La presencia femenina en las aulas de la UBA: las primeras arquitectas", en II Encuentro Nacional "La Universidad como Objeto de Investigación", Centro de Estudios Avanzados (CEA – Universidad de Buenos Aires – UBA), Buenos Aires, 1997, [en línea] http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/cea_1/3/23.htm

DI BIAGI, Paola, "Los CIAM de camino a Atenas: espacio habitable y ciudad funcional", En *El Gatcpac y su tiempo. Política, cultura y arquitectura en los años treinta*, Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico, 2006.

"Ecos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* N° 12, Barcelona, cuarto trimestre de 1933, pp. 43.

FORTUNÉ, Isabelle, "Man Ray et les objets mathématiques". En *Études photographiques* N° 6, mayo de 1999, [en línea] <http://etudesphotographiques.revues.org/index190.html>.

HÉLION, Jean, "Termes de vie, termes d'espace"..., Cit. en DALY, Sean, "Composite Modernism: The Architectural Strategies of Paul Nelson and Oscar Nitzche", 1995, [en línea] http://www.basilisk.com/C/Comp_Modrnism_715.html

JUNCOSA, Patricia (ed.), *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2011.

LAHUERTA, Juan José, "Contra la extendida idea de una 'poética surrealista' en la obra de Le Corbusier", en CALATRAVA, Juan (ed.), *Doblando el ángulo recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, Ediciones Arte y Técnica, 2009.

LAHUERTA, Juan José, "Sert y Gaudí", en ROVIRA, Josep M. (ed.), *Sert 1928 – 1979, Obra Completa, medio siglo de arquitectura*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2005, pp. 174-179.

"Las Escuelas Superiores de Arquitectura". En A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* N° 4, Barcelona, cuarto trimestre de 1931, pp. 15.

LAPUNZINA, Alejandro, "De la pampa al altiplano: los planes directores de Le Corbusier en América". En AA.VV, *Le Corbusier en Bogotá, 1947-1951. Tomo 2. Precisiones en torno al Plan Director*, Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, Departamento de Arquitectura, Ediciones Uniandes, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Arquitectura y Diseño, 2010.

LE CORBUSIER, Charte d'Athènes. Urbanisme des C.I.A.M. avec un discours liminaire de Jean Girraudoux, Paris: PLON, 1938. Ahora en LE CORBUSIER, *Principios de Urbanismo. La Carta de Atenas*, Barcelona: Ediciones Ariel, 1971.

LE CORBUSIER, *Mi Obra*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1960.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *OEuvre complète 1929-34*, W. Boesiger (ed.). Zurich: Girsberger, 1934.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *OEuvre complète 1934-38*, Max Bill (ed.). Zurich: Girsberger, 1938.

LE CORBUSIER, *Urbanisme*, París: Editions Crès, 1924. Ahora en *La ciudad del futuro*, Buenos Aires: Infinito, 2006.

LIERNUR, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001.

LIERNUR, José Francisco, ALIATA, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Clarín Arquitectura, 2004, 6 vol.

"Lo que se enseña en las escuelas superiores de arquitectura". En A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* N° 20, Barcelona, cuarto trimestre de 1935, pp. 12-13.

LUQUET, Georges-Henri, *Le Dessin Infantin. Ouvrage illustré de 146 reproductions*, París: Librairie Félix Alcan, Bibliothèque de Psychologie de l'Enfant et de Pédagogie, 1927.

MARÍN PALMA, Ana M. y TRALLERO SANZ, Antonio, "El nacimiento de la cerámica armada" [Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, enero 2005], ed. S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT, Cádiz, 2005.

MATTA, Roberto y GUATTARI, Félix, "El 'Oestrus'". En *Estudios Públicos* N° 44, Santiago de Chile, primavera 1991, pp. 275-299. Originalmente en *Chimère* (Revista de esquizoanálisis), N° 3, París, otoño de 1987.

MATTA, Roberto y GUATTARI, Félix, "El 'Oestrus' (segunda parte)". En *Estudios Públicos* N° 45, Santiago de Chile, 1992, pp. 365-384. Originalmente en *Chimère* (Revista de esquizoanálisis), N° 3, París, otoño de 1987.

MATTA ECHAURREN, Roberto, "Mathématique sensible – Architecture du temps". En *Minotaure* N° 11, París, 15 de mayo de 1938, p. 43.

Mattalogo [Catálogo de la Exposición sobre Roberto Matta Echaurren organizada por la Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura], Diputación Provincial de Granada, abril de 1991.

MUMFORD, Eric, "El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960". En *Revista Bitácora Urbano Territorial*, año 1, N° 11, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, enero-diciembre 2007, pp.96-115.

NELSON, Paul, "La maison de la rue St. Guillaume". En *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 9, París, noviembre-diciembre 1933. Ahora en *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 289, París, noviembre 1993, pp.36.

NELSON, Paul, *La Maison suspendue, recherche de Paul Nelson*. En *L'Architecture vivante*, ediciones Albert Morancé, París, 1937. Ahora en *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 316, París, abril 1998, pp.50-59.

FREUD, Sigmund, *Psicología de las Masas [Massenpsychologie und Ich-Analyse, 1921]*, Madrid, Alianza Editorial, 1974 (1° Ed. 1969).

GALLARDO NAVARRO, Ernesto Luis, "Roberto Matta Echaurren: Formación del Genio y del Caballero. Elástica Biografía", en *Revista virtual Escáner Cultural* [en línea] <http://www.revista.escaner.cl/node/4384>.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, "Surrealismo Arquitectural". En *Tecné* N° 3, Buenos Aires, marzo de 1944, pp. 13-21.

PARRA DE PÉREZ ALÉN, Martha S., *Historia y Estadística de la Enseñanza de la Arquitectura en Buenos Aires* [inédito], Buenos Aires, 1984. FADU-UBA.

PÉREZ OYARZÚN, Fernando, "Le Corbusier, bajo la luz de Sudamérica". En AA.VV, *Le Corbusier en Bogotá, 1947-1951. Tomo 2. Precisiones en torno al Plan Director*, Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, Departamento de Arquitectura, Ediciones Uniandes, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Arquitectura y Diseño, 2010.

PIÑÓN, Helio, *Mario Roberto Alvarez y Asociados*, Barcelona: ETSAB – Edicions UPC, 2002.

ROBERT, Jean Paul, "La Maison qui n'existe pas". En *L'Architecture d'Aujourd'hui* N°316, abril 1998, pp.38.

“Roberto Matta: Entrevista en Roma”, en *Revista Común Presencias*, Bogotá, 1991, [en línea] <http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/11/roberto-matta-entrevista-en-roma.html>

ROCA ROSELL, Francesc, “‘A.C’: del G.C.A.T.S.P.A.C. al S.A.C.” [Introducción a la edición facsímil de A.C, Documentos de actividad Contemporánea], Gustavo Gilli. Barcelona. 1975.

ROTH, Alfred, *La Nouvelle Architecture. Présenté en 20 exemples*, Erlenbach-Zurich: Les Editions d'Architecture, 1946 [1º edición Zurich: H. Girsberguer, 1939].

SÁBATO, Ernesto, *Antes del Fin*, Buenos Aires: Seix Barral, 1998, p. 43.

“Sculptures Involontaires”, En *Minotaure* N° 3-4, París, 1933, p.68.

THEILACKER PONS, Joan Carles, “La organización interna del G.A.T.C.P.A.C.”, en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* N° 90 (GATCPAC I), Barcelona, 1972.

VICENT, Manuel, “Josep Lluís Sert, en el voladizo de hormigón”. En *El País* (sección Sociedad), Madrid, 31-10-1981.

7.0

CRÉDITOS Y REFERENCIAS DE LAS IMÁGENES

CRÉDITOS Y REFERENCIAS DE LAS IMÁGENES

De cada imagen se indicará: el autor (fotógrafo, artista, dibujante o delineante), la persona o institución propietaria y la fuente de donde se extrajo la imagen aquí reproducida. Si no se indica la fuente, ésta coincidirá con el autor o el propietario.

En caso de que la fuente utilizada no haya indicado la autoría de la imagen y nosotros no hayamos podido completar esa información, rogamos al autor/a y a quien posea los derechos de reproducción nos disculpe.

1.0 BUENOS AIRES, BARCELONA, PARÍS.

1.1 La formación de los Australes.

I.1.1-4 LC, PJ. FLC.

I.1.5-6 s/a/c. apuntes de estudiante. AJK.

I.1.7-13 LC, PJ. En LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *OEuvre complète 1929-34*, W. Boesiger (ed.). Zurich: Girsberger, 1934.

I.1.14 Centro de Estudiantes de Arquitectura. En *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires, febrero 1937.

I.1.15 Centro de Estudiantes de Arquitectura. En *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires, Junio 1936.

I.1.16 JK. En "Escuela de Arquitectura, II° Curso. Tema: 'Una Galería Abovedada'". En *Revista de Arquitectura* N° 151, Buenos Aires, julio de 1933, p. 333.

I.1.17 IFV. En *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires, agosto 1933.

I.1.18-19 LO. En "Trabajo de la Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: 'Una escuela suburbana'". En *Revista de Arquitectura* N° 139, Buenos Aires, julio de 1932, pp. 343-344.

I.1.20-22 LO. En "Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: 'Un Restaurant en Barrio Obrero'". En *Revista de Arquitectura* N° 150, Buenos Aires, junio de 1933, p. 267.

I.1.23-24 LO. En "Escuela de Arquitectura, IV° Curso. Tema: 'Un Hospital Militar'". En *Revista de Arquitectura* N° 152, Buenos Aires, agosto de 1933, p. 387.

I.1.25-27 y 29 IFV. En "Trabajos de la Escuela de Arquitectura. Tema: 'Una Universidad'. Arquitectura Quinto Curso". En *Revista de Arquitectura* N° 158, Buenos Aires, febrero de 1934, pp. 81-83.

I.1.28 s/a/c. En *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires, mayo 1934.

I.1.30 IFV. En "Tema: 'Una Estación de Ferrocarril'. Arquitectura 5° Curso. Segundo Premio". En *Revista de Arquitectura* N° 160, Buenos Aires, abril de 1934, p. 177.

I.1.31-32 IFV. En "Escuela de Arquitectura, V° curso: 'Un Establecimiento Termal'". En *Revista de Arquitectura* N° 154, Buenos Aires, octubre de 1933, p. 480.

I.1.33-36 RVB, ALCH. En "Trabajos de la Escuela de Arquitectura, Quinto Curso. Tema: 'Tienda de muebles y decoración'". En *Revista de Arquitectura* N° 186, Buenos Aires, junio de 1936, pp. 301-302.

I.1.37-42 RBV, ALCH. En "Trabajos de la Escuela de Arquitectura. Tema: 'Un Lazareto Marítimo'. Arquitectura Quinto Curso". En *Revista de Arquitectura* N° 188, Buenos Aires, agosto de 1936, pp. 405-406.

I.1.43-48 RVB, JFH. En "Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: 'Un Hospital'". En *Revista de Arquitectura* N° 165, Buenos Aires, septiembre de 1934, pp. 406-408.

I.1.49-51 JK. En "Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: 'Un Hospital'". En *Revista de Arquitectura* N° 167, noviembre de 1934, p. 499.

I.1.52-53 ALCH. En "Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: 'Un Hospital'". En *Revista de Arquitectura* N° 168, Buenos Aires, diciembre de 1934, p. 546.

I.1.54-59 JK, ALCH. En "Escuela de Arquitectura, III° Curso. Tema: 'Un Gimnasio Municipal'". En *Revista de Arquitectura* N° 164, Buenos Aires, agosto de 1934, pp. 359-360.

I.1.60-62 JV. En "Escuela de Arquitectura. Primer Premio - Arquitectura III° Curso. 'Una Biblioteca'". En *Revista de Arquitectura* N° 162, Buenos Aires, junio de 1934, p. 270.

- I.1.63-64 ALCH. En “Trabajos de la Escuela de Arquitectura, Cuarto Curso. Tema: Un Museo Etnográfico”. En *Revista de Arquitectura* N° 174, Buenos Aires, junio de 1935, p. 267.
- I.1.65-67 JFH, JK, SU. En FERRARI HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan y UNGAR, Simón León, “Proyecto de Cine”. En *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, julio de 1937, pp.223-227.
- I.1.68 Le Corbusier y P. Jeanneret. En LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *OEuvre complète 1929-34...*, *op.cit.*

1.2 Viaje de Estudio por Europa.

- I.2.1-2 s/a/c. En “Demostración a los nuevos arquitectos”. En *Revista de Arquitectura* N° 199, Buenos Aires, julio de 1937, p. 326.
- I.2.3 s/a/c. En VILLALONGA, Alfredo, “Viaje de los Arquitectos Argentinos por Europa. Su visita a Francia”. En *Revista de Arquitectura* N° 206, Buenos Aires, febrero de 1938, p. 79.
- I.1.4 s/a/c. En *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires, julio 1937.
- I.2.5-8 JK. AJK.
- I.2.9-13 JFH. FHA G111.
- I.2.14 s/a/c. [en línea] www.mobiliernational.culture.gouv.fr.
- I.2.15 Alexandre Maistrasse. [en línea] www.genealogie.lelong.pagesperso-orange.fr/genealogie/a-m01.
- I.2.16 s/a/c. En ROTH, Alfred, *La Nouvelle Architecture. Présenté en 20 exemples*, Erlenbach-Zurich: Les Editions d'Architecture, 1946 [1° edición Zurich: H. Girsberguer, 1939], p. 116.
- I.2.17-18 s/a/c. [en línea] www.copainsdavant.linternaute.com/etablissement/323283/1/ecole-du-plein-air.
- I.2.19 Albin Salauin. FLC.
- I.2.20 s/a/c. LC, PJ. En LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *OEuvre complète 1929-34...*, *Ibid.*

1.3 París 1937.

- I.3.1-3 s/a/c. FHA G246.
- I.3.4 s/a/c. [en línea] www.culture.gouv.fr.
- I.3.5-7. s/a/c. En ROTH, Alfred, *La Nouvelle Architecture...*, *Ibid.* P. 155.
- I.3.8-9 Alvar Aalto. [en línea] www.graetbuildings.com.
- I.3.10 Baranger. [en línea] www.culture.gouv.fr.
- I.3.11 s/a/c. [en línea] www.archiweb.cz.
- I.3.12 Baranger. [en línea] www.culture.gouv.fr.
- I.3.13 s/a/c. [en línea] www.archiweb.cz.
- I.3.14-15 Albin Salauin. FLC.
- I.3.16-18 JFH. FHA G111.
- I.3.19 s/a/c. En LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Plan Director para Buenos Aires”. En *La Arquitectura de Hoy* (versión castellana de *L'Architecture d'Aujourd'hui*) N° 4, Buenos Aires: Kraft, abril de 1947, pp. 1-53.
- I.3.20 s/a/c. FHA G178.
- I.3.21-22 LC, PJ, JFH, JK. FHA G236a.
- I.3.23-27 LC, PJ, JFH, JK. En LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Plan Director para Buenos Aires” ..., *Ibid.*
- I.3.28-29 LC, PJ. FLC.
- I.3.30 LC, PJ, JFH, JK. En LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “Plan Director para Buenos Aires” ..., *Ibid.*
- I.3.31-39 O.V.R.A. FBC C 1374/257, FBC B/5/257.

1.4 Matta

- I.4.1-10 François Kollar. [en línea] www.culture.gouv.fr.
- I.4.11 Albin Salauin. FLC.

- I.4.12-13 s/a/c En LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *OEuvre complète 1929-34...*, *op. cit.*
- I.4.14 s/a/c. En GRUPO AUSTRAL, *Austral 3. Casa de Estudios para Artistas en Buenos Aires* [Separata]. En: *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, diciembre 1939.
- I.4.15 Lucien Hervé. En LE CORBUSIER, *Mi Obra*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1960, p. 98.
- I.4.16 s/a/c. [en línea] www.flickr.com.
- I.4.17-20 Roberto Matta. [en línea] www.matta-art.com.
- I.4.21 Roberto Matta. Colección privada, La Jolla. [en línea] www.matta-art.com.
- I.4.22 Roberto Matta. [en línea] www.matta-art.com.
- I.4.23 Roberto Matta. *Gordon Onslow Ford Collection*. [en línea] www.matta-art.com.
- I.4.24-25 Roberto Matta. En ALIX, Josefina, *Matta* [Catálogo Exposición], Museo Nacional Reina Sofía y Fundación Caixa Catalunya, Madrid, 1999, pp.25. En BARBEITO, José Manuel, "Matta ARquiTEcto, desbordes de un interior", Universidad Politécnica de Madrid, junio de 2010. [en línea] http://issuu.com/di_entropico/docs/mattarquitecto.
- I.4.26 Roberto Matta. En MATTA ECHAURREN, Roberto, "Mathématique sensible – Architecture du temps". En *Minotaure* N° 11, París, 15 de mayo de 1938, p. 43.
- I.4.27 Roberto Matta. *The Druiker Collection*. [en línea] www.matta-art.com.
- I.4.28 Lucho Vargas Rosas. Colección Sergio Kurchan.
- I.4.29 JK. AJK.
- I.4.30 LC, PJ. FLC.
- I.4.31-32 Roberto Matta. FLC.
- I.4.33-35 ABC, Roberto Matta. FBC H 108 G/12/312.
- I.4.36 ABC, Roberto Matta. En PÉREZ OYARZÚN, Fernando, "Le Corbusier, bajo la luz de Sudamérica". En AA.VV, *Le Corbusier en Bogotá, 1947-1951. Tomo 2. Precisiones en torno al Plan Director*, Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, Departamento de Arquitectura, Ediciones Uniandes, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Arquitectura y Diseño, 2010.
- I.4.37 ABC, Roberto Matta. FBC H 108 G/12/312.
- I.4.38 s/a/c. FHA G111.
- I.4.39 s/a/c. FHA G241b.
- I.4.40 ABC. FBC H 113 A/2/306.
- I.4.41-42 LC, PJ. FLC.
- I.4.43-44 GA. FHA B016.

1.5 Paul Nelson.

- I.5.1 Carl Van Vechten. [en línea] www.flickr.com.
- I.5.2-3 Man Ray. [en línea] www.flickr.com.
- I.5.4 Man Ray. *Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*, París. [en línea] www.flickr.com.
- I.5.5-6 Man Ray. [en línea] www.flickr.com.
- I.5.7-8 Man Ray. [en línea] www.manray-photo.com
- I.5.9 s/a/c. [en línea] www.calder.org.
- I.5.10 Hugo P. Herded. [en línea] www.calder.org.
- I.5.11 Marc Vaux. [en línea] www.calder.org.
- I.5.12-13 Herbert Matter. [en línea] www.calder.org.
- I.5.14 s/a/c. [en línea] www.calder.org.
- I.5.15 s/a/c. *National Gallery of Art, Washington D.C.* [en línea] www.calder.org.
- I.5.16 s/a/c. *Museum of Fine Arts, Boston.* www.calder.org.
- I.5.17 Paul Nelson, O. Nitzchke y F. Jourdain (fot. Krantz). En ABRAM, Joseph, "Paul Nelson à Columbia", en *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 269, París, junio 1990, p. 64.
- I.5.18 s/a/c. Mnam-Cci, Archives Nelson. En *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 316, París, abril 1998, p. 41.
- I.5.19 Paul Nelson, O. Nitzchke. [en línea] www.basilisk.com.
- I.5.20 Paul Nelson, O. Nitzchke. En *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 316..., *Ibid*, p. 49.
- I.5.21 Paul Nelson (fotomontaje de Man Ray). En *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 316..., *Ibid*, p. 46.

- I.5.22 s/a/c. s.d.
- I.5.24-26 G. Thiriet. En NELSON, Paul, "La maison de la rue St. Guillaume". En *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 9, París, noviembre-diciembre 1933. Ahora en *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 289, París, noviembre 1993, p.36.
- I.5.27 s/a/c. [en línea] www.urbanismo.com.
- I.5.28-31 s/a/c. En NELSON, Paul, *La Maison suspendue, recherche de Paul Nelson*. En *L'Architecture vivante*, ediciones Albert Morancé, París, 1937. Ahora en *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 316, París, abril 1998, pp.50-59.
- I.5.32-34 Paul Nelson. En "Le Mystère de la chambre suspendue". En *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 316..., *Ibid*, pp. 61-67.
- I.5.35-38 Paul Nelson. En NELSON, Paul, *La Maison suspendue, recherche de Paul Nelson...*, *Ibid*.
- I.5.39 Paul Nelson. *Centre Georges Pompidou*, París. En ROBERT, Jean Paul, "La Maison qui n'existe pas". En *L'Architecture d'Aujourd'hui* N°316, abril 1998, p.38.
- I.5.40 Paul Nelson. En "Le Mystère de la chambre suspendue"...*Ibid*.
- I.5.41-42 Paul Nelson. En NELSON, Paul, *La Maison suspendue, recherche de Paul Nelson...*, *Ibid*.
- I.5.43. Paul Nelson, Alexander Calder, Joan Miró y Fernand Léger. MoMa, Nueva York. En ROBERT, Jean Paul, "La Maison qui n'existe pas" ..., *Ibid*.
- I.5.44 GA. En GRUPO AUSTRAL, *Austral 3. Casa de Estudios para Artistas en Buenos Aires...op. cit.*
- I.5.45 Gonzalo Fuzs. Colección Sergio Kurchan.

1.6 Los inicios.

- I.6.1-3 s/a/c. Archivo de la Dirección de Municipal de Paseos. En DIRECCIÓN MUNICIPAL DE PASEOS, *Imágenes de Buenos Aires 1915 – 1940. Fotografías del Archivo de la Dirección Municipal de Paseos y de otras colecciones*, Buenos Aires: Fundación Antorchas, 1998.
- I.6.4-5 s/a/c. En ACOSTA, WLADIMIRO, *Vivienda y Ciudad: Problemas de arquitectura contemporánea*, Buenos Aires: Ignacio Aresti Ed., 1936, pp. 134-135.
- I.6.6-7 Horacio Coppola. En LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Plan Director para Buenos Aires" ..., *op. cit.*, p. 14.
- I.6.8 s/a/c. En *Revista de Arquitectura*, abril 1936.
- I.6.9 s/a/c. En LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Plan Director para Buenos Aires" ..., *op. cit.*, p. 10.
- I.6.10-11 s/a/c. de la Dirección de Municipal de Paseos. En DIRECCIÓN MUNICIPAL DE PASEOS..., *Ibid*.
- I.6.12-14 s/a/c. En *Revista de Arquitectura*, agosto de 1937, pp. 346-351.
- I.6.15-16 s/a/c. de la Dirección de Municipal de Paseos. En DIRECCIÓN MUNICIPAL DE PASEOS..., *Ibid*.
- I.6.17 LC, PJ, JFH, JK. En LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Plan Director para Buenos Aires" ..., *op.cit.*
- I.6.18 s/a/c. En *Revista de Arquitectura*, agosto de 1937, p. 348.
- I.6.19-20 LC, PJ, JFH, JK. En LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Plan Director para Buenos Aires" ..., *Ibid*.
- I.6.21 JFH. FHA G111.
- I.6.22 JK. FHA G111.
- I.6.23 s/a/c. En VALLEJO, Gustavo, "Teleologías Alteradas: Una casa de Zalba y Ungar en La Plata". En *47 al fondo* N° 5, La Plata, julio de 2000, pp. 52-55.
- I.6.24 s/a/c. En COSOGLIAD, Hilda, "La obra y pensamiento de Hilario Zalba, aquí y ahora". En *47 al fondo* N° 7, La Plata, 2002, pp. 6-7.
- I.6.25-26 s/a/c. En VALLEJO, Gustavo, "Teleologías...", *Ibid*.
- I.6.27 s/a/c. En *Tecné* N° 2, Buenos Aires, verano 1942-1943, portada.
- I.6.28 LC, ABC. En *Tecné* N° 1, Buenos Aires, agosto 1942, portada.
- I.6.29 JFH. FHA G111.
- I.6.30 JFH, JK. FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Departamentos transformables en Belgrano". En *Tecné* N° 1..., *Ibid*.
- I.6.31 s/a/c. En En ROTH, Alfred, *La Nouvelle Architecture...*, *op.cit.*, p. 165.

I.6.32 Max Bill. En ROTH, Alfred, *La Nouvelle Architecture...*, *op.cit.*, portada.

I.6.33 s/a/c. En ROTH, Alfred, *La Nouvelle Architecture...*, *Ibid.*, p. 115.

2.0 AUSTRAL

2.2 Las actas.

II.2.1-3 GA. FHA B052.

II.2.4 LC, PJ, JK, JFH. FHA G236a.

II.2.5 LC, PJ, JFH, JK. En LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Plan Director para Buenos Aires" ..., *op. cit.*, p.52.

II.2.6 LC, PJ, JFH, JK. FLC.

II.2.7 GA. FHA B071.

II.2.8 GA. FHA B069.

II.2.9 GA. FHA B068.

II.2.10 GA. FHA B069.

II.2.11-13 GA. FHA B068.

II.2.14-16 GA. FHA B067.

II.2.17-19 GA. FHA B055.

II.2.20 GA. FHA B054.

II.2.21 GA. FHA B053.

II.2.22 GA. FHA B070.

II.2.23-26 GA. FHA B016.

II.2.27 GA. GRUPO AUSTRAL, *Austral 1: Voluntad y Acción* [Separata]. En: *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, junio 1939, portada y contraportada.

II.28 GA. GRUPO AUSTRAL, *Austral 2: Urbanismo Rural, Plan Regional y Vivienda* [Separata]. En: *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, septiembre 1939, portada y contraportada.

II.2.29 GA. GRUPO AUSTRAL, *Austral 3...*, *op. cit.*, portada y contraportada.

II.2.30-31 GA. FHA B071.

II.2.32 GA. AJK.

II.2.33 Gonzalo Fuzs.

II.2.34, 36, 38 GA. FHA B031.

II.2.35, 37, 39-40 GA. En *Austral 2...*, *Ibid.*

3.0 MANIFESTOS CONSTRUIDOS

3.1 Proyecto de Casa para la calle Cramer.

III.1.1-2 ABC, RVB, ALCH. FBC H 113 D/1/292.

III.1.3 Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé. En ROVIRA, Josep M. (ed.), *Sert 1928 – 1979, Obra Completa, medio siglo de arquitectura*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2005.

III.1.4-5 JFH. FHA G202c.

III.1.6 JFH. FHA D016g.

III.1.7 JFH. FHA D016j.

III.1.8-9 ABC, RVB, ALCH. FBC H 113 D/1/292.

3.2 Paraguay y Suipacha.

III.2.1 s/a/c. FHA G242a.

III.2.2-4 ABC, RVB, ALCH. FBC H 113 D/1/293.

III.2.5-6 s/a/c. En *Austral 3...*, *Ibid.*

III.2.7 s/a/c. En ALVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi, *Bonet Castellana*, Barcelona: Santa & Cole Ediciones de Diseño – Centre d' Estudis de Disseny – Edicions UPC, 1999, p. 15.

III.2.8 ABC, RVB, ALCH. FBC C 1382/276.

III.2.9 ABC, RVB. En "Concurso de Anteproyectos para la construcción del Palacio Legislativo de la Provincia de Catamarca". En *Revista de Arquitectura* N° 219, Buenos Aires, marzo de 1939, pp. 138-143.

III.2.10 ABC, RVB, ALCH. En *Austral 3...*, *op. cit.*

III.2.11 ABC, Roberto Matta. FBC H 108 G/12/312.

III.2.12 ABC, HZ. FBC FBC H 113 A/1/301.

III.2.13 JK, JFH. FHA D039a.

III.2.14-16 s/a/c. En *Austral 3...*, *Ibid.*

III.2.17-19 s/a/c. FBC C1393/293.

III.2.20-23 ABC, RVB, ALCH. En *Austral 3...*, *Ibid.*

III.2.24-25 ABC, RVB, ALCH. FBC H 113 D/1/293.

III.2.26 Gonzalo Fuzs.

III.2.27 LC, PJ. En LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *OEuvre complète 1929-34...op. cit.*

III.2.28-29 s/a/c. s.d.

III.2.30 s/a/c. FBC C1393/293.

III.2.31-33 s/a/c. En *Austral 3...*, *Ibid.*

III.2.34-36 ABC, RVB, ALCH. FBC H 113 D/1/293.

III.2.37 s/a/c. FBC C1393/293.

III.2.38 ABC, RVB, ALCH. FBC H 113 D/1/293.

III.2.39-40 s/a/c. En *Austral 3...*, *Ibid.*

III.2.41 s/a/c. FBC C1393/293.

III.2.42-43 Gonzalo Fuzs.

3.3 Departamentos transformables en Belgrano

III.3.1 Horacio Coppola. En *Tecné* N° 1..., *op. cit.*

III.3.2 JK, JFH. En *Tecné* N° 1..., *Ibid.*

III.3.3 JK, JFH. FHA D14j.

III.3.4 Horacio Coppola. FHA G046.

III.3.5 Horacio Coppola. FHA G111.

III.3.6 Horacio Coppola. FHA G045.

III.3.7 JK, JFH. En *Tecné* N° 1..., *Ibid.*

III.3.8 Horacio Coppola. FHA G111.

III.3.9 Horacio Coppola. FHA G045.

III.3.10 Horacio Coppola. FHA G046.

III.3.11 JK, JFH. FHA D014b.

III.3.12 JK, JFH. FHA D014c.

III.3.13 JK, JFH. FHA D014d.

III.3.14 JK, JFH. FHA D014n.

III.3.15 s/a/c. FHA D014w.

III.3.16 Horacio Coppola. FHA G043.

III.3.17 Horacio Coppola. FHA G045.

III.3.18 JK, JFH. FHA D014e.

III.3.19 Horacio Coppola. FHA G046.

III.3.20 Horacio Coppola. FHA G111.

III.3.21-22 Horacio Coppola. FHA G230a.

III.3.23 Horacio Coppola. FHA G048.

III.3.24 JK, JFH. FHA D014s.

III.3.25-27 Horacio Coppola. FHA G048.

III.3.28 Horacio Coppola. FHA G111.

III.3.28a JK, JFH. FHA D039k.

III.3.29 Horacio Coppola. FHA G048.
III.3.30 JK, JFH. En *Tecné* N° 1..., *op. cit.*
III.3.31 JK, JFH. FHA D014s.
III.3.32 JK, JFH. FHA D014l.
III.3.33 Horacio Coppola. FHA G111.
III.3.34 JK, JFH. FHA D043d.
III.3.35-38 Horacio Coppola. FHA G048.
III.3.39-48 Horacio Coppola. FHA G111.
III.3.49 JK, JFH. FHA D014h.
III.3.50-51 JK, JFH. FHA D014g.
III.3.52 Horacio Coppola. FHA G230a.
III.3.53 JK, JFH. FHA D014f.
III.3.54 Horacio Coppola. FHA G111.
III.3.57-60-63 JK, JFH. FHA D014j.
III.3.58-61-64 JK, JFH. FHA D014a.
III.3.59-62-65 JK, JFH. En *Tecné* N° 1..., *Ibid.*
III.3.66-67 JK, JFH. FHA D014j.
III.3.68-69 JK, JFH. FHA D014a.
III.3.70-71 JK, JFH. FHA D014o.
III.3.72 JK, JFH. FHA D014a.
III.3.73 JK, JFH. FHA D014n.
III.3.74JK, JFH. FHA D014j.
III.3.75 Horacio Coppola. FHA G046.
III.3.76 Gonzalo Fuzs.
III.3.77 Gerrit Rietvelt. Schröderarchief, Centraal Museum. [en línea] www.geheugenvannederland.nl.
III.3.78 Gonzalo Fuzs.

3.4 Virrey del Pino 2446/50

III.4.1-3 JK, JFH. FHA D015d.
III.4.4 s/a/c. FHA G231b.
III.4.5 s/a/c. FHA G231c.
III.4.6 JK, JFH. FHA D015zz.
III.4.7 JK, JFH. FHA D015aa.
III.4.8 s/a/c. FHA G054.
III.4.9 s/a/c. FHA G052.
III.4.10 JK, JFH. FHA D015oo.
III.4.11-12 JK, JFH. FHA D015.
III.4.13 s/a/c. FHA G052.
III.4.14 Manuel Gómez. FHA G051.
III.4.15-16 s/a/c. FHA G053.
III.4.17-18 JK, JFH. FHA D015b.
III.4.19-22 s/a/c. FHA G031e.
III.4.23 Manuel Gómez. En FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Casa de renta en Belgrano". En *Nuestra Arquitectura* N° 301, Buenos Aires, agosto de 1954, pp. 243-247.
III.4.24 JK, JFH. FHA D015q.
III.4.25 JK, JFH. FHA D015g.
III.4.26 JK, JFH. FHA D015l.
III.4.27 JK, JFH. FHA D015q.
III.4.28 Manuel Gómez. FHA G059.
III.4.29 Manuel Gómez. En FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, "Casa de renta en Belgrano"..., *Ibid.*
III.4.30 JK, JFH. FHA D015ff.
III.4.31 s/a/c. FHA G053.

III.4.32-34 JK, JFH. FHA D015n.
III.4.33-35 JK, JFH. FHA D015a.
III.4.36-38-40-42 JK, JFH. FHA D015n.
III.4.37-39-41-43 JK, JFH. FHA D015a.
III.4.44-47-49 JK, JFH. FHA D015n.
III.4.45-46-48 JK, JFH. FHA D015a.
III.4.50-52 s/a/c. FHA G056.
III.4.53 JK, JFH. FHA D015mm.
III.4.54-56 s/a/c. FHA G057.
III.4.57 s/a/c. FHA G093.
III.4.58 Manuel Gómez. En FERRARI HARDOY, Jorge y KURCHAN, Juan, “‘Edificio de departamentos’ y ‘restaurant’”, Virrey del Pino 2446 (casa del árbol)”. En *Canon* N° 1, Buenos Aires, 1950, p.35.
III.4.59 JK, JFH. FHA D015pp.
III.4.60-61 JK, JFH. FHA D015dd.
III.4.62-63 Manuel Gómez. FHA G055.
III.4.64 Manuel Gómez. FHA G053.

