

Capítulo VII

Antonio Bonet: La arquitectura de la invención pura.



Inquienda: Antonio y Ana María Bonet en la Casa Batlló (Barcelona, 1949)

Derecha: Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan (Buenos Aires, 1942).

Capítulo VII

Antonio Bonet: La arquitectura de la invención pura.

1. Historia de tres que soñaron: Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan

El encuentro de Antonio Bonet con Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan ocurrido a principios de 1937 en el estudio de la calle Nungesser-et-Coli, constituye el inicio de un itinerario de afirmación e interpretación del ideario lecorbusierano en Buenos Aires. Ya hemos revisado las vicisitudes por las que atraviesa la relación de Le Corbusier con esta ciudad-y más en general, las disputas con el grupo de arquitectos brasileños en torno al proyecto del Ministerio de Educación en Río- tras su visita de 1929 y el papel que le cupo a los tres arquitectos mencionados en el debate final sobre el Plan de Buenos Aires.

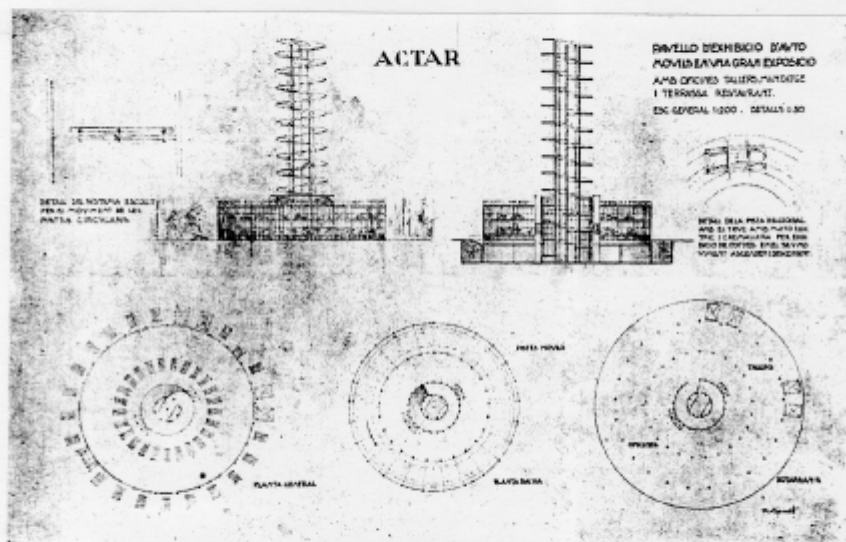
En este capítulo nos proponemos analizar el sentido de este encuentro desde las búsquedas de sus protagonistas y su consecuencia más inmediata, la formación del grupo Austral en 1939, hasta la instalación en el quehacer profesional de una tendencia que sin reconocerse ya en grupo alguno -lo que consideramos un signo de los tiempos posteriores a la década del Treinta- irá ocupando, junto a otras, el lugar que al principio del período correspondía a la que seguía atentamente las evoluciones de la vanguardia alemana.¹ Una de las características que signan este proceso es la diversidad de orígenes y de tendencias que van densificando la discusión arquitectónica y provocando "traducciones" incapaces ya de ser sintetizadas.

En los años de formación de los futuros integrantes del Austral puede seguirse este proceso. Ferrari Hardoy y Kurchan se gradúan de arquitectos junto a R. Vera Barros y Abel López Chas- futuros asociados de Bonet en Buenos Aires- en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas de La Universidad de Buenos Aires a fines de 1936.² A través de las hojas dedicadas a los trabajos de los estudiantes de Escuela de Arquitectura por la *Revista de Arquitectura*, es posible reconocer en sus proyectos la impronta del racionalismo alemán, fuertemente arraigada en la arquitectura de Buenos Aires en ese momento.



¹ Ver capítulo III de esta tesis.

² Ver *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, Junio 1937, p. 277. Otros compañeros de promoción de actuación destacable en el período de análisis son: Abel López Chas, Julia Molina y Vedia, Jorge Verbrigghe, Julio Doubourg, Itala Fulvia Villa, Alberto Ocampo, Jorge de la María Prins, Elmer Lubin Willis. Es interesante destacar el itinerario que siguen en el viaje de egresados durante 4 meses: arriban a Nápoles a bordo del "Neponia" y desde allí se dirigen primero a Francia, para regresar a Italia, pasar más tarde a Suiza, Alemania, Checoslovaquia, acabando el recorrido en Berlín, desde donde se dirigen al puerto de Trieste para emprender el regreso.



Izquierda: Proyecto de un "Pavelló d'exhibició d'automovils en una gran exposició" (Antonio Bonet, Barcelona, 1935).

Derecha sup.: Proyecto de "Un hospital", tercer curso (J. Ferrari Hardoy, Buenos Aires, 1934).
 Derecha inf.: Proyecto de "Un hospital", tercer curso (R. Vera Barros, Buenos Aires, 1934).

En los proyectos sobre el tema "Un hospital" de Tercer Curso presentados por Vera Barros y Ferrari Hardoy, y realizados en 1934 bajo la tutela de Alfredo Villalonga no hay rastros de clasicismo ni en su composición ni en su lenguaje, siendo apreciable en el proyecto de Ferrari una interpretación de las articulaciones entre distintos cuerpos que habían quedado codificadas por las experiencias alemanas.³ En especial, la solución del puente sobre la calle interior recuerda con claridad a la que Gropius había utilizado en el edificio de la Bauhaus de Dessau.⁴

La generación de Ferrari Hardoy y Kurchan es la última en cumplir con la casi obligada y ceremonial visita de postgraduados a Alemania antes de la Segunda Guerra, constituyéndose de esta manera en el pivote sobre el cual la profesión se va orientando hacia las grandes preguntas urbanísticas que el desarrollo de los años Veinte y Treinta no había conseguido responder, y por otro hacia la búsqueda de nuevos medios expresivos marcada por una doble influencia: el Le Corbusier posterior a 1930 y la arquitectura contemporánea norteamericana e inglesa.

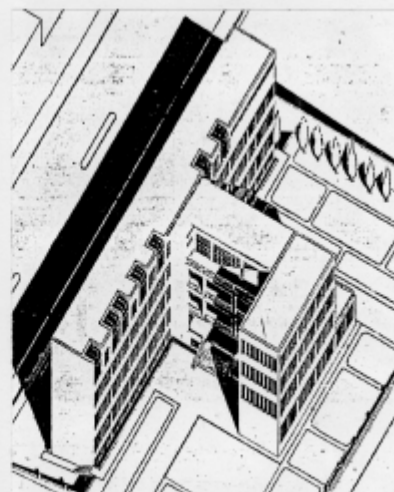
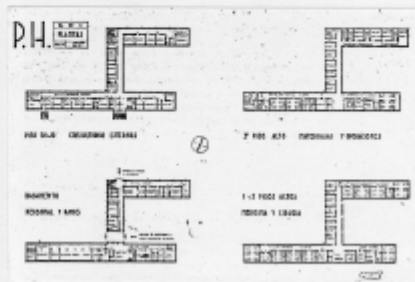
Por su parte, Antonio Bonet asiste a la Escuela de Arquitectura de Barcelona entre 1930 y 1936. En su testimonio, recogido en nuestras entrevistas, recuerda una enseñanza marcadamente academicista, y cita entre los profesores a Bona, Domenech y Jujol. Sus proyectos de estudiante no lo muestran demasiado preocupado por el dibujo, ni revelan inquietudes comparables con las de los contemporáneos trabajos de Ferrari Hardoy o Kurchan, sino que confirman el desinterés de Bonet por lo que la Escuela de Barcelona significaba en ese momento. Los títulos de los trabajos conservados en el Archivo Bonet y catalogados por nosotros son bastante elocuentes: "Banco en una ciudad de segundo orden", "Sala de Passos Perduts", "Proyecto de ventanal románico", "Proyecto de sepultura", "Proyecto de xalet".⁵

Sin embargo, Bonet se muestra muy activo fuera de la Escuela, en un exterior que vive a un ritmo muy distinto, y sobre el que sí recuerda hasta los detalles más minuciosos. Prueba de ello es su proyecto para un "Pabelló d'exhibició d'automovils en una Gran Exposició", que obtiene un segundo premio en el Concurso Actar organizado por Rubió y Tudurí en 1935, con fuertes reminiscencias del proyecto presentado por Alvar Aalto para el Concurso del Faro de Colón de 1929.

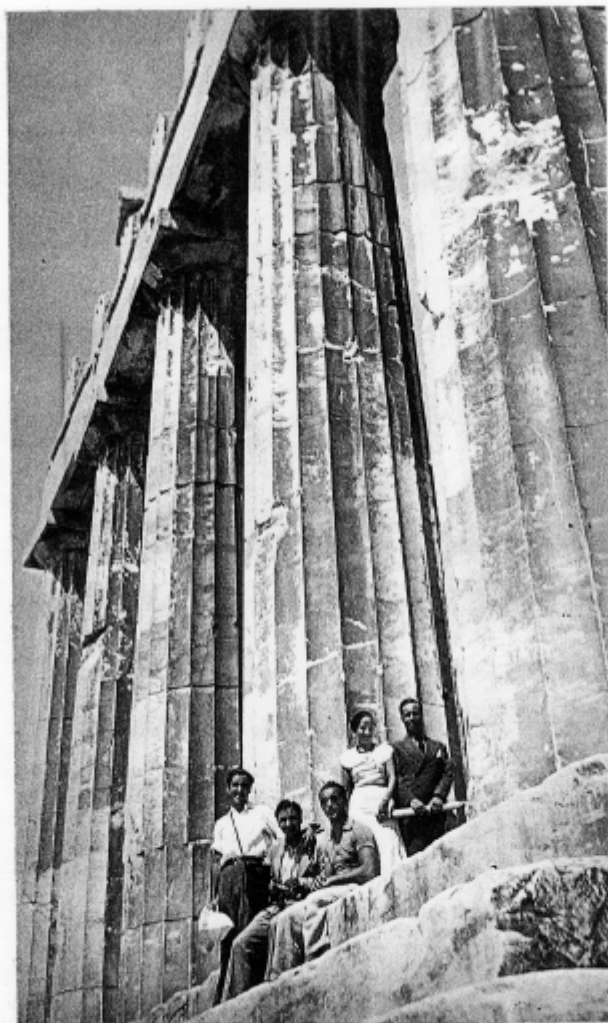
Bonet se relaciona por intermedio de Guillermo Díaz Plaja con José Luis Sert y Torres Clavé, con quienes empieza a colaborar en 1932, cuando tenía 19 años. Esta tempranísima vinculación a los miembros más coherentes y activos del G.A.T.C.P.A.C., su afiliación como socio estudiante y su participación en la construcción de las obras del estudio constituyen su verdadera formación.

En agosto de 1933 debía realizarse en Moscú el CIAM IV sobre el tema "La ciudad funcional", congreso que finalmente, debido a la situación rusa y a iniciativa de Giedion y Breuer se realiza a bordo del paquebote griego Patris II, llevándose adelante las sesiones durante la travesía Marsella-Atenas para acabar con una sesión plenaria en la Universidad Politécnica de Atenas. Bonet se agrega al grupo catalán formado por Torres Clavé, Sert, Ribas Seva y Raimon Torres Clavé.

El contenido de las diferencias entre los alemanes y Le Corbusier ya había quedado establecido desde el CIAM II en Frankfurt, dedicado al *Existenzminimum* y en el enfrentamiento con Teige. Ausentes los delegados alemanes y soviéticos, Le Corbusier dispone de una platea atenta a sus puntos de vista que lo reconocerá como un líder en el CIAM V en París, cuatro años más tarde. Al margen de su insistencia en los problemas urbanísticos, motivo



- 3 Ver *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, Setiembre 1934, pp. 406-408. Basta comparar los rasgos decó de edificios de hospitales contemporáneos de Buenos Aires como la Maternidad Sardi -los hospitales Churrucua y Militar Central son posteriores a 1938- para evidenciar las opciones que tomaban algunos de los trabajos de los estudiantes. Pueden verse otras entregas de los mismos estudiantes en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, Agosto 1936, pp. 404-408.
- 4 Convendría verificar la reacción de un sector del estudiantado más abiertamente progresista en alguno de los proyectos de Quinto Curso publicados en 1938. Ver por ejemplo, el proyecto para "Una Facultad de Ciencias Naturales", de Horacio Caminos en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, julio 1938, p. 340.
- 5 Los trabajos de estudiante de Bonet, catalogados por el autor, se conservan en su estudio. Las referencias a la etapa universitaria de Bonet se conservan una serie de conversaciones entre el autor y el arquitecto grabadas en cintas magnetofónicas en mayo de 1986.



Izquierda: El grupo español y Montxa Sert en el Partenón (Atenas, 1933).

Derecha sup.: El grupo español participante del CIAM: Raimon Torres Clavé, Josep Lluís Ser, Antonio Bonet, Josep Maria Torres Clavé y Ricardo Ribas Seva, con el "uniforme" de pescador comprado en la Barceloneta (Atenas, 1933).

Derecha inf.: Pabellón de la República Española (Josep Lluís Sert- Lacasa, con la colaboración de Antonio Bonet y Roberto Matta, París, 1937).

de la reunión de Atenas, Le Corbusier insiste en la formación de una "nueva conciencia", más allá de los problemas de relación entre arquitectos y Estado que preocupaban a los alemanes. Es especialmente llamativo, que abandonada la etapa purista en su pintura, estreche su amistad con Fernand Léger, quien lo acompaña en su visita a Barcelona y participe, invitado especialmente en algunas de las reuniones de Atenas, donde expresa:

Tous ensemble nous devons imposer le culte du Beau, vers lequel aspire un nombre incalculable d'hommes libérés et affranchis. C'est à nous tous que doit revenir l'honneur de dresser face au ciel le Monument Moderne attendu, c'est le but de l'effort collectif. Un nouveau déisme du beau, qui ne sera pas fait de promesses vagues ni de vie rationnels et exacts que l'on peut toucher du doigt. N'oublions pas la leçon de ce voyage.⁶

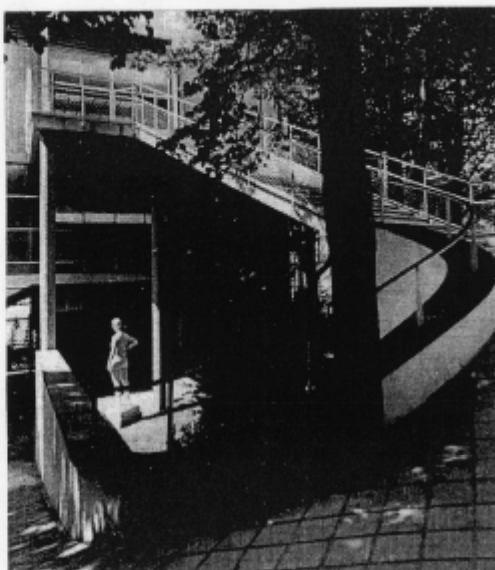
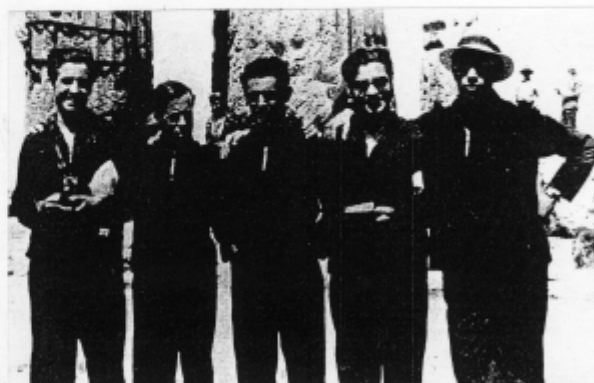
"Monumento moderno", "nuevo deísmo de lo Bello", Le Corbusier habla por boca de Léger. El pintor puede decir lo que el recato de quien quiere o necesita ser visto como especialista, como arquitecto al margen de "extravagancias artísticas", como urbanista de la "ciudad funcional" no puede afirmar sin despertar sospechas.

No hay croquis ni notas de Bonet aludiendo a las conferencias. Sólo el testimonio periodístico, fascinado y precario del viaje expresado en ochenta fotografías de la travesía atesoradas en su archivo dan cuenta del episodio. De este modo, Bonet establece su primer contacto con Le Corbusier al tiempo que encuentra a Terragni, Van Eesteren, Moholy Nagy, Neutra, Giedion, Aalto y otros protagonistas del momento. Reproducción acelerada de los pasos del Maestro, rito iniciático de integración a los nuevos mitos, exhibición de nuevos procedimientos, pero al mismo tiempo último y definitivo episodio colectivo del Movimiento Moderno, el viaje tiene para Bonet muchas direcciones, solo resumibles en la vertiginosa definición que permiten las fotografías.⁷

Al regreso de Atenas colabora en la dirección de las obras de la Joyería Roca en 1934 y de las casas de Garraf en 1935. En ese año es integrado como socio de M.I.D.V.A. (Mobles i decoració per a la vivenda actual), empresa que Torres Clavé y Sert fundan para llevar adelante sus proyectos de mobiliario moderno, cuya producción suele exponerse en el local del G.A.T.C.P.A.C. de Paseo de Gracia.

Los contactos entre Le Corbusier y Sert continúan activos durante estos años y Bonet, acabada la carrera a mediados del 1936, y sin esperar a recibir su diploma⁸, se dirige a París con una carta de Sert, para solicitar su ingreso en el estudio del maestro suizo. Este primer período dura apenas unos meses, porque Sert -quien está en París desde el otoño de ese año trabajando en el Patronato Nacional de Turismo por encargo de la Generalitat- ha comenzado ya a desarrollar el proyecto del Pabellón Español de la Exposición a inaugurarse en julio de 1937, lo invita a participar en una tarea que debe ser ejecutada con suma rapidez.⁹

En febrero de 1937 los planos están acabados y las obras comienzan en el mes siguiente. Bonet permanece hasta la finalización del trabajo participando personalmente en el montaje de la fuente de mercurio de Calder para regresar al estudio de Le Corbusier en el otoño de 1937¹⁰. Allí se encuentra con Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, quienes acaban de llegar de Buenos Aires para desarrollar el material del Plan de Buenos Aires, y con Roberto Matta Echaurren, arquitecto chileno, quien también había colaborado en el montaje del Pabellón español.



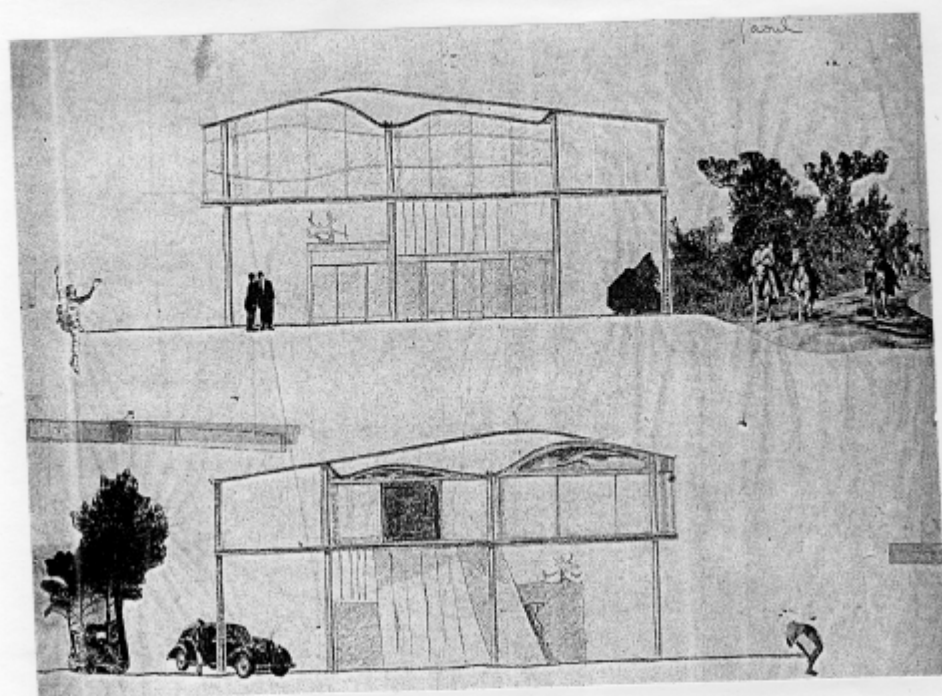
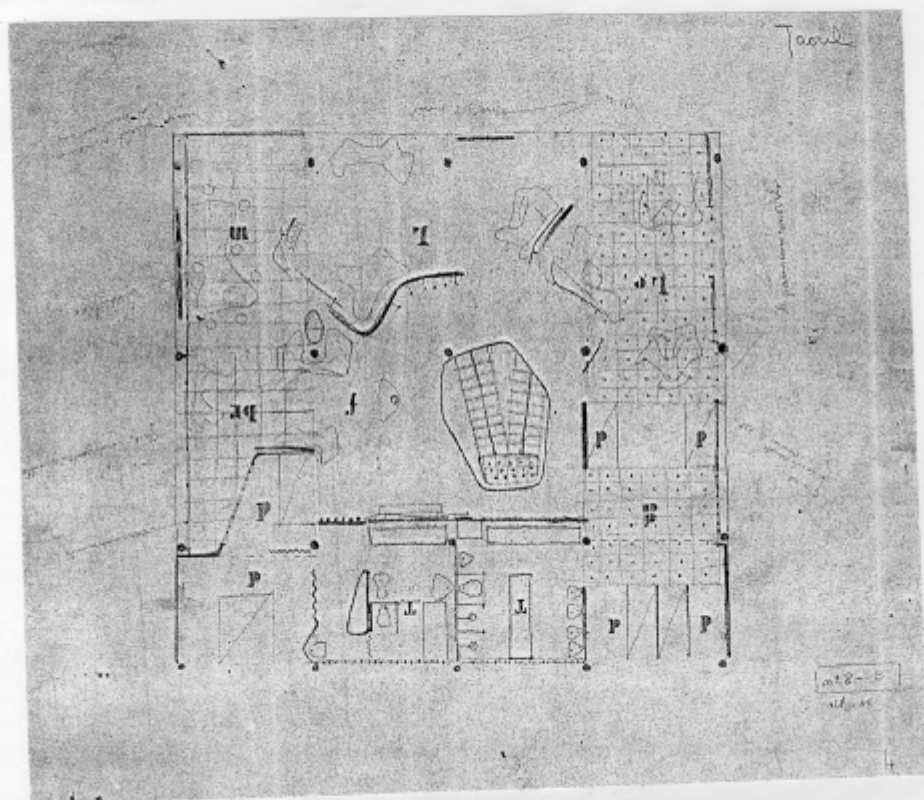
⁶ LÉGER FERNAND; "Discurs aux Architectes", en *Annales Techniques*, nº 44, Atenas, 1933.

⁷ El autor de esta tesis, en colaboración con Jordi Roig Navarro ha realizado una catalogación exhaustiva del archivo de Bonet hasta 1950, a la que se ha incorporado el material cedido por el arquitecto Ernesto Katzenstein y traído en sucesivos viajes a Buenos Aires. Algunas de las fotografías han sido publicadas en AA.VV.; "Antonio Bonet y el Río de la Plata", C.R.C. Galería de Arquitectura, Barcelona, 1987 y en *Quaderns 174*, Barcelona, 1987.

⁸ Bonet recibe su título oficial recién en 1949, según consta en el Catálogo de la Exposición *Centenario de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*, Barcelona, 1977. La fecha coincide con la de su primera visita a España, en viaje al CIAM de Bégamo del mismo año, al que asiste como delegado argentino.

⁹ Sobre la relación entre los arquitectos participantes en el Pabellón de París, en especial, existen una serie de trabajos, entre los que se destaca FREEDBERG CATHERINE; *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair of 1937*, New York, 1986; SAMBRICIO CARLOS; *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Cap. Luis Lacasa, YERBA, Murcia, 1983; y PEREZ ESCOLANO V.- LLEDO CANAL V.-CORDON A.-MARTIN MARTIN F.; *El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París 1937*, en "España Vanguardia Artística y Realidad Social: 1936-76", Barcelona, 1974.

¹⁰ Carlos Sambricio ha revelado la existencia de correspondencia entre Bonet y Gaos, Comisario General de la Exposición, en la carpeta catalogada 95 PS de los Archivos de Salamanca. Ver SAMBRICIO CARLOS; op. cit., p.92.



Izquierda sup.: Maison de Week-end Jaoul, estudio de la planta alta para el proyecto. Lápiz de color sobre papel de calco 35,5 x 36 cm (Antonio Bonet-Roberto Matta, 1937).

Izquierda inf.: Maison de Week-end Jaoul, alzados de estudio para el proyecto. Lápiz de color y collage sobre papel vegetal, 46 x 63 cm (Antonio Bonet-Roberto Matta, 1937).

Derecha sup.: Maison de Week-end Jaoul, alzados de estudio para el proyecto. Lápiz de color y collage sobre papel vegetal, 45 x 62 cm (Antonio Bonet-Roberto Matta, 1937).

Derecha cent.: "Sin título", técnica mixta, 22,2 x 29,2 cm (Roberto Matta, 1937).

Derecha inf.: Maison de Week-end Jaoul, alzado de estudio para el proyecto. Lápiz de color sobre papel vegetal 47 x 54 (Antonio Bonet-Roberto Matta, 1937).

Matta Echaurren regresa en ese momento de un largo periplo europeo, que iniciado en París en 1934, lo lleva por la U.R.S.S, Finlandia e Inglaterra, (donde se relaciona con Aalto, Moholy Nagy y Gropius), acaba nuevamente en París. Allí estrecha lazos con Magritte y Breton pasando a formar parte del grupo surrealista, abandonando la arquitectura por la pintura. A instancias de Duchamp, con quien establece un contacto regular a partir de su participación en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938 en París, va a trasladarse a Nueva York junto a Ives Tanguy y el propio Duchamp a finales del 1939.¹¹

Bonet y Matta Echaurren desarrollan en forma conjunta los croquis de la *Maison de Week-end Jaoul* de 1937 que Le Corbusier reelabora, según puede seguirse en los dibujos conservados en la Fondation Le Corbusier. Sin embargo, los dibujos quedan en poder de los dos jóvenes, que, al parecer, se reparten el producto de su trabajo.¹² Nuevamente, podemos hablar de múltiples direcciones en esta vertiginosa búsqueda. Los dibujos transparentan sobre la tela lecorbusierana, definida por la silueta casi cuadrada de la planta y la presencia regular de los "pilotis" que quedan definidos en los dibujos 125 y 126 de *Précisions*, el oficio constructivo de Bonet y la aspiración a la "morfología psicológica", que Matta Echaurren explicará en un texto de 1938:

Tout forme este le graphique résultant de l'adaptation des énergies en mouvement aux abstracles créés par le milieu.

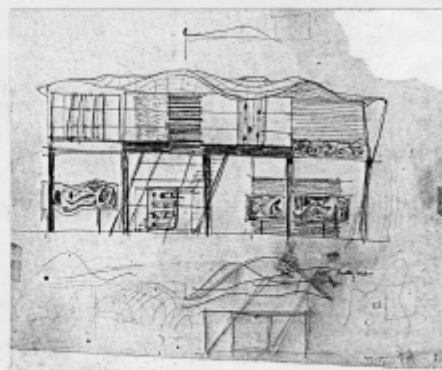
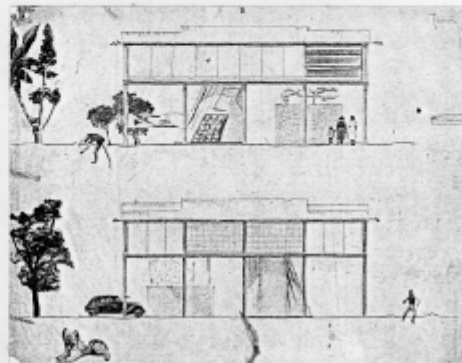
La morphologie des tourbillons, des croissances osmotiques, des précipités périodiques indique le graphique des rencontres des corps non mélangables: ainsi les taches d'huile de voitures dans les rues humides, la disposition de deux couleurs ripolin. Le temps serait pour nous un milieu comparable à un eau gélatineuse acceptant rythmiquement les transformations qui s'opèrent avec des vitesses plus ou moins grandes. L'oeil est réglé seulement sur une certaine vitesse(...)

J'appelle Morphologie Psychologique le graphique des transformations dans l'absorption et l'émission des énergies dans l'objet depuis son aspect initial jusqu'à sa forme finale dans le milieu géodésique psychologique. Ce milieu, espace-temps psychologique, est une congruence symbolique de l'espace euclidien. L'objet situé à un moment-point de ce milieu intercepte les pulsations que proposent des transformations dans une infinité de directions¹³

La materia en los dibujos de la *Maison de Week-end Jaoul* está en agitación permanente, como la materia de los sueños. Lo que debería ser rígido, se ondula: las cubiertas y las paredes. Lo que debería ondular se petrifica: la cortina en torno a la escalera. Lo pequeño se agranda: las texturas de los materiales. Lo grande es reducido: la proveniente del mundo de la Naturaleza.

La manipulación de lo real, la reducción de lo cósmico a pura experiencia íntima está presente en la obra de Le Corbusier previa al episodio del *Atique Beistegui* de 1931, y no es nuestra intención seguir este hilo en la obra del Maestro, sobre el que existen numerosos trabajos, sino indicar la incidencia de Matta Echaurren y los surrealistas en estas primeras reflexiones de Bonet.¹⁴

Si se observan los dibujos elaborados para la *Maison de Week-end Jaoul* junto a los del *Pavillon de l'Eau* en Lieja, en donde Bonet reelabora, amplificándolo, el esquema constructivo basado en apoyos metálicos y estructuras de lona tensada, planteado por Le Corbusier en el *Pavillon des Temps Modernes* para la Exposición de París de 1937, se descubre un apaciguamiento de la tendencia al desborde formal o la aparición de elementos provenientes del mundo surrealista. El trabajo está centrado en un mayor control

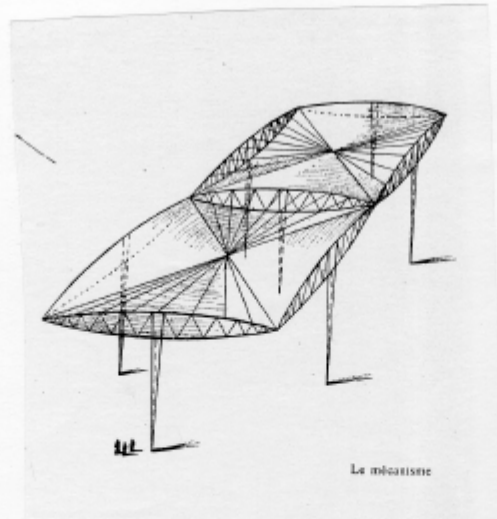


11 Sobre la obra de Matta existe una abundante bibliografía. Conviene consultar AA.VV.; *Roberto Matta*, Ayuntamientos de Barcelona y Valencia, 1983; AA.VV.; *Matta*, Centre Georges Pompidou, París, 1985; *Matta-Drawings*, Hara-Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1986; *Matta, entretiens Morphologiques*, Notebook n° 1, 1936-1944, Ed. Sistan Limited, Londres, 1987; *Matta. Dessins 1937-59*, Carré d'art, Musée d'art Contemporain de Nîmes, Nîmes, 1990.

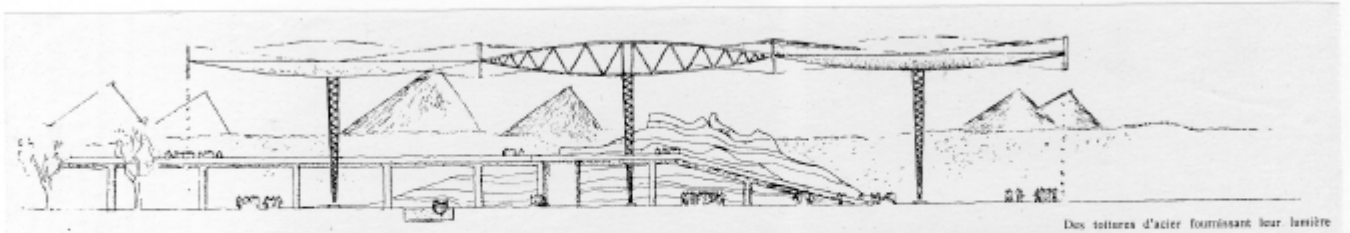
12 El Archivo Bonet, conserva cinco dibujos de este proyecto, mientras que en AA.VV.; *Matta*, op. cit., aparecen otros dos, en uno de los cuales puede leerse claramente en un margen "A. Bonet". Todos ellos están desarrollados sobre papel sulfurado y con lápices de color.

13 Texto escrito por Matta en 1938 y recogido en FORD GORDON ONSLOW; *Notes sur Matta et la peinture (1937-1941)*, en AA.VV.; *Matta*, op. cit., pp.29-30.

14 AA.VV.; *Matta*, op. cit., pp. 265-266



Le mécatisse



Des toitures d'acier fournissant leur lumière

técnico del objeto y el espacio, pero la propia decisión seguramente tomada por Le Corbusier de multiplicar la escala de su *Pavilion* de 1937, situado marginalmente en el contexto de la Exposición realizada en París, para transformarlo en el objeto más importante de la Exposición de Lieja no está lejos de la descripción de los procedimientos surrealistas que apuntábamos en la Jaoul.¹⁵

Hacia finales de 1937, Ferrari Hardoy, Kurchan y Bonet comienzan a proyectar sus actividades futuras. Bonet, imposibilitado de regresar a la España en Guerra, al margen de los contactos internacionales de Sert y con relaciones familiares en Buenos Aires comienza a plantearse un destino alternativo al de París. Aquellos, fascinados por el cúmulo de experiencias que Bonet trae consigo y por las simpatías de la intelectualidad argentina hacia la causa republicana le sugieren trasladarse a la capital argentina.

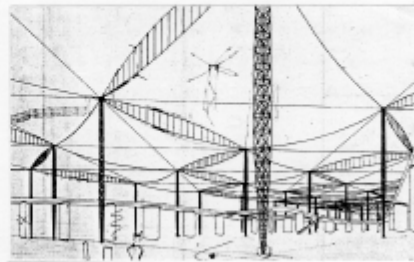
La obra de Sert y el G.A.T.C.P.A.C. era bien conocida en Buenos Aires no solo a través de los suscriptores argentinos a *A.C.* sino por la publicación de algunas de sus obras y las citas textuales de algunos artículos. Los materiales publicados están dedicados al proyecto para el Grupo escolar de la Avenida de Bogatell y las cinco Casas en Garraf, y en otro artículo, titulado "La urbanización del ocio", Ernesto Vautier utiliza imágenes de la "*Ciutat de repos i vacances*". No deja de sorprender que en las largas crónicas sobre la Exposición de 1937 que publican las revistas no haya fotografías ni menciones del Pabellón de la República Española.¹⁶

Bonet, con la referencia del G.A.T.C.P.A.C. como herramienta de trabajo de la vanguardia sugiere la formación de un grupo que actuaría como filial argentina del C.I.R.P.A.C. Esta filial existía de hecho desde 1936 integrada por Fermín Berterbide, León Douge, Isaac Stok, Ernesto Vautier y Luis Olezza, pero al parecer sin mayor actividad pública. Con el fin de evitar enfrentamientos se opta por el nombre de Austral, fórmula poética y planetaria, pero también válida en francés, del Sur sobre el que Le Corbusier ya había llamado la atención en *Précisions*, cuando hablaba de "*las casas de los hombres*", implicando con ello la necesidad de un nuevo punto de partida para una arquitectura moderna en Argentina.

Ferrari Hardoy y Kurchan, que debían permanecer en París hasta la terminación de su trabajo, se comunican con su grupo de amigos de Buenos Aires para organizar la acogida a Bonet, quien abandona Francia en agosto de 1938, con una carta firmada por Le Corbusier que menciona sus "*qualités excellentes d'invention y originalité*".¹⁷

2. El grupo "Austral"

Cuando Bonet llega al puerto de Buenos Aires en agosto de 1938, lo aguarda un grupo de arquitectos jóvenes entre los que se encontraban Hilario Zalba, Simón Ungar y José Alberto Le Pera, vinculados al Partido Comunista Argentino. Con ellos establece los primeros contactos, mientras se aloja en un altílo situado en el edificio del Cine Metropolitan, en la calle Corrientes 1500.



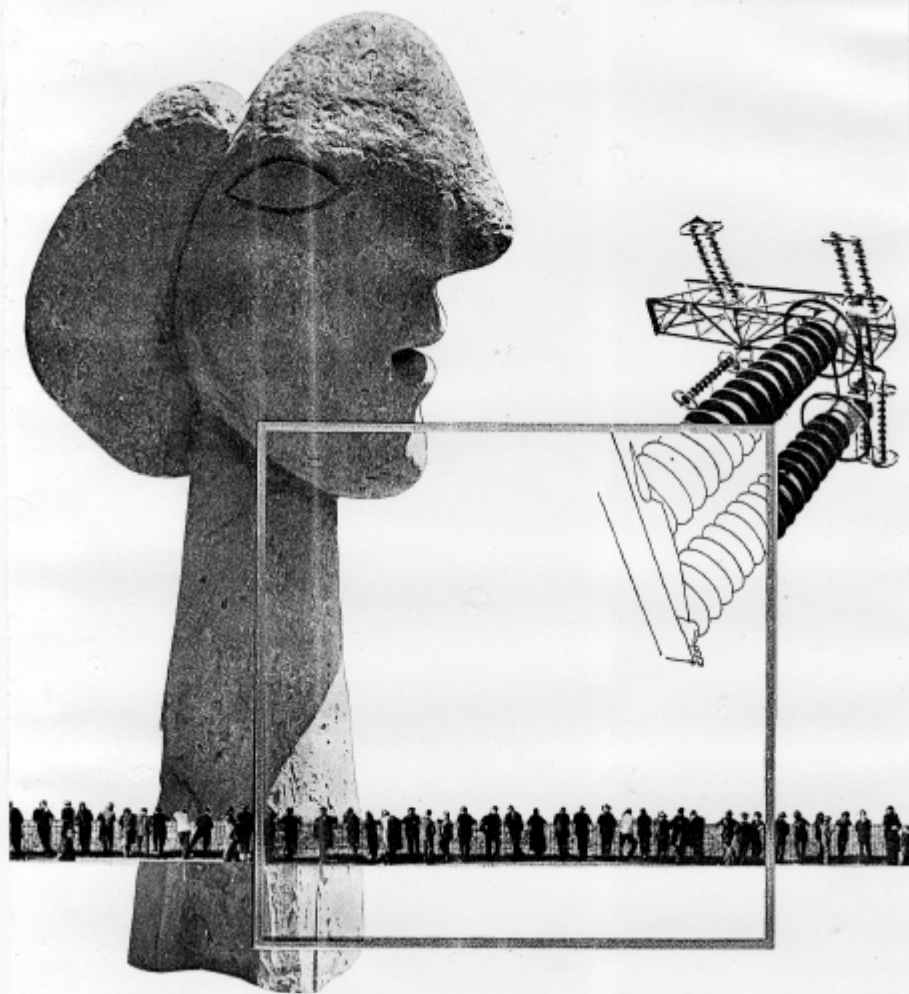
Pavilion de l'eau para Lieja, perspectiva estudio para el proyecto. Tinta y lápiz sobre papel vegetal 57,5 x 75,5 cm (Antonio Bonet, 1937).

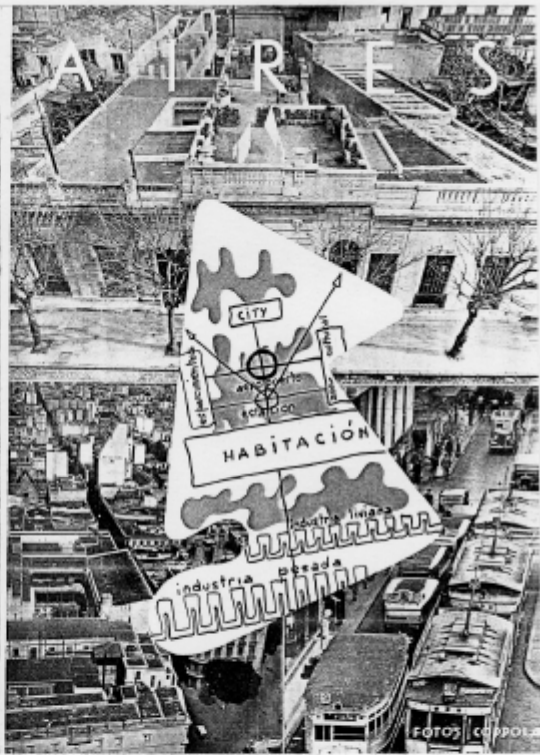
¹⁵ El Archivo Bonet conserva tres dibujos de este proyecto. Dos de ellos están desarrollados sobre papel sulfurado y con lápices de color. El restante es un perspectiva cónica a tinta sobre papel vegetal.

¹⁶ Ver *AC/GATEPAC 1931-1937*, edición facsímil, con prólogo de Francesc Roca Rosell e Ignasi Solà Morales i Rubió, Editorial Gustavo Gill, Barcelona, 1975. Las obras mencionadas son publicadas en *Revista de arquitectura* mayo 1935, *Nuestra Arquitectura* mayo 1936 y *Revista de Arquitectura* de marzo 1936.

¹⁷ Carta de Le Corbusier, fechada en París el 19 de Marzo de 1938.

1 AUSTRAL





Inquienda: Austral 1, páginas 4 y 5 (Buenos Aires, junio 1939).

Derecha: Austral 1, contratapa (Buenos Aires, junio 1939).

Ferrari Hardoy y Kurchan regresan en 1939 y el grupo Austral, que se reúne habitualmente en el estudio de éstos en la calle Tres Sargentos, queda definitivamente constituido¹⁸. A los tres fundadores de París se agregan: López Chas, Vera Barros, Ungar, Zalba, Itala F. Villa, Orezza, Le Pera y Sanchez de Bustamante, al que se integrarán más tarde Jorge Vivanco y Valerio Peluffo, e inmediatamente se pasa a la redacción de los estatutos y el manifiesto.

El manifiesto titulado "Voluntad y acción"¹⁹, se publica como una separata en la entrega de *Nuestra Arquitectura* de junio de 1939 con una traducción al francés, firmado únicamente por Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan. Existe un borrador de 9 páginas, escrito a mano por Bonet, que difiere muy poco del publicado finalmente y en el que sorprende el estilo directo y decidido del texto. Se desconoce el proceso de discusión en torno a este manifiesto, si existieron otros borradores previos o si hubo una prolongada discusión. Una mirada a este único borrador, en el que hay tachaduras y palabras intercaladas, nos da la impresión de que es el único previo a la publicación. Esto confirmaría la celeridad con que Bonet ejecutaba sus movimientos, frente a una actitud más dubitativa por parte de los otros miembros de Austral.

Repasamos el texto del 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 postacadémica.

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 entre 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.

¹⁸ LE PERA JOSÉ ALBERTO; *El grupo Austral (1938-41)*, folleto breve publicado por A.B.A.U., Buenos Aires, 1985. La citada entrevista adolece de errores importantes, debidos al desorden propio de una conversación y de errores repetidos por la tradición oral sobre el Austral. No obstante, revela anécdotas importantes para reconstruir la relación personal entre los miembros del grupo y las derivaciones posteriores. Según el testimonio de Ana María Bonet, el estudio de Tres Sargentos no era de Ferrari y Kurchan sino el que Bonet ocupó hasta su traslado a Paraguay y Suipacha en 1939. A partir de setiembre de 1939 el grupo establece su domicilio oficial en la calle Libertad 1613, según reza en sus documentos.

¹⁹ BONET-FERRARI-HARDOY-KURCHAN; separata "Austral" en *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, Junio 1939.

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 incomprensión del espíritu de la frase "machine á 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, Gaudí, Eiffel, Perret, Le Corbusier...

El análisis anterior que refleja el estado actual de la arquitectura 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 hasta el infinito, sino de una suma de elementos considerados hasta la comprensión, única manera de llegar a la verdadera psicología colectiva. En función de estas consideraciones llegaremos a un nuevo y libre concepto de 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.

POR EL PROGRESO DE LA ARQUITECTURA

(Estado de las actividades)

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 practicar los problemas de construcción y soluciones contemporáneas; organizar conferencias, concursos y exposiciones; participar a su vez en exposiciones, concursos y concursos nacionales e internacionales; editar una publicación, -espécimen de su acción-; reunir indicaciones o actividades de distintos países; promover un sistema para tomar decisiones a fin de resolver los problemas arquitectónicos y urbanísticos de la América.

Objeto de todo residente: política y religiosa.

SUS MIEMBROS SERAN: Pintores, Artistas, Poetas, Abogados, Científicos, de quienes el grupo necesita para sus actividades dentro de los estudios científicos de todos los ramos de la construcción, Industrial, que colaboran especialmente con el GRUPO, para llegar a la única idea de Arquitectura y Construcción, única manera de resolver los problemas arquitectónicos de la América: Científicos, a los que el GRUPO ofrece roles a su elección en América.

A los Miembros de todas las actividades artísticas, A VOSOTROS: Arquitectos, Ingenieros, Constructores, Industriales de todos los ramos de la construcción: pintores, escultores, escritores, médicos, abogados, filósofos, científicos, pedagogo...

EN LLAMADO A LA COLABORACION

Buenos Aires, Montevideo, Kamban, La Plata, Olivos, Rosario de Sarmiento, Vera Barru, Villa, Zúñiga.

1 AUSTRAL



Austral 1, páginas 6 y 7 (Buenos Aires, junio 1939).

La publicación del manifiesto va precedida de una nota de presentación escrita por Walter H. Scott. La separata se compone de ocho páginas, incluyendo la tapa y la contratapa. La tapa es una composición integrada por cinco elementos distribuidos sobre un campo amarillo. La tipografía elegida para el nombre y el número de la edición es la típica de la rotulación lecorbusierana. Una fotografía-la figura más importante- de la *Gran Cabeza de Mujer*, de Picasso, perteneciente a la serie "*Las Cabezas de Boisgelup*", realizadas en torno al retrato de Marie Thérèse Walter en 1931, y que fueran expuestas en el Pabellón Español de París²⁰. La que puede verse en la edición del Austral corresponde a la que estaba colocada en la entrada del Pabellón. Varios significados, que exceden lo que podría ser una "boutade" juvenil para impresionar a un público excesivamente ceremonioso.

La forma de la Cabeza deriva del interés del Picasso de 1930 por la escultura y los mitos clásicos. Las deformidades y las metamorfosis, pese a estar implícitas de algún modo en la manera clásica de colocar en un solo cuerpo la nariz con la frente, pertenecen al mundo libre de los artistas al que apela la declaración del Austral. A la derecha, aparece inestable un símbolo de la esta "segunda era de la técnica" y de la energía "higiénica", quizás el más escultórico, con menos connotaciones arquitectónicas y por lo tanto, menos traducible en términos de geometría pura: un fragmento de una torre de transformación de electricidad. Al pie, una línea formada por gente asomada a un parapeto (seguramente una foto de domingo en la Costanera Norte), gente a la espera de algo, el hombre urbano como "*motor de nuestras realizaciones*". Un recuadro en verde aparece sobreimpreso a las demás imágenes, probable metáfora del "*nuevo y libre concepto del Standard*" que anuncia la segunda parte del manifiesto.

Las páginas 2 y 3 se dedican a los 11 puntos que citamos mas arriba y que expresan el análisis de la situación de la arquitectura, la exposición de las nuevas tareas y la inevitabilidad del trabajo en torno a un grupo.

Las páginas 4 y 5 señalan el territorio de actuación: una foto aérea de Buenos Aires a toda página y el texto de ineludible raíz lecorbusierana:

¿Como insertar en este protoplasma el régimen cardíaco indispensable a la circulación y a la organización de una ciudad moderna?²¹

Sobre la página impar aparecen mas fotografías de Buenos Aires y un esquema sobreimpreso de la disposición sugerida en *La ville radieuse*.

Las páginas 6 y 7 llevan el título "*1939. Pintura*". Sobre la cabeza y el pie de página se distribuyen ocho grabados correspondientes a pinturas de: Picasso, Dalí, Léger, Rosseau, Klee, Miró, Chagall, De Chirico. En el espacio central y con distintas tipografías se esparcen frases sueltas. La elección de las frases es coherente con la de las pinturas:

"El lenguaje sirve para el hombre, no solamente para expresar algo, sino para expresarse a sí mismo"

"La incertidumbre de la ciencia, de la fe, de todo, nos confiere el derecho de soñar: el sueño vivido es una realidad verdadera"

"Hablar por hablar es la formula de la liberación"

"Avec ses outillages meticuleux, le peintre détecte le moment d'infini. Poésie". (Le Corbusier)

"Para mi desgracia y para mi alegría quizás, yo coloco las cosas según mis amores. Que miseria para un pintor que detesta las manzanas, de verse obligado a servirse de ellas todo el tiempo porque ellas concuerdan con el lienzo!" (Picasso)

"Raison: nuage mangé par la lune"²²

²⁰ Las "Cabezas" constituyen una de las figuras sobre las cuales Picasso vuelve obsesivamente durante la década del Treinta. El tema de las cabezas, el escultor y su modelo aparecen en "*La lámpara*" (1931) "*El escultor*" (1931), en la Suite Volland (1933), y en la serie "*Sueño y mentira de Franco*" (1937).

²¹ BONET, FERRARI-HARDOY, KURCHAN; Op. cit., pp. 4-5.

²² BONET, FERRARI-HARDOY, KURCHAN; Op. cit., pp. 6-7.

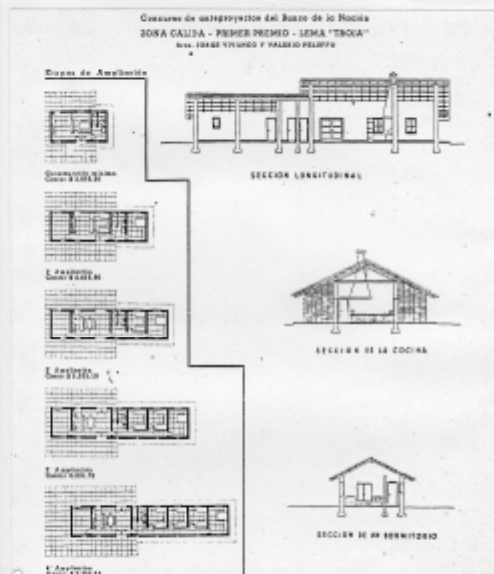
En la elección de las citas no queda duda del papel central de París, de Le Corbusier y del surrealismo en la primera declaración del Austral, ni del vanguardismo que se pretende en la presentación del manifiesto, pero conviene seguir analizando el desarrollo del grupo para poder extraer alguna conclusión respecto del respaldo que las ideas expresadas por Bonet, Ferrari y Kurchan podían tener en su propio seno y como se relacionaban con el ambiente arquitectónico en general.

La segunda aparición pública de Austral se produce nuevamente en las páginas de *Nuestra Arquitectura* en setiembre de 1939, con un artículo de seis páginas titulado "Urbanismo rural, Plan regional y Vivienda". Si en el manifiesto se evidencia la impronta bonetiana, esta segunda aparición aparece más controlada por otros miembros del grupo, como Jorge Vivanco, Valerio Peluffo e Itala Fulvia Villa, cuyo trabajo estará siempre más centrado en temas de planeamiento urbano.²³

Esta segunda entrega está dedicada a la vivienda rural, tema de un concurso organizado por el Banco Nación en la segunda mitad de 1939, en el que Vivanco y Peluffo reciben el primer premio por su proyecto de "Vivienda rural para zona cálida".²⁴ El proyecto consiste en una reinterpretación racionalizada de las tipologías rurales tradicionales en la que se mantiene la inclinación de los tejados, pero se constituyen dos cuerpos: uno fijo y más alto para el sector cocina-comedor-galería, y otro, más bajo y variable en longitud para los dormitorios. Entre el resto de los premiados aparecen Ricardo Rodríguez Remy, Alfredo Joselevich y Alberto Ricur, Horacio Caminos, Mauricio Repposini y Alberto Siperman. Los tres primeros son ya veteranos "modernos" pero los tres últimos constituyen una muestra de la generación posterior cuya obra más importante podrá verse hacia finales de los Cuarenta y décadas siguientes. Esta coincidencia de dos miembros del Austral con esa generación no es casual ni aislada, como se verá a lo largo de la década del Cuarenta.²⁵

El aspecto más importante derivado de la segunda aparición de Austral y del concurso mencionado es la apertura de una línea de investigación sobre la vivienda, complementaria de la que venía afirmando Wladimiro Acosta desde 1931, pero también caracterizada por un marcado alejamiento de las traducciones textuales de lo visto en el material llegado de Europa- que comienza a mermar con el comienzo de la Segunda Guerra- y una aproximación a cierta "autenticidad" lingüística. Este movimiento es reforzado por una cierta percepción a nivel de algunos de los integrantes del grupo de la imposibilidad de incidir en forma decisiva sobre el proceso edilicio de Buenos Aires, una voluntad de buscar el territorio apto para un nuevo inicio y una mirada cada vez más atenta a las condiciones profesionales en los Estados Unidos, en especial la producción wrightiana y norteamericana posterior a la *Falling Water House* realizada en 1939.

La tercera y última publicación de Austral se produce en diciembre de 1939, también en *Nuestra Arquitectura* con el título de "Casa de estudios para artistas en Buenos Aires", y está dedicada al primer edificio construido por miembros del grupo: el edificio de ateliers y pequeñas tiendas de la esquina de Paraguay y Suipacha. En el artículo se exhiben fotografías de detalles constructivos del edificio y se publica por primera vez el modelo del sillón BKF realizado en hierro redondo doblado de 12 mm y cubierto con un forro de cuero natural y lona. Vuelven a aparecer imágenes del mundo de los artistas: esculturas de Lipchitz, Henri Laurens, Brancusi, Calder, Gonzalez, y piezas de arte negro.

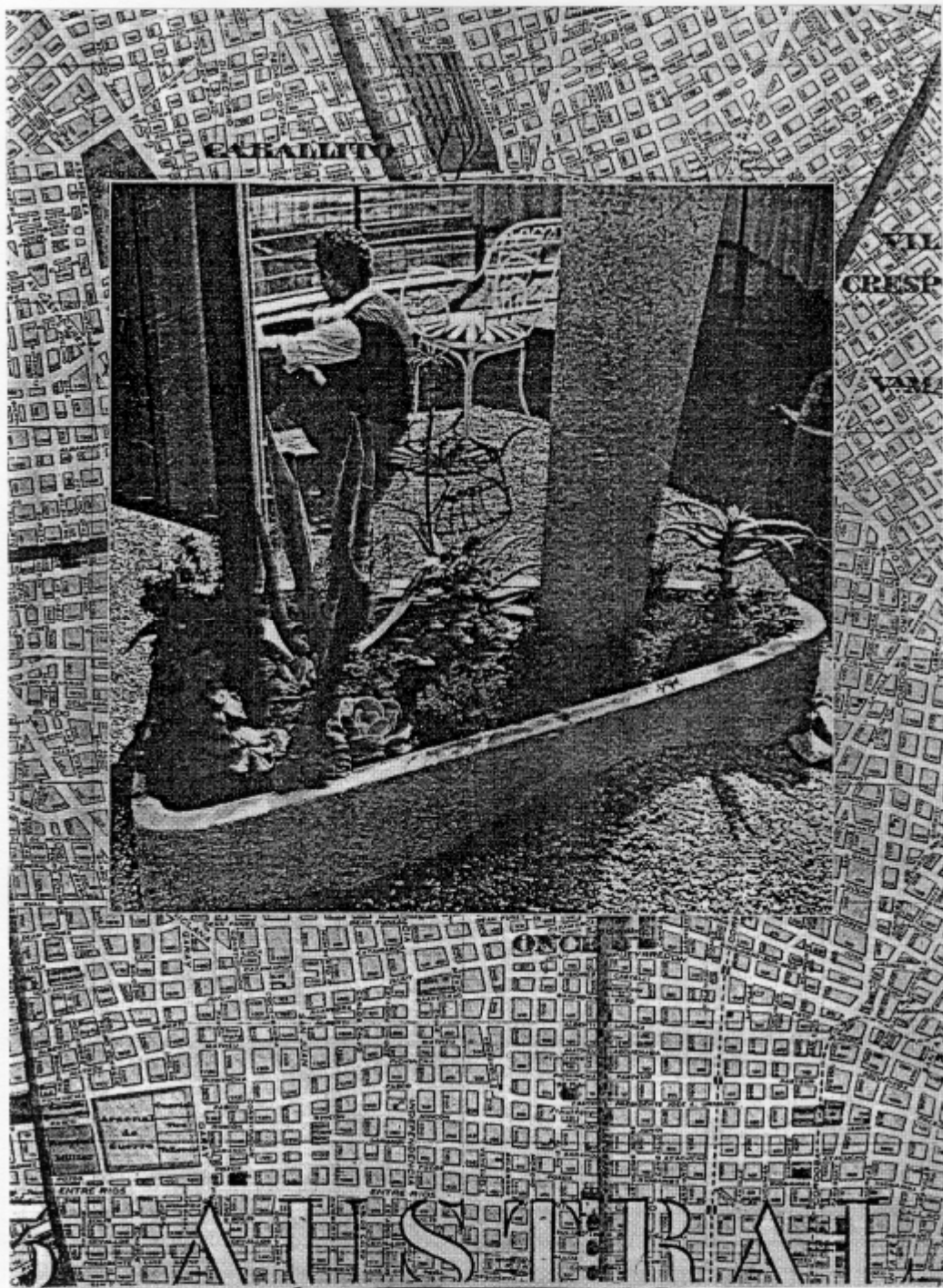


Viviendas zona cálida, proyecto y maqueta, indicando fases de crecimiento (Jorge Vivanco-Valerio Peluffo, 1939-40).

23 "Urbanismo rural, plan regional y vivienda", en *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, Setiembre 1939.

24 El jurado del concurso estaba compuesto por Jorge Santamarina y Alfredo Mahragaña como representantes institucionales, los arquitectos Félix della Paolera y Raúl Rivera como profesionales nombrados por el Banco, Alejo Martínez(h) y Carlos Onetto por la Sociedad Central de Arquitectos y Albino Prebisch, por los concursantes. El concurso planteaba cuatro áreas de actuación: cálida, templada, fría y lacustre. Se debe destacar la actividad docente y teórica de Caminos en la Facultad de Arquitectura de Tucumán en 19, tras la que emigrará a Estados Unidos adonde se dedica a la investigación. Otros detalles sobre este concurso pueden seguirse en *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, enero 1940, pp.440-449.

25 En 1946, el encargo de la Ciudad Universitaria en San Javier, provincia de Tucumán reunirá a dos ex-Austral: Jorge Vivanco y José Le Pera con Horacio Caminos, Eduardo Catalano, Rafael Onetto y Eduardo Sacriste, inaugurando bajo el gobierno peronista una serie de encargos oficiales a arquitectos de activa militancia moderna, en la que algunos autores han querido ver- en nuestra opinión erróneamente puesto que su proporción no es importante en el conjunto de la obra pública peronista- una "institucionalización del racionalismo" paralela al proceso que tenía lugar en el Brasil. Durante este período deben recordarse las siguientes -de marcado carácter lecorbusierano- durante el período del Primer Gobierno Peronista(1946-51): el Hospital de Niños de Horacio Caminos y Eduardo Sacriste, Tucumán, 1948-58; la Ciudad Hospital de Horco Molle, de Ethel Traine y otros, Tucumán, 1951; Tres hospitales de Amancio Williams, provincia de Corrientes, 1951; el edificio central de ENTEL, de Sanchez Elía-Peralta Ramos y Agostini (SEBRA), Buenos Aires, 1951; y el Mercado del Plata, de Oscar Civelli-Jorge Heinemann, Buenos Aires, 1947-52.



Izquierda: Austral 3, contratapa (diciembre 1939).

Nuevamente, el vanguardismo de Bonet lo lleva a aparecer como protagonista central del Austral, hasta el extremo de aparecer en una de las fotografías de la obra mencionada. Esta imagen de un Bonet solitario y sentado mirando la ciudad desde la terraza del estudio, dejando al margen al resto del grupo inicial, se contraponen a las eufóricas fotos colectivas junto a sus compañeros del G.A.T.P.C.P.A.C. obtenidas solo cinco años antes en Atenas y explica la fragilidad de los vínculos del Austral, sólo sostenido por la imaginación de sus tres fundadores, y que no tardará en diluirse en una realidad en la que las contradicciones lacerantes que movían la actividad de los arquitectos europeos apenas se dejan sentir.

Como dice Walter Hylton Scott en la presentación de este número:

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 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?²⁶

El texto de Scott aclara de un golpe el papel que viene a protagonizar Bonet, no ya de formalizaciones modernas ni de discursos racionalizadores largamente presentes desde finales de la década del Veinte, sino de apertura hacia nuevas direcciones, nuevas experiencias y nuevas temáticas.

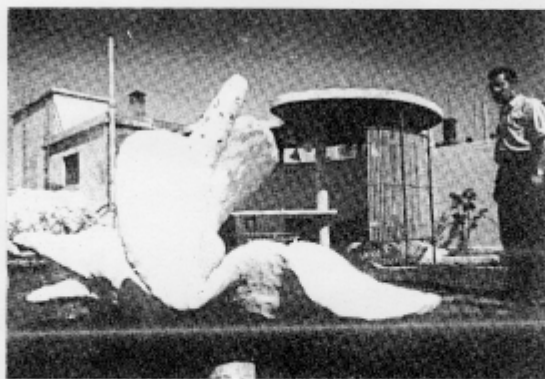
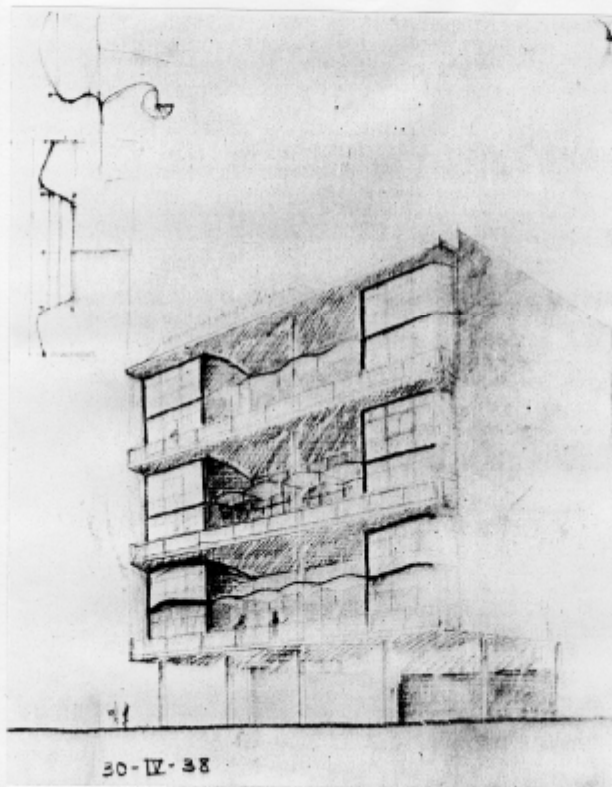
3. El existenz-minimum de los artistas: Paraguay y Suipacha.

El edificio al que se refiere la tercera entrega de Austral es el único producto de una sociedad que Bonet establece con Vera Barros y López Chas. La familia del primero, propietaria de un terreno en la esquina de las calles Paraguay y Suipacha, muy próxima a la "city" de Buenos Aires, les encarga el proyecto de un pequeño edificio de renta, cuya construcción se inicia a finales de 1938. La participación de López Chas y Vera Barros no parece haber sido significativa, cuestión que confirma el testimonio de Bonet, el lenguaje utilizado y la escasa actividad posterior de aquellos.²⁷

El análisis de esta obra debe ser llevado adelante conjuntamente con otros dos trabajos de Bonet realizados a lo largo de su primer año de residencia en Buenos Aires: las Terrazas del Sel y el proyecto para la calle Cramer, con sus dibujos para la *Maison de Week-end Jaoul* de 1937, y con un edificio de viviendas realizado contemporáneamente por Ferrari Hardoy y Kurchan en la calle Virrey Del Pino.

²⁶ Ver *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, diciembre 1939.

²⁷ A. López Chas, en asociación con F. Zemborain construyó años en 1945 el Cine Los Angeles, destacable por dos aspectos: la fachada de vidrio aravesada por una estructura de hormigón que sustenta el gran rótulo y por la decoración del hall a cargo de la pintora española Maruja Mallo. Sobre esta obra ver LUNA MELVA; "La personalidad pictórica de Maruja Mallo", en *Lyra* nº 28-29, diciembre de 1945. La crónica específicamente profesional puede verse en *Revista de Arquitectura* nº 303, marzo 1946.



Izquierda sup.: Edificio en calle Cramer, perspectiva y planta proyecto (Antonio Bonet, 1938).
Izquierda inf.: Terrazas del Sol, detalles de escultura, escalera y cubiertas (Antonio Bonet, 1933).

Derecha: Pabellón de L'Esprit Nouveau" (Le Corbusier, París, 1935).

En el breve y fugaz ejercicio de las Terrazas del Sel, las sorpresas y los contrastes anticipados en la *Maison Jaoul* constituyen el material principal. Oculta a los ojos de la calle, en contacto con el cielo la arquitectura no describe ni se explica, solo es acto de pura creación. Los campanas de iluminación unidas como un racimo, los blandos tabiques de caña, la insegura barandilla de lona tensada no aluden a ningún orden previo sino que crean uno al margen. En el proyecto del edificio de la calle Cramer, el edificio se incluye en la ciudad pero también habla de un orden alternativo, también deudor de Le Corbusier.²⁸

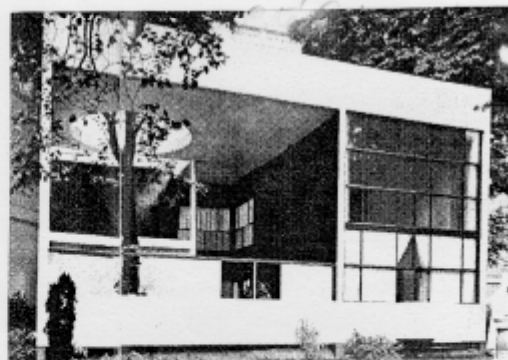
Si el primero evoca los juegos del *Atique Beistegui* y como tal se sitúa al margen de cualquier programa urbanístico, el segundo parece ser una propuesta de adaptación de la célula de los *Inmeubles-villas* -extrapolada en el *Pavilion de "L'Esprit Nouveau"* - a la trama de la ciudad de Buenos Aires, solo que el purismo del pabellón es visto como a través de un cristal ondulado. Las curvas de la planta serán las mismas de Paraguay y Suipacha, como así también la solución de las dobles alturas con sus escaleras de caracol. El edificio de la calle Cramer enuncia los términos del monólogo bonetiano sobre los temas de Le Corbusier y Buenos Aires. Si el *Pavilion de "L'Esprit Nouveau"* era un fragmento del Todo de la *Cité Contemporaine*, la obra de Bonet continúa el despiece, concentrándose sobre trozos aún más pequeños, sobreactuando sobre la racionalidad, sustituyendo códigos que ve arbitrarios y replazándolos por otros que permitan la experimentación, el "caso", la ruptura con lo que observa como unidad ficticia de la cuadrícula.

Los propietarios del edificio de Paraguay y Suipacha dejan amplio margen de maniobra para la formulación del programa de la obra. Sofisticados y mundanos, aceptan que sean los arquitectos quienes determinen que tipo de habitante hará uso de su obra. De las primeras especulaciones surge la idea de un edificio de ateliers-vivienda para artistas y un grupo de pequeños locales comerciales.²⁹

La tendencia a un nuevo tipo de espacio habitacional constituido por apartamentos de dimensiones mínimas como respuesta a una demanda generada por el ambiente metropolitano forma parte de los cambios en los hábitos de vida de los Treinta en Buenos Aires.³⁰ A medio camino entre espacio para vivienda y espacio para el trabajo, entre el refugio de quien ya no tiene tiempo para regresar a casa y el lugar requerido para una vida social que requiere, cada vez más, mayores esfuerzos, marco para el que observa, flotante, el espectáculo de las mercancías consciente de su anonimato, estas variantes consolidan el *habitat del flâneur* de Buenos Aires.

Las razones puramente especulativas se embellecen con el motivo de la casa de los artistas. Sus vidas, aquellas a la que se refería la declaración primera del Austral, se presentan como poéticamente alternativas, evocan otro orden.

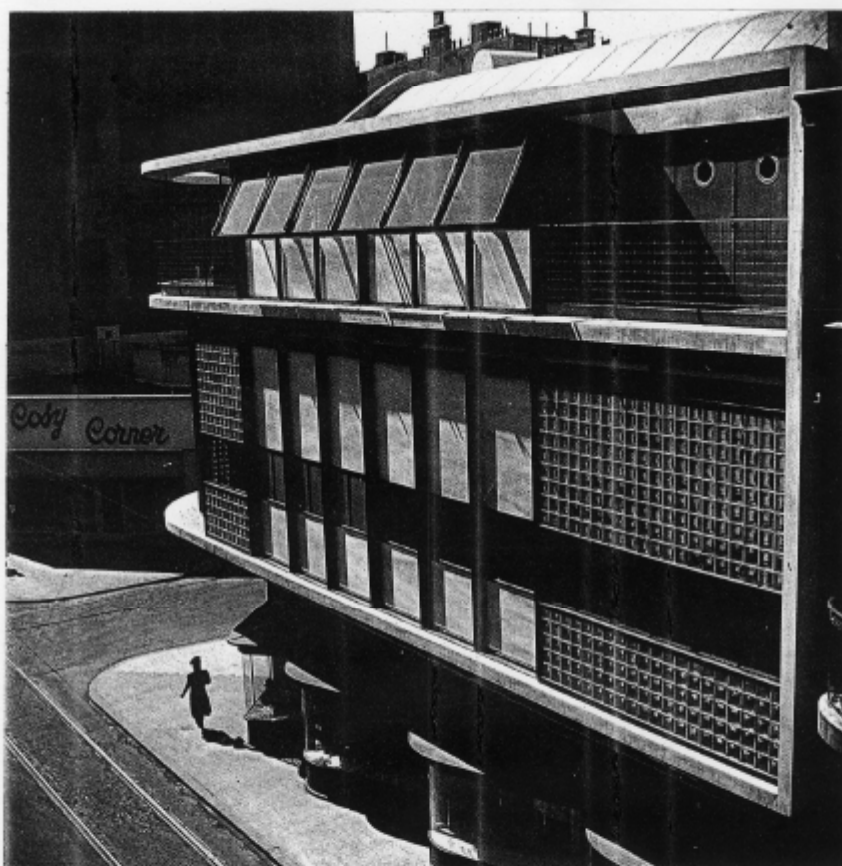
En la memoria publicada por el Austral 3 se especifica "*la intención de crear un nuevo centro de relación*". El regreso a lo comunitario, la agrupación de los artistas, el rechazo por el hábitat burgués, transforman al edificio en una especie de tronco hallado en el mar de la metrópoli, desde el cual emitir señales de salvación. Solo un nómada como Bonet puede intentar superar esta sicología del naufragio y trastocarla en sicología de una comunidad. El manifiesto de Austral tiene en el edificio de Paraguay y Suipacha su inmediato eco construido.



²⁸ Sobre las Terrazas del Sel y el edificio en la calle Cramer, ver ALVAREZ FERNANDO- ROIG JORDI; "Bonet, 1938-1948", en *Quaderns* nº 174, pp. 76-80; y de los mismos autores, "Bonet y el Río de la Plata" en el Catálogo de la exposición "Antonio Bonet y el Río de la Plata", C.R.C Galería de Arquitectura, Barcelona, 1987

²⁹ Ver: *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, diciembre de 1939; *Bauen und wohnen* nº 8, pp. 8-9, Zurich, 1950; GUTIERREZ, RAMON, "La arquitectura en la Argentina, 1930-70" (parte III: El grupo Austral) en *Hogar y Arquitectura* nº 103, nov-dic, Madrid, 1972; ORTIZ FEDERICO-BALDELLOU MIGUEL ANGEL; *La obra de Antonio Bonet*, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1978, pp. 41-42; LIERNUR FRANCISCO-KATZINSTEIN, ERNESTO; "Nuevo y bueno vale también", en *Arte-informa* año 6, nº35-36, agosto- setiembre, Buenos Aires, 1982; KATZENSTEIN ERNESTO-NATANSON GUSTAVO - SCHWARTZMAN, HUGO; *Antonio Bonet*, Espacio Editora, Buenos Aires, 1985, pp. 23-28; ALVAREZ FERNANDO - ROIG JORDI, "Antonio Bonet y el Río de la Plata" en AA.VV.; Op. cit., pp. 17-22; BONET ANTONIO; "Edificio Paraguay y Suipacha" en AA.VV., Op.cit., pp. 50-58 (texto que también se encuentra reproducido en *Quaderns* nº 174, op. cit.); ALVAREZ FERNANDO- ROIG JORDI; "Bonet, 1938-1948", en *Quaderns* nº 174, op.cit. pp. 76-80. También en GHEDION, SIGFRID, "Studio Apartments" en *A decade of New Architecture, 1937-1947*, Editions Girberger, Zurich, 1951 (reed. por Kraus Reprint, Nendeln, Liechestein, 1979). Para una bibliografía completa de la obra de Bonet hasta 1986 se recomienda consultar la publicada en AA.VV. "Antonio Bonet y el Río de la Plata", C.R.C Galería de Arquitectura, Barcelona, 1987.

³⁰ Ver Cap. I y Cap. V de esta tesis.



Izquierda: Casa de estudios para artistas en Paraguay esq. Suipacha, vista desde Suipacha (Bonet-Vera Barros-López, 1939).

Derecha sup.: Casa de estudios para artistas en Paraguay esq. Suipacha, vista nocturna desde Suipacha (Bonet-Vera Barros-López, 1939).
Derecha inf.: Casa de estudios para artistas en Paraguay esq. Suipacha, interior del estudio de la esquina (Bonet-Vera Barros-López, 1939).

Si cada obra tiene su foto legitimadora, la que mejor expresa sus significados, en este caso corresponde a la visión de la fachada larga que enfrenta a la calle Suipacha. Una luz de mediodía de domingo invernal en la "city" porteña, una calle solitaria y más aún bajo los pies de la solitaria dama que se aleja de los escaparates enmarcan y amarran la obra que parece flotar sobre un blando y oscuro oleaje.

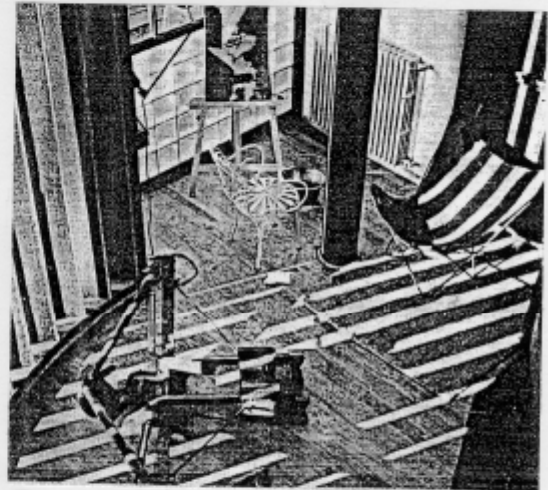
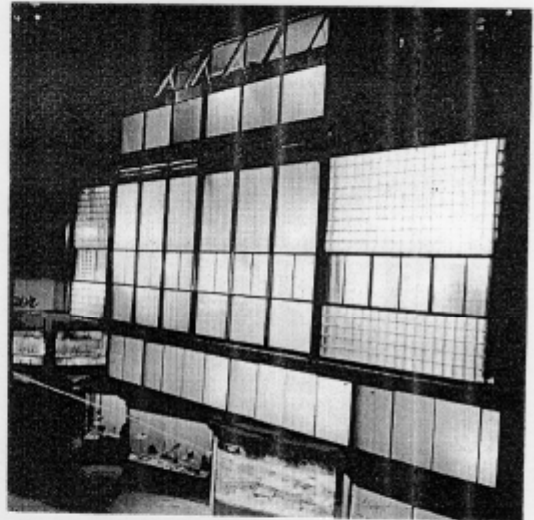
El edificio se desarrolla en estratos horizontales. El estrato inferior es recorrido por una serie de escaparates ondulados que salen al paso del transeúnte y se muestran como enternecida materia proveniente del mundo industrial. Transformados en máquinas de mostrar, lamen viscosamente el plano de la acera, porosas y transparentes; incapaces de soportar el peso del volumen que tienen encima, evocan la presencia de la planta libre y los pilotis. El estrato intermedio, suspendido sobre el pavimento y describiendo una profunda sombra sobre la planta baja, se sitúa entre dos fajas blancas de hormigón. Entre estas fajas, se produce un nuevo despliegue de materiales: Bonet construye su "*Maison du verre*", pero más que Chareau, es el estudio de Le Corbusier en Nungesser-et-Coli el depósito de referencias.

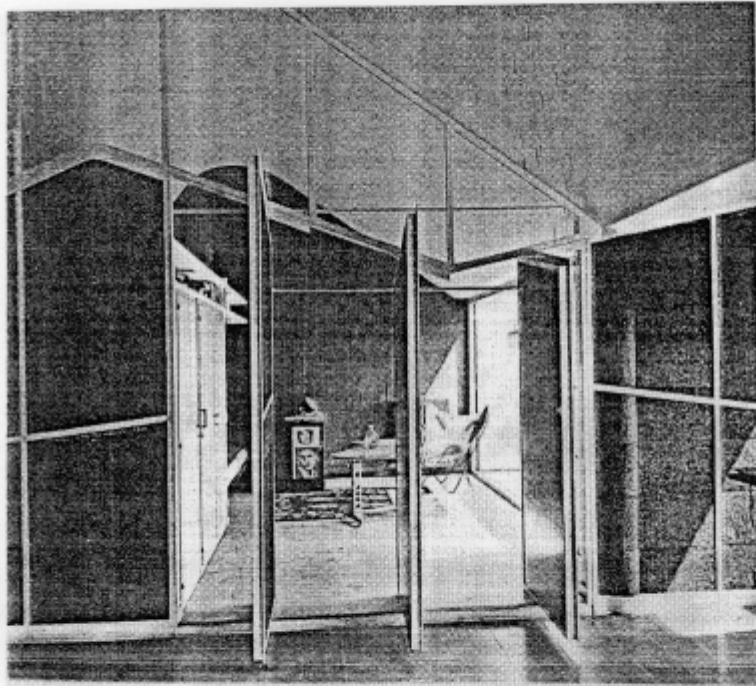
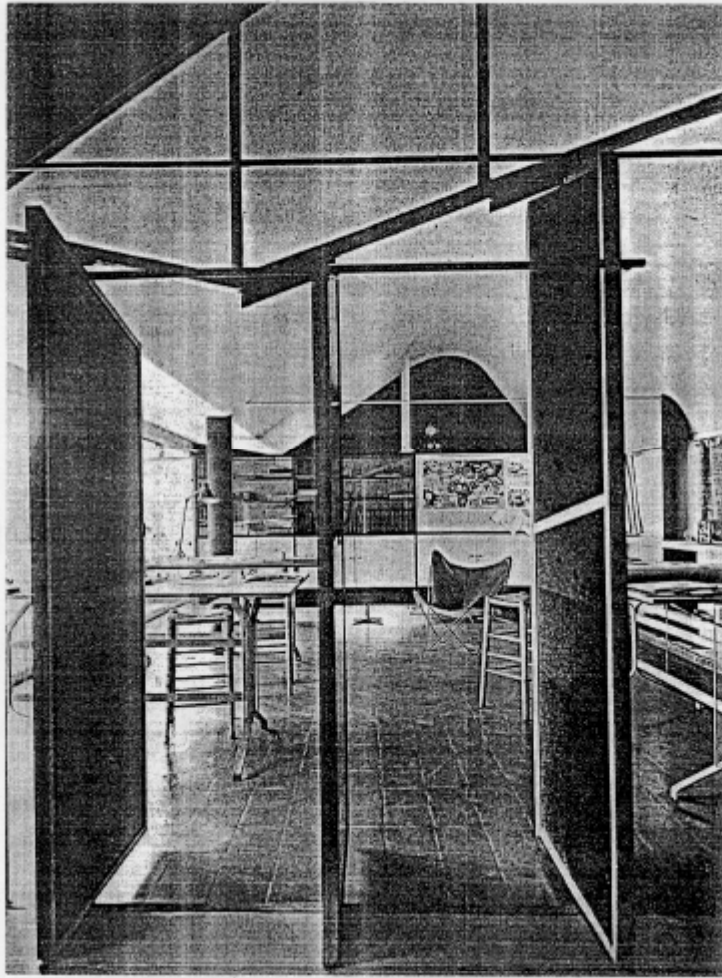
Los cambios y fluctuaciones de materiales que ejecuta Bonet no están exclusivamente en función de la sección del edificio, sino de una voluntad de experimentar con el choque de fragmentos extraídos de aquellos. El celo con que el arquitecto presenta sus detalles para la publicación expresa el inicio, anticipado por las Terrazas del Sol, de un camino de continua invención. Alejándose de sus referencias, Bonet gira la esquina mediante un ancho fuelle constituido por lamas metálicas rellenas de corcho aislante, contrapunto para el orden modular y fabril con el que se desarrollan las caras realizadas en pavés y cristal templado.

En la sección de la planta superior aparece nuevamente el espectro de Nungesser-et-Coli, y como en éste, la solución es una línea que vuelve a repasar los límites jurídico-matemáticos en los que el edificio puede vivir. El alzado de la última planta ofrece tres recursos, unificados por la ancha banda corrida en la parte superior: el de la pared formada por paneles corredizos con reminiscencias náuticas, retranqueados respecto del plano de la fachada, la carpintería del estudio y la pequeña vivienda resuelta en continuidad con la de los ateliers, y el vacío de la esquina. Al igual que en los proyectos de Le Corbusier, la última planta es lugar para las presencias extrañas, para las interjecciones, para el paisaje surrealista.

Los cinco ateliers se componen de un espacio en doble altura con un entepiso adonde se coloca una alcoba y un servicio, pero su estructura distributiva varía en cada caso. La racionalidad que exhibe el exterior hace imposible distinguir quienes y cuántos habitan este edificio, sólo se sugiere "cómo" lo hacen. Divididas las unidades mediante muros perpendiculares a la fachada, vuelve a aparecer la invención. En el interior todo vuelve a ondular y a ponerse en movimiento. Los espacios pueden hacerse más pequeños o más grandes mediante puertas que pivotan, o desdibujarse mediante cortinas, o aparecer al abrir una puerta-mueble o un armario-ducha, máquinas de desordenar.

En la foto del atelier que hace esquina, pueden verse, en abigarrado desorden: un aparato para realizar ejercicios de remo, un sillón BKF, un caballete, una silla de jardín igual a las que Le Corbusier solía disponer intencionadamente en las fotografías de sus casas y en sus perspectivas. El "azar" lecorbusierano ha sido entendido por Bonet. En los planos límites de la habitación regresa el "orden", en el rayado de las lamas, en los reflejos de luz de poniente que las lamas dejan pasar, en el *pan de verre*, en las líneas del radiador.





Izquierda: Casa de estudios para artistas en Paraguay esq. Sulpacha, vistas interiores del estudio en el ático (Bonet-Vera Barros-López, 1939).

Derecha: Casa de estudios para artistas en Paraguay esq. Sulpacha, sección escala aprox.: 1:150, y plantas ático, tipo, entresuelo y baja escala aprox.: 1:250 (Bonet-Vera Barros-López, 1939).

La planta del estudio que ocupa el último piso está concebida como un gran espacio de planta rectangular, transformable. Delgadas puertas divisorias y muebles que no pasan de una cierta altura, permiten adivinar el tamaño del espacio de una sola mirada. Si observamos los dibujos de Bonet para la *Maison de Week-end Jaoul* de 1937, es posible ver que Bonet ha utilizado el diseño de uno de los alzados de la carpintería que aparece en aquellos esbozos para resolver las tres puertas que separan el estudio de la alcoba. Una nueva forma de puerta requiere una nueva forma de abrir y cerrar: las tres puertas se abren al unísono ante una leve presión sobre una de ellas. Lo mismo ocurre con las ondulaciones de las bóvedas: la misma curva se traslada a la planta de los escaparates, a la sección de la última cubierta, al doblado de los hierros del sillón BKF.

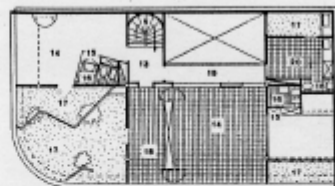
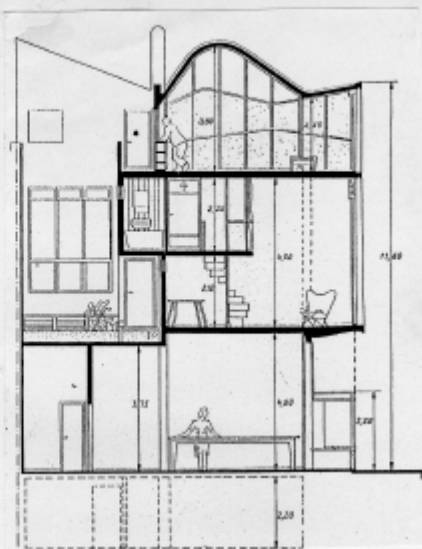
Bonet alquila este estudio, en el que vive y trabaja hasta 1941, en que se traslada a una antigua casa de una sola planta en barrio de Belgrano³¹. Al igual que en todo el edificio se encarga de la elección y del diseño de los muebles que aparecen en las fotografías. A la BKF se agregan unas mesas de dibujo y la biblioteca-separación. Unos pocos libros-¿cuántos puede haber en la maleta del viajero?-, una enciclopedia Espasa-con seguridad un préstamo-, un planisferio de Air France, unas reproducciones de Miró, unas sillas de mimbre y algunos objetos de cerámica mediterránea.

En otra latitud, Lubetkin construyó hacia 1938 su "dacha" a bordo del *Highpoint 2*.³² El georgiano, que ya ha realizado sus obras más importantes, diseña para sí un espacio abovedado de planta rectangular, desde el que domina Londres. Existe una coincidencia en esta tarea de conquistar el cielo de las ciudades que acogen sus exilios, y cada cual lo expresa a su manera: Lubetkin ya evoluciona hacia un *understatement* -el que lo llevará a las caríátides de *Highpoint II*- y Bonet, en cambio, progresa a base de intersecciones.

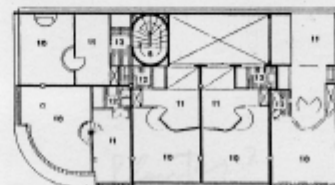
La referencia a Lubetkin puede ir más allá. Si el Austral puede ser considerado un grupo con alguna influencia dentro de la arquitectura de Buenos Aires, lo es en una medida bastante similar al Tecton respecto de la arquitectura inglesa, no solo por el rol desempeñado por Lubetkin o Bonet en el interior de los grupos respectivos, sino por las características juveniles de sus miembros, su pertenencia a la burguesía ilustrada de ambos países, su izquierdismo, una cierta proximidad con Le Corbusier, su grado de aislamiento del poder³³.

El edificio de Ferrari Hardoy y Kurchan en la calle Virrey del Pino integra la trilogía que apuntamos más arriba de edificios construidos dentro de los lineamientos sugeridos por la declaración del Austral I. De algún modo se trata de una versión de *Highpoint I* para Buenos Aires. El edificio es propiedad de la familia de Ferrari Hardoy, por lo que tal como había ocurrido en Paraguay y Suipacha, la libertad creativa es total y son los arquitectos quienes comienzan el diseño del edificio desde su propio programa.

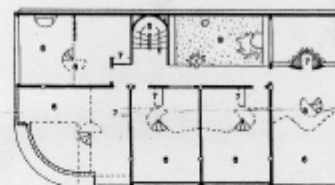
Los jóvenes arquitectos, tras la breve aparición de un proyecto teórico para un teatro moderno en Buenos Aires, publicado en la entrega de *Nuestra Arquitectura* en setiembre de 1937, en el que firman conjuntamente con Simón Ungar, no han realizado hasta ese momento ninguna obra significativa, por lo que no deja de ser sorprendente la destreza y el sentido de la escala que esta obra manifiesta.



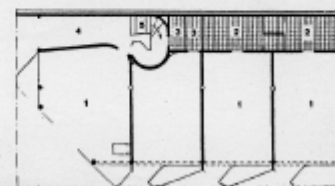
2. Ateliersgehöhl / 2ème étage des ateliers / 2nd studio floor



1. Ateliersgehöhl / 1er étage des ateliers / 1st studio floor



Zwischengeschoß / Entresol / Mezzanine floor

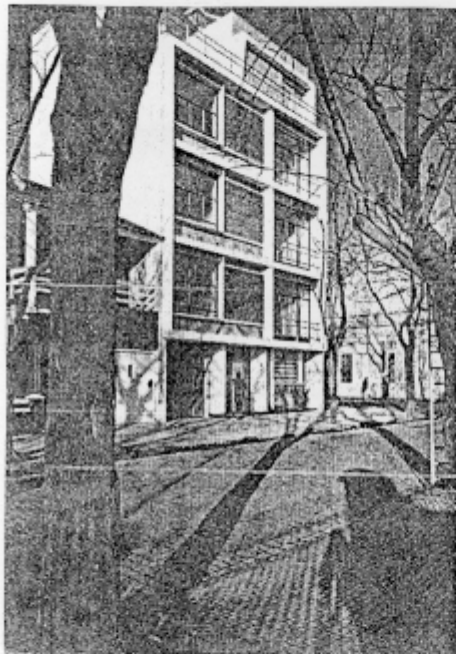


Erdgeschoß / Rez-de-chaussée / Ground floor

³¹ Según el testimonio de Ana María Bonet.

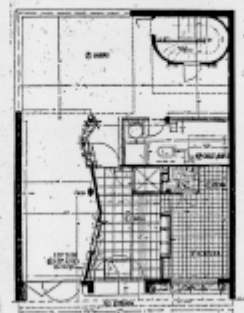
³² Ver "The Penthouse. Highpoint Two- Tecton Architects" en *The Architectural Record, Supplement*, pp.41-50, Londres, julio 1939.

³³ Para una lectura completa de la obra de Lubetkin y Tecton ver: COE, PETER- READING MALCOLM, *Lubetkin and Tecton. Architecture and Social Commitment*, The Arts Council of Great Britain, The University of Bristol, Bristol, 1981; AA.VV., *Berthold Lubetkin, un moderne en Angleterre*, Institut Français d'architecture, Paris 1983 (edición ampliada del catálogo de Bristol).

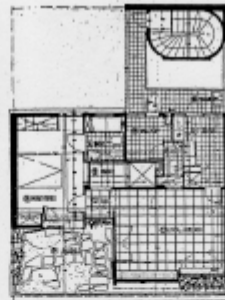


Izquierda sup.: Edificio de renta en Calle Virrey del Pino (Ferrari Hardoy-Kurchan, 1941).

Izquierda inf.: Casa de "departamentos transformables" en la calle O'Higgins 2319, vista, plantas baja y 4º piso, escala aprox.: 1:200 (Ferrari Hardoy Kurchan, 1942).



PLANTA BAJA



PLANTA 4º piso

Derecha sup.: Teatro moderno (Ferrari Hardoy-Kurchan-Ungar, 1937).

Derecha inf.: Edificio de renta en Calle Virrey del Pino, plantas tipo y ático escala aprox.: 1:200 (Ferrari Hardoy-Kurchan, 1941).

Ferrari Hardoy y Kurchan concentran toda la edificabilidad en un bloque alto, muy separado de la alineación de fachada, lo que les permite disponer un amplio espacio de jardín. El programa que los arquitectos establecen para el edificio es muy complejo: veintinueve apartamentos distribuidos en dieciséis estudios, ocho de uno y dos dormitorios, cuatro en dúplex de tres dormitorios y un ático en dúplex, con una serie de servicios comunes como jardines de invierno, restaurant, bar, habitaciones de personal, y guardería.³⁴

El esquema de circulación adoptado con el corredor situado a un lado de la tira, variante de las algunas disposiciones alemanas de la década del Veinte, es una versión aumentada del correspondiente al edificio de Paraguay y Suipacha y que en 1934 Jorge Kalnay había ensayado en el edificio Perú House, en el barrio de San Telmo.³⁵

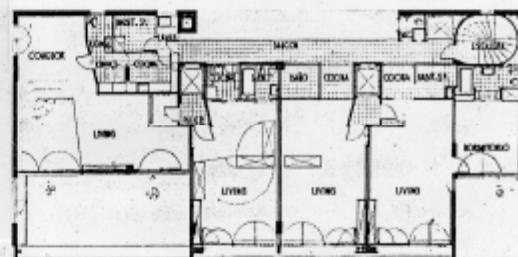
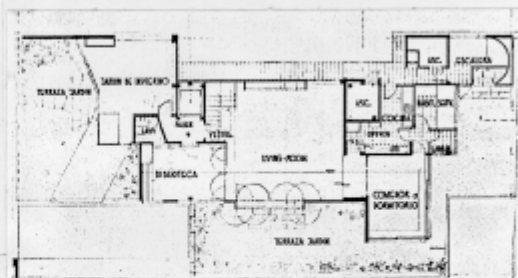
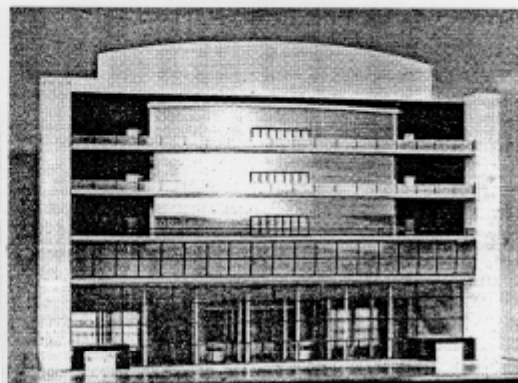
La obra de Ferrari y Kurchan repite elementos que definen al vocabulario de Austral, y que van constituyendo una particular traducción del lenguaje lecorbusierano. De una manera menos exasperada que en el edificio de Bonet, se delinea claramente la forma del edificio, se exhibe un orden compositivo-que en este caso es fiel a la sección-, y una serie de elementos repetidos: *brise-soleils*, columnas y losas de hormigón. Dentro de la jaula así dispuesta, aparecen los episodios que caracterizan la obra: el eucalipto en el interior del patio-reminiscencia del Pabellón de *L'Esprit Nouveau*, el paso atrás de uno de los testeros para reforzar la independencia de la forma principal y las formas con las que el edificio se encuentra con el cielo. En una obra contemporánea, los pequeños "*Departamentos transformables*" en Belgrano, la flexibilidad de la planta es llevada al límite una vez definidas las partes de servicio que permanecen inmodificables, pero aquí predomina la actitud funcionalista frente a la ambigüedad lúdica de las divisiones de Paraguay y Suipacha.

Proyectado en 1941 y acabado en 1943, el edificio de Virrey del Pino cierra la etapa del Austral como grupo, que se diluirá en acciones cada vez mas individuales y que en algunos casos tendrá episodios dramáticos como el suicidio de Vera Barros.

3. La reinención del suburbio: las Casas en Martínez

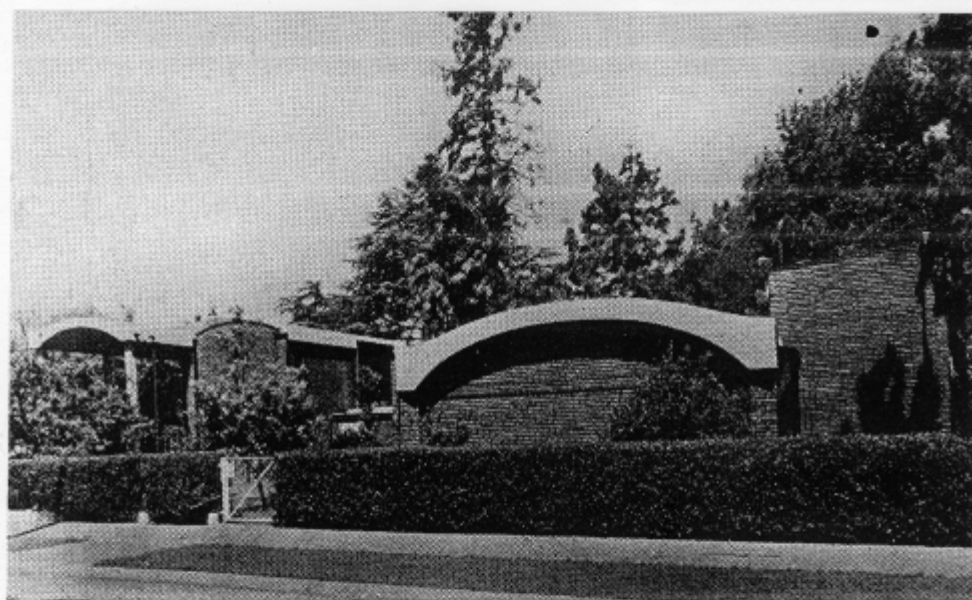
Hacia 1942, el Austral ha dejado de reunirse. Algunos de sus miembros se mantienen en contacto y otros cultivan enemistades y olvidos. Esta situación permite una conclusión: el grupo no es necesario en una realidad que no opone demasiados problemas y que escapa toda dramatización. Ha terminado el momento de los Héroes, pues éstos solo ocurren al principio de las historias, y la ciudad continúa siendo construída, sin demasiadas trabas, por arquitectos discretamente modernos que trabajan para un amplio mercado. Pero si la realidad no se opone tampoco se manifiesta a favor, simplemente consume. ¿Cómo sentirse fundador? ¿Dónde recomponer los pedazos? ¿Por dónde entrar distraídamente en la historia?

Como Wladimiro Acosta, Bonet y su grupo reconocen en el suburbio de Buenos Aires, un territorio donde las ataduras son menores, los terrenos más económicos, y por sobre todo, un territorio que, desde la aparición de la red de comunicación que establece el ferrocarril inglés, forma parte de la ciudad. Reconocido en sus valores, hace falta redefinir sus rasgos arquitectónicos.



³⁴ Ver *Bauen und wohnen* n° 8, pp.12-14, Zurich, 1950 y GIEDION SIGERID, en Op. cit., "Belgrano Apartments".

³⁵ Ver Cap. IV de esta tesis. Sobre este tema resultan interesantes las observaciones de LIERNUR FRANCISCO: "Juncal y Esmeralda, Perú House, Maisons Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay" en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* Mario J. Buschiazzi, Buenos Aires, 1987, pp. 39-47.



Izquierda sup.: Casas en Avenida Aguirre (hoy Libertador) y C. Güemes en Martínez, vista fachada N. O. Casa C (Bonet-Peluffo-Vivanco, 1940-43).

Izquierda inf.: Casas en Avenida Aguirre (hoy Libertador) y C. Güemes en Martínez, vista desde la calle: en primer plano, la casa D y en segundo, la casa C. (Bonet- Peluffo-Vivanco, 1940-43).

Derecha sup.: Casas en Avenida Aguirre (hoy Libertador) y C. Güemes en Martínez, croquis de las plantas de las casas C y D (Bonet-Peluffo-Vivanco, 1940-43).

Derecha cent.: Casas en Avenida Aguirre (hoy Libertador) y C. Güemes en Martínez, alzados y secciones de las casas C y D (Bonet-Peluffo-Vivanco, 1940-43).

Derecha inf.: Escuela de Aeronáutica de la Universidad de La Plata (Hilario Zalba-Antonio Bonet).

Si para Acosta, la creación de una arquitectura sin estilo, eterna como la Naturaleza, se basa en la expresión cuasicientífica y distante de una arquitectura regulada por el Clima, para Bonet y su grupo la respuesta es la búsqueda de planos de Armonía con el material que encuentran en ese mundo del suburbio residencial. Y si bien la búsqueda tiene uno de sus ejes en las relaciones con una Naturaleza ya bastante urbanizada, el trabajo se centra más directamente en "las casas de los hombres", en el regreso a los pequeños problemas, a la arquitectura doméstica, a las clases medias-que a partir de mediados de la década del Treinta buscan una nueva relación con la ciudad.³⁶

Si intentásemos sintetizar el pensamiento bonetiano frente a la arquitectura doméstica, deberíamos remitirnos al joven estudiante y ávido lector de *Vers une architecture*. En la introducción a la segunda edición, Le Corbusier comentaba:

L'architecture actuelle s'occupe de la maison, de la maison ordinaire et courant pour hommes nouveaux et courants. Elle laisse tomber les palais. Voilà un signe des temps

Bonet subrayaba la frase intencionadamente y apuntaba al margen:

¿Es diferenciará igualment la casa del potentat i la del humil? No precisament en la abundancia de lo superflu sino en la de lo útil i bell...mobles Romero i cuadros d'en Miró.³⁷

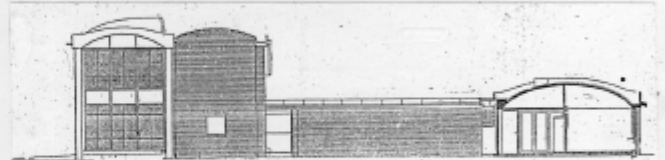
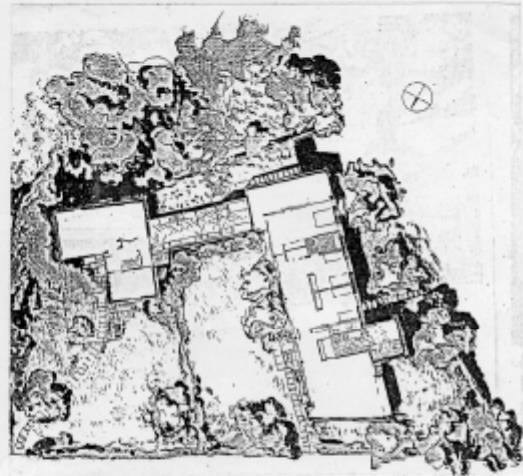
Las familias de Valerio Peluffo y Jorge Vivanco adquieren en 1940 un solar en la esquina de la Avenida Aguirre (hoy del Libertador) y la calle Güemes en la localidad de Martínez. Bonet es invitado para compartir la realización de un proyecto de cuatro viviendas en condominio.

Con la publicación del edificio de Paraguay y Suipacha, Bonet había iniciado en las revistas de arquitectura argentinas una modalidad casi didáctica en la presentación de los proyectos. Los trabajos aparecen mostrados no como ejemplos acabados, sino que se exhibe el proceso constructivo que los hace posibles. En aquella se intentaba una muestra de materiales y procedimientos técnicos nuevos y más afines a la poética lecorbusierana. En el caso de las casas en Martínez, se muestra la secuencia de trabajos desde la cimentación hasta los detalles de acabado, evidenciando una intención de "hacer escuela".

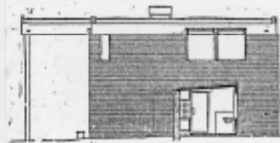
La actitud de investigación técnica y control minucioso de los experimentos producidos por los miembros del grupo partiendo de las posibilidades que el medio permite, coincidente con la progresiva desaparición de las revistas europeas durante la Segunda Guerra, constituyen una de las aportaciones más originales del Austral. Los dibujos y las fotografías destinados a ilustrar los proyectos se rodean de exhortaciones a la atención a cada detalle.

De las cuatro casas a construir, identificadas como A, B, C y D, se llevan a cabo las tres últimas. Las plantas de las casas B y D son muy similares, constituyéndose como pabellones de planta rectangular, con muros de ladrillo manual y cubierta abovedada de hormigón armado, a los que se le intersecta un bloque de doble altura actuando de contrapunto vertical.³⁸

La solución de vivienda alargada, con el objeto de procurar el asoleamiento de todas las habitaciones y la ventilación cruzada parece provenir del proyecto presentado por Peluffo y Vivanco al concurso de viviendas rurales, pero sin la presencia de Bonet sería impensable la gama de variaciones logradas pese a lo exiguo de la planta y la presencia de una sección constante.



Casa C, fachada N. O. y casa E, norte.



Casa C, fachada E. O.



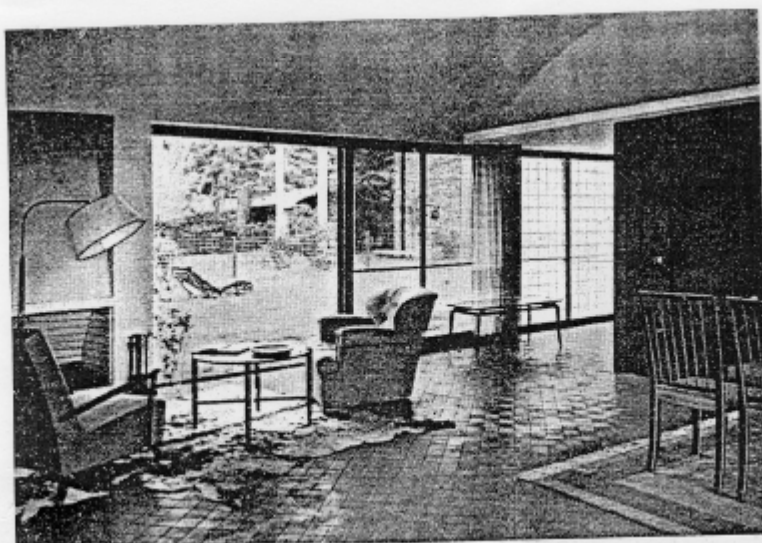
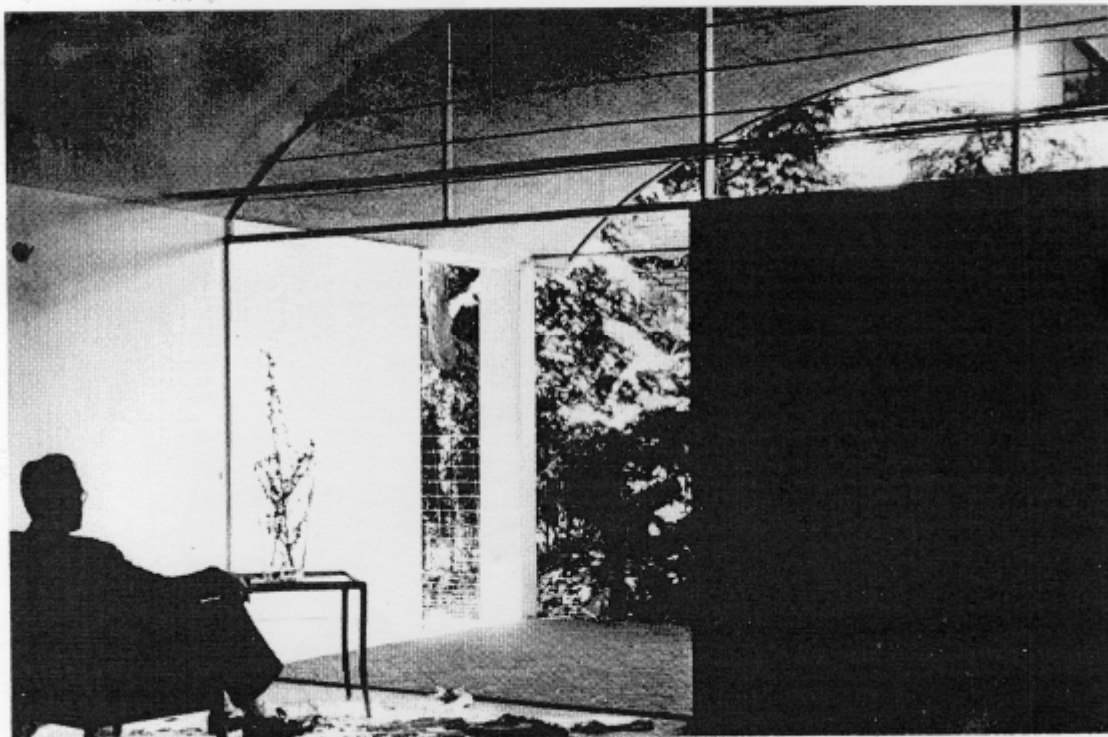
Casa B, norte.



36 Sobre "las casas de los hombres" ver LE CORBUSIER, *Précisions*, Editions G. Crès et Cie., Paris, 1930 (traducción castellana en *Précisions. Sobre un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, ed. Poseición, Barcelona, 1978)

37 Observación recogida en una visita a la biblioteca del arquitecto y que agradezco a Jordi Roig.

38 Ver *Tecné* nº3, marzo 1944, pp. 22-29; *Nuestra Arquitectura*, julio 1944, pp. 218-235; y *L'Architecture d'aujourd'hui* nº18, junio 1948, pp. 64-65. El mismo grupo de arquitectos se presenta al concurso de la Escuela de Aeronáutica de la ciudad de La Plata con un proyecto basado en la utilización de láminas de hormigón armado. Sobre este proyecto en particular, ver *Revista de Arquitectura* nº 289, enero 1945, pp. 6-19.



Izquierda: Casas en Avenida Aguirre (hoy Libertador) y C. Güemes en Martínez, vistas interiores de las casas C y D (Bonet-Peluffo-Vivanco, 1940-43).

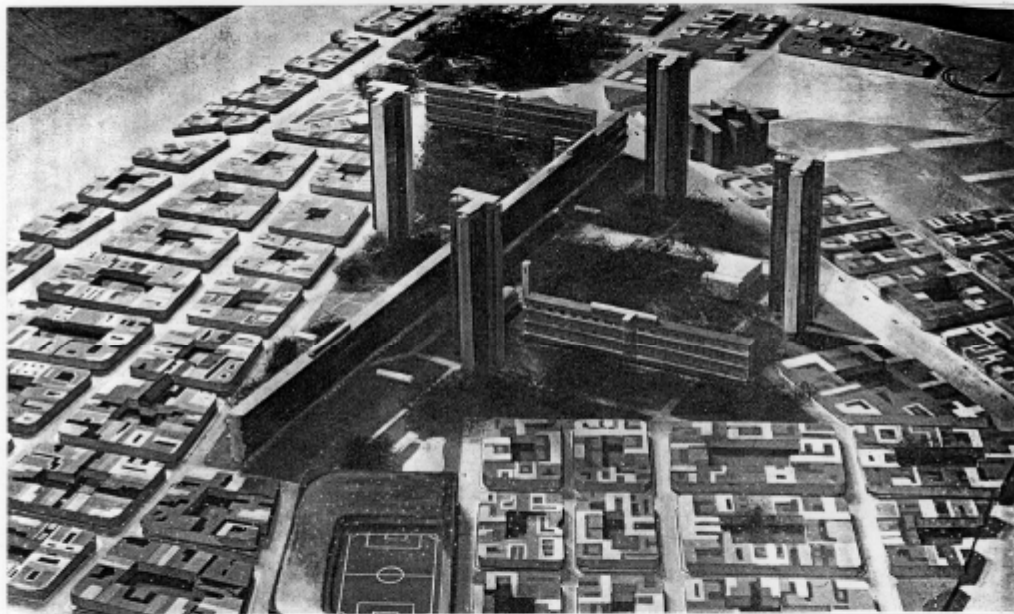
Derecha: Casas en Avenida Aguirre (hoy Libertador) y C. Güemes en Martínez, vista interior de la casa C (Bonet-Peluffo-Vivanco, 1940-43).

En las casas B y D, desaparece el corredor para transformarse en una galería ancha que mediante el deslizamiento de los paños de la carpintería queda en contacto directo con el exterior. El lugar del acceso sólo se significa mediante ligeros cambios en la carpintería y en la modulación estructural, sin otros gestos retóricos. En la planta, no existe nunca un sólo centro de atención: las habitaciones jamás aparecen cerradas sobre sí mismas sino que siempre permiten deslizamientos de la atención hacia el espacio siguiente. Las pesadas chimeneas aparecen ubicadas siempre excéntricamente, constituyendo un sistema en el que dos paredes y el macizo de la chimenea acaban definiendo el espacio. No hay rincones acogedores y cavernosos a la manera de Wright o de Scharoun, que obligan a una postura predeterminada por el autor. Al mismo tiempo, la ilusión de ligereza propia de un pabellón definido con unos pocos gestos, se relativiza a causa del peso de las bóvedas, el ancho de los forjados y la textura del muro de ladrillos. La continuidad espacial sugerida por la planta aparece así suspendida entre una adhesión a matrices orgánicas y una tentación vanguardista de exhibición de ligereza y criterios de montaje.

La casa C, situada hacia el centro del terreno es la que destina un mayor porcentaje del programa a la planta alta, concentrando y ensanchando su planta a dos crujías. Frente a la austera disciplina que se autoimponen las anteriores, esta casa se resuelve presenta un juego de bóvedas más complejo, en el que se introduce una iluminación cenital sobre el porche a doble altura. De este modo, se experimentan una serie de posibilidades expresivas de la bóveda a través de las distintas formas de encuentro con otros materiales o partes de la construcción: o bien exhibiéndose apoyada sobre los pilares de hormigón, o definiendo el perfil del muro de ladrillo visto, o atravesando la carpintería a doble altura.

Colocadas casi distraídamente sobre el solar, indiferentes, estiradas perezosamente sobre la hierba, vacías de muebles parásitos, las casas de Martínez solo se hacen visibles a través de unos pocos fragmentos que los árboles permiten adivinar. Ya no pertenecen al estricto mundo de las demostraciones y manifiestos, no forman parte de una idea urbanística, como lo era el intento del edificio de la calle Cramer, sino ejemplos autónomos, que ya no violentan el ritmo de la existencia cotidiana, de la que solo atinan a protegerse. En esa tarea, lo privilegiado es el hallazgo solitario, la invención, las sorpresas, los efectos asombrosos, pequeñas victorias sólo posibles en los márgenes de la ciudad.





Izquierda: Conjunto urbanístico O.V.R.A. en Casa Amarilla, vista maqueta general hacia el N.O. (Antonio Bonet, 1943).

4. Las utopías urbanísticas de Austral: de Casa Amarilla (1943) a Bajo Belgrano (1949)

No existe ningún argumento seriamente atendible ni aun la rutinaria servidumbre de concepción sometida a lo foráneo en que viven algunos argentinos para que no se produzca en nuestro país la nota inicial de una universal modulación, cuya esperanza figura en las más inmediatas perspectivas del mundo: sobre el área en catástrofe de las ciudades martirizadas por la guerra, el genio del hombre empieza ya a proyectar las formas nuevas de la convivencia humana. Por el contrario, la esencial circunstancia de nuestra juventud histórica y la de nuestra venturosa paz, nos sitúan en la obligación moral de crear nuevas formas de vida anticipándonos a cuanto de proyecto y de ensueño subsiste aún en un mundo de pueblos en llamas y ruinas.³⁹

El optimismo y el tono casi mesiánico del texto que se puede leer en la primera página del *Cuaderno* nº 1 de OVRA (Organización de la Vivienda Integral en la República Argentina) publicado en 1942 recuerda el llamado de Austral de 1939 pero mientras aquel estaba dirigido a los arquitectos y sus problemas, el manifiesto de OVRA habla de la construcción del mundo de posguerra y se dirige a un público mucho más amplio.

La Comisión Directiva de OVRA estaba constituida por Ernesto Santamarina (presidente), Antonio Bonet (secretario) Martha Ezcurra, Alfredo Calcagno y H. Hernández Larguía (vócales). Actuaban como asesores: Alberto Swanck, Pedro Aberastury, Nicolás Luini, Amancio Williams, Hilario Zalba, Eduardo Sacriste, Ricardo Ribas y Horacio Caminos. De estos últimos, los tres primeros no son arquitectos: Pedro Swanck es un conocido médico higienista, mientras que Pedro Aberastury es abogado y Nicolás Luini, economista.⁴⁰

Se puede reconocer en el texto la escritura de Bonet:

Resultaría obvio detenerse a considerar el resultado de una reforma de la vivienda humana acometida a base de los conceptos y propósitos que dejamos esbozados. Pero su realización material no obtendría su auténtica valoración social, sin antes alcanzar el indispensable nivel de entusiasmo público, de ímpetu común, de ambición idealista, que alentase nuestros propósitos con un estado previo de pasión que abarcase los poderes públicos, los estamentos sociales e intelectuales, los círculos económicos y el pueblo todo.⁴¹

Pero también, la del Santamarina:

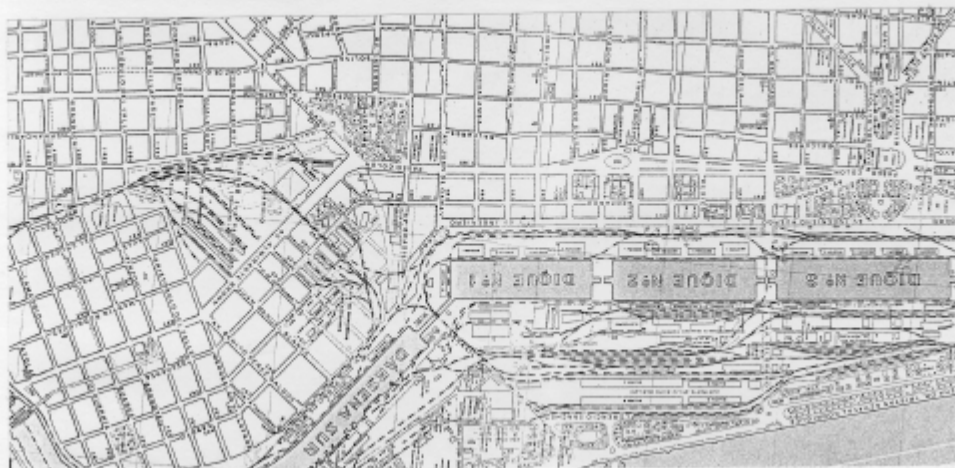
Pero cuentan, sobre todo, con la maravillosa ayuda y comprensión, con el alto nivel cultural y acendrado patriotismo de todos los que sienten los grandes problemas del país, y que, por vínculos genéticos o por fervores puramente afectivos, trabajan por su engrandecimiento. Y esperan que este vasto movimiento iniciado sirva de favorable impulso para proporcionar a millares de trabajadores argentinos las condiciones del existir hogareño que les hagan olvidar las penalidades de su esfuerzo y, a la vez, les eleven hasta el goce de los mejores valores espirituales, solamente alcanzables en solidaridad y comunión con todos nuestros semejantes.⁴²

³⁹ OVRA., folleto nº 1: Estudio de los problemas contemporáneos para la organización de la vivienda integral en la República Argentina.

⁴⁰ OVRA., op. cit., p.s/n

⁴¹ OVRA., op. cit., p.s/n

⁴² OVRA., op. cit., p.s/n



Izquierda: Conjunto urbanístico O.V.R.A. en Casa Amarilla, maqueta en planta y plano de situación -el solar se sitúa en el triángulo surcado por instalaciones ferroviarias a la izquierda del plano(Antonio Bonet, 1943).

Derecha: Conjunto urbanístico O.V.R.A. en Casa Amarilla, vistas parciales de la maqueta (Antonio Bonet, 1943).

La idea de la formación de OVRA se vincula con las ideas sugeridas por Le Corbusier a lo largo del proceso de preparación del Plan de Buenos Aires.⁴³ En todo momento, el maestro suizo insiste en la formación de un "Comité Cívico" capaz de aglutinar a los personajes más activos y favorables a sus ideas urbanísticas para presionar sobre las autoridades, y desbloquear la inercia con la que éstas reaccionaban a sus llamados. Entre los nombres que Le Corbusier apunta ya figura el de Santamarina, un conocido miembro de una de las familias más ricas de la oligarquía argentina.

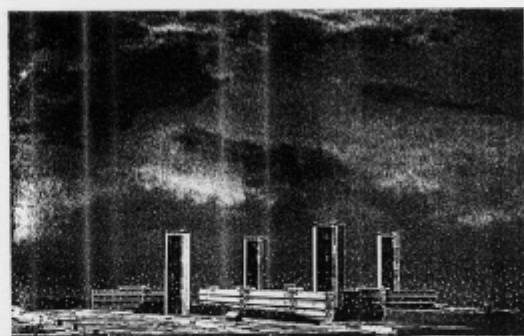
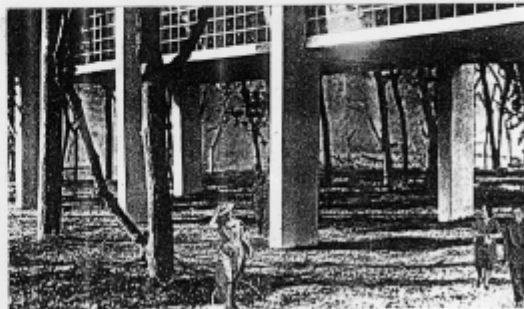
La primera edición del cuaderno de OVRA se hace llegar a todas las oficinas del Estado, embajadas más importantes, críticos, arquitectos, empresas, instituciones financieras, instituciones de beneficencia, etc.⁴⁴. Pero, pese a ello, la iniciativa colectiva vuelve a fracasar. Se redacta un borrador para el nº2 pero no aparece públicamente.

De los estudios que comienzan a realizar algunos miembros de OVRA, solo se conoce y publicita la propuesta elaborada por Bonet para un conjunto urbanístico en los terrenos de Casa Amarilla.⁴⁵ El Plan de Buenos Aires, elaborado por Le Corbusier con la colaboración de Ferrari Hardoy y Kurchan planteaba como primer gesto administrativo la inserción de un trozo de *Ville radieuse* en esos terrenos, situados en el barrio considerado como el más insalubre de la ciudad: el popular barrio de la Boca, destinado a alojar a los veinte mil habitantes desalojados en los trabajos de expropiación y apertura de los principales ejes circulatorios que, según el Plan, abrirse en la ciudad.⁴⁶

El proyecto de Bonet no integra, ni insinúa el trazado de las vías previstas en el Plan sino que se dibuja sobre el terreno disponible, representando la periferia inmodificada. Frente a la estructura más quebrada del fragmento de *Ville Radieuse* que el grupo redactor del Plan colocaba en aquel solar, la operación de Bonet resulta de una contundencia solo asimilable a algún proyecto de la Brigada OSA en la Rusia de finales de los Veinte. Tampoco tiene relación con lo que Bonet podría haber visto en el Plan Maciá de Barcelona. Conviene reflexionar sobre las características de esta primera aproximación de Bonet al urbanismo.

El arquitecto catalán coloca un bloque de insólitas proporciones (500 mts de largo, 18 mts. de ancho y 55 mts. de alto) orientado de N. a S., por lo tanto paralelo a la continuación virtual de la alineación de la Avenida Paseo Colón; y sitúa al mismo tiempo, otro bloque más corto y de igual altura cerrando la perspectiva Sur de dicha Avenida. Al lado de éstos aparecen unas torres de 45 plantas, de altura algo mayor que los rascacielos construídos en el Centro de la ciudad a principios de los Treinta. Se trata de una evidente contrapropuesta, que procura corregir una de las operaciones más conflictivas del Plan de Le Corbusier.

Cortando la perspectiva del Paseo Colón, refuerza el papel de las existentes avenidas Martín García y Almirante Brown, que parten de su bifurcación. Colocando el bloque largo en continuidad con Paseo Colón establece el nuevo límite espacial entre los barrios de la Boca y Barracas, y al mismo tiempo, ante la situación de encuentro de tres cuadrículas orientadas de distinta manera, consigue reforzar la más fuerte de las direcciones como mecanismo ordenador y definitivo, prolongando virtualmente la fachada del Paseo Colón. Esto explica en parte el motivo del cambio de escala. Construyendo en altura, libera mayor superficie para las áreas verdes, ampliando el pulmón del parque Lezama, y supera el esquema de ciudad-jardín, cuyo espíritu no había desaparecido de alguno de los dibujos de Le Corbusier. En una entrevista que le hacíamos en 1986, Bonet se refería -como siempre, brevemente- al problema de la escala: "...*Todo es diferente al Mediterráneo. Los árboles miden 30 mts. Vas con el automóvil y ves un inmenso vacío por todos lados...*"⁴⁷



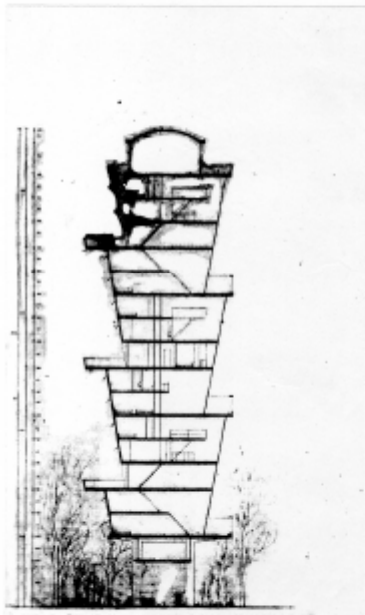
⁴³ Ver Capítulo III de esta tesis

⁴⁴ Las copias del centenar de cartas enviadas, que nos fueron cedidas por Ernesto Katzenstein, se encuentran en el Archivo Bonet, catalogadas por el autor.

⁴⁵ Sobre este proyecto consultar KATZENSTEIN, ERNESTO-NATANSON, GUSTAVO-SCHWARTZMAN, HUGO, Op. Cit. pp. 89-91, aunque consideramos discutible la reconstrucción del alzado. Las fotografías de la maqueta están reproducidas abundantemente en citado folleto de OVRA, pero las plantas no aparecen en ninguna de las dos publicaciones

⁴⁶ Ver Capítulo III de esta tesis.

⁴⁷ Del testimonio de Bonet en una serie de conversaciones entre el autor y el arquitecto grabadas en cintas magnetofónicas en mayo de 1986.



Izquierda sup.: Conjunto urbanístico O.V.R.A. en Casa Amarilla, sección del bloque alto (Antonio Bonet, 1943).

Izquierda inf.: Barrio parque, plano general (I. Stok-L. Ojezza, 1933).

El problema es "ganarle al vértigo", compensar ese "vacío", y para Bonet, ésto solo es posible a base de un tipo de unidad diferente a las de la *Ville radieuse* y que tiene muchos parecidos con las *dom-kommuny* del Primer Plan Quinquenal soviético, el *Narkomfin* de Guinzburg, con las estructuras lineales del Plan de Río o mas lejanamente, con el *Plaslaan* de Van Tijen-Brinckmann-Van der Vlugt de 1937.⁴⁸

La sección revela un grado de experimentación tan alto como la propuesta urbana. El edificio se eleva nueve metros sobre el suelo mediante unos pilotis, los paramentos están inclinados hacia adelante y la estructura circulatoria se define mediante corredores cada cuatro plantas. El aspecto general es el de una gran moldura flotando sobre el verde. Si hay una alternativa al suburbio, ésta debe ser, según Bonet, en términos de una ciudad absolutamente diferente a la real.

Es evidente que Bonet comulga con la idea de ciudad y de renovación urbana planteada por Le Corbusier para Buenos Aires, pero, más cerca de los acontecimientos y observador atento de las escasas acciones realizadas en favor de la vivienda popular intuye que se debe romper por un lado los esquemas especulativos habituales y por otro los modelos residenciales que desde la Comisión de Casas Baratas se venían impulsando, repitiendo la idea de un *garden suburb*. Solo un "comitente social", en alguna medida "l'Autorité" por la que clamaba Le Corbusier, podría hacerse cargo de asumir esta propuesta. De allí la importancia de Santamarina en el comité de OVRA, y la decisión de acotar físicamente -para hacerla posible- la operación sin vincularla al proyecto de Le Corbusier, que pese a que no había sido publicado, era conocido por Bonet a través de su estrecha relación con Ferrari Hardoy y Kurchan.

Si recordamos los pasos que siguen los planteos urbanísticos de Wladimiro Acosta, nos encontraremos con que el final de su búsqueda conduce a la reivindicación de la "ciudad lineal" y a la utilización del "city-block integral"⁴⁹, un tipo cuyas proporciones son similares a las utilizadas por Bonet. Pero la renovación urbana para Bonet no pasa en ese momento- como para Acosta- por el estudio paciente de los standards, de la relación cuantitativa y cualitativa entre residencia y áreas de equipamiento sino entre la relación entre el edificio y la naturaleza de la ciudad moderna.

Debemos plantear las bases esenciales para que la nueva vivienda integral haga posible que el hombre moderno recobre el suelo: su contacto con la tierra y la naturaleza; que recobre, en fin, la alegría de vivir, la libertad espacial y el goce estético con el espectáculo de la nueva arquitectura. Conseguiremos el milagro de los grandes espacios y la supresión de las grandes distancias y de los inmensos suburbios. Llegaremos a reducir las ciudades, al conseguir densidades de población muy superiores a las actuales, ocupando una mínima parte de la superficie de la ciudad.⁵⁰

Aquí se está diciendo "Arquitectura o Revolución". La arquitectura promete devolver la Armonía perdida. Los símbolos omnipresentes "comunican micro y macrocosmos y vuelven inconsciente al sujeto" ⁵¹. Por ello, el estudio sobre la célula nunca adquiere en Bonet- quien la infiere de la propuesta urbanística- la importancia que tenía en Acosta, cuyo proceso se basa en la deducción, en ir de lo particular a lo general, y en exhibir los pasos seguidos como prueba. La vivienda 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.⁵²

⁴⁸ En las páginas de la revista *AC*, conservada por el arquitecto en su estudio argentino, pueden verse publicadas las obras mencionadas.

⁴⁹ Ver Capítulo VI de esta tesis.

⁵⁰ Ver OVRA. Op. cit.

⁵¹ Ver Programa de la asignatura *Historia del Arte y de la Arquitectura II* del curso 1988-89, pag.14, Coop. d'ideas Edita, Sant Cugat, 1988.

⁵² Ver OVRA. Op. cit.

Tanto Acosta como Bonet ejemplifican el proceso de abandono de las operaciones urbanas de prestigio o de puro embellecimiento de la ciudad por parte de los arquitectos más activos, proceso que se consolidará con la formación de la Oficina del Estudio del Plan de Buenos Aires en 1947.⁵³ Solo es posible encontrar una propuesta de operaciones de renovación urbana a gran escala y centradas en el tema de la vivienda en un proyecto realizado en 1933 por los miembros del primer CIRPAC argentino: Isaac Stok y L. Olezza, bajo la dirección de Ernesto Vautier, aunque en este caso la idea principal continúa siendo la de una ciudad jardín.⁵⁴

La disolución de OVRA y la escasa repercusión pública de sus trabajos debe entenderse en el marco de provisoriedad institucional y política de la Argentina entre 1943 y 1946, crisis fundamentalmente política causada por las conflictivas relaciones entre su gobierno y los gobiernos aliados en la contienda europea, la pretendida neutralidad durante ese conflicto, omnipresencia de la estructura militar y el agotamiento de los partidos políticos tradicionales.⁵⁵ Ni la *Revista de Arquitectura* ni *Nuestra Arquitectura* recogen en sus páginas los planteos que hemos comentado. Es en ese momento cuando Bonet contacta a través del estanciero Santamarina y de Luis Sajó, miembro del Partido Comunista, con Milka Lussich, quien le encomienda el proyecto de la urbanización en Punta Ballena, encargo que Bonet decide llevar adelante en solitario.⁵⁶

El grupo formado alrededor del Austral permanece en contacto atento a las posibilidades de participación que los cambios que tenían lugar en la esfera política podían presentarles y constituyéndose en el eje del desarrollo de la tendencia lecorbusierana en Argentina, junto a la cual se alinean los más jóvenes y la figura solitaria de Amancio Williams. Reuniéndolos a todos en un grupo mayor y más difuso Simón Ungar funda la revista *Tecné* en agosto de 1942.⁵⁷

En enero de 1944, producido el terremoto de San Juan, una comisión formada por Eduardo Sacriste, Hilario Zalba y Horacio Caminos visitan la ciudad destruida, situada a 1000 km de Buenos Aires. A su regreso a la capital, Jorge Ferrari Hardoy se coloca al frente de esta comitiva y obtiene un nombramiento oficial para el grupo, al que se le agregan Jorge Vivanco, Samuel Oliver y Simón Ungar. El testimonio de Le Pera sobre el accionar sanjuanino del grupo, cuyo trabajo no fue publicado y cuyos originales se perdieron en aquella población, habla de que el proyecto fue rechazado por la distancia entre la irreductible ortodoxia lecorbusierana -representada por Ferrari Hardoy- con la que fue llevado adelante y los intereses privados de la ciudad.⁵⁸ En 1945, tras un breve interregno en el que Julio Villalobos se hace cargo del plan de reconstrucción, éste es encargado a una oficina compuesta por Mendioróz, Otaola, Campos Urquiza, Ruiz Guiñazú y Luis Olezza, cuyas propuestas no fueron finalmente respetadas.⁵⁹

Pese a lo ocurrido en San Juan, el proceso de descubrimiento del territorio, cuya necesidad flotaba en las discusiones del grupo desde el Austral 2, continúa adelante con la oportunidad que se presenta en Tucumán- ciudad aún más alejada de Buenos Aires y por lo tanto, paisaje más esencialmente americano- de fundación del Instituto de Arquitectura y Urbanismo, y la planificación de la Ciudad Universitaria.⁶⁰

⁵³ Ver Capítulo III de esta tesis.

⁵⁴ Este proyecto, realizado en el lapso octubre 1932- enero 1933, fue confeccionado por sus autores bajo la tutoría de Ernesto Vautier, en calidad de trabajo práctico del Curso de Urbanismo que éste dictara en la Sociedad Central de Arquitectos. Se reproduce ampliamente en *Revista de Arquitectura* n° 153, setiembre de 1933, pp. 415-429 y formando parte de la publicación de los trabajos presentados en el Primer Salón de Arquitectura Contemporánea en *Nuestra Arquitectura*, octubre de 1933, pp.84-104.

⁵⁵ Ver Capítulo I de esta tesis.

⁵⁶ Según el testimonio de Ana María Bonet.

⁵⁷ *Tecné* aparece en agosto de 1942 como "cuaderno trimestral", codirigida por Ungar y Sonderegger, reuniendo entre sus patrocinantes y colaboradores a los ex-miembros del Austral (que incluso mantienen la presentación como "Grupo", junto a los arquitectos más activos del período: Acosta, Olezza, Beretervide, Joselevich, Noel, Prebisch, Stok, Vautier, los hermanos Vilar, Villalonga, y otros. Pese al apoyo unánime solo se editan cuatro números, y en el tercero Ungar se retira de la dirección. En su última entrega puede leerse un artículo de Gomez de la Serna titulado "Surrealismo arquitectural".

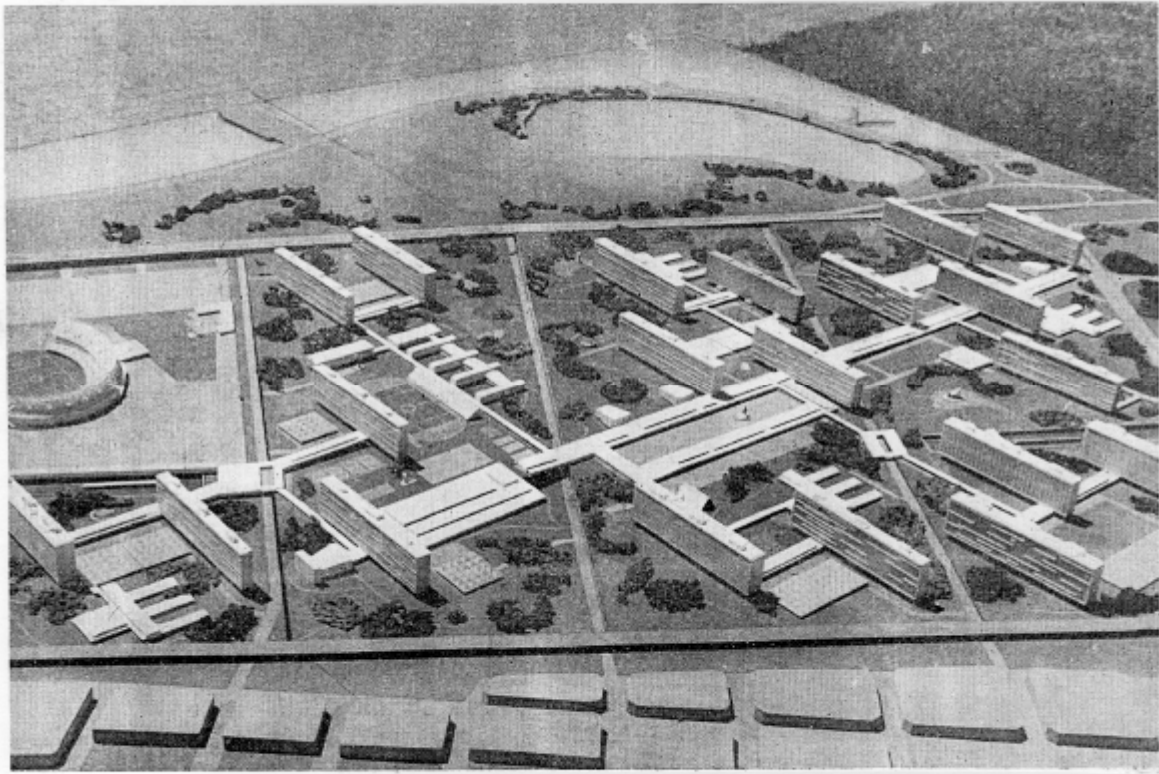
Amancio Williams, graduado en 1941, se mantiene apartado en sus propias investigaciones. Su escasa e interesante obra alcanza gran difusión a través de sus contactos con la prensa europea y con el propio Le Corbusier. Al margen de la Casa del Puente, dirige la Casa Cutchet por encargo de Le Corbusier tras la renuncia de Ungar, sin llevar adelante otras obras de importancia. Sin embargo, realiza una serie de proyectos de gran impacto en los más jóvenes. Tal es el caso de las "Casas en el espacio" (con Jorge Vivanco, en 1942-43), la "Sala de conciertos y teatro espacial" (1943-53), el "Aeropuerto para Buenos Aires (1945), el Edificio

de Oficinas Suspending (1946). Sobre su obra existe una abundante bibliografía en revistas. De las editadas en nuestro período de análisis, citamos: *Revista de Arquitectura* n° 254, Buenos Aires, 1942, pp.82-96; *La Arquitectura de Hoy*, n° 1, Buenos Aires, 1947, pp.75-79 y 86; *Idem*, n° 2, pp.73-89; *Idem*, n° 4, pp.60-79; *Idem*, n° 5, p. 94; *Idem*, n° 6, p.57; *Idem*, n° 12, pp. 11-18; *The Architectural Forum* n° 2, Nueva York, 1947, p.109, *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 10, Paris 1947(monog. A. Latina); *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, agosto 1947(monog. A. Williams); *L'Architecture d'aujourd'hui* n°18-19, Paris 1948, pp.52-61; *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, Mayo 1948, pp.138-165, *La Arquitectura de Hoy* n° 14, Buenos Aires 1949, p.49. Ver también GIEDDON SIGFRID, op. cit., p. 97; GONZALEZ CAPDEVILA RAUL; *Amancio Williams*, Edit. Universidad de Bs. As., Buenos Aires 1955; y SILVETTI JORGE (edit)- FELD GABRIEL (asist); *Amancio Williams*, Rizzoli, Nueva York, 1987.

⁵⁸ Sobre la conformación de estos grupos no coinciden los datos que se citan en el reportaje a Lepera realizado en 1985, ver LE PERA ALBERTO; Op. cit. con la amplia crónica publicada en *Nuestra Arquitectura* n° 236, marzo 1949, pp.100-120, de la que extraemos los datos.

⁵⁹ En 1948 el Consejo de Reconstrucción de San Juan establece un convenio con la Sociedad Central de Arquitectos para la realización de cinco concursos de anteproyectos de edificios públicos. El primero de estos concursos, correspondiente al edificio de los Tribunales da lugar a la aparición pública de nuevas generaciones de arquitectos permitida por esta serie de convocatorias, como es el caso del equipo Amayo-Casares-Devoto-Lanusse-Martín-Pieres, ganador del primer premio. Ver *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, enero-febrero 1949, pp. 11-36. El mismo grupo obtiene el tercer premio en el concurso de la Casa de Gobierno. Ver *Revista de Arquitectura* n° 343, julio 1949, pp.176-194. Su primera aparición ese produce con el primer premio del concurso de la Secretaría de Aeronáutica. Ver *Revista de Arquitectura* n° 320, Buenos Aires, agosto 1947, pp.279-304. Los concursos de finales de la década evidencian la tendencia a una adopción del vocabulario funcionalista, próximo a las arquitecturas brasileña y norteamericana.

⁶⁰ Ver *Nuestra Arquitectura* n° 254, setiembre 1950, número enteramente dedicado a la Ciudad Universitaria de Tucumán, editado en castellano, inglés y francés.



Inquienda: Barrio para 50.000 habitantes en Bajo Belgrano, vista hacia el N.E. de la maqueta (Bonet con la colaboración de los miembros de la Oficina del Estado del Plan de Buenos Aires, 1949).

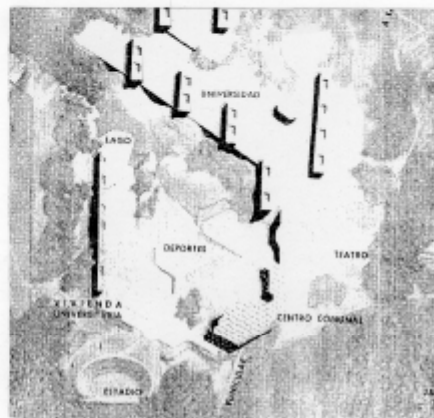
Derecha: Ciudad Universitaria de Tucumán (Horacio Caminos con la colaboración de Vivanco, Sacriste, Catalano, Le Pera, Onetto, Todeschi y Zalba, 1948-50).

El Plan de Estudios de la primera escuela había sido elaborado por Horacio Moyano Navarro. Caminos y Sacriste, invitados por Guillermo Torres Posse, director del Departamento de Obras Públicas de la provincia para elaborar el primer plan de obras públicas, se incorporan como profesores de la Escuela, a la que se agrega Vivanco en 1945. En 1946, con el nombramiento de Horacio Descole como rector se forma el Instituto mencionado como organismo autónomo dentro de la Universidad con el objetivo de realizar tareas de investigación, proyecto y construcción.

En 1948 se unen Hilario Zalba, José Alberto Le Pera, Rafael Onetto, Catalano y al pintor surrealista Ideal Sánchez. Acabada la Segunda Guerra Mundial, Vivanco había viajado a Italia, contactando a Ernesto Rogers, Cino Calcaprina, Enrico Tedeschi, Luigi Piccinato y Guido Oberti, quienes emigran a la Argentina, acompañando el último gran exilio italiano de posguerra a este país. La vinculación de éstos con el grupo de la revista *Metron* -cuyo primer número aparece en agosto de 1945- reunido en torno a la figura de Bruno Zevi, la propia visita de Zevi y sus conferencias en Buenos Aires, la primera traducción de su *Saber ver la arquitectura*, la publicación de la *Introducción a la Historia de la Arquitectura* de Tedeschi permite la incorporación del discurso organicista, más atento a los datos de la naturaleza, generando una serie de discusiones teóricas con el tronco más "duro" de los descendientes de Austral, encabezados por Horacio Caminos.⁶¹

Horacio Caminos, emigrado a Estados Unidos a fines de la década del Cincuenta, será quien hegemonice las decisiones más importantes en el proyecto de la Ciudad Universitaria. En 1947, Caminos, junto a Sacriste y Vivanco proponen la adquisición de 18.000 hectáreas en el cerro San Javier, y en 1950 el proyecto se encuentra casi totalmente desarrollado. En el conjunto principal, sobre un solar de 100 hectáreas, se distribufan de acuerdo a un estricto *zoning*, los institutos, el recorado y la biblioteca central, el centro comunal, viviendas, campos de deportes manteniendo una estricta separación de tráficos, ortodoxamente CIAM. En el núcleo secundario, en un solar de 300 hectáreas situadas al pie del cerro, en un paraje denominado Horco Molle, se incorporaba un centro hospitalario, la Escuela de Agricultura y los institutos de enseñanza secundaria.⁶²

Después de los trabajos de San Juan, Ferrari Hardoy regresa a Buenos Aires, con la intención de buscar apoyos para la puesta en práctica del Plan de Buenos Aires. La ciudad está convulsionada por los sucesivos cambios y crisis gubernamentales que acaban con el llamado a elecciones que llevan al general Perón a la presidencia argentina. En 1947 se publica por primera vez el texto completo del Plan Director para Buenos Aires.⁶³ En diciembre de ese año, Ferrari Hardoy consigue ser nombrado por el intendente Siri como Consejero Director de la oficina del Estudio del Plan de Buenos Aires. Ferrari Hardoy integra a A. Bonet, J Vivanco y M. Roca como consejeros y a los arquitectos J. Kurchan, I. Villa, E. Rogers, a los ingenieros C. Cascardi, J. Vachier, Palacios Hardy, a los abogados Moyano Llerena, D. Castro y C. Hareau como jefes de departamentos. La Oficina reúne nuevamente a cinco ex-Austral. Es importante reconocer el papel que cumple Rogers en el seno de la Oficina como jefe del departamento de Divulgación y Educación urbana, realizando la película "La ciudad frente al Río", dirigida técnicamente por Enrico Gras y destinada a ilustrar las propuestas finales del grupo.⁶⁴



⁶¹ Ver "Sobre la cultura arquitectónica" de ZEVI, BRUNO en *Nuestra Arquitectura* n° 244, noviembre 1949, pp.370-376. A esta mayor presencia italiana en Argentina debe agregarse la serie de conferencias que Pier Luigi Nervi dicta en setiembre de 1950, en la que no falta una propuesta para una obra: un hangar para el Aeropuerto de Buenos Aires "Ministro Pistarini".

⁶² Ver *Nuestra Arquitectura* n° 254, setiembre 1950.

⁶³ Ver *La Arquitectura de Hoy*, abril 1947, número dedicado al "Plan Director de Buenos Aires".

⁶⁴ De los listados que aparecen en el folleto "Exposición de Urbanismo", Municipalidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1949, editado para el IV Congreso Histórico Municipal. Para una información ampliada, ver *Revista de Arquitectura* n° 369, enero-febrero 1953, número dedicado a la urbanización del Bajo Belgrano.



Izquierda sup.: Barrio para 50.000 habitantes en Bajo Belgrano, vista hacia el N.E. de la maqueta (Bonet con la colaboración de los miembros de la Oficina del Estudio del Plan de Buenos Aires, 1949).

Izquierda inf.: Le Corbusier, Ser y Bonet en el CIAM de Bérghamo, adonde fue presentado el Proyecto de Bajo Belgrano en 1949.

Según la correspondencia Ferrari Hardoy- Le Corbusier, el arquitecto argentino habla de su idea como un "*nouveau Plan Directeur pour Buenos Aires*" y de una posible invitación a Le Corbusier a participar en la etapa de realizaciones, a llevarse adelante una vez preparadas las bases legales y técnicas de actuación. Como hemos visto, Le Corbusier contesta con impaciencia e irritación los comentarios y la actitud negociadora de Ferrari Hardoy.⁶⁵

Pese a la corta vida y escasa repercusión pública de la Oficina, la incorporación de los ex-miembros del Austral a la tarea planificadora, implica el desplazamiento final de sus cargos municipales del ingeniero Carlos Della Paolera, un ex-alumno de Marcel Poëte, a cargo desde 1934 de la Dirección del Plan de Urbanización, llamado Departamento de Urbanización entre 1944 y 1948, promotor de análisis mas sistemáticos de la realidad urbana.⁶⁶

Si bien Ferrari Hardoy, pese a publicar escrupulosamente el texto completo del Plan Director elaborado con Le Corbusier, hablaba de la necesidad de uno "nuevo", sería reductivo ver en ello el efecto de la presión proveniente de los conflictos por el poder municipal entre los Partidos Justicialista (la organización peronista) y el Partido Radical. A esta circunstancia, debe unirse la atenta observación de los progresos del urbanismo inglés de post-guerra, encabezado por Patrick Abercrombie, del mismo modo que ocurría con las teorías italianas en torno a la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Tucumán. El interés por la reconstrucción europea lleva a varios miembros de la oficina a visitar Europa no bien acabada la Guerra. Justamente será Bonet el último en hacerlo hacia 1949, enviado como representante argentino al CIAM de Bérghamo.⁶⁷

En octubre y noviembre de 1949, en ocasión de la Exposición de Arquitectura y Urbanismo que tiene lugar como un acto del IV Congreso Histórico Municipal Interamericano se presentan los trabajos de la Oficina.⁶⁸ Podemos analizar el Plan a través de dos grandes paquetes: el trabajo de análisis histórico-geográfico-económico-técnico, y la propuesta de un fragmento de "ciudad futura" en el barrio de Bajo Belgrano.

El primero, reunido en un trabajo publicado en 1956 en *Revista de Arquitectura* con el título "*Evolución del Gran Buenos Aires en el tiempo y en el espacio*" intenta un extenso -demasiado extenso en el tiempo y por lo tanto, algo superficial- análisis del desarrollo del gran Buenos Aires, con la idea de construir una interpretación definitiva de su relación con el territorio, hasta entonces inexistente y dispersa en historias parciales repetidas a lo largo de generaciones. Rudimento de una historia urbana de la ciudad jamás escrita, el trabajo consigue formar un *corpus* teórico en apoyo de posibles propuestas urbanísticas, buscando por primera vez una legalización de éstas a través del conocimiento histórico de la ciudad.⁶⁹

El segundo es una propuesta concreta de construcción de un barrio de 50.000 habitantes en Bajo Belgrano, zona degradada de la ciudad pero, que a diferencia de Casa Amarilla, se sitúa muy próxima a Palermo y Belgrano, los barrios de residencia de la burguesía. La cantidad de habitantes se justifica desde el análisis de la evolución de la ciudad que demuestra que los tres barrios más homogéneos y bien servidos de la ciudad tienen entre 50 y 70 mil habitantes.⁷⁰

La operación propuesta abarcaba el área de 170 hectáreas delimitada por la Avenida Udaondo, la calle Pampa, las vías del ferrocarril y la prolongación de la avenida Vértiz, compuesta en su mayor parte por terrenos anegadizos, baldíos en su mayor parte y ocupado el resto por viviendas precarias de inmigrantes provenientes del interior del país.

⁶⁵ Ver Cap. III de esta tesis.

⁶⁶ En 1949 Carlos Della Paolera es Director del Instituto Superior de Urbanismo del Universidad de Buenos Aires, y continúa actuando públicamente.

⁶⁷ De este momento son las fotografías de Bonet y Ana María en la terraza de la casa Batlló.

⁶⁸ MUNICIPALIDAD DE BUENOS AIRES, "Exposición de Urbanismo", IV Congreso histórico municipal interamericano, Buenos Aires, 1949.

⁶⁹ *Revista de Arquitectura* nº 376-377, setiembre-octubre, 1956.

⁷⁰ *Revista de Arquitectura* nº 369, enero-febrero 1953, número dedicado a la urbanización del Bajo Belgrano, p.21 y ss.

Las 20 unidades habitacionales, "manzanas verticales" según el texto del Plan, absorben 2500 habitantes, el doble de las "unités" lecorbusieranas. Estos grandes edificios de 180 mts. de largo, 18 mts. de ancho y 50 mts. de altura albergan 450 viviendas de distinto tamaño. A éstas se integran todos los equipamientos necesarios a escala residencial. La unión entre las unidades y los equipamientos se efectúa mediante circulaciones cubiertas.

El Plan propone

...hacer, al mismo tiempo una demostración palpable para el habitante de Buenos Aires, de cómo debe ser y de cómo será su ciudad de mañana. Y la solución de los graves problemas que padece Buenos Aires no puede ser sino atacando el problema en su raíz: la reestructuración total de la ciudad ⁷¹

¿Qué cambios hay entre este texto y el mesianismo que asoma en la declaración de OVRA? Probablemente el aprendizaje de la experiencia inglesa y norteamericana que señalábamos más arriba. La reestructuración de la ciudad implica el estudio de sus estructuras básicas, no simplemente los problemas de flujo de población, el higienismo, la eliminación del suburbio y la concentración de la población en unidades de alta densidad. La incorporación de los conceptos de "Gran Buenos Aires", del valor urbanístico del "barrio", de "cinturón verde", de "unidad vecinal" no aparece hasta este momento.

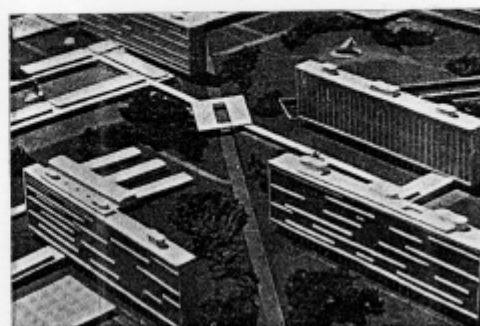
Es sintomático que no se insista sobre el proyecto de Casa Amarilla en la Boca, pese a que lo menciona marginalmente junto a otro barrio en Curapaligüe y Cobo en el barrio de Flores, y que el área tomada para el Plan no esté tampoco contemplada en el Plan de 1938. Solo parece haber una razón de conveniencia:

...la feliz coincidencia de que el Ministerio de Obras Públicas estaba realizando obras de embellecimiento y racionalización de la zona, frente a la zona elegida. El barrio contará, pues, con una magnífica zona de esparcimiento e inclusive de veraneo, al pie mismo de la vivienda. ⁷²

El Plan confía la ejecución de la urbanización exclusivamente a la iniciativa privada, promotora del 95 % del parque habitacional edificado en los diez años previos a la redacción del documento. Por lo tanto, su destinatario es uno diferente al "trabajador" redimido por la arquitectura de Casa Amarilla. La ley de propiedad horizontal, promulgada en 1948 permite una mayor integración de las amplias capas medias al negocio inmobiliario, que el Plan se propone controlar mediante la aplicación de criterios de *zoning*.

Sin llegar a ser excesivamente cuestionado en sus lineamientos, tributo al pragmatismo exhibido por los redactores, pese a las referencias a la "comunidad organizada"- expresión peronista acuñada recientemente para metafóricamente conciliar de clases-, el Plan no se lleva a cabo a causa del remplazo del intendente Siri y de su equipo de gobierno, que provoca la renuncia de los miembros de la Oficina.

Final similar al que tiene lugar el intento de regreso a la tierra, al "buen salvaje" que tiene lugar en Tucumán, demostrativo del carácter complejo del juego de intereses y de las luchas entre facciones políticas enfrentadas en el seno del peronismo. La permanencia de Juan Kurchan como Director de Urbanismo de la Municipalidad durante los años posteriores, incluso más allá de la caída del gobierno peronista, demuestra el complejo, casi paralizante juego de intereses que tiene lugar en torno a reformas profundas en el proceso de construcción de la ciudad, y al mismo tiempo el absurdo teórico que implica una periodización vinculada a los cambios de gobierno que van teniendo lugar en Argentina. ⁷³



Barrio para 50.000 habitantes en Bajo Belgrano, vista detalle de la maqueta (Bonet con la colaboración de los miembros de la Oficina del Estudio del Plan de Buenos Aires, 1949).

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ver Cap I de esta tesis.



Izquierda: Punta Ballena en 1945.

Derecha sup: Plano de la urbanización de Punta Ballena (Antonio Bonet, 1945).

Derecha inf.: Plano de detalle del parcelario de la urbanización de Punta Ballena, con indicación de las calles vehiculares, peatonales, zonas de aparcamiento y accesos (Antonio Bonet, 1945).

5. Las largas sombras de Punta Ballena.

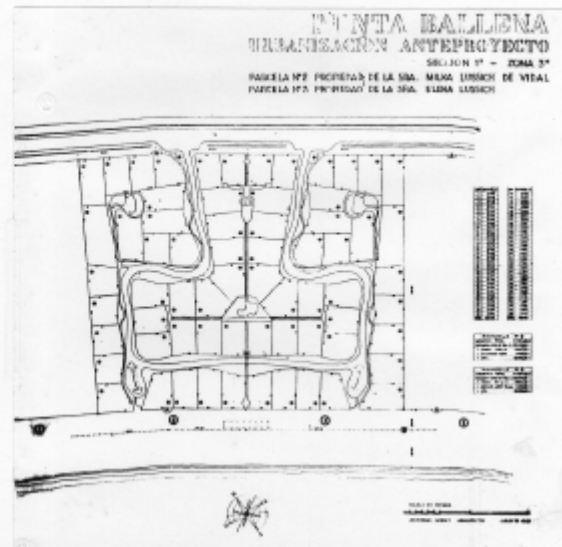
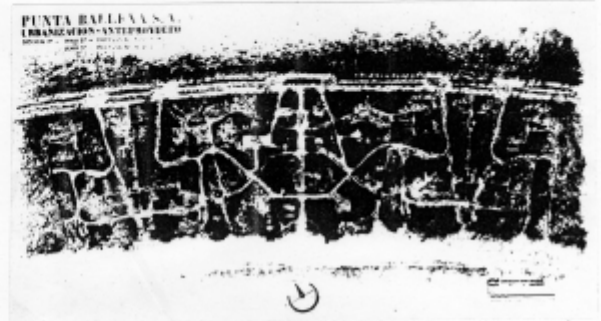
A la *recherche patiente* del cliente ideal, Bonet encuentra a Milka Lussich de Vidal y Cuervo, heredera de una propiedad de 1500 hectáreas en Punta Ballena, Uruguay.⁷⁴ La relación que se establece entre ellos, la propia historia de Punta Ballena, el aspecto exterior de gesta heroica a la vez que mundana, el sabor utópico que el trabajo adquiere, permiten ilustrar al margen de las descripciones detalladas, el carácter polisémico y complejo de algunos procesos que tienen lugar en el área del Río de la Plata en la década del Cuarenta.

La costa oriental del Río de la Plata. Realidad diferente a la de Buenos Aires, pero relacionada con su presencia metropolitana—que cuenta, en la lectura argentina con una hermana menor, espejo cóncavo, en Montevideo—que la refleja reducida y accesible—y a la que vuelve cuando quiere verse realmente. *"Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente. (...) Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado mas leve (...) Ciudad que se oye como un verso. Calles con luz de patio."*, dice Borges. Realidad indisoluble e inseparable para quienes se reivindican "criollos viejos", realidad presente en los recuerdos de Borges y de Macedonio Fernández. Realidad que se oculta, que se niega, disfrazada de banderas y soberanías, pero que se oculta, porque no existiendo, no puede morir. Realidad de contrabando, y por lo tanto, doblemente real. Solo en un territorio de esas características pueden habitar los personajes reconciliados que requiere toda Utopía, en este caso una Utopía de los años Cuarenta.

Cuando Bonet llega a Punta Ballena, encuentra una Naturaleza elaborada, podríamos decir "cargada", singularizada por un Autor que lo precede. Ese Autor es Antonio Dionisio Lussich. Empresario del Río de la Plata, vive y amasa su fortuna rescatando barcos que se accidentan en sus aguas, como un Caronte de signo contrario, transportando náufragos y objetos a una orilla o a otra. Los salvados agradecidos devuelven atenciones y participan de la mitología fluvial enviando ofrendas en forma de árboles. Con ellos, Lussich crea el bosque de Punta Ballena, en el que predominan pinos y eucaliptus, con zonas en las que asoma vegetación que habla de otros territorios y de otras gentes.⁷⁵

Un bosque. Llego a un bosque. Lo penetro, me sumerjo, abro los ojos y respiro dentro de sus pulmones. Un hombre. Llego también a un hombre. me hundo dentro de él y veo que su sueño está lleno de ramas, de troncos que se estrujan peleando por alcanzar el cielo, de oscura y silenciosa naturaleza, cerrada de hermosura. Nunca un bosque y un hombre llegaron a fundirse, a ser un mismo ser, un solo cuerpo bajo el aire.⁷⁶

Entre la Obra de Antonio Lussich y la Obra de Bonet hay unos personajes: Milka Lussich, y sus hermanas; Berlingieri, Cuatrecasas, Booth. Milka Lussich, heredera arruinada que vive en una suite del Hotel Nogaró de Montevideo orquesta la operación de la urbanización quizás para salvarse de la ruina inminente, quizás para salvar la obra de su familia conquistando pacíficamente su territorio. Berlingieri es un empresario que administra la General Motors Argentina. Cuatrecasas, un empresario catalán del ramo de la construcción. Booth, un inglés de los muchos que habitan este paraje del mundo, dispuesto a hacer negocios placenteros. En el entorno de Milka no faltan los artistas, los



⁷⁴ Según el testimonio de Ana María Bonet.

⁷⁵ Sobre Antonio Dionisio Lussich no existe aún un trabajo monográfico. Sin Lussich y sin la actividad pionera de Vilamajó serían inexplicables los primeros pasos del urbanismo moderno en Uruguay. Ver "El Día", Montevideo, 12 de abril de 1947. De esta actividad previa es tributario e intérprete respetuoso el "Estudio Regional para Punta del Este" de Julio Vilamajó, publicado en 1943 y recopilado en LUCHINI, AURELIO, "Julio Vilamajó, su arquitectura", Instituto de Historia de la arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Montevideo, 1970. Del mismo modo que la obra de Kalnay, Dourge, Vilar o Prebisch constituyen un importante antecedente de la obra de Bonet en Argentina, es imposible no reconocer en Vilamajó una referencia de gran valor, tanto por sus investigaciones respecto al paisaje como por la cantidad y calidad de sus obras, muy próxima a los trabajos del atelier Perret.

⁷⁶ Ver "Antonio Bonet, arquitecto" por ALBERTI RAFAEL en AA.VV.: "Antonio Bonet y el Río de la Plata", C.R.C. Galería de Arquitectura, Barcelona, 1987, p.10



Izquierda: Antonio Bonet y López Llausás, fundador de D'ací y d'allá y de la Editorial Sudamericana (Punta Ballena, 1947)

comunistas, los viajeros o los exiliados. Según testimonio de Bonet, las reuniones previas tienen lugar en sitios no menos singulares: el Nogaró, el club de Golf próximo a Maldonado, la casa del embajador soviético, la Punta Ballena.

Decidido a realizar el trabajo sin la intervención de los otros miembros del Austral y dispuesto a alejarse de la Ciudad, Bonet opta por trasladarse directamente al sitio y habita con Ana María un puesto de campo al que le agrega una terraza de madera y unos servicios anexos. Allí trabaja, con la ayuda de un delineante que viene cada día desde Maldonado, comenzando con la planificación general, de infraestructuras y zonificación. El arquitecto catalán reconoce los elementos fundamentales, que forman un gran triángulo: playa, sierra y lago, y entre ellos el bosque. Los tres vértices del triángulo crean tres puntos de atención: el acantilado, la "invernada" y las dunas. Una estrella virtual de tres puntas une los tres vértices y en su centro se alojan los equipamientos de la urbanización. El recetario normativo explicita el sentido de la intervención:

Exhaltación del bosque como unidad, evitándose desvirtuarlo por parcelación geométrica.

La pista para coches reducida a su estricto desarrollo establece el acceso a las casas, máximo de superficie útil.

El sendero conduce al hombre por el bosque.

Los senderos unen todas las edificaciones con la playa sin encontrar el automóvil. Una sencilla pasarela de troncos resuelve el único punto conflictivo

Una estudiada tala de árboles proporciona vistas al mar, sin destruir el bosque

Los cercos separan las propiedades sin dividir el bosque. Constituyen un elemento plástico de composición urbanística.⁷⁷

Las vías para los coches, ondulan en el interior de una franja mayor de taludes de césped, agitándolos orgánicamente en estiramientos y compresiones sucesivas. No hay red, ni calles principales y secundarias, ni repeticiones, ni excesivas simetrías en la planta sino un "continuum" serpenteante que parece trazado en un largo paseo por el bosque dejando marcas sobre las cortezas de los árboles que deben ser quitados.

¿Cómo meterme en ese bosque, como penetrarlo, tocarlo sin dañarlo, sin herirlo en su maravilla?⁷⁸

Los caminos peatonales se conforman a base de lajas de piedra encajadas en la hierba y las "sencillas pasarelas", objetos que en la precisión con que son diseñados, sorprenden, como ruinas modernas esparcidas para sorpresa del paseante. La renuncia a la rutina de la calle no es solo una interpretación inocente del ideario del CIAM. Se trata de una operación de destrucción del objeto clásico. Ocultándose la calle, ésta podrá nacer nuevamente y será seguramente diferente.

Otro tanto ocurre con la manera de relacionar la urbanización con el mar. Bonet establece una franja de protección de 100 mts., tras la cual pueden comenzar a construirse las casas, ocultas por la arboleda. Quien recorre la playa debe hacerlo como si allí no hubiera rastros de "civilización", debe sentirse descubridor, primer habitante. Errancia, descubrimiento, itinerario meandroso, ningún modelo clásico puede resumir las intenciones de Bonet. Hay en este punto una proximidad con Gaudí en el Parque Güell y también con las observaciones sobre "la ley del meandro" que hace Le Corbusier en *Précisions*.

⁷⁷ Texto de BONET ANTONIO; en folleto publicitario de la Urbanización "Un centro de turismo en América del Sur. Punta Ballena-Uruguay", Buenos Aires, 1949, conservado en el Archivo Bonet.

⁷⁸ ALBERTI, RAFAEL, op. cit., p.11



Izquierda: El edificio de la hostería-restaurant "La Solana del Mar", vista desde la playa (Antonio Bonet, 1945).

Derecha: El edificio de la hostería-restaurant "La Solana del Mar", planta escala aprox.: 1:500 (Antonio Bonet, 1945) y vista del vestíbulo.

Ni rambla ni alameda, ni palmeras alineadas, ni paseo ribereño, no existen referencias clásicas. El hombre que desee pasear entre sus árboles, que desee "ver" la urbanización, solo debe robustecer sus piernas y caminar. Tampoco los modelos americanos alternativos ofrecen soluciones según Bonet:

No debe verse en la preponderancia de la vivienda unifamiliar una repetición de las "ciudades jardín" que rodean monstruosamente todas las ciudades americanas y contra las cuales ha luchado el urbanismo moderno⁷⁹

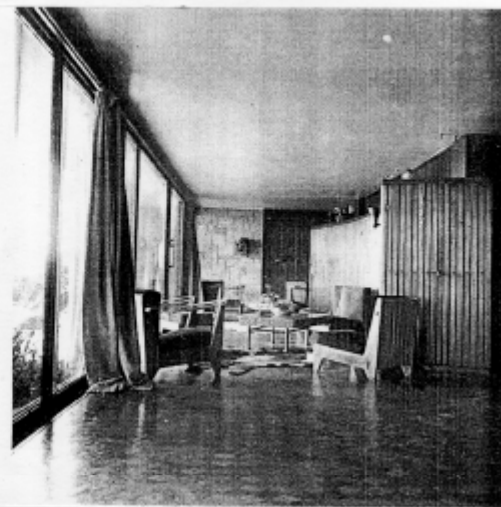
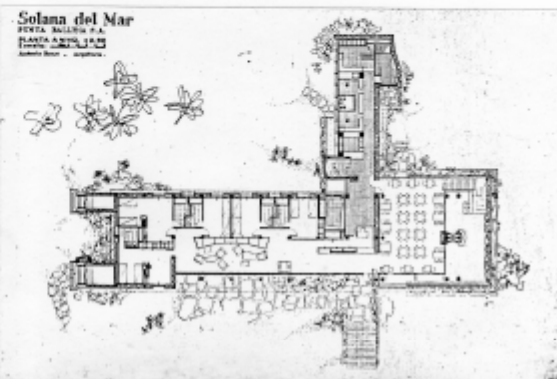
El arquitecto establece parcelas mayores a 2000 m2. de distintos formatos distribuidas en las macromanzanas irregulares que se forman a ambos lados de un diluido eje de acceso principal a la urbanización. Al final de este eje se coloca la primera obra de la urbanización: la Hostería La Solana del mar.⁸⁰

La gran cruz que exhibe el trazado en planta de la Solana del mar parece evocar el gesto repetido a lo largo de la historia por los fundadores de ciudades. Rafael Alberti se fija, en cambio, en el alzado:

Nos hallamos acaso en la cubierta de un lujoso navío recién anclado dentro de un paisaje, al pie del verde malecón que finge el bosque? Visto desde la playa, el edificio entero sugeriría el sueño de un imposible barco empavesado de celajes y árboles.⁸¹

El edificio presenta su fachada más larga en forma paralela a la línea de la costa, dirigiendo hacia el interior otra de las alas de la cruz. La pesada plataforma se acuesta sobre la domesticada duna cubierta de césped y desde allí arranca en dirección al paseo, creciendo telescópicamente su sección interior. Si por el extremo oeste el edificio se acusa como un incidente "natural", en continuidad topográfica con el terreno, por el este exhibe su transparente fachada. La disposición en cruz evita que el edificio pueda ser entendido de un solo golpe de vista, y al mismo tiempo lo reduce en apariencia, diluyendo su programa en sus estirados miembros: la cocinas y los servicios hacia el norte, el restaurant hacia el este, la escalera hacia el sur y los dormitorios hacia el oeste.

Cabe preguntarse cual ha sido el primer paso: la cruz como motivo que luego se elabora, o la articulación de distintas partes en una forma resultante final. La respuesta no es sencilla. El alto grado de articulación, de oposición de unas partes contra otras, de unión de piezas provenientes de familias diferentes, la sugerencia de una arquitectura construida a base de episodios parece confirmar la última respuesta, pero pese a no contar con los croquis que se elaboraron en los proyectos de Punta Ballena, y observando los que han quedado de otras obras como las casas Rubió y Cruylles, obras realizadas en España en la década del Setenta, aparece en forma más clara que Bonet parte de una idea de conjunto, cuya forma a veces viene condicionada por una búsqueda constructivo-formal (como es la bóveda en las casas en Martínez, en la Berlingieri, o en la Cruylles) y a veces, como ejercicio de pura geometría (casa La Rinconada, casa Balañá, casa Rubió), donde la estructura se hace menos evidente, mientras que los incidentes de la topografía se van incluyendo en la definición de la forma final.⁸²

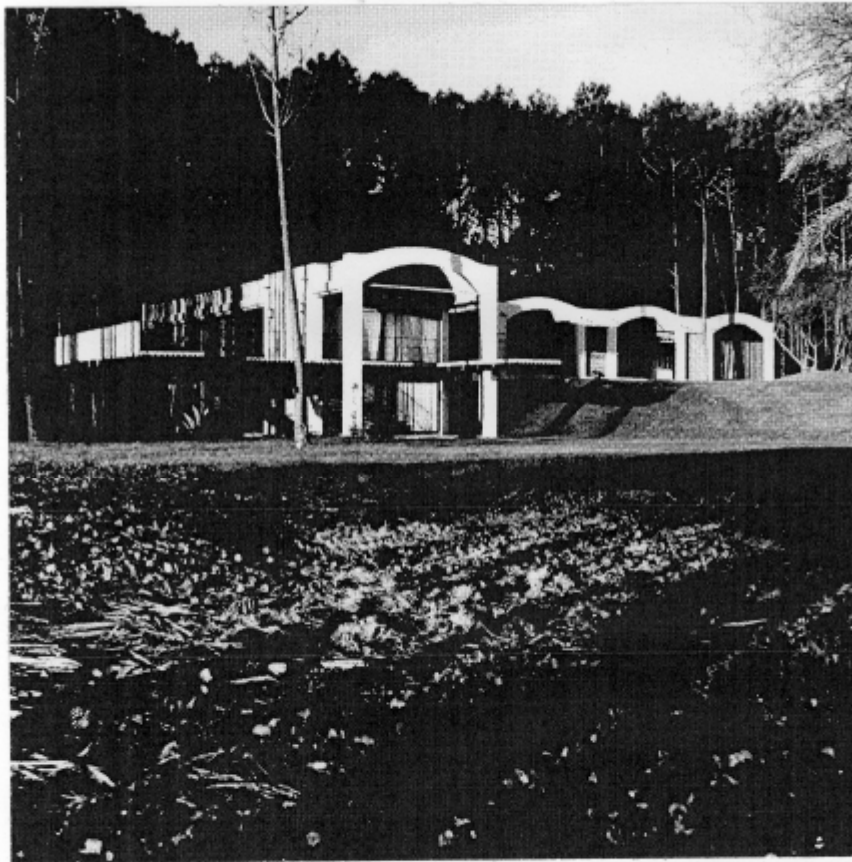


⁷⁹ BONET ANTONIO, op. cit.

⁸⁰ Para una mayor información sobre la urbanización y las obras que la componen ver GUTIERREZ RAMON, "La arquitectura en la Argentina, 1930-70" (parte III: El grupo Austral) en *Hogar y Arquitectura* n° 103, nov-dic, Madrid, 1973; ORTIZ FEDERICO- BALDELOU MIGUEL ANGEL; *La obra de Antonio Bonet*, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1978, pp. 50-62; KATZENSTEIN ERNESTO-NATANSON GUSTAVO- SCHWARTZMAN HUGO; *Antonio Bonet*, Espacio Editora, Buenos Aires, 1985, pp. 36-61; ALVAREZ, FERNANDO-ROIG JORDI; "Bonet y el Río de la Plata" en AA.VV., Op. cit., pp. 17-30; BONET ANTONIO; "Urbanización en Punta Ballena" y ss. en AA.VV.; Op. Cit., pp. 63-97 (texto reproducido también en *Quaderns* n° 174). ALVAREZ, FERNANDO-ROIG, JORDI; "Bonet, 1938-1948", en *Quaderns* n° 174, pp. 76-80. También, en GIBDION SIGFRID; "Holiday centre" en *A decade of New Architecture, 1937-1947*, Editions Gribberger, Zurich, 1951 (reed. por Kraus Reprint, Nendeln, Liechestein, 1979). Para una bibliografía completa de la obra de Bonet, incluyendo obras generales se recomienda consultar la publicada en AA.VV. "Antonio Bonet y el Río de la Plata", C.R.C. Galería de Arquitectura, Barcelona, 1987. Sobre la urbanización en particular ver *The Architectural Review* n° 8, agosto 1950; *Nuestra Arquitectura* n° 290, setiembre 1953 pp. 226-230, *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 61, 1955, pp. 50-53; Sobre la obra de La Solana del Mar en particular ver *The Architectural Review* n° 664, abril 1952, pp. 251-256; *Nuestra Arquitectura* n° 290, setiembre 1953 pp. 231-235; *Cuadernos de arquitectura* n° 43, 1° trim. 1961, pp. 18-19.

⁸¹ ALBERTI RAFAEL; Op. Cit.

⁸² De las casas mencionadas, solo puede encontrarse información publicada de la Casa Cruylles en *Cuadernos de Arquitectura* n° 73. 3° Trim., 1969; *Cuadernos de Arquitectura* n° 75. 3° Trim., 1970, pp. 45-47; *Arquitectura* n° 133, enero 1970 pp. 23-29; C.A.U. n° 1, mayo 1970, p. 81; *Hogares Modernos* n° 57, abril 1971, pp. 83-88. En obras generales, ver ALÓI, Roberto, "Nuove Ville", Ed. Hoepli, Milano, 1970, pp. 246-250.



Izquierda: Casa Berlingieri, vista desde la playa (Antonio Bonet, 1946).

Derecha: Casa Berlingieri, plantas baja y alta escala aprox.: 1:400 (Antonio Bonet, 1947).

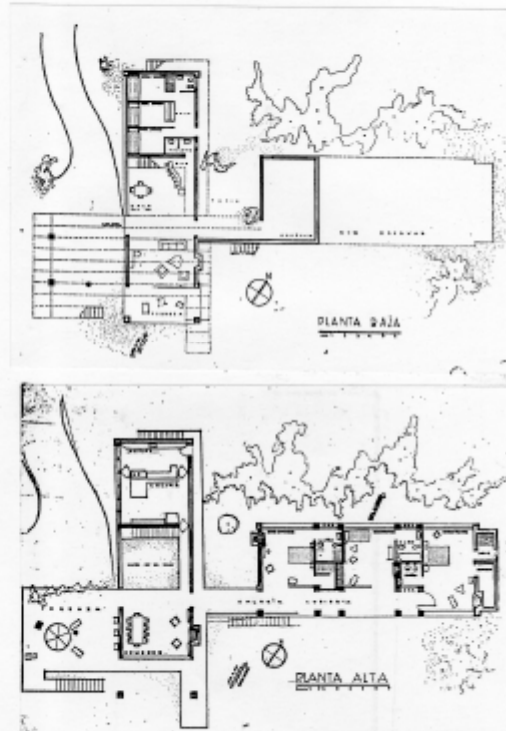
De lo que antecede deducimos que la aparente colección de piezas que presenta La Solana del Mar surge de la necesidad de reforzar la actitud del edificio en su particular implantación y por lo tanto ya prefigurada, y de un tipo de seguimiento continuo y artesanal de la obra. Un ejemplo de ello, referido por el propio Bonet, es la manera en que se decidía la distribución de las piedras en el muro, a base de hacer un simulacro de su colocación final sobre el suelo y efectuar así las necesarias correcciones. Otros ejemplos se pueden observar en las formas curvas de madera que pueblan la terraza jardín y la pista de baile en la parte alta del edificio, o en la sala de espera en el interior del edificio, cuyo parecido con los materiales de Aalto no debe hacer olvidar la referencia a las soluciones que Le Corbusier venía trabajando desde la Casa Stein en adelante, influencia que Bonet no ha dejado de reconocer en ningún momento. Este grado de implicación del arquitecto con su obra se repite en todas los demás trabajos de Punta Ballena.

Si se observan las plantas originales del edificio se descubre que éste permanece impenetrable a quien viene caminando por los senderos de acceso centrales. La ubicación de la escalera de acceso obliga al visitante a un largo recorrido perimetral del edificio, trasladándolo de una sensación a otra. Encontrará primero el muro de piedra, contra el que parece encajarse el cuerpo vidriado cubierto por la gruesa visera de color celeste, girará más tarde para quedar enfrentado a la fachada principal y de espaldas al mar, donde la línea horizontal es omnipresente y va aquietando los incidentes exteriores. Superados los escalones de piedra, girará hacia la luz y el murmullo provenientes del bar, pero deberá completar el recorrido en espiral, bajando la escalera en dirección a la barra. Como en la banda de Moebius, allí le será devuelto el paisaje exterior.

La idea de pabellón subyacente en las casas en Martínez y en ciertos ángulos de La Solana se mantiene en las tres casas realizadas en la urbanización: las casas Berlingieri, La Rinconada, Booth y Cuatrecasas, donde Bonet multiplica las experiencias con los materiales y texturas. Hay un proceso previo de acumulación de conocimientos-previo incluso a la construcción de la hostería-en el que Bonet aprovecha la necesidad de preparar una infraestructura mínima de viviendas y servicios para trabajadores, depósitos y algún equipamiento realizando combinaciones de piedras, madera, ladrillos y materiales del lugar. Pero ya en este proceso es visible una insistencia sobre una sección, en definitiva una forma que tiene parentescos con la *Maison-aux-Mathes*, la *Casa Errázuriz* o con el propio proyecto de la *Maison de Week-end Jaoul* de Le Corbusier, caracterizadas por la utilización de cubiertas inclinadas hacia el interior del edificio.⁸³

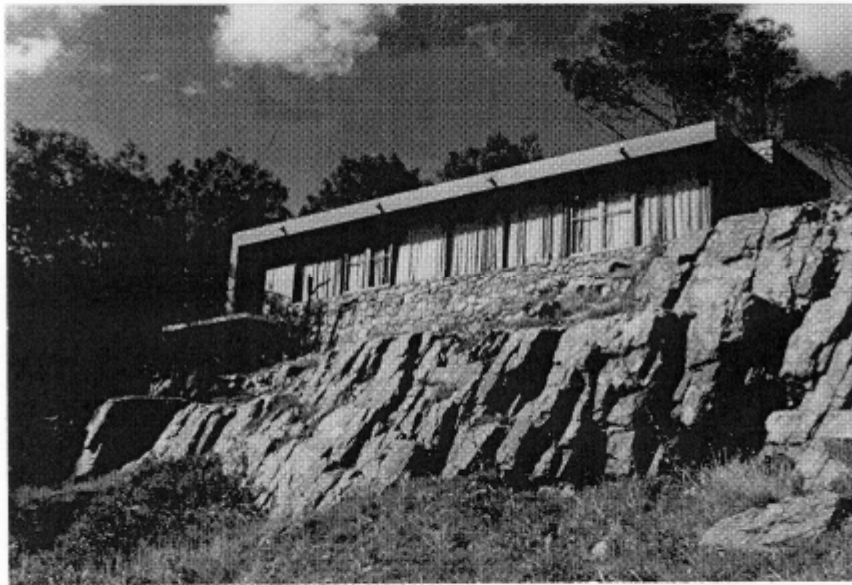
En la casa Berlingieri, la mayor de todas las construídas, se combinan temas de las casas en Martínez con el énfasis dado al recorrido y a la implantación en la hostería construída previamente. La casa consiste en dos pabellones dispuestos ortogonalmente, cuyo motivo principal es la utilización de bóvedas catalanas, construída por única vez en su obra rioplatense según las reglas del oficio en colaboración con Eladio Dieste, joven ingeniero uruguayo.⁸⁴

La diferencia fundamental con el proyecto de Martínez, está en el peso que Bonet pone en la orientación de la casa, cuestión que lo lleva a resolver uno de los pabellones con una bóveda de cañón corrido coincidente con su planta, mientras que el otro se forma a base de una sucesión de bóvedas que pautan la distribución -mas fraccionada- de los dormitorios. Como en La Solana, la blanca línea superior -esta vez trazo ondulado- delimita el volumen, mientras que por debajo, la ondulación del terreno devora la parte de los dormitorios, dejando como centro de atención la bóveda en doble altura correspondiente a los lugares mas públicos.



⁸³ Sobre la *Maison-aux-Mathes* ver LE CORBUSIER; *Oeuvre Complète*, 1929-34, Les éditions d'architecture, Artemis, Zurich, 1975, pp. 134-139; y *The Le Corbusier Archive*, Garland Publishing Inc, Nueva York-Londres y Fondation Le Corbusier, 1983, vol. 12, pp.503-545. Sobre la *Casa Errázuriz* ver *Oeuvre Complète*, 1929-34, op. cit., pp.48-52 y *The Le Corbusier Archive*, op. cit., vol. 9, pp.1-26. Sobre la *Maison de Week-end Jaoul* ver *The Le Corbusier Archive*, op. cit., vol. 13, pp. 565-567.

⁸⁴ Sobre esta obra en particular ver *Nuestra Arquitectura* n° 290, Buenos Aires, setiembre 1953, pp.236-239; *Hogar y Arquitectura* n°29, Madrid, julio-agosto 1960, pp.30-35; *Cuadernos de Arquitectura* n° 42, Barcelona, 4° Trim.1960, pp.380-381; *Casabella* n° 285, Milán, marzo 1964, pp.20



Izquierda sup.: Casa "La Rinconada", vista desde la playa (Antonio Bonet, 1947).

Izquierda inf.: Casa "La Rinconada", vista desde el acceso (Antonio Bonet, 1947).

Derecha sup.: Casa Neutra en Silverlake, vista interior con Dion Neutra (Neutra, Silverlake, 1932); y Casa "La Rinconada", vista interior con Ana María Bonet (Bonet, Punta Ballena, 1947).

Derecha cent.: Casa "La Rinconada", planta escala aprox.: 1:400 (Antonio Bonet, 1947).

Derecha inf.: Casa Booth, planta escala aprox.: 1:400 (Antonio Bonet, 1948), y Casa Custracases, planta escala aprox.: 1:330 (Antonio Bonet, 1948).

A partir de allí, de esta exhibición de los "temas" de la casa, comienzan los ligeros enlaces con los que Bonet completa la casa: la escalera y la terraza exterior, que abrazando el ángulo sudoeste, va a colocarse en la situación mas favorable de orientación, protegida de los fríos vientos del sur. Las similitudes con las casas en Martínez son notables: la puerta de acceso es un episodio imperceptible, el pasillo hacia los dormitorios es tratado como un estar-en este caso como una galería- y las ventanas llenan los intercolumnios.

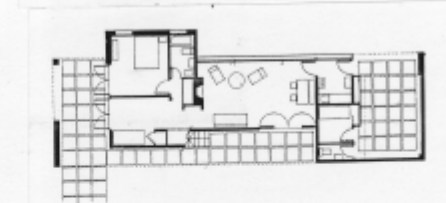
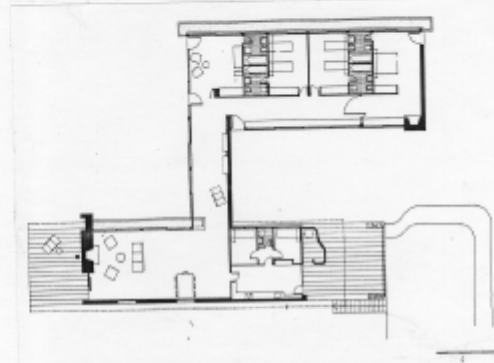
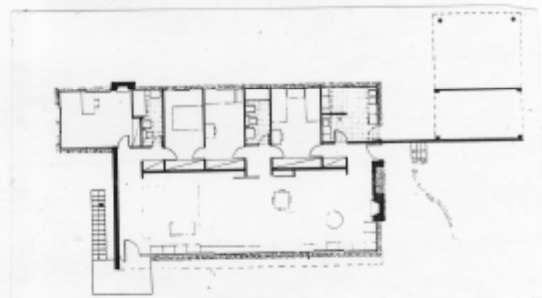
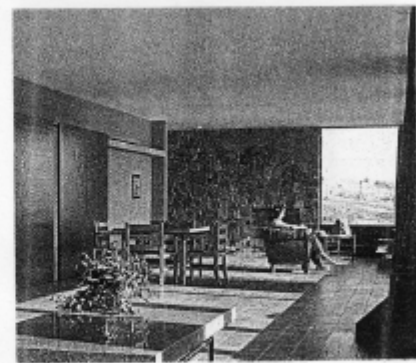
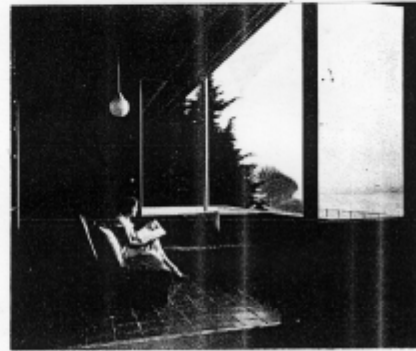
En la casa La Rinconada, de menor superficie y construída en 1947, la arquitectura queda nuevamente fijada al terreno, mas escarpado, mediante un basamento-parapeto continuo de piedra careada, una losa que resiguen toda la planta, entre los que se desarrolla la carpintería corrida, una solución que recuerda a las casas construídas en Garraf por Sert y Torres Clavé. El acceso se coloca frente al mar, y por lo tanto oculto a la dirección por la que es posible acercarse a la casa. El visitante es obligado a seguir el recorrido que Bonet ha preparado, dando un rodeo al basamento de piedra, llegará a un claro donde quedará aprisionado entre el bosque y el mar, y su escapatoria será ascender la serie de escalones que dibujados sobre el muro blanco lo conducirán hasta la casa. En el interior de la casa -que es su propia casa- las incidencias se reducen al mínimo, limitadas a acondicionar el refugio. La planta se estructura en dos mitades, divididas por un tabique-mueble, cuyas grandes pueras pintadas de azul se deslizan como telones para acceder a los estantes o al dormitorio.⁸⁵

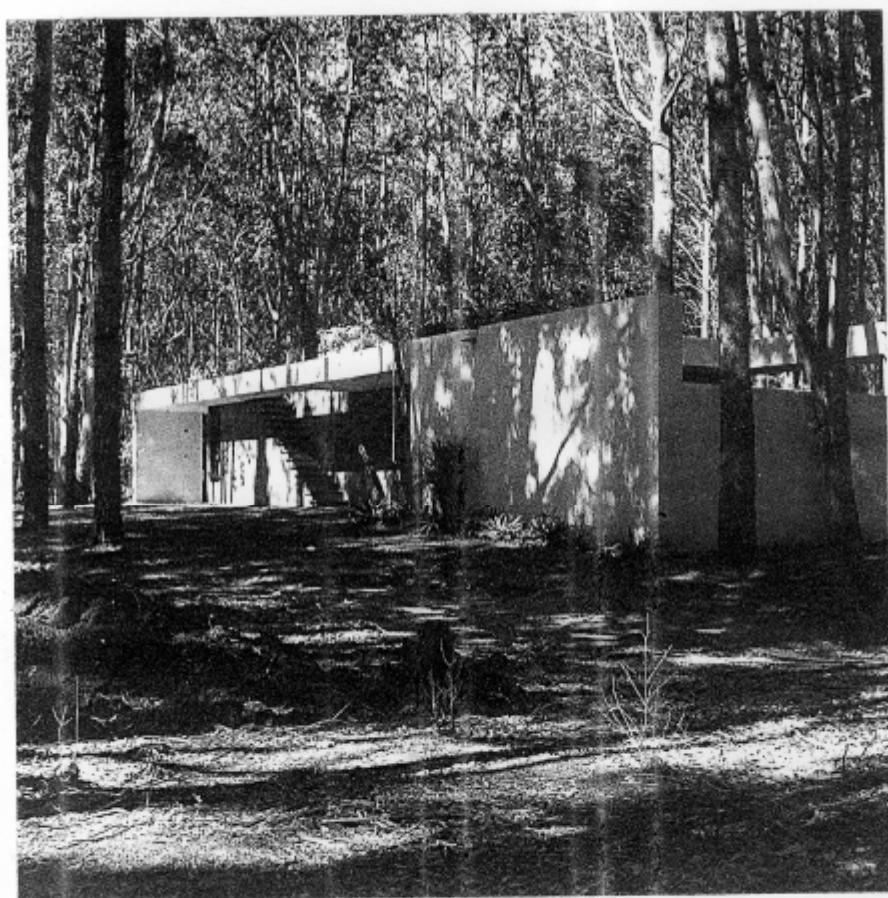
La falta de planos y croquis de estas casas se ve compensada por las fotografías obtenidas poco tiempo después de ser acabadas: Ana María Bonet posa en alguna de ellas y recuerda las fotos que Wassili Luckhardt le hace a Dion, la esposa de Richard Neutra en el estar de la casa que éste contruye para sí frente al Silverlake en 1932. Entre una y otra, quince años de *International Style*, abarcando desde la crepuscular bruma nórdica hasta el largo atardecer de Punta Ballena. Solitario, y a la vez mundano y hedonista como lo era Bonet, no es casual que Richard Neutra visite Punta Ballena en 1947, y que una fotografía en la playa reúna los extremos de esta historia.⁸⁶

En la casa Cuatrecases, construída en el mismo año que la anterior, Bonet define su mínimo programa con una planta rectangular y una losa cuya blancura horizontal quiebra la omnipotencia del bosque. En la planta define tres zonas: dos cuadrados en los extremos con la zona de servicio y los dormitorios, y entre ambos se extiende un pequeño estar proyectado hacia el exterior. Como en los ejemplos anteriores, la fachada se orienta hacia el visitante, anticipa su estructura, lo conduce a su interior para luego situar el centro de atención en el exterior.⁸⁷

La casa Booth, la última construída por Bonet, en una zona mas despejada de árboles, presenta las mayores diferencias con las anteriores. Se trata de una casa más cerrada, que busca definir un espacio de patio interior, en una actitud muy similar a la que Marcel Breuer asumía con sus experimentaciones en torno a las llamadas "binuclear houses". En ellas la zonificación interior produce una estructura en "H" con el área social separada de los dormitorios y muy abierta al paisaje.⁸⁸

El cambio no sorprende si se tiene en cuenta la continua afluencia de revistas norteamericanas, orientadas a la búsqueda de modelos de arquitectura doméstica, tendencia reforzada con el regreso de los soldados y los cambios posteriores a la Segunda Guerra. Ya hemos comentado la dedicación casi exclusiva de *Nuestra Arquitectura* a la publicación de obras de autores norteamericanos, entre los que puede verse abundantemente a Fred Keck,





Izquierda: Casa Cuatrecasas, vista desde el bosque (Antonio Bonet, 1948).

Hamilton Harris, Edward Stone, SOM, J.R. Davidson, actitud que lleva a Scott a publicar tardíamente la obra acabada de Punta Ballena. Pero, en el caso particular de Marcel Breuer, es importante destacar su estadía durante seis meses en Buenos Aires invitado para impartir cursos en la Universidad, presencia solicitada y aplaudida por el Centro de Estudiantes, influido por el entorno de los ex-Austral en la Facultad de Arquitectura. Los dos números de *Nuestra Arquitectura* de setiembre y noviembre de 1947, dedicados a la obra de Marcel Breuer constituyen la primera publicación monográfica de su obra -previa a las realizadas en Estados Unidos- y un material de gran influencia sobre el ambiente arquitectónico de la época en un proceso que culmina con la obra realizada por Breuer, en colaboración con Carlos Coire y Eduardo Catalano, de un parador turístico en las afueras de Mar del Plata.⁸⁹

Bonet regresará a Buenos Aires en 1948 para reencontrarse con Ferrari Hardoy, Kurchan y Vivanco para los trabajos del Plan de Buenos Aires. Hacia 1950, se cierra la etapa de mayor influencia y actividad del Austral. Pensado en París y en Buenos Aires, transformado por sus encuentros con la realidad, sus vicisitudes explican una época que rechaza todos los heroísmos, pero consume puntualmente las sugerencias formales.

Punta Ballena no entraña el viaje al "humus" del resto del Austral en Tucumán. Tampoco es el campo descubierto después de largas estadías en París de Güiraldes, de Marechal o de Prebisch. Punta Ballena pertenece al mito nacido de la relación de Buenos Aires y el Río de la Plata y por ello, sus casas son los edificios más alejados del Centro de la ciudad. Un Centro que, como vimos en Vilar al principio, debe inventarse un "efecto de antigüedad" con un pasado, que inexistente en una ciudad excesivamente joven, se busca en el porvenir. Un Centro que Wladimiro Acosta rechaza en la búsqueda de leyes inmutables y soluciones definitivas: el clima y la redención social.

Bonet, que no es ajeno a ese Centro y a la representación de sus leyes, muestra una actitud donde rara vez quedan explícitos ideales de colaboración, de complicidad, de eficacia. En todo momento parece negarse a todo acto que no entraña lo utópico, y por ello, ineficaz. Quien no quiere representar, imagina. Por ello, para poder ser libre e imaginar, "olvida" a sus ex-compañeros de Austral y asume el trabajo en solitario. Punta Ballena habría sido imposible desde la rigurosidad y el espíritu más teórico y polémico de Ferrari Hardoy, Kurchan, Vivanco o Peluffo, o de la ortodoxia marxista de Ungar. Esa "inmoralidad" era necesaria para poner a salvo su obra, por ello deshace su obra inicial: el Austral. Cuna y tumba de una utopía, Punta Ballena, permanece como una elegía del viaje moderno, cubierta de silencios, de rumores y de sombras de atardecer.

⁸⁵ Sobre esta obra en particular ver *Nuestra arquitectura* n° 290, Buenos Aires, setiembre 1953, pp. 244-246.

⁸⁶ Para un repaso de estos cambios ver MOCK ELISABETH B.; *Built in USA, 1932-1944*, MOMA, New York, 1944 y MC. COY ESTHER; *Modern California Houses*, 1962, publicado en segunda edición como *Case Study Houses, 1945-62*, Hennessey & Ingalls, Los Angeles, 1977.

⁸⁷ Sobre esta obra en particular ver *Nuestra arquitectura* n° 290, Buenos Aires, setiembre 1953, pp. 239-241

⁸⁸ Sobre esta obra en particular ver *Nuestra arquitectura* n° 290, Buenos Aires, setiembre 1953, pp. 241-243. Sobre las "binuclear houses" de Marcel Breuer puede verse BLAKE, PETER; *Marcel Breuer. Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, Longmans, Green and Co. Londres, Nueva York, Toronto, 1956.

⁸⁹ La revista *Arts & Architecture* y *The Architectural Forum*, cuyas entregas llegan puntualmente a Buenos Aires reflejan el cambio en las lecturas de los arquitectos en la postguerra. Esta evolución en el ambiente norteamericano puede seguirse para el caso de la arquitectura doméstica en MC. COY, ESTHER, op cit. La tendencia puede seguirse también en el auge de publicaciones sobre arquitecturas en el Brasil, ver *Architectural Forum* febrero 1943, *Architectural record*, 1943; *Architectural Review*, marzo 1944; *Architectural Forum*, febrero 1947; *Architecture*, abril 1947; *Architectural review*, mayo 1947; *La arquitectura de hoy* n° 9-10, octubre 1947. Puede verse también en una serie de libros editados en la década del Cincuenta: BARDI, P., *The Arts in Brazil*, Edizione dei Milione, Milán 1956; FRANC, K-GHEDON, S.; *Affonso Reidy, works and projects*, Reinhold, New York 1956; GAZANEO, J.-SCARONE, M. Lucio Costa, INBA, Buenos Aires, 1959; GOODWIN, P.; *Brazil builds*.

Architecture New and Old (1652-1942), The Museum of Modern Art, New York, 1943; HITCHCOCK, H. R.; *Latin American Architecture since 1945*, The Museum of Modern Art, New York, 1955; MINDLIN, H.E.; *Modern Architecture in Brazil*, Reinhold, New York, 1956; PAPADAKY, S.; *Oscar Niemeyer, Works in progress*, Reinhold, New York, 1956