

Dibujos itinerantes. Un proyecto inédito de Antonio Bonet Castellana

Andrés Tabera Roldán, Jorge Tárrago Mingo
 Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra

Abstract

In March 1948, Antonio Bonet Castellana sent several photographs of seven projects to be showed in the CIAM VI at Bridgwater. One of them included some drawings executed by hand of “House in Rioja (Subtropical Climate) Argentina, Buenos Aires, 1939”, that were probably done for a contest just a few months after his arrival in Argentina from Paris. These recently rediscovered sketches show the traveling condition of Bonet and meet many of the features that can be attributed to the journey –whether physical or inner–, and to the traveler attitudes –loss and estrangement–, therefore to the travel sketches.

Keywords: Antonio Bonet, CIAM, Grupo Austral.

Cuando en julio de 1936 Antonio Bonet Castellana abandona Barcelona y pone rumbo a París, difícilmente podría imaginar el cúmulo de acontecimientos que allí tendrían lugar, ni que esta breve estancia –hasta abril de 1938– determinaría más de la mitad de su vida profesional en Latinoamérica hasta el regreso definitivo a España en 1963. Es conocido que el principal motivo de su marcha es, como lo fuera antes para J. L. Sert –su principal mentor hasta entonces–, ir a trabajar al estudio de Le Corbusier. Y también que gracias a Sert trabajó como arquitecto colaborador durante los meses de la construcción del Pabellón Español de 1937¹, formando parte del ambiente artístico que se generó alrededor. En París, el faro cultural y artístico del momento, impulsado por ese perspicaz espíritu de juventud es como poco observador, posiblemente en papel de secundario, de mucho de lo que acontece en estos años convulsos. De toda esta atmósfera en constante ebullición desafor-

tunadamente poco se puede extraer, ya que en el caso del arquitecto catalán no existe mucha documentación al respecto².

Apenas transcurridos dos años, la carta que escribe a Torres Clavé –días antes de embarcarse rumbo a Buenos Aires y con el equipaje a medio hacer³– es de los pocos testimonios escritos de los que se tiene constancia. Y reúne más interés del prestado hasta el momento. Por una parte, se reconoce abiertamente que en la “búsqueda de nuevos caminos para hacer avanzar la Arquitectura”, además de Le Corbusier, tuvo un peso significativo el pintor y arquitecto (por orden de importancia) chileno Roberto Matta Echaurren, participe junto con Bonet tanto de la construcción del Pabellón español como del trabajo en el estudio de Le Corbusier. Por otra parte, una nueva orientación en clave surrealista parecía alejarle de sus dos principales maestros: de Le Corbusier, puesto que ya “estaba preparado” para ser el verdadero protagonista de su propia historia, y de Sert, quien no estaba “al corriente” de estas nuevas inquietudes, ni debía estarlo.

Así, emprendió el viaje a Buenos Aires con absoluto optimismo y convencido de que las claves para transformar su nuevo país serían idénticas a las experimentadas durante estos años parisinos. En territorio austral, según le habían prometido⁴, podría actuar y lo que es más importante, podría construir. Junto al escaso equipaje que llevaba consigo viajó con un particular repertorio de dibujos bajo el brazo, cuidadosamente elegidos, pues le iban a servir como carta de presentación, no en vano habían sido realizados en el estudio de Le Corbusier y en colaboración con Matta: unos croquis de la Maison de Week-end Jaoul⁵.

Estos dibujos que lleva consigo en el viaje son el perfecto resumen de las inquietudes plásticas que, en parte contrarias a Le Corbusier y supuestamente desconocidas para Sert, marcaron sus primeros proyectos

argentinos. Con todo, la fascinación por estas formas blandas del grupo de amistades porteñas que a su compás –el Grupo Austral– decidieron sumarse a esta serie de propuestas tomadas del laboratorio surrealista, duró bien poco⁶. Una vez pasado el hechizo inicial y las dificultades que suponía materializarlas, unido a otros desencuentros, hicieron que sólo el arquitecto catalán se mantuviera firme en dicha posición⁷.

Unos cuantos años después, cuando el conflicto europeo había acabado y los miembros CIAM trataban de reagruparse y retomar con nueva fuerza los propósitos que habían quedado postergados, Sigfried Giedion –secretario de la organización– impulsaba el resurgir de su actividad con la idea de editar una publicación que conmemorase el XXº aniversario de los congresos. La labor editorial había empezado con la recopilación de los trabajos presentados para el VI CIAM de Bridgwater que se había celebrado a finales del verano de 1947.

Bonet no viajó al “Congreso de los reencuentros” –bautizado así por su casi único propósito conciliador–, sin embargo estuvo presente de forma indirecta. Su amigo y compañero Jorge Ferrari Hardoy, le escribe apresuradamente una carta a Punta Ballena el 24 de agosto en la que le informa de los últimos acontecimientos⁸. Bonet debía enviar con urgencia una muestra de sus trabajos, “preferentemente en fotografías de 30X30 cms en papel delgado, sueltas, para ser armadas en paneles allí”, y añadir unas líneas con sus antecedentes más significativos para, en su caso, poder ser aceptado como delegado uruguayo de la organización.

No se tiene constancia de cómo fueron exhibidas las fotografías en la muestra europea. En todo caso, toda vez que Europa había sufrido el lapso de la guerra, Latinoamérica en general y Argentina en particular, parecía estar llamada a cobrar un mayor protagonismo en el panorama internacional, como le relata Ferrari Hardoy en otra carta, ya de regreso⁹:

La exposición anexa al congreso sólo contó con análisis de urbanismo, los que bien sabes interesan relativamente; los únicos trabajos de arquitectura que se presentaron fueron los nuestros (Todo lo tuyo, las Casas en Martínez, Pino y O’Higgins [...]) Evidentemente lo que más llamaron la atención fueron Paraguay y Suipacha Las

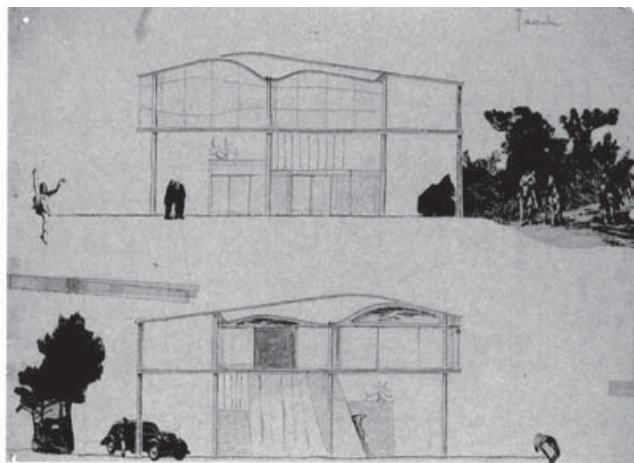


Figura 1. Uno de los dibujos con los que Bonet viaja a Buenos Aires. El color, los trazos sueltos y algunos recortes alrededor del dibujo caracterizan la composición del primer diseño de la Maison de Week-end Jaoul (Álvarez y Roig 1996, 73. También en COAC, Barcelona. H 108 G 12 312)



Figura 2. Otro dibujo de la primera propuesta de la Maison de Week-end Jaoul. Es interesante observar que la única firma que aparece en la producción de algunos de estos dibujos es la de Bonet (Ferrari, 33)

construcciones tuyas del Uruguay, las casas en Martínez y la obra nuestra de Pino. Sobre estos trabajos recibimos felicitaciones de todo el mundo entre las que puedo citarte a Sert, Gropius, Van Tijen, Roth, Giedion, los delegados del MARS, etc etc.

Las fotografías de los siete proyectos, propios y en colaboración, enviados por Bonet mostraban planos canónicos –secciones y plantas– dibujados con el rigorismo y códigos propios de un documento de arquitectura, como por ejemplo en aquellas en las que se incluía el anteproyecto del Instituto de Aeronáutica, para La Plata o del Dispensario antituberculoso en Buenos Aires¹⁰. En algunos casos, se completaban con imágenes de la obra construida o bien en proceso de serlo –como con la Casa Berlingieri de Punta Ballena.

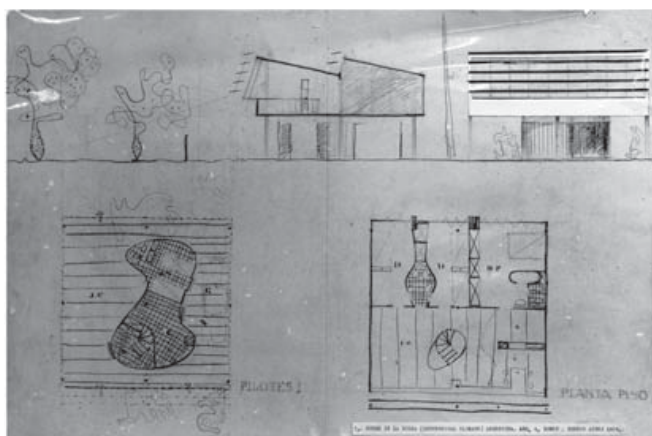


Figura 3. Fotografía original de la propuesta "House in la Rioja (subtropical climate) Argentina" (gta Archiv, Zurich. 43 S 3 3)



Figura 4. Composición de dos láminas enviadas por Bonet al congreso de Bridgewater. Superior: Anteproyecto de Instituto de Aeronáutica, la Plata, 1944. En colaboración con Hilario Zalba. Inferior: Dispensario antituberculoso, Buenos Aires, 1941. (gta Archiv, Zurich. 43 S 3 3)

Pero en la muestra hubo más de lo que el propio Ferrari Hardoy recordaba o había llamado la atención a los congresistas. Entre las fotografías de los proyectos enviados se encontraba una un tanto atípica, con unos pequeños dibujos de un proyecto hasta

ahora inédito cuyo pie de foto reza: "House en la Rioja (Subtropical Climate) Argentina, Buenos Aires, 1939"¹¹. Estos dibujos, cronológicamente algo anteriores al resto, parecen colarse entre la selección de fotografías en blanco y negro. A diferencia de los planos perfectamente delineados, éstos son de un trazo acaso descuidado y repentino, impropio de un dibujo cuyo propósito era ser expuesto –y, no olvidemos, después publicado. Surgen varias preguntas, ¿por qué elegiría Bonet un proyecto menor, tanto en escala como en repercusión? ¿Por qué enviar la fotografía de un proyecto dibujado a mano, de apariencia inacabada?

Lo cierto es que la selección de fotografías le sirvió para el propósito perseguido, porque fue nombrado delegado uruguayo de la organización de los congresos CIAM y meses después de la celebración del congreso, el 30 de enero de 1948, y casi diez años después de su último encuentro en París, Sert le escribía felicitándole por su trabajo¹²: "Vé [sic] en Bridgewater [sic] fotografías de tus últimos trabajos por los que te felicito lo más cordialmente". Aunque Sert, quizá con cierta astucia, le felicita exclusivamente por los "últimos trabajos". ¿Realmente esta propuesta de tintes "surrealistas", que había "escondido" ante J. L. Sert en su etapa parisina, era ahora tan exótica?

Analicemos el proyecto y la forma de presentarlo. La fotografía contiene dos plantas, una sección y un alzado dibujados a mano de un espacio doméstico que, sintetizando un análisis más exhaustivo pendiente, probablemente debe leerse tomando en parte las claves modernas postuladas por Le Corbusier y ciertas libertades facilitadas por los mecanismos surrealistas. Quizá la propuesta remite a ciertas obras maestras que abrieron el camino hacia una nueva sensibilidad tanto en la arquitectura –la Ville Saboye– como en las artes plásticas –recuérdese la producción artística y experimentación formal de comienzos de los treinta de Joan Miró y Jean Arp o la influencia de Dalí en los dibujos de Matta, con los que Bonet tuvo intensa relación durante la construcción del Pabellón Español de 1937.

Esta dicotomía ideológica que para Bonet debiera ser integración entre el arte y la arquitectura se transpone formalmente al diseño de la casa. Sopotados sobre una retícula de tres por tres, los "PILOTES!" –con este énfasis rotulado– delimitan una superficie de más de cien metros cuadrados para cada

una de las dos alturas. Sin embargo, el carácter de una y de otra poco o nada tiene que ver. Configurados por operaciones antagónicas, el prisma superior se ciñe a los límites del volumen exterior, configurando en su interior y de una forma ordenada y medida tres dormitorios y dos baños en la parte privada, cocina y salón para la pública. Las formas blandas y libres se reservan para parte del mobiliario, algún elemento separador y la escalera¹³. Tanto la parte de día como de noche de la casa se organiza en función de la luz, –de ahí el *brise-soleil* y la cubierta plegada– determinando la apertura total del volumen superior en sus fachadas norte-sur¹⁴. En cambio, la planta inferior es un lienzo surrealista. En medio de una composición delimitada por el prisma virtual definido por la trama de pilotes, una línea sinuosa en contacto con el suelo se contrae y pliega sobre sí misma, alber-



Figura 5. Composición de tres obras artísticas que aluden a este lenguaje de formas blandas. De izquierda a derecha: “Relief Construction” de Joan Miró, agosto-noviembre de 1930. Óleo sobre madera, clavos, grapas y metal sobre panel de madera. 91,1 x 70,2 x 16,2 cm. MoMa, Nueva York; “Constellation with Five White and Two Black Forms: Variation 2” de Jean (Hans) Arp, 1932. Madera pintada. 70,1 x 85,1 x 3,6 cm. MoMa, Nueva York; “The Red Sun” de Roberto Matta, 1938. Lápices de colores sobre papel. 48,8 x 64,1 cm. Lucid Art Foundation, California. (AA.VV. (2), 32)



Figura 6. Pie de foto: “Fauteuils, pneumatiques. Project d’architecture, 1936” DE Roberto Matta. Lápices de colores, lapiz y collage sobre papel. 32,5 x 50 cm. (Ferrari, 35)

gando en sus entrañas amorfas la escalera que comunica ambos niveles y, separado de ésta, una pequeña estancia en sombra y monoambiente –que parece ser un apartamento independiente con aseo, dormitorio y cocina propios. Sin responder a una lógica en su acceso, esta forma aparentemente libre se mimetiza por su grafismo con el resto de elementos vegetales dibujados configurando a un lado de la planta el espacio del garaje, y al otro un pequeño porche cubierto.

Todo el dibujo es tentativo e impreciso, hasta tosco, quizá está hecho de memoria y apresuradamente. Quizá por eso, incluso, recoge algunas imprecisiones, faltas dimensionales y errores impropios como cuando el coche ‘acaricia’ a uno de los *pilotis* o una de las camas parece quedar felizmente encajonada entre paramentos ciegos. Sus particiones se engrosan y adelgazan sin distinción entre cerramientos según el capricho del lápiz. Por un momento los trazos y manchas parecen alejados de cualquier técnica arquitectónica verosímil, pareciéndose más a esas “sábanas mojadas que se deformen y amolden a nuestros miedos psicológicos” que Matta, desde París, reclamaba para la arquitectura en 1938¹⁵.

Ciertos rasgos empezaban a desdibujarse, o mejor dicho, a concretarse espacialmente. Bonet a lo largo de estos primeros años, hijo de su tiempo y próximo a las herramientas surrealistas, había demostrado su gusto por el *collage*¹⁶, por el contacto entre piezas heterogéneas, procedentes de materiales y matrices formalmente distintos. Si comparamos este dibujo fotografiado que viaja de vuelta a Europa en 1947 con aquel con el que viaja de París a Buenos Aires diez años antes, vemos que los recortes amorfos habían mutado, dejando de ser formas ajenas al diseño y con un propósito meramente evocador o compositivo, para pasar a ser espacio construido. Con ello, el dibujo pierde parte de su sugerencia artística pero al contrario que los de la *Maison de Week-end*, se concretan algo más como arquitectura posible. Bonet había dejado de levitar sobre los espacios ingravidos de la pintura de Matta y, ya sobre suelo firme y lo que le era conocido, trataba de conseguir su verdadero propósito, justo el contrario al que había optado el chileno al dedicarse exclusivamente a la pintura: materializar sus ideales.

En la descripción de la fotografía, “House en la Rioja (Subtropical Climate) Argentina, Buenos Aires,

1939”, podría haber añadido que en realidad se trataba un prototipo de vivienda para el concurso de anteproyectos convocado por el Banco de la Nación Argentina y auspiciado por la Sociedad Central de Arquitectos¹⁷. Quizá con ello se evitó descubrir que esta propuesta presentada el 15 de julio de 1939 como parte de la actividad del Grupo Austral –y coincidiendo con la publicación del Manifiesto Austral: Voluntad y Acción– no obtuvo reconocimiento alguno de entre el resto de 220 propuestas. Es más, ni siquiera es incluida en las publicaciones propias del Grupo, siendo otros los ejemplos que ocuparon sus páginas como los proyectos “Domus 1, 2, 3 y 4” que atendían a la zona cálida, zona templada norte, zona templada sur y zona fría, respectivamente.

La propuesta para zona calida –Domus 1– diseñada como un “espacio abierto” según “los vientos frescos y eternamente en sombra” guarda ciertos rasgos comunes con el dibujo de Bonet: dos alturas, dos volúmenes, nueve pilotes, una sola escalera... (Grupo Austral septiembre 1939, 9-14), así que cabría elucubrar con que el dibujo de la fotografía se trate de un croquis preliminar desechado o, como sospechamos, una reproducción apresurada para ser enviada con el resto de proyectos para su exhibición en Bridgwater diez años después. Con todo, cabe recordar además, que cuando se convoca el concurso y se ejecutan los dibujos, Bonet acababa de llegar a la Argentina y que, como el resto del país, el lugar para el que se pensaba el prototipo le era totalmente desconocido. A su ejecución se añade, pues, la emulación del viaje mental hacia un territorio desconocido.

Volvamos al dibujo y con la ayuda del alzado imaginemos una perspectiva lejana. Las aparentes formas surrealistas parecen quedar supeditas a la escala del detalle o a partes del dibujo, siendo el volumen blanco y neto suspendido sobre el vasto territorio pampeano el verdadero protagonista. Por comparación, de nuevo con los dibujos de la Maison de Week-end, la propuesta se había simplificado hasta el punto de que la cubierta había dejado de ser algo blando y geoméricamente confuso. Aquí Bonet no tiene reparos en utilizar una cubierta fragmentada en dos planos inclinados que atiende a la distribución binuclear de la casa, aunque otros proyectos contemporáneos, los *ateliers* de Suipacha y Paraguay (Buenos Aires, 1939) o la desaparecida terraza del Sel (Buenos Aires, 1938), continúen con las

formas parisinas. De haberse construido, lo único que podemos aventurar por la mancha blanca del alzado, es que el volumen superior hubiera tenido el característico revoco blanco moderno.

Bonet viajó a Argentina con la idea de ilustrar las potencialidades de un lenguaje que, al menos para él, aun estaba por explorar. En Buenos Aires, por el contrario, se encontró desamparado en esta búsqueda, ya que ni siquiera quienes habían mostrado su fascinación inicial creyeron posible alcanzar estos sueños. Cuando por fin Giedion publica a finales de 1951 el libro que había estado gestando desde el primer

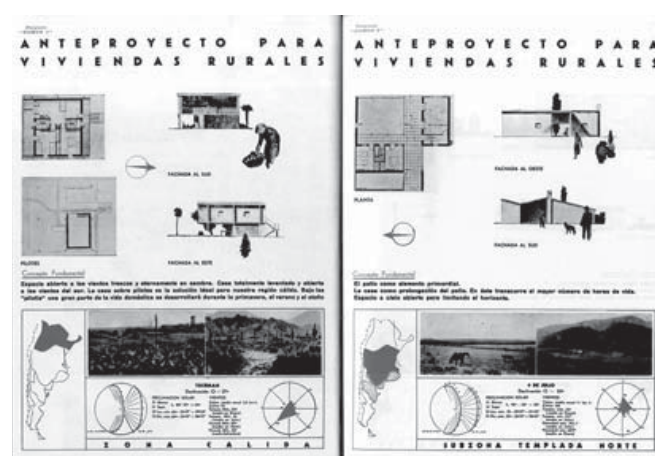


Figura 7. Dos de los cuatro proyectos publicados dentro de la revista del Grupo Austral. En la página de la izquierda junto con un cuadro estadístico de “declinación solar” y los vientos predominantes, la propuesta de título “Domus 1” proyectada para la Zona Calida de Tucumán. (Austral. Septiembre 1939, 11-12)



Figura 8. Bonet, a la derecha de la fotografía, junto al ejemplarizante *performance* realizado en una terraza de Buenos Aires. Una pequeña intervención donde puso en práctica la búsqueda de formas libres con la construcción de una escalera, una sinuosa lámina delgada, y una pieza que a modo de escultura recordaba esas formas libres de los *collage* parisinos

encuentro de posguerra y en el que se constata la relevancia de la producción argentina de los últimos años, *A Decade of New Architecture*, de entre la selección de proyectos escogidos no figura éste. Sí figuran, en cambio otras propuestas construidas en territorio latinoamericano, que si bien podrían ser consideradas de mayor relevancia no se llegarían a entender completamente sin estos fragmentos surrealistas, deudores de un viaje intelectual hacia lo universal y lo desconocido, más allá de fronteras y de países¹⁸.

En efecto, cuando pensamos en el dibujo de viaje, se nos plantean dos posibilidades respecto de la condición ineludible del traslado: que sea físico, de un lugar a otro; o bien interior, sin desplazamiento. El caso de Antonio Bonet es bastante peculiar porque reúne ambas: a los dos viajes que marcan su biografía en esta época, desde Barcelona a París y en muy poco tiempo a Buenos Aires, se añade el interior, marcado como característico de toda introspección por el extrañamiento y la búsqueda de juventud, en su caso, de una arquitectura que fuera propia.

Por su parte, podemos asimilar el dibujo del proyecto inédito, “House en la Rioja (Subtropical Climate) Argentina, Buenos Aires, 1939”, al dibujo de viaje. No sólo por su factura, ni por cuanto su ejecución está vinculada a la propuesta de concurso para un paisaje desconocido y necesariamente emulado, sino quizá más importante porque al igual que los dibujos de viaje que reproducen lugares visitados o imaginados, es capaz de activar la memoria –diez años después de su ejecución– y evocar todo aquello que en su momento –si es que no fue redibujado para la ocasión– se volcaba en el trazo.

Referencias

- AUSTRAL. Junio 1939. “Austral: Grupo de arquitectos para el progreso de la arquitectura”. *Nuestra Arquitectura*. n.06 separata.
- AUSTRAL. Septiembre 1939. “Urbanismo Rural. Plan Regional y vivienda”. *Nuestra Arquitectura*, n.09 separata. Buenos Aires.
- AUSTRAL. Diciembre 1939. “Casa de estudios para artistas en Buenos Aires”. *Nuestra Arquitectura*, n.12 separata. Buenos Aires.
- AA.VV. (1). 2011. *Architects' Journeys. Building, Traveling, Thinking*. GSAPP Books & T6 Ediciones. New York & Pamplona.
- AA.VV. (2). 2011. *Matta 1911-2011*. Sociedad Estatal de Acción Cultural. Madrid.
- ÁLVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi. 1996. *Antonio Bonet Castellana. 1913-1989*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona.
- BELTRÁN, Luis; DUQUE GARCÍA, Ignacio (cords.). 2007. *Palabras de viaje. Estética y hermenéutica del viaje*. Edicions Vitel.la. Bellcaire d'Empordà.
- BOBZIN, Alejandro. Julio 1983. “Encuentros. Antonio Bonet”. *Dos Puntos, Revista de temas de la arquitectura y de la ciudad*. n.10. Buenos Aires.
- FERRARI, Germana. 1987. *MATTA “Entretiens morphologiques”. Notebook n°1 - 1936-1944*. Sistan. Londres.
- GIEDION, Sigfried. 1951. *A Decade of New Architecture. Ein Jahrzehnt Moderner Architektur*. Editions Girsberger. Zurich.
- KATZENSTEIN, Ernesto; NATANSON, Gustavo y SCHVARTZMAN, Hugo. 1985. *Antonio Bonet. Arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*. Espacio editora, Buenos Aires.
- LA PERA, José Alberto. 1985. *El Grupo Austral. 1938-1941*. Asociación de Becarios de Arquitectura y Urbanismo (ABAU). Buenos Aires.
- LE CORBUSIER. 1983. *Buildings and projects, 1933-1937*. Garland. Nueva York.
- MARIÑO, Francisco Manuel; OLIVA, María de la O (coords.). 2004. *El viaje en la literatura occidental*. Universidad de Valladolid. Valladolid.
- MANIAQUE BENTON, Caroline. 2009. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. Princeton Architectural Press. Nueva York.
- MATTA, Roberto. 1938. “Mathématique sensible, Architecture du Temps”. *Minotaure*, n.11. París.
- SCHERE, Rolando. 2008. *Concursos 1825-2006*. Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires.
- Consulta de los archivos Arxiu Històric d'Arquitectura del COAC, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur. gta Archiv de Zurich y Special Collections de la Francesc Loeb Library de Harvard Design School.

Notas

- Desde que se iniciaran las obras el 27 de febrero hasta finales de junio de 1937.
- Poca y dispersa es la información en el archivo del COAC en relación a París, únicamente dos fotos (una en el estudio de Le Corbusier y otra durante la construcción del Pabellón español), la carta recién citada y los testimonios genéricos y retrospectivos del propio Bonet. Inten-

- tando completar estas cuestiones en relación a este vacío parisino actualmente se está preparando otra ponencia titulada “Antonio Bonet, un secundario entre sus maestros. El caso del Pabellón español de 1937” para el IX Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Moderna Española de la Universidad de Navarra.
- 3 De la correspondencia consultada se desprende que Bonet viajó con lo puesto a Buenos Aires, ya que en sucesivas misivas enviadas a las amistades que aun permanecían en París, especialmente a Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, les pide varios favores en relación al equipaje que aún falta por enviar.
 - 4 “Estaba en duda entre ir a Cuba o ir a Argentina. Juan Kurchan y Ferrari Hardoy quienes estando trabajando en el estudio de Le Corbusier me convencieron para venir aquí”. (Bobzin 1983, 44).
 - 5 La propuesta dibujada por Bonet y Matta es una de las primeras realizadas para el proyecto. Si bien esta se inicia a raíz del primer encuentro entre Le Corbusier con el cliente, André Jaoul, a bordo del “Normandie” en la travesía hacia Nueva York en octubre de 1935, es en 1951 cuando el maestro suizo recibe el encargo definitivo de las dos casas finalmente construidas (1954-1956). (Maniaque 2009).
 - 6 Quizá es una anécdota menor, pero no deja de ser significativo que Ricardo Vera Varros, escriba a Ferrari Hardoy y Juan Kurchan pidiéndoles para el estudio —es decir conjuntamente para Bonet y Abel López Chas— “3 docenas de lápices PROGRESSO, de esos que constan únicamente de una gruesa mina pastosa y que aquí no se consiguen, 1 docena de rojo, 1 de verde y otra de negro, además 3 o 4 lápices multicolores”. De R. Vera Barros a J. Ferrari Hardoy y J. Kurchan. 24 de mayo 1938, Buenos Aires. En The Ferrari Hardoy Archive, Harvard. K053.
 - 7 Recordará La Pera: “Yo tuve la suerte de ver los planos de esta casa, pues los trajo Bonet a Buenos Aires, que tenían evidentemente una connotación surrealista. Recuerdo entre algunas cosas pintorescas, escaleras que se movían, pasillos que aceleraban la fuga con la reducción del ancho, y una serie de cosas que podían dar pie a que esto fuera algo de connotación un poco del inconsciente, el surrealismo de los sueños” (La Pera 1985, 3).
 - 8 Sería justo reconocer que Jorge Ferrari Hardoy siempre tiene presente a Bonet para colaborar en cualquier acción CIAM. De este modo, apresuradamente y después de la visita fugaz de Paul Lester Weiner a Buenos Aires escribe apresuradamente a su amigo catalán para mantenerle al corriente de nuevas noticias. De J. Ferrari Har-
 - doy a A. Bonet. 24 de agosto 1947, Buenos Aires. En COAC, Barcelona. C 1306 168 1.
 - 9 De J. Ferrari Hardoy a A. Bonet, 06 de noviembre 1947. The Ferrari Hardoy Archive, Harvard. F079.
 - 10 El envío fue de al menos trece fotografías según se conserva en el gta Archiv de la ETH Zurich. La dificultad de dar un número exacto se debe a que algunas de las fotografías están sin ningún pie de foto y las que supuestamente están ordenadas muestran una numeración alterna sin lógica alguna.
 - 12 Según las láminas archivadas en el gta Archiv de la ETH Zurich, estos proyectos son, según figura en las leyendas: “Antituberculose, Dispensary” en Buenos Aires con Jorge Vivanco y Valerio Peluffo, 1941; “Aeronautical institute” en Buenos Aires con Hilario Zalba, 1944; “Punta Ballena scheme of Regional Plan” en Uruguay, 1945; “Punta Ballena working men’s camp”; “Punta Ballena One family summer house in construction maquette” en Uruguay (Casa Berlingieri); además de los otros dos señalados.
 - 12 De Sert a Bonet. 30 de enero de 1948, Lima. En gta Archiv, Zurich. 42 JT 5 214 y 215.
 - 13 Un rasgo que también podemos rastrear en alguna propuesta guardada en el estudio de Le Corbusier, en el mismo momento en que Bonet trabajó en éste. Véase el mobiliario diseñado para los apartamentos en dúplex para la “Réorganisation agraire, ferme et villaje radieux” (Le Corbusier 1983, 204 y ss).
 - 14 Supongamos, por lógica, que sea esta la orientación geográfica puesto que en la lámina no hay indicio alguno.
 - 15 Matta publicó en la revista *Minotaure* su famoso ensayo surrealista sobre arquitectura titulado “Mathématique sensible, Architecture du Temps”. Encargado por Breton y lleno de imágenes alusivas al deseo y al inconsciente, éste se propone como respuesta al texto de Le Corbusier “Mathématique raisonnable” (Matta 1938, 43).
 - 16 No sólo al *collage* visual sino también al *collage* lingüístico como puede verse en la composición de frases aparentemente inconexas publicadas en el apartado de “Pintura 1939”. (Austral junio 1939, 6-7)
 - 17 El concurso con el lema “Troja” lo ganan Jorge Vivanco y Valerio Peluffo dos jóvenes arquitectos recién salidos de la universidad que a raíz de este concurso comienzan a formar parte del Grupo Austral (Scherer 2008).
 - 18 Por orden de aparición y según los créditos de *A Decade of New Architecture* los proyectos argentinos y uruguayos publicados son: Metal Chairs de Bonet, Kurchan y Ferrari (Giedion 1951, 61); Row houses de Williams y Vivanco (Giedion 1951, 97); Studio Apartments de Bonet

(Giedion 1951, 99); Belgrano Apartments de Hardoy y Kurchan (Giedion 1951, 106); Project for an Auditorium de E. F. Catalano (Giedion 1951, 144); Sketch Plan for Buenos Aires de Le Corbusier, Ferrari y Kurchan; y por último, Holiday Center de Bonet (Giedion 1951, 212).

Andrés Tabera Roldán. Arquitecto por la Universidad de Navarra (2009). Actualmente realiza su tesis doctoral sobre la experiencia del español Antonio Bonet en la Argentina entre los años 1938-1963. atabera@ unav.es

Jorge Tárrago Mingo. Arquitecto por la Universidad de Navarra (2000). Doctor Arquitecto (2005) y Profesor Contratado Doctor de su Departamento de Proyectos, Urbanismo, Teoría e Historia del que es Director. Director de Estudios (2007-2011). Sus campos de interés e investigación versan sobre el espacio doméstico en el siglo XX y la arquitectura española del siglo XX. Es autor de los libros *Habitar la inspiración/construir el mito. Casas-taller de artistas en el periodo de entreguerras* (Valencia, 2007) y co-autor de otros como *La maison de l'artiste* (Rennes, 2007), *Iglesia y Convento de Santa María de Belén. Stella Maris, José María García de Paredes 1961-1965* (Pamplona, 2011) o *Architects' Journeys* (New York, 2011). Coordina la revista *Ra, Revista de Arquitectura*. Actualmente compatibiliza la investigación y docencia con el trabajo profesional independiente en alcolea+tárrago arquitectos. jtarrago@unav.es