

EL BAGAJE EUROPEO DE ANTONIO BONET PARA ARGENTINA: EL MANIFIESTO AUSTRAL

Andrés Tabera Roldán

Cuando en abril de 1938 Antonio Bonet Castellana (Barcelona, 1913-1989) desembarca con su escaso equipaje en el puerto de Buenos Aires, difícilmente podría imaginarse el buen curso en el que se desarrollarían sus expectativas, al menos inicialmente. Apenas un año después de su llegada, en junio de 1939, firmará junto con los arquitectos porteños Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan “El manifiesto del Grupo Austral: Voluntad y Acción”. Un documento teórico de ocho páginas donde se encuentran los aparentemente cohesionados estatutos de un colectivo de arquitectos cuya misión era liderar en clave moderna, o mejor dicho corbuseriana, las acciones CIAM para Argentina. Si bien esta es la principal teoría que se ha sostenido hasta hoy, desde la revisión pormenorizada de su contenido –especialmente gráfico– se puede defender que el verdadero artífice e ideólogo del Manifiesto Austral fue Bonet. Asimismo, a partir del análisis de sus dos páginas principales se pretende indagar no solo en cuestiones particulares pertenecientes a la propia biografía del arquitecto sino también se propone revisar características implícitas a este género consustancial de la vanguardia de entreguerras.

Palabras clave: Antonio Bonet Castellana, Grupo Austral, Manifiesto Austral, CIAM, CATCPAC, Le Corbusier, José Luis Sert
Keywords: Antonio Bonet Castellana, Austral Group, Austral Manifesto, CIAM, CATCPAC, Le Corbusier, José Luis Sert

Mi intención no es introducir desde Europa un “Estilo Moderno” preparado de antemano, por así decirlo, sino por el contrario, introducir un método de enfoque que nos permita encarar un problema de acuerdo con sus condiciones peculiares. Quiero que el arquitecto joven pueda encontrar su camino cualesquiera sean sus circunstancias; quiero que cree con independencia de formas verdaderas, auténticas, a partir de las condiciones técnicas, económicas y sociales en las que se encuentra, en lugar de tratar de imponer una fórmula aprendida a medios que puedan recurrir una solución totalmente distinta, lo que deseo enseñar no es un dogma ya confeccionado, sino una actitud ante los problemas de nuestra generación.

Con estas entusiastas y elocuentes palabras dedicadas a sus jóvenes estudiantes el veterano profesor Walter Gropius inauguró su primer curso como profesor en la Universidad de Harvard en 1937¹. Por entonces y al otro lado del Atlántico, concretamente en el epicentro cultural y artístico del viejo continente, Antonio Bonet –de apenas veinticuatro años recién cumplidos– se encontraba inmerso en la deslumbrante atmósfera parisina. De la mano de J.L. Sert y trabajando para Le Corbusier, no cabe duda que la capital francesa fue para Bonet el culmen de sus años formativos². En la conocida carta escrita a Torres Clavé de febrero de 1938, el joven arquitecto catalán le confesó a su amigo que se sentía preparado para erigirse como protagonista de su propia historia, y para ello debía dejar atrás a sus dos principales maestros. Decía así³:

Creo que estoy bastante preparado para decidirme a comenzar mi vida de una manera más estable y aquí, en París, tú ya sabes como [sic] todo es transitorio y teórico. Como arquitecto quiero empezar a construir y tú ya sabes que aquí no hay nada que hacer. Por todo esto y una serie más de razones, he decidido irme a Buenos Aires. Allí tengo familia y amigos. Y sobre todo, allí se construye.

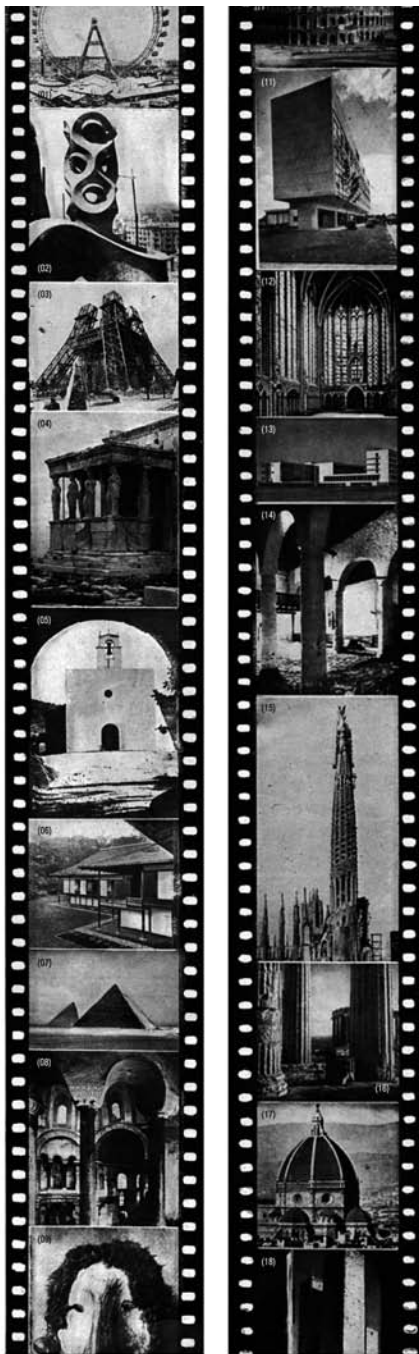
[...] Creo que haremos grandes cosas. Si alguna vez llegásemos a hacer algo con el sistema del GATCPAC, creo que lo haremos mejor, pues yo conozco todas las cosas que no funcionaban en Barcelona y procuraré evitarlas. Seguramente me iré a finales de febrero, lo más tarde a comienzos de marzo, así que te ruego que me contestes largo y deprisa (me gustaría que enviases unos estatutos del GATCPAC.) [...] Espero naturalmente que me envíes la revista. Si yo hago algo también te lo enviaré.

Durante el primer año en Buenos Aires, Bonet aprovechó su aura de arquitecto extranjero para tratar de liderar sus inquietudes hacia un mismo propósito: revivir la vanguardia europea en Argentina. Sorprende que de entre todas esas acciones iniciales en Argentina, Bonet recuerde el Manifiesto Austral como su “principal actuación por una nueva arquitectura”⁴. Una sorpresa inicial que se diluye en tanto en cuanto se entiende que la publicación del Manifiesto fue (y es), al fin y al cabo, una cuestión de compromiso personal y necesidad colectiva. Por eso, aunque el arquitecto catalán fuese más un hombre de acción que un teórico consumado, tuvo muy presente la importancia de rubricar en el Manifiesto Austral los valores del pensamiento moderno para Buenos Aires.



Fig. 1. Antonio Bonet en su “solitario” viaje hacia Buenos Aires, marzo-abril de 1938. “Entrevistes. Documentació Biogràfi” en COAC, Barcelona. C 1305 168 2 DP.

1. El texto íntegro de la lección inaugural impartida por W. Gropius fue publicado en *The Architectural Record* en mayo de 1937, pp. 9-10. Traducción al castellano en GROPIUS, Walter, *Avances de la arquitectura integral*. Ediciones Isla, Buenos Aires, 1957, pp. 27-28.

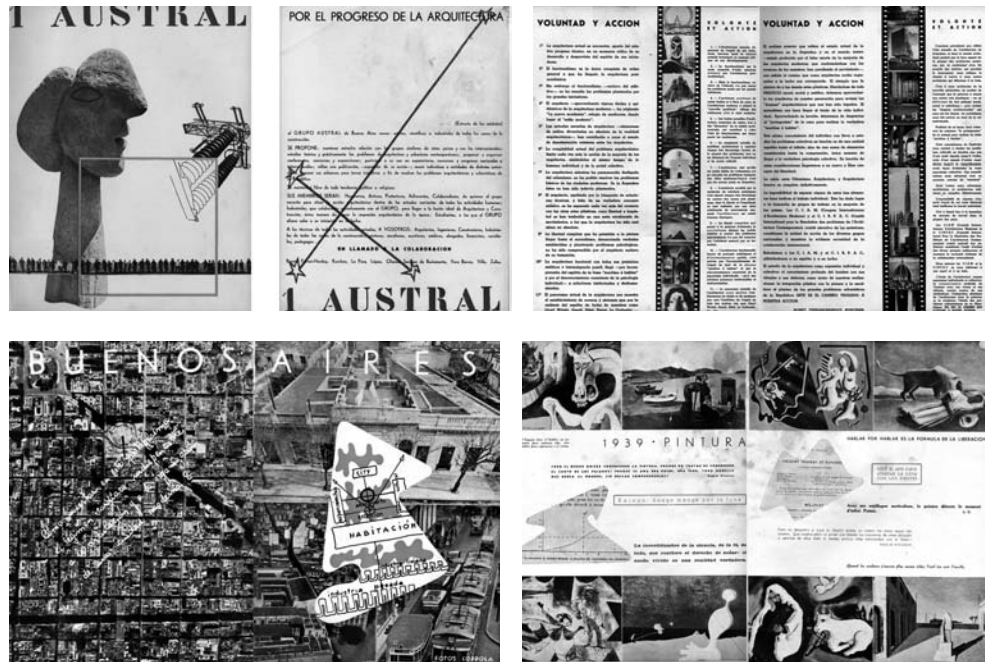


3

Fig. 2. Total de las ocho páginas que forman "1 Austral" en *Nuestra Arquitectura*, n. 6 separata, junio 1939.

Fig. 3. Recorte del cliché con los dieciocho fragmentos fotográficos en *Nuestra Arquitectura*, n. 6 separata, junio 1939, pp. 2 y 3.

2. Tras haber colaborado durante tres años en el céntrico estudio barcelonés de J.L. Sert y Torres Clavé, Bonet abandonó España en julio de 1936. Los dos años vividos en París fueron de un ritmo frenético. De un lado, trabajó desde mediados de 1936 hasta febrero de 1938 en el estudio de Le Corbusier, donde la casualidad quiso que conociera a sus futuros socios argentinos, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. De otro, por influjo de Sert, Bonet interrumpió su tra-

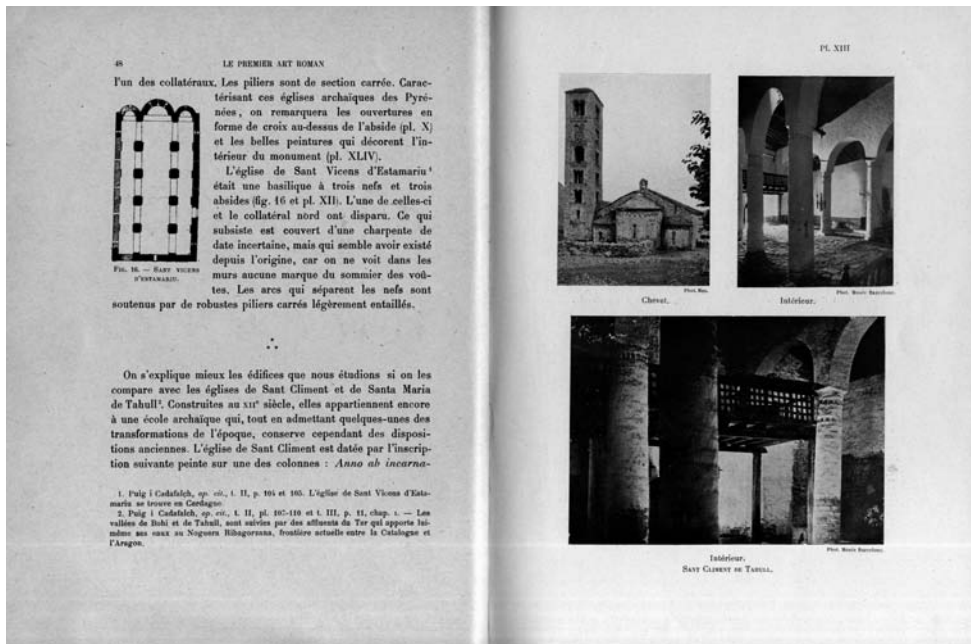


2

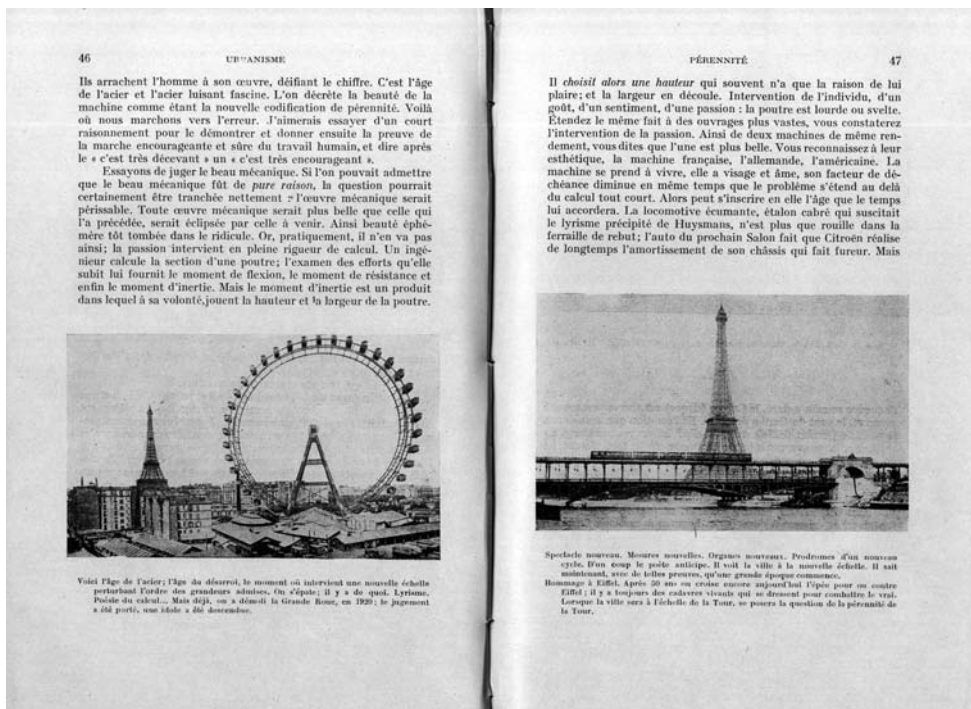
Del total de ocho páginas que conforman esta primera separata merece la pena detenerse y profundizar en aquellas que verdaderamente son el corazón del Manifiesto propiamente dicho⁵. Tras el collage de la portada y a doble página se presenta el documento que da título a esta primera –y seguramente más importante– publicación Austral: "Voluntad y acción". A su vez, cada página se divide en tres columnas de marcada componente vertical situando en la mitad izquierda el texto en español y a la derecha, con una tipografía menor, el mismo texto traducido al francés; entre ambas se dispone de una tira continua vertical de pequeñas fotografías flanqueadas en sus bordes por el dentado característico de un cliché cinematográfico contrastado en negro.

Es suficiente atender a la parte escrita del Manifiesto para apreciar que éste no es una declaración de intenciones al uso. Sus características responden, solo en parte, a lo que cabría esperar de un documento de este género: el texto es breve y directo pero aún podría serlo más ya que el conjunto de sus ideas se encuentra, intencionalmente, repetido en ambas páginas; la adhesión a una síntesis común para la Arquitectura alberga la paradoja de situar esta convicción entre dos polos muy diferentes, contradictorios, seguramente opuestos, en la animadversión entre la libertad surrealista y el dogma de los CIAM; por mucho que el texto se presente de forma lineal, ordenada y razonada su cohesión queda en entredicho cuando la parte escrita no hace mención específica a ninguna de las imágenes que la acompañan generando un vacío relacional entre ambos; asimismo, y en suma basta detenerse en los ideales modernos enunciados entre sus páginas –contenidos en términos tan repetidos en la década de los veinte o treinta como *arquitectura funcional*, *estilo moderno*, *machine à habiter*, *Standard*⁶...– para advertir que lo que aquí se plantea no es una cuestión rupturista sino generacional, en clara clave continuista con la experiencia europea vivida por Bonet. Y con ello se comprende que a pesar de que el texto esté publicado en castellano para la Argentina también se facilite su traducción al francés.

Dejando intencionalmente de lado la parte escrita y sabiendo que el único borrador del mismo figura bajo el puño y letra del arquitecto catalán⁷, resulta pertinente detenerse y profundizar en la serie de fotografías que conforman el cliché fotográfico. Quizá por su pequeño tamaño, quizá porque sumergirse en ellas implica hallar más incógnitas que certezas, quizá porque algunas de ellas son de fácil identificación mientras que otras albergan múltiples dudas, lo cierto es que hasta la fecha han pasado inadvertidas⁸. No obstante, para entender la singularidad de la propuesta Austral cabe hacer el proceso opuesto al propuesto por Bonet: identificar cada uno de estos fragmentos de arquitectura e historia, plantearse la importancia y su significado en su época y preguntarse por qué son de semejante relevancia, además



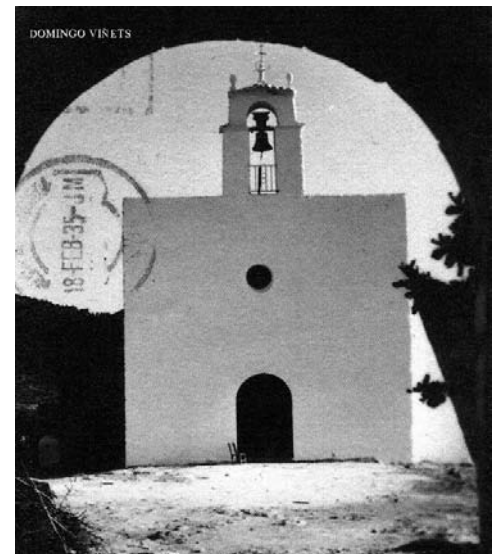
5



6

de clarificar cuáles fueron los medios de divulgación a través de los cuales les llegaron las fotografías. Es decir, deconstruir detalladamente la parte gráfica del Manifiesto⁹.

Un primer grupo de imágenes está formado por ejemplos sobradamente conocidos dentro del discurso moderno –las Pirámides de Egipto (07), el Partenón (16) y el Templo de Erecteión en Grecia (04); el Coliseo Romano (10); y el inconfundible Duomo de la Basílica de Santa María del Fiore (17)–, con algunos otros casos más rebuscados como, por ejemplo, la Iglesia de los Santos Sergio y Bacco en Constantinopla (08). Resulta necesario subrayar las licencias personales señaladas en este primer grupo. Esto es, como la presencia del gótico con la inclusión, por ejemplo, de la Saint Chapelle parisina (12) rehuye de una catalogación particularmente corbuseriana¹⁰.



4

Fig. 4. La fotografía original de la iglesia de San Agustín das Vedrà realizada por Domingo Viñets. En *Domingo Viñets Fotógraf i editor*, Eivissa, Ibiza, 2010.

Fig. 5. Varias fotografías de la iglesia de San Clemente de Taüll, entre ellas la publicada en el Manifiesto Austral. En PUIG I CADAFALCH, Josep, *Le premier art roman*, Henri Laurens, París, 1926, pp. 48 y 49.

Fig. 6. Los dos símbolos que transformaron y compitieron durante unos años por el perfil de París: la Tour Eiffel y la Grand Roue. En LE CORBUSIER, *Urbanisme*, París, 1925, pp. 46 y 47.

bajo en la *Rue de Sèvres* para colaborar en la apremiante construcción del Pabellón Español de la República de febrero a junio de 1937. Asimismo, Bonet acudió al CIAM V celebrado durante ese mismo verano en el célebre Pavillon des Temps Nouveaux. Por si todo esto fuera poco, el coctel de oportunidades parisinas se completó con la aproximación al círculo surrealista liderado por André Bretón gracias a su nuevo amigo, el pintor-arquitecto chileno Roberto Matta Echaurren.

3. Carta en catalán de Antonio Bonet a Josep Torres Clavé, París, 11 de febrero de 1938. En COAC, Barcelona. C 1306 168 1. Traducción al castellano: ÁLVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi. *Clásicos del diseño: Antonio Bonet Castellana*. Op. cit., pp. 170-171.

4. En el formulario para la Nominación for International Architecture Prize, el arquitecto catalán responde que sus obras más destacadas son las siguientes: el sillón BKF como mueble (1938); el edificio de Previsión Sanitaria Nacional de Madrid (1977); el Plan de Remodelación del Barrio Sur en Buenos Aires (1956); y por último, como acción, el Manifiesto Austral, Buenos Aires (1939). De Bonet a Maria Marta S.E. de Nunez, 29 de septiembre 1978, Barcelona. En COAC C1305 168 8.

5. Inicialmente pactan con el director de la revista porteña *Nuestra arquitectura* realizar una tirada anual de seis números australes en un formato independiente y con libertad del contenido, de ahí el nombre de "separata Austral". Finalmente sólo verán la luz tres ejemplares en junio, septiembre y diciembre de 1939 respectivamente. Actas del Grupo Austral, Ferrari Hardy Archive, Harvard, B007.

Fig. 7. Vista del Pabellón de la música desde el este. TAUT, Bruno, *La casa y la vida japonesas*, Fundación caja de arquitectos, Barcelona, 2007, p. 278.

6. Como señala Josep M. Rovira esta “palabra mágica” que desde el primer número de la revista *AC* se destaca en negrita y se identifica con “elementos de construcción” (*AC*, n. 01, p. 23) pero que lo mismo sirve para denominar desde una casa, a un parte de ella como un patio, o a objetos populares de uso doméstico (*AC*, n. 18, pp. 09, 26 y 39) está presente desde que apareciera escrita por vez primera en el catálogo oficial de la muestra de la Werkbund que elabora Mies van der Rohe en 1927. Catálogo que según se apunta estaba por aquel entonces en la biblioteca de Sert. ROVIRA, Josep M., *José Luis Sert, 1901-1983*, Electa, Milan, 2000.

7. Nueve cuartillas escritas por Bonet en lo que parece ser el documento previo a la publicación final del Manifiesto. “Esborrany de la declaració d’intensions del Grupo Austral” en COAC, Barcelona. C 1329 228 5.

8. Jorge Nudelman es posiblemente quien desde una visión más atinada ha señalado, de pasada, que “AUSTRAL fue (para Bonet) la continuidad de su formación barcelonesa” al rastrear entre las páginas del Manifiesto Austral “un aire mediterráneo” compartido a través de algunas fotografías —“¿incoscientemente?” se pregunta— con la revista *AC*. Pero a su vez, la afirmación de Nudelman queda en entredicho ya que en esta valoración se olvida intencionadamente de las otras tantas fotografías de otra procedencia sin señalar. NUDELMAN, Jorge. “La línea serpenteante. Le Corbusier, Aalto, Gaudí en la memoria de Antoni Bonet” en *Lars. Cultura y Ciudad*, n. 13, 2008, p. 33. También en “La casa exiliada. Antonio Bonet y Rafael Alberti en Punta del Este” en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Actas Preliminares, T6 Ediciones, Pamplona, 2010, p. 270.

9. Junto a la identificación de la fotografía se numera entre paréntesis el orden original en la tira Austral.

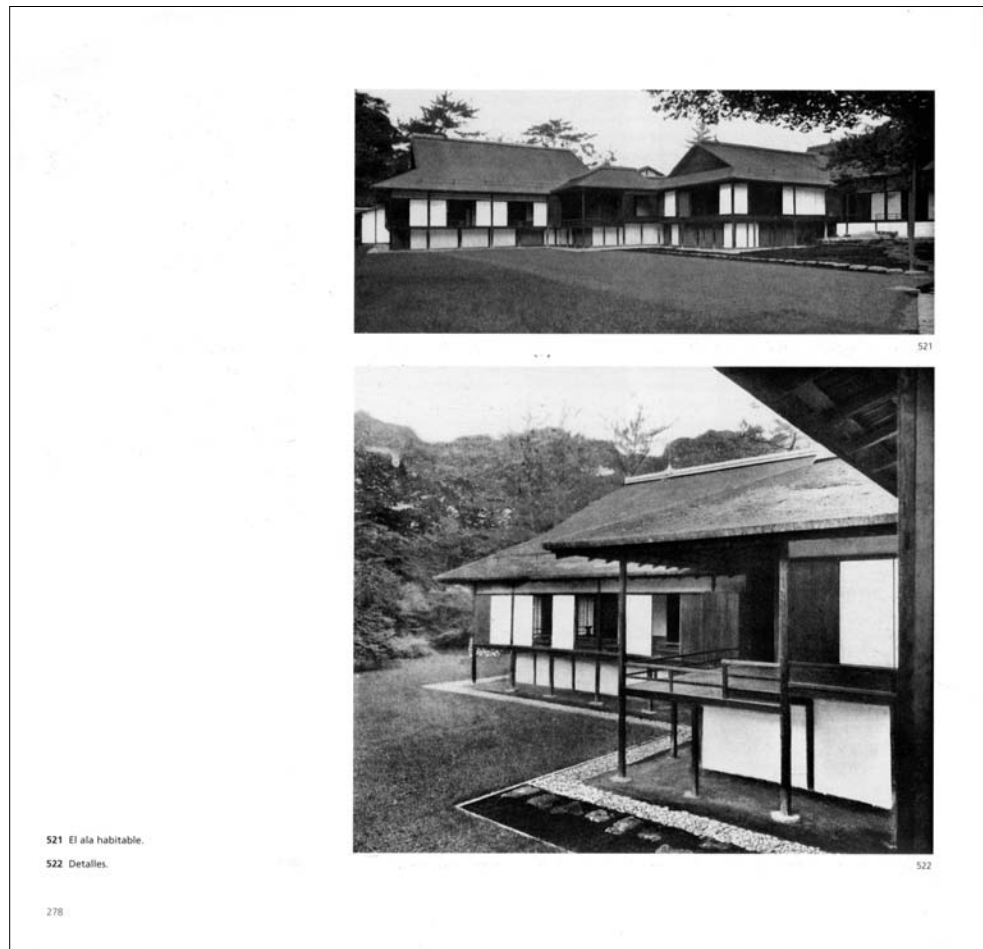
10. Según argumenta Jesús M^a Aparicio, los valores espaciales del gótico fueron minusvalorados por Le Corbusier. Y más concretamente en el caso de Saint Chapelle, el maestro suizo tampoco “quería entender” la lección de este “buen ejemplo de arquitectura cuyos muros se transmaterializan de la translucidez a la opacidad y viceversa”. APARICIO GUI-SADO, Jesús María. *El muro*, Librería Técnica 67, Buenos Aires, 2000, pp. 165, 214-215.

11. En la revista del GATEPAC, las torres de “San Ginignano” [sic] (según figura en el original de la revista) comparten página y consideración con otros ejemplos contemporáneos, confiriéndole el valor de modelo histórico paradigmático para la construcción en altura. “La evolución del rascacielos” en *AC*, n. 06, 2do Trimestre 1932, pp. 36-38. Por su parte, la iglesia ibicenca forma parte de la muestra fotográfica seleccionada por Sert y que entre otras reivindicaciones hacía referencia al viaje por el sur de España que realizó en compañía de Margaret Michaelis y Joan Miró en el verano de 1935, y en el cual compraron esta postal realizada por Domingo Viñets. “Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna” en *AC*, n. 18, 2do Trimestre 1935, pp. 31-36. Para saber más véase TUR RIERA, Fanny, *Domingo Viñets, fotógrafo i editor*, Ajuntament d’Eivissa, Ibiza, 2010.

12. ZERVOS, Christian, *L’Art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième a la fin du quizième siècle*, Cahiers d’Art, París, 1937.

13. PUIG I CADAVALCH, Josep, *Le premier art Roman*, Henri Laurens, París, 1926.

14. En la fotografía original utilizada por Le Corbusier, la *Gran Roue* comparte protagonismo con la Torre Eiffel. En LE CORBUSIER, *Urbanisme*. París, 1925, p. 46. Por su parte la idéntica fotografía de la torre Eiffel se publica en “Precursos de la arquitectura moderna” en *AC*, n. 17, 1er Trimestre 1935, pp. 15-18.



Un segundo grupo estaría formado por otros tantos fragmentos que obedecen a esa “arquitectura sin arquitecto” propia de la tradición mediterránea; reiteradamente aludida por Sert en Barcelona durante la década de los treinta. A este grupo —que también se podrían complementar con algunos de los ejemplos anteriores— pertenecen las torres de San Gimignano (18), o mejor aún, la iglesia ibicenca de San Agustín das vedra (05). Ambos habían formado parte de otros tantos ejemplos de “glosiosa tradición mediterránea” publicados con anterioridad en la revista *AC*¹¹.

En términos semejantes se encuentra seguramente el fragmento más relevante en cuanto a intercambio de referencias y vínculos cruzados se refiere: el interior románico de la iglesia de San Clemente de Taüll en Lérida (14). Para identificarlo fue necesario recurrir a la exposición organizada en París entre marzo y abril de 1937 sobre el arte catalán medieval. Allí, Sert, uno de los principales directores de la instalación, expuso la fotografía en gran formato; la misma imagen que Christian Zervos editó para el catálogo de la exposición¹²; la misma que en 1926 Puig i Cadaflach se había servido para ilustrar el libro *El Primer Arte Románico*¹³; la misma que Bonet se había encargado de incluir en la separata Austral. Es decir, los referentes se compartían, o si se quiere, incluso se copiaban.

Mediante operaciones similares, Bonet obtuvo la fotografía de la Gran Roue (01) y la torre Eiffel (03), extraídos seguramente del libro *Urbanisme* de Le Corbusier y del número 17 de *AC*¹⁴, respectivamente. Como también los dos únicos paradigmas contemporáneos de la tira: La Bauhaus de Dessau (13) y el Pabellón Suizo de Le Corbusier en París (11); publicados pertinentemente en *AC* o bien en el magazine catalán *D’ací i D’allà*, como en otras tantas publicaciones europeas del momento¹⁵.

Pero en este occidentalizado relato de la tira fotográfica, también hubo cabida para la novedad y el desconcierto. Dan fe de ello la inclusión del Palacio Imperial Katsura¹⁶ (06) y

las dos fotografías que exhiben de una forma parcial y sesgada la obra de Antonio Gaudí. Primero, el campanario de San Bernabé de la Sagrada Familia (15), un fragmento extraído del libro de Josep Rafols con el que Bonet viajó a Buenos Aires¹⁷, un dato que hasta la fecha se desconocía y se ha descubierto gracias a la correspondencia revisada. Escribía Bonet desde Buenos Aires en noviembre de 1938: “Tengo aquí el libro de Gaudí y estoy entusiasmado a todos”¹⁸. La segunda fotografía esconde una de las chimeneas que culmina la azotea de la casa Milá (02). No por casualidad la fotografía aparece manipulada mediante un marcado contraste monocromo, jugando a una búsqueda dualidad. Por una parte, enfatizando su condición escultórica y próxima a las formas primitivas. Por otra, despojando a la fotografía de su propia realidad. Qué duda cabe, que dicho enmascaramiento guarda una estrecha similitud con la técnica del collage surrealista bajo el mismo gusto, u obsesión, por los objetos exóticos africanos, oceánicos o precolombinos que empezaban a apoderarse de múltiples espacios modernos.

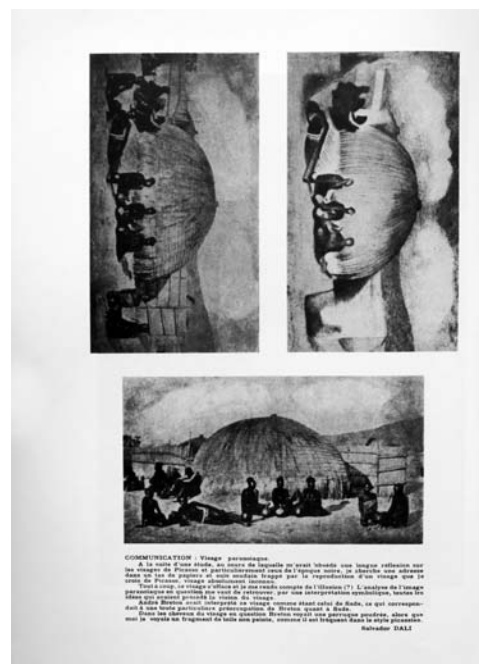
Estas transformaciones paradójicas alcanzan su momento culmen con el noveno fragmento de la tira (09), el último, y el único que a día de hoy continúa sin poder estar identificado. Si bien este desconcertante fragmento fotográfico se presenta desde una condición anónima e independiente, y por tanto, de difícil asociación, exhibiendo ciertas características propias por los que estos montajes habían sido experimentados, catalogados y publicados por la vanguardia surrealista. De entre toda esta producción cabe destacar la contribución del *Objet a Fonctionnement Symbolique* de Salvador Dalí¹⁹. En 1931, el artista figurante obtuvo un rostro aburguesado a partir de una cotidiana escena en un poblado indígena mediante una serie de operaciones gráficas e intelectuales. Resulta obvio que la fotografía austral es equiparable en intención y resultado a estas transformaciones elaboradas por Dalí. Mientras el origen es intencionalmente confuso, lo que lleva a suponer que seguramente se tratase de un experimento artístico realizado por el propio Bonet en Buenos Aires, a base de unos pocos objetos cotidianos, como pueden ser un bulbo de cebolla y otros elementos vegetales que convenientemente manipulados acaban por determinar este montaje surrealista.

Pero incluso por encima del qué son estos fragmentos, la clave del Manifiesto Austral se encuentra en el cómo y el por qué. Si en la parte escrita del Manifiesto la claridad expositiva del discurso, su objetividad y lógica estructura por guiones expone las claves del discurso Austral, la parte gráfica huye de cualquier reduccionismo lógico. La historia gráfica ilustrada en la separata Austral no responde a ningún patrón, ya sea cronológico, geográfico, o relacional, que establezca la jerarquía para la publicación en dicho orden, siendo la tira de película de época el único elemento de conexión.

Este mecanismo compositivo basado en el cliché fotográfico y presente en la separata argentina ya había sido utilizado en otras publicaciones centroeuropeas anteriores: el primer número de la revista *Bauhaus* de 1926 donde Marcel Breuer ilustra con la misma idea de tira vertical limitada a ambos lados por un cliché cinematográfico una muestra en la evolución, aquí cronológica, de sus diseños de sillas²⁰; o bien el mismo borde utilizado en repetidas ocasiones en el libro dirigido por Gropius *Bauhausbauten Dessau* y dedicado a la construcción del célebre edificio²¹; o por citar un último ejemplo, la portada de *Die Form* que con una presencia más difuminada en sus bordes se superponen al cliché una serie de instantáneas de la misma boca abierta en múltiples posturas²². Los motivos son muy diversos, algunos de ellos cinemáticos, otros repetitivos, otros cronológicos, pero ninguno del modo en que Bonet lo emplea para el Manifiesto Austral. La manipulación fotográfica del cliché fotográfico, junto con una visión fragmentada y arbitraria de las mismas oculta una percepción intencionalmente transformada de la realidad. Podría suponerse con cierta ingenuidad que su “desordenado orden” fue fruto del azar; pero también cabe la posibilidad de que —en palabras de André Breton— “las imágenes se ofrezcan únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu del que escucha”²³. Bonet construye con cierto cuidado una secuencia sin principio ni final donde los niveles de lectura son presentados con absoluta libertad, anacronizando y descontextualizando cada *shot* de la tira bajo esa misma libertad que proclamaba Austral entre sus páginas. Esa misma “arbitrariedad” interpretativa con la que años atrás Breton había definido el uso de la imagen en el “surrealismo poético”.



8



9

Fig. 8. Fragmento fotográfico original publicado en “1 Austral” en *Nuestra Arquitectura*, n. 6 separata, junio 1939.

Fig. 9. El montaje surrealista publicado en DALÍ, Salvador, “Communication: Visage paranoïque” en *Le surréalisme au service de la révolution*, n. 3, diciembre 1931.

15. Citar la fuente de estas dos obras icónicas resulta anecdótico, ya que las fotografías de ambas estuvieron presentes en multitud de publicaciones de la época.

16. Seguramente el influjo por el que este fragmento formó parte de la lista fue Bruno Taut quien, además de ser “correspondant” de los CIAM en Japón, fue del autor del libro en el que figura la misma fotografía de Katsura. TAUT, Bruno. *Houses and People of Japan*, Tokyo, 1937, p. 291. (Edición en castellano. *La casa y la vida japonesas*, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Barcelona, p. 283).

17. RÁFOLS, Josep F y FOLGUERA, Francesc. *Gaudí*. Canosa, Barcelona, 1928.

18. Carta de Bonet a Ferrari Hardoy. Octubre o noviembre 1938, Buenos Aires. En FHA, Harvard. K053.

19. “Objet, par Salvador Dalí” en *Le surréalisme au service de la révolution*, n. 03, diciembre, 1931, pp. 16-19.

20. “Cada vez vamos mejor” en *Bauhaus*, n. 01. 1926.

21. GROPIUS, Walter. *Bauhausbauten Dessau*, Langen, Munich, 1930. pp. 32, 33, 103, 104 y 113.



Fig. 10. A la izquierda en el montaje realizado por Marcel Breuer en "Cada vez vamos mejor" en *Bauhaus*, n. 1, 1926. A la derecha la publicación de GROPIUS, Walter, *Bauhausbauten Dessau*, Langen, Munich, 1930, pp. 32 y 33.

A su vez, la tira fotográfica debe comprenderse como un sistema global y complejo desde la interrelación de sus diferentes ejemplos, estableciendo que la elección de cada uno de estos y su pertinente desorden se debe a una razón de inmutabilidad histórica en la que no tiene cabida el concepto de estilo y entre los cuales, los ejemplos del maestro suizo son una parte más de la muestra. Porque, si bien Le Corbusier puede parecer el mesías que ilumina el camino Austral, los fragmentos de la tira constatan que el mundo de referencias es mucho más rico y complejo.

"Un manifiesto requiere destruir la historia, incluso la propia historia" reflexionaba Beatriz Colomina dilucidando una inmanente propia de los manifiestos de arquitectura²⁴. Quizá sea buen momento para releer las palabras con las que Gropius se dirigió a los jóvenes arquitectos americanos: "[...] lo que deseo enseñar no es un dogma ya confeccionado, sino una actitud ante los problemas de nuestra generación". No cabe duda que Bonet hizo lo propio.

Pero el Manifiesto, y con ello sus referentes, no acaba aquí. En las páginas siguientes de la separata "1 Austral" de título "Buenos Aires" y "Pintura 1939", se han podido rastrear detalladamente nuevas claves. Entre ellas, cuestiones y citas de origen surrealista, las cuales fueron el principal motivo que había alejado a Bonet de sus maestros. Especialmente de Sert, del que, por alguna razón, no hay una sola mención directa entre estas páginas.

Mientras, desde Buenos Aires la revista *Austral* pasó desapercibida al tratarse de un manifiesto a todas luces "importado". Sus páginas fueron una herramienta ideada por Bonet para no perder el contacto establecido con sus círculos de amistades europeas a los que puso mucho cuidado en enviar este ejemplar²⁵; sus páginas son el espejo en el que nos encontramos sus obsesiones personales.

22. En *Die Form*, febrero 1929, portada.

23. BRETON, André, *Manifiesto del Surrealismo*, París, 1924. (Versión en castellano: *Manifiestos del surrealismo*, Visor de Libros, Madrid, 2002, p. 44).

24. COLOMINA, Beatriz. "La arquitectura del manifiesto" en BUCKLEY, Craig (ed.). *Tras el manifiesto. What happened to the architectural manifesto?* GSAPP/T6 ediciones, Nueva York/Pamplona, 2014, p. 50.

25. La lista de personas y organizaciones a los que se le iba a mandar una copia de la separata *1 Austral* es reveladora: Le Corbusier y Pierre Jeanneret; diversas personalidades CIAM, el presidente y delegado holandés Cornelis van Eesteren, el vicepresidente Profesor Walter Gropius, el secretario Sigfried Giedion, el delegado finlandés Alvar Aalto, los delegados italianos Gino Pollini y Piero Bottoni, los delegados polacos Szymon y Helena Zyrcus, el delegado norteamericano Richard Neutra, el delegado yugoslavo Ernest Weissmann, el delegado húngaro Molnár Farkas, el segundo vicepresidente y delegado belga Victor Bourgeois, los grupos ingleses Mars y Tecton y el Doctor Pierre Winter; el galerista francés Pierre Loeb; el líder surrealista André Breton; los pintores Salvador Dalí, Giorgio De Chirico, Joan Miró, Paul Klee, Pablo Picasso, Fernand Léger y Roberto Matta; los arquitectos Pierre Chareau, Alfred Roth y Charlotte Perriand; y las directores de las revistas *Cahiers d'art* y *Minotaure*, Christian Zervos y Albert Skira respectivamente. En Ferrari Hardoy Archive, Harvard. B009.

Andrés Tabera Roldán. Doctor arquitecto cum laude por la Universidad de Navarra en 2014 por la Tesis de título: "Antonio Bonet frente a sus maestros. 1938-1962: un viaje de ida y vuelta". Actualmente compagina sus labores de investigación y docencia como Profesor Asociado en el departamento de Proyectos, Urbanismo, Historia y Teoría e Historia de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con el trabajo profesional en la firma IDOM-ACxt.