

Fervor moderno en Buenos Aires. La mirada trasatlántica del Grupo Austral y Horacio Coppola en 1939

Modern fervor in Buenos Aires. The transatlantic gaze of the Austral Group and Horacio Coppola in 1939

ANDRÉS TABERA ROLDÁN
HÉCTOR GARCÍA-DIEGO VILLARIAS

Andrés Tabera Roldán, Héctor García-Diego Villarías, "Fervor moderno en Buenos Aires. La mirada trasatlántica del Grupo Austral y Horacio Coppola en 1939", ZARCH 20 (junio 2023): 198-211. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2023207457

Recibido:15-11-2022 / Aceptado: 1-1-2023

Resumen

Buenos Aires era a finales de 1930 una urbe prometedora. El Obelisco, construido en 1936, supuso el icono de una ciudad funcional que comenzaba a abrirse a un ideal de renovación urbana. Pese a ello, la arquitectura argentina se encontraba en un momento confuso, asimilando las formas occidentales con más o menos acierto, pero siempre adoptadas como extrañas. Se pretende profundizar en cómo las páginas del Manifiesto del Grupo Austral respondieron a esta crisis del colectivo de arquitectos y estudiantes argentinos al proponer, especialmente desde su contenido gráfico, una reformulación de la Arquitectura y el Urbanismo para Buenos Aires. Una construcción ideológica gestada en París e importada para Argentina, resultado de la herencia europea vivida por sus principales autores -Antonio Bonet Castellana, Jorge Ferrari-Hardoy y Juan Kurchan- en base a las premisas urbanas de los CIAM, el pensamiento de Le Corbusier y ciertas libertades próximas al surrealismo. Esta construcción trasatlántica elaborada por y para Buenos Aires, pero pensada en clave occidental, contó con un único colaborador externo al grupo, el fotógrafo porteño y "autodidacta" Horacio Coppola. De esta manera y centrándose en esta colaboración entre arquitectos y fotógrafo, el artículo propone cuestionar la propia novedad del Manifiesto Austral para Buenos Aires; ya que las tres fotografías de Coppola contribuyeron, en parte, a reafirmar el carácter vanguardista consustancial al género. Si bien estas mismas fotografías ya habían sido publicadas con anterioridad por Coppola en el célebre libro "Buenos Aires 1936. Visión fotográfica". La deconstrucción, la identificación y el análisis del material gráfico de las páginas cuatro y cinco bajo el título "Buenos Aires" pretende profundizar en cómo el Manifiesto aportó una nueva mirada sobre la capital porteña. Una mirada que siempre tuvo la alargada sombra de Le Corbusier a sus espaldas y que situaría esta publicación dentro de la categoría de Fotomanifiestos.

Palabras clave

Arquitectura Moderna argentina, Fotomanifiesto, Grupo Austral, Horacio Coppola y Le Corbusier

Abstract

Buenos Aires was a promising city in the late 1930s. The Obelisk, built in 1936, was the icon of a functional city that was beginning to open up to an ideal of urban renewal. Despite this, Argentine architecture was in a confused moment, assimilating Western forms with more or less success, but always adopted as foreign. The aim is to delve into how the pages of the Manifesto of the Austral Group responded to this crisis of the collective of Argentine architects and students by proposing, especially from its graphic content, a reformulation of Architecture and Urbanism for Buenos Aires. An ideological construction gestated in Paris and imported to Argentina, the result of the European heritage lived by its main authors -Antonio Bonet Castellana, Jorge Ferrari-Hardoy and Juan Kurchan- based on the urban premises of the CIAM, the thought of Le Corbusier and certain liberties close to surrealism. This transatlantic construction, elaborated by and for Buenos Aires, but conceived in a Western key, had only one collaborator from outside the group, the Buenos Aires photographer and "self-taught" Horacio Coppola. In this way, and focusing on this collaboration between architects and photographer, the article proposes to question the very novelty of the Manifesto Austral para Buenos Aires, since Coppola's three photographs contributed, in part, to reaffirm the avant-garde character inherent to the genre, although these same photographs had already been published previously by Coppola in the famous book "Buenos Aires 1936. Photographic Vision". The deconstruction, identification, and analysis of the graphic material on pages four and five under the title "Buenos Aires" aims to delve into how the Manifesto provided a new look at the Buenos Aires capital. A look that always had the long shadow of Le Corbusier behind it and that would place this publication within the category of Fotomanifestos.

Keywords

Argentinean Modern Architecture, Fotomanifiesto, Grupo Austral, Horacio Coppola y Le Corbusier

Andrés Tabera Roldán es Doctor internacional Arquitecto cum laude (2014) por la Tesis de título: "Antonio Bonet frente a sus maestros. 1938-1962: un viaje de ida y vuelta" por la Universidad de Navarra. Gracias a este trabajo de investigación realizado entre los diferentes archivos de Buenos Aires, Zúrich, París, Boston y Barcelona, obtuvo en 2016 la Mención de Tesis Doctoral en la X Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo de Sao Paulo (BIAU). Ha participado activamente en congresos, publicado y presentado artículos en revistas y conferencias de Historia y Crítica de Arquitectura a nivel nacional e internacional. Compagina la investigación y la docencia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con su labor profesional como socio del estudio DG Arquitectura Habitable. Actualmente forma parte del grupo de investigación SEPARATA.

Héctor García-Diego (Santander, 01/03/1983) Dr. Arquitecto (2011) por la Universidad de Navarra, Premio Extraordinario Fin de Carrera y de Doctorado. Docente de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra desde 2007, como Profesor Titular desde 2022, con dos sexenios de investigación. Sus investigaciones han sido publicadas en las revistas indexadas VLC, Rita, Ra, BaC, CPA, Res Mobilis o Ega, entre otras, en congresos y publicaciones internacionales. Beca de The Getty Trust para estancia de investigación en The Getty Research Institute de L.A.; beca por la Fundación Bancaja para investigación en la Universidad de Columbia en N.Y. Estancia de investigación en la ENSAPBX, Burdeos.



Figura 1. Las ocho páginas publicadas del Manifiesto Austral: (1) Portada; (2 y 3) Voluntad y acción; (4 y 5) Buenos Aires; (6 y 7) Pintura y contraportada. "1 AUSTRAL" en *Nuestra Arquitectura*, n.6 separata, junio 1939.

El Manifiesto Austral y la encrucijada Argentina

En una época donde los Manifiestos ya formaban parte obligada de cualquier irrupción vanguardista,¹ el Grupo Austral publicó el suyo en junio de 1939 como separata dentro de la revista argentina *Nuestra Arquitectura*² (figura 1). De idéntico formato al resto de la revista, el Manifiesto Austral es un breve documento de ocho páginas donde se encuentran los aparentemente cohesionados estatutos de un joven colectivo de arquitectos cuya misión era liderar, en clave moderna, las acciones CIAM y CIRPAC, o mejor dicho 'corbuserianas', para Buenos Aires. Este Manifiesto es sin duda un documento reconocido por la historiografía como un elemento clave para comprender los inicios de la Arquitectura Moderna Argentina. J.F. Liernur y P. Pschepiurca han señalado esta publicación como "la pieza más importante dentro del grupo".³

El Manifiesto Austral fue un intento de acción colectiva según figura en las actas del grupo, motivado por un enfoque integral entre Arquitectura, Urbanismo y Artes plásticas.⁴ El contenido de la primera separata *1 Austral* presentó un extracto del

1 Cfr. Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes of 20th Century Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1971).

2 "1 AUSTRAL" *Nuestra Arquitectura* 6 (junio 1939): 1-9.

3 Jorge F. Liernur y Pablo Pschepiurca. *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008), 221.

4 Tesis doctoral donde se profundiza en la acción colectiva e integral del grupo. Gonzalo Fuzs, "Austral 1938-1944. Lo individual y lo colectivo" (Tesis doctoral, Cristina Jover Fontanals, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2012).

- 5 Reunión día 4/3/39" En Frances Loeb Library, Harvard. B007.
- 6 E incluso de días, como en el reproche recogido a Luis Olezza por "su falta de implicación". En Reunión día 20/7/39." en Frances Loeb Library, Harvard. B007.
- 7 París significó para Bonet aproximarse al epicentro vanguardista del momento; trabajar, observar y vivir de primera mano el riquísimo ambiente social y artístico de sus calles, cafés y exposiciones y también, al espíritu surrealista. Una búsqueda que trasladó a los proyectos elaborados para Le Corbusier y recogidos en las propuestas del concurso para el *Palais d' l'Eau* de Lieja o las propuestas de la *Maison de Week-end Jaoul*.
- 8 Como en otras tantas ocasiones, el Plan para Buenos Aires nació de un proyecto sin encargo que pretendía concienciar a la opinión pública y política porteña de un urgente cambio del modelo urbano. La elaboración del Plan según la doctrina urbana de la *Ville Radieuse* supuso un nuevo intento de alcanzar aquello que no consiguió Le Corbusier en su primer viaje a Buenos Aires en 1929, ya que, pese a sus diez conferencias impartidas, fue prácticamente ignorado por los principales medios de difusión especializados argentinos. *Nuestra arquitectura* le dedicó dos artículos, en octubre y noviembre respectivamente. *Revista de Arquitectura* no hará mención del maestro suizo hasta agosto de 1932. Fruto del viaje a Argentina y Montevideo, Le Corbusier publicó *Précisions. Sur un état présent de L'architecture et de l'urbanisme*. Cfr.: AA.VV. *Le Corbusier en Buenos Aires*. (Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 1979).
- 9 "El edificio Kavanagh, de Sánchez, Lagos y de la Torre, los inmuebles de León Dourge o la producción de Vilar, Kalnay y Prebisch no tenía equivalentes ni en el Brasil ni en México". Francisco Bullrich. *Arquitectura latinoamericana 1930-1970* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969), 45-46.
- 10 Julio Cacciaore, "La arquitectura a partir de 1930" en *Espanoles en la arquitectura rioplatenses. Siglos XIX y XX* (Buenos Aires: Cedodal, 2006), 69.
- 11 Fernando Álvarez. "Las revistas y los arquitectos. La fundación de un nuevo espacio social", en *El sueño moderno en Buenos Aires. 1930-1949* (Barcelona: UPC, 1991), 97.
- 12 Walter Hylton Scott, "Austral", *Nuestra Arquitectura* 6 (junio 1939).
- 13 Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, *Diccionario de arquitectura de la Argentina: estilos, obras, instituciones, ciudades* (Buenos Aires: AGEA, 2004), 201.
- 14 Como se ha recogido en otras investigaciones recientes, la mirada Austral se formuló en base a "la adhesión a una síntesis común para la Arquitectura, albergando la paradoja de situar esta convicción entre dos polos muy diferentes, contradictorios, seguramente opuestos, en la animadversión entre la libertad surrealista y el dogma urbano de los CIAM". Andrés Tabera, "El bagaje europeo de Antonio Bonet para Argentina: El Manifiesto Austral", *RA Revista de Arquitectura*, 17 (2015): 28.

texto fundacional del grupo acompañado por abundante material visual, principalmente fotográfico. Inicialmente la elaboración del primer número iba a distribuirse de la siguiente forma: la portada se le asignó a Alberto La Pera; el Manifiesto a Antonio Bonet Castellana, Juan Kurchan, Jorge Ferrari-Hardoy y Simón Ungar; las páginas de Pintura a "K. B y F" y el artículo de urbanismo a Luis Olezza.⁵ Si bien se desconoce cuál fue el reparto final de los trabajos, ya que fue un proceso no exento de discusión interna, polémica y abandonos entre los propios autores meses antes de su publicación,⁶ todo hace apuntar a que fueron Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan los ejecutores de estas páginas.

Como es conocido, estos tres arquitectos ya habían coincidido anteriormente en el estudio parisino de Le Corbusier desde octubre de 1937 hasta comienzos de 1938, cuando Bonet emprendió lleno de ambición su viaje hacia Buenos Aires. El arquitecto catalán, quien estaba sumamente influenciado por mecanismos surrealistas, trabajó en diferentes propuestas en el estudio de la Rue de Sèvres.⁷ Mientras, los arquitectos argentinos Ferrari Hardoy y Kurchan se dedicaron a la recopilación, documentación y elaboración del material para el Plan de Buenos Aires hasta octubre de 1938.⁸

Idealmente, el Manifiesto del Grupo Austral debía ser el vehículo de expresión artístico-literario elegido para movilizar a la opinión pública argentina. Por ello se puso especial énfasis en ser un documento novedoso y polémico, con especial cuidado en la elaboración de su material gráfico. Conviene recordar que Argentina, según escribió el arquitecto y crítico porteño Francisco Bullrich, se encontraba a finales de la década de los treinta con una "producción arquitectónica favorable", pero al mismo tiempo se hallaba en un momento confuso asimilando, en ocasiones de manera forzada, las formas occidentales –"las típicas cajas blancas racionalistas".⁹ O como enunció Julio Cacciatore, "la producción arquitectónica argentina de principios de los 30 fluctuaba entre distintas tendencias: la supervivencia del eclecticismo historicista con una versión última que simplificaba las formas académicas tradicionales; los ejemplos Art Déco con su decorativismo geometrizable; las variantes englobadas con el nombre neocolonial, en pos del logro de una arquitectura nacional y el aporte reciente de la llamada modernidad".¹⁰

Las revistas porteñas y específicas del momento - *Revista de Arquitectura* y *Nuestra Arquitectura*- se mostraron esquivas a determinar un camino a seguir por la arquitectura argentina. Según afirmó Fernando Álvarez ambas revistas se caracterizaron por "su sobriedad y moderación en los juicios, o por su actitud de eludir o ignorar todo enfrentamiento".¹¹ No solo en su contenido escrito, también en la disposición gráfica de mostrar sus planteamientos. Sin embargo, el acuerdo alcanzado por Ferrari Hardoy en enero de 1939 para la aparición del Manifiesto Austral como separata dentro de *Nuestra Arquitectura* determinó un nuevo rumbo. Con la aparición de la separata 1Austral, *Nuestra Arquitectura* pretendió abrirse hacia una "inteligente renovación dentro de una necesaria continuidad".¹² Dicha continuidad marcó los números de la revista donde se continuó con "la actitud cauta, antirrupturista, conciliadora, que entendía la constitución de un campo como sumatoria de aportes diversos",¹³ mientras la renovación hacia una arquitectura vanguardista se debió en buena medida a las pericias editoriales diseñadas por los australes en sus separatas.

En este contexto, la primera separata Austral puede considerarse un relato visual trasatlántico al estar elaborado por y para Buenos Aires, pero formulado en claves occidentales de voluntad universal.¹⁴ Bajo este supuesto se asume como el ideario del Manifiesto fue una herencia importada consecuencia de la formación europea de sus principales firmantes -Bonet, Ferrari-Hardoy y Kurchan-, así como del único colaborador ajeno al grupo, el fotógrafo porteño Horacio Coppola (Buenos Aires,

1906-2012). Todos ellos influidos de un modo u otro por el pensamiento de Le Corbusier y su formación en el viejo continente.

- 15 El listado de personas y organizaciones a los que se envió la separata *1 Austral*, fueron además de Le Corbusier y Pierre Jeanneret: diversas personalidades CIAM; amistades del entorno parisino entre los que destaca el pintor Roberto Matta Echaurren y diversos agentes argentinos, Horacio Coppola incluido. En una amplia lista donde sorprende la ausencia de J.L. Sert. Si bien se guarda correspondencia de los envíos realizados desde Buenos Aires a Europa, se percibe por falta de documentación que hubo un cierto silencio seguramente consecuencia del conflicto bélico europeo. En Frances Loeb Library, Harvard. B009.
- 16 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 Grup Austral" en Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona. C 1329 228 5.
- 17 Craig Buckley (ed.). *Tras el manifiesto. What happened to the architectural manifesto?* (Nueva York/Pamplona: GSAPP/T6 ediciones, 2014), 20.
- 18 La categoría 'fotomanifiestos' no existe como tal, si bien en determinados contextos se aplica habitualmente a aquellas publicaciones más exhortativas que florecieron en la década de los 20 con el auge de los medios mecánicos de representación. Estos nuevos discursos hicieron que, en ocasiones, estos calificativos se acuñaran *a posteriori*. Es el caso paradigmático de Erich Mendelsohn. *Amerika: Bilderbuch eines Architekten: mit 100 meis eigenen Aufnahmen des Verfassers* (Berlín: Rudolf Mosse, 1926); Ludwig Hilberseimer, *Groszstadtarchitektur* (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927); o de Richard J. Neutra, *Wie Baut Amerika?. Gegenwärtige Bauarbeit Amerikanischer Kreis* (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927).
- 19 Sobre los intereses de Bonet alejados de la ortodoxia moderna Cfr. Andrés Tabera y Mariano González Presencio, "Fragmentos y ensueños surrealistas en las propuestas gráficas de Antonio Bonet. De París a Buenos Aires: 1936-1939", *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 43 (vol.26, 2021): 154-167.
- 20 La portada contiene cinco elementos sobre un fondo de color amarillo: (a) la rotulación del título AUSTRAL; (b) la guillotizada cabeza de la escultura Cabeza de Mujer de Pablo Picasso que realizada en 1931 había sido expuesta en el Pabellón español en París de 1937; (c) una hilera horizontal de personas; (d) un transformador de electricidad; (e) y un cuadrado verde, que como recordará Bonet, representó la síntesis "entre el arte, o sea el individuo, la técnica y el ser humano considerados en su orden social". Conferencia, 17 de mayo de 1975, Santiago de Compostela. En Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona. C 1305 168 2 DP conferències
- 21 Beatriz Colomina, *Privacy and publicity. Modern Architecture as a Mass Media* (Cambridge: The MIT Press, 1994), 100.

No obstante, el objetivo mediático en la elaboración y selección del contenido del Manifiesto fue bidireccional. Por una parte, pretendió situar a Argentina dentro del debate CIAM y vanguardista europeo, especialmente a ojos del maestro suizo y otras conspicuas amistades parisinas.¹⁵ Quizá por eso el escaso contenido escrito del Manifiesto –redactado bajo el puño y letra de Bonet–¹⁶ se presentará, inevitablemente, traducido al francés. Por otra parte, propuso para Buenos Aires una visión integradora de la Arquitectura, el Urbanismo y la Pintura a través de una serie de ejemplos fotográficos extraídos de otros medios europeos, a excepción del material fotográfico utilizado en las páginas cuatro y cinco dedicadas a la capital argentina. Conocer el origen de dichas fotografías utilizadas por los australes, tres de ellas realizadas por Horacio Coppola, pone en duda la propia novedad del Manifiesto Austral en el entorno editorial porteño, así como reivindica la construcción de un pensamiento trasatlántico materializado principalmente mediante fotografías.

Entre el fotomanifiesto y la ciudad collage

Dado el formato y el doble objetivo del Manifiesto, el aparato visual desplegado entre las diferentes secciones adquiere un gran protagonismo. Este esfuerzo gráfico es una constante en todas las páginas, alcanzando un papel todavía más transcendental en la sección más exhortativa titulada "Voluntad y Acción", páginas dos y tres de la separata, en la que cada ilustración tiene un claro valor simbólico y que, en conjunto, propone un relato visual con entidad propia. A pesar de la cuidada y audaz maquetación y de la inclusión de algunos recursos gráficos, hay un predominio general de lo fotográfico. De este modo, esta obra colectiva se alinearía con otras influyentes publicaciones vanguardistas de los años veinte en las que "el proceso de recopilación, organización y descripción de las imágenes fotográficas desplaza las antiguas convenciones lingüísticas del género".¹⁷ De manera que la fotografía se alza como la principal arma de difusión y transferencia ideológica, hasta el punto de que se podría inscribir en la categoría de 'fotomanifiesto'.¹⁸

Pero las fotografías no se presentan como elementos independientes. A través del *collage* –herramienta fetiche surrealista que Bonet había experimentado junto con el pintor-arquitecto chileno Roberto Matta Echaurren–¹⁹ las páginas de la separata se componen esencialmente de una serie de fragmentos heterogéneos y re-contextualizados; fragmentos que intencionalmente aguardan a ser descubiertos. La portada de la separata se diseña con un sugerente fotomontaje en base a cinco elementos dispares.²⁰ Mientras, la contraportada da a conocer los estatutos del Grupo sobre el mismo fondo amarillo y la característica rotulación *Stencil* en azul (figura 2). Una manera de aproximarse a la imagen presente también en las publicaciones de Le Corbusier, según recordará B. Colomina: "Le Corbusier takes pleasure in reconstructing the images thus 'constructed', isolating, some of them from the original context".²¹

La revisión hacia la herencia arquitectónica y urbana argentina se concentra en la presentación de su capital con el título "Buenos Aires". A doble página se muestra una visión global de la urbe argentina, páginas 4 y 5 (figura 3). Contrariamente a la cantidad de información no referenciada del resto de la separata, los elementos aquí dispuestos son concretos e identificables: el título en la parte superior de cada una de las hojas, las cuatro fotografías que conforman un monocromático y denso fondo en blanco y negro y, por último, los dos elementos sobreimpresos en la parte central de cada una de las páginas. En la página izquierda y dispuesto en diagonal, el primero formula la siguiente pregunta: "¿Cómo insertar en este protoplasma el

**ANDRÉS TABERA ROLDÁN
HÉCTOR GARCÍA-DIEGO VILLARIÁS**

Fervor moderno en Buenos Aires.
La mirada trasatlántica del Grupo
Austral y Horacio Coppola en 1939

Modern Fervor in Buenos Aires.
The transatlantic gaze of the Austral
Group and Horacio Coppola in 1939

Figura 2. Portada y Contraportada del Manifiesto Austral. "1 AUSTRAL" en Nuestra Arquitectura, n.6 separata, junio 1939.



22 El texto original dice así: "Comment espérer insérer dans ce protoplasma le régime cardiaque (aortes, artères et artérioles) indispensable à la circulation et à l'organisation d'une ville moderne?" Le Corbusier. *Précisions. Sur un état présent de L'architecture et de l'urbanisme*. (Paris: Vincent, 1930), 211.

23 Fernando Álvarez, "Historia de tres que soñaron: Bonet Ferrari Hardoy y Kurchan", en *El sueño moderno en Buenos Aires. 1930-1949*. (Barcelona: UPC, 1991), 333.

24 Las alusiones en *Précisions* son constantes. Recuérdese algunos de los títulos de las conferencias impartidas en 1929 en Buenos Aires, "Une cellule l'échelle humaine" o "Un Homme, une cellule des cellules, la ville"; o comparaciones donde la solución pasa por un urbanismo de "solutions chirurgicales", que no "médicales"; U otras, tales como: "Il me semble que le réseau aérien en deviendra le système nerveux efficace". Le Corbusier. *Précisions. Sur un état présent de L'architecture et de l'urbanisme*, (Paris: Vincent, 1930), 196-197 y 03.

25 Original: "à l'infini presque!" [...] "cataclysmes créé par le maquinisme: la croissance irracionnelle des grandes villes". Ibidem. 209-212.

26 Original: "est devenu un monstre aplati sur une région entière. Un monstre, du type de biologie le plus primaire: un protoplasma, une flaque". Le Corbusier, *La Ville Radieuse* (Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1935), 221. (traducción de los autores)



Figura 3. Páginas 4 y 5 dedicadas a la mirada urbana: Buenos Aires. "1 AUSTRAL" en *Nuestra Arquitectura*, n.6 separata, junio 1939.

régimen cardíaco indispensable a la circulación y a la organización de una ciudad moderna?".

La pregunta aquí rescrita es un extracto manuscrito y traducido al castellano de lo recogido por Le Corbusier en *Précisions* (1930).²² Por tanto, no solo es de una influencia "de indudable raíz corbuseriana" como dirá F. Álvarez,²³ se trata de una cita textual no reconocida por los australes. La cuestión forma parte de una retórica más amplia que abunda en conceptos orgánicos y que el propio Le Corbusier utilizaría de manera recurrente en las conferencias impartidas en Buenos Aires a lo largo de 1929; repitiendo y complementando con mayor documentación hasta la publicación de la *Ville Radieuse* en 1935 (figura 4).²⁴

La mencionada pregunta, casi ilegible, se superpone sobre una aerografía de la megalómana urbe. Sin márgenes, el recorte fotográfico se extiende sin límites, "¡casi al infinito!" dirá Le Corbusier en su diagnóstico para Buenos Aires, presentando un paisaje urbano homogéneo que resulta del "cataclismo creado por el maquinismo: el crecimiento irracional de las grandes ciudades".²⁵ Para Le Corbusier, Buenos Aires en 1935, al igual que ocurría con París, "se ha convertido en un monstruo agazapado sobre una región entera. Un monstruo, el tipo de especie más primitiva: un protoplasma, un charco".²⁶



Figura 4. Izquierda. Croquis realizado en la conferencia “el plano de la casa moderna” en Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de L’architecture et de l’urbanisme*. (Paris: Vincent, 1930), 147. Centro y derecha. Le Corbusier, *La Ville Radieuse*. (Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1935), 40 y 120.

La respuesta a la pregunta retórica formulada por los australes aparece en la página siguiente con la aparición de un antropomórfico esquema de *la Ville Radieuse*, superpuesto este a tres fotografías de la capital argentina. El sencillo croquis dibujado a línea, con unas manchas verdes de vegetación y rotulado con la subdivisión de la economía productiva de la ciudad en sus tres sectores primario, secundario y terciario, se recorta sobre un perímetro de geometría informe. De modo que tanto continente como contenido resuenan en la amplificación de un mensaje que, aunque sintético, evidencia sin reconocerlo abiertamente en estas páginas la deuda ‘corbuseriana’.

La colisión entre el dogma urbano propuesto y las fotografías porteñas de fondo se enfatiza mediante dicho recorte amorfo de extraordinario potencial poético, otro más dentro de la separata. Es ineludible no detenerse en este recurso compositivo a base de objetos blandos que por su condición abierta, ingravida, dinámica y mutable había colonizado por doquier diversas publicaciones vanguardistas europeas durante la década de los treinta y, que ahora también, se presenta en el Buenos Aires Austral. Formas aparentemente involuntarias que también contaminaron las páginas y obras pictóricas de Le Corbusier dando un resultado de construcciones gráficas con mensajes en múltiples direcciones²⁷ (figura 5). Será necesario apuntar que, en la evolución del ideario del maestro suizo, “los objets-type son sustituidos por objets à reaction poétique —huesos, piedras, conchas, fósiles— que no solamente tienen atributos escultóricos, sino que poseen un extraordinario potencial poético que impregnará la pintura y demás campos del arte lecorbuseriano. Los modelos teóricos de ciudad de los años 20, con sus retículas ideales, comienzan a fragmentarse y a adoptar formas orgánicas más libres”.²⁸

Cabe preguntarse por qué estas referencias tomadas explícitamente del ideario ‘corbuseriano’ se mostraron de una manera tan elemental. Como igualmente llama la atención que no se rubrique su autoría o procedencia directa, lo cual revestiría a la cita de una cierta autoridad. Quizás la respuesta pueda hallarse en la correspondencia remitida desde Buenos Aires a Le Corbusier en un intento de dar el impulso definitivo para la presentación pública del Grupo Austral. Sin embargo, el maestro suizo hizo caso omiso a la petición expresa de documentación,²⁹ “asesoramiento y orientación” para acceder y exhibir documentos CIAM.³⁰ De lo que no hay duda es que el Buenos Aires mostrado por los australes representa una ciudad collage

27 “El viaje de Le Corbusier a Buenos Aires en 1929 es el origen de una dinámica de ondas reflejadas y superpuestas que constituyen una superficie de mensajes dirigidos en múltiples direcciones, y cuyos contenidos se complementan y se distorsionan mutuamente”. Luis Rojo de Castro, “[IDEOGRAMAS]. Precisiones sobre ‘Precisiones’”, *RA Revista de Arquitectura*, 10 (2008): 48.

28 Alejandro Virseda y Carlos Labarta, “Homme type - Homme réel: revisión de la evolución de la idea de hombre en Le Corbusier como introducción a un entendimiento de su arquitectura”, *RITA*, 15 (mayo, 2021): 131.

29 De Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan a Le Corbusier. 21 de enero de 1939, Buenos Aires. En *Fondation Le Corbusier*, París. T 2 13 67.

30 Tal vez esto se deba a una coyuntura puntual, a que en aquel momento las preocupaciones europeas eran más apremiantes, a que quizás los intereses comenzaron a solaparse o a una suma parcial o total de todas estas razones. Años después y a expensas de Le Corbusier, Ferrari-Hardoy y Kurchan editan buena parte de este material para la versión en castellano de *L’Architecture d’Aujourd’hui*. “Le Corbusier. Plan Director para Buenos Aires”, *La Arquitectura de hoy*, 04 (abril, 1947): 2-53.

ANDRÉS TABERA ROLDÁN
HÉCTOR GARCÍA-DIEGO VILLARIAS

Fervor moderno en Buenos Aires.
 La mirada trasatlántica del Grupo
 Austral y Horacio Coppola en 1939

Modern Fervor in Buenos Aires.
 The transatlantic gaze of the Austral
 Group and Horacio Coppola in 1939



Figura 5. Superior: Le Corbusier. *Des Canons, des munitions? Merci!... Des logis S.V.P.* (París, Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, 1938). Inferior: Le Corbusier. *La Ville Radieuse.* (París, Vincent, Fréal & Cie, 1935)

esquemática y abierta, a través de la colisión no necesariamente resuelta entre la imagen y el texto que la define.

El fotolibro de Horacio Coppola

Sin el apoyo explícito de Le Corbusier y tampoco la voluntad por parte de los australes de que su nombre figurase en estas páginas dedicadas a Buenos Aires, la participación del fotógrafo Horacio Coppola adquiere aún mayor protagonismo por ser el único colaborador de la separata ajeno al Grupo Austral que contribuye con material fotográfico a las páginas del Manifiesto. Una relación que no está recogida en las actas ni en la correspondencia investigada del Grupo Austral pero que contribuyó a marcar parte del debate moderno argentino. Recordará el fotógrafo porteño: “Yo estaba vinculado con los arquitectos modernos más jóvenes. Esos fueron años muy importantes. Imagínese... sale el libro sobre Buenos Aires y en el mismo momento llegan de París Kurchan y Ferrari Hardoy que venían de trabajar con Le Corbusier del Plan de Buenos Aires. Ponen el estudio con Bonet, hacen su silla BKF... estaban fresquitos los tres”.³¹

Horacio Coppola es un intelectual de talla extraordinaria que supera su dimensión de fotógrafo sobresaliente. Su bagaje cultural previo a la colaboración en el Manifiesto Austral es incomparable. Así, se tiene constancia de que asistió, al menos, a una de las conferencias impartidas por Le Corbusier en Amigos del Arte, entre otras muchas experiencias anteriores a 1939.³²

El fotógrafo contribuyó con tres instantáneas personales en la página 5 del Manifiesto perteneciente a la sección “Buenos Aires”. Y aunque ya había utilizado para sí mismo la aerografía de página entera de la anterior dos años antes, no era su autor. Originalmente, la fotografía aérea fue realizada en 1937 por el gabinete central de la Aviación Naval de Buenos Aires. La obtención de dicha aerografía de cuadrantes empezaría a fraguarse ocho meses antes de la publicación de la separata: “Hasta tipos afuera de la profesión, amigos míos de aquí se me han ofrecido para ayudar en lo que puedan en los trabajos del grupo y me han ofrecido un ejemplar de último plano aerofotográfico de Buenos Aires que aún no está en venta”.³³ No obstante, y pese a la voluntad austral de publicar un material novedoso, la instantánea había

31 “Horacio Coppola: testimonios”, *Punto de Vista*, 53 (noviembre, 1995): 21.

32 Asimismo, colaboró con el pintor Alfredo Guttero en 1929; mantuvo trato personal con el artista surrealista Xul-Solar en 1930; fue el compañero frecuente de Borges en sus caminatas por los barrios de Palermo, Saavedra o Maldonado. A los treinta años, ya había realizado dos viajes a Europa –1930 y 1932-1935– donde visitó las principales ciudades europeas de París, Berlín, Milán, Londres, Budapest, Viena o Praga y llegó a trabajar en el taller de fotografía de la Bauhaus desde octubre de 1932 hasta su cierre en abril de 1933, donde conoció a Grete Stern. En París colaboró en *Cahiers d'Art*, y realizó los retratos de Joan Miró o Marc Chagall en 1934...

33 De Ghila (Hilario Zalba) a Coco (Ferrari Hardoy). 08 de octubre 1938, La Plata. En Frances Loeb Library, Harvard. K053.



Figura 6. Según el pie de foto, la vista aérea muestra la “región central de la Ciudad que atravesará la Avenida 9 de Julio” con el Obelisco ya construido, pero aún con la avenida Norte-Sur sin ejecutar. Y continúa, con una frase que parece haber sido inspirada en los planteamientos del maestro suizo, “por esta amplia brecha entrarán el aire, el sol y la vegetación al corazón mismo de nuestra urbe”. “La Avenida 9 de julio” *Revista de Arquitectura*, 200 (agosto, 1937): 345 y 46.

sido publicada en otros medios porteños con anterioridad. Es el caso de la *Revista de Arquitectura* que había utilizado esta fotografía para difundir la operación de saneamiento que la municipalidad porteña había iniciado en agosto de 1937 (figura 6).

Ese mismo año, había servido también como portada y contraportada de la segunda edición del libro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica* del propio Coppola. Conviene fijarse en esta obra, pues muy seguramente su atractiva factura jugó un papel importante a la hora de incorporar al fotógrafo argentino a la presentación del Manifiesto. La publicación porteña supuso “el primer retrato de cuerpo entero que tenemos de Buenos Aires”. De las más de 200 fotografías³⁴, 188 correrían a cargo del joven fotógrafo argentino Coppola en un encargo de la Municipalidad para la conmemoración del Cuarto Centenario por mostrar una metrópolis contemporánea, renovada y moderna. El fotolibro, que en su primera edición contó con 230 páginas, constituyó “una operación simbólica que [...] representó el imaginario urbano” con un prefacio escrito por Alberto Prebisch –arquitecto a cargo de la construcción del Obelisco– y otro de Ignacio Anzoátegui. “Buenos Aires es el norte y el Sur y es el Centro y es Palermo y Belgrano y es la tentación de campo con que se aroma el Oeste” puede leerse repetidamente en el prólogo³⁵; seguidamente páginas y páginas de fotografías evidencian un imponente despliegue fotográfico de Buenos Aires. Instantáneas desde múltiples puntos de la urbe porteña y con diversos encuadres en una secuencia de páginas que inducen a una cierta visión desprejuiciada y aleatoria de su contenido, cuya ley gráfica común es situar una fotografía por página. Como plantea Catalina Fara: “la mayoría de las imágenes están ubicadas una junto a otra con un sentido de contraposición o de complemento [...] Esta organización manifiesta el juego entre lo ‘micro’ y lo ‘macro’”³⁶ (figura 7).

Más allá de la poco probable casualidad en el uso de la aerografía, el diseño del *photocollage* para la portada de *Buenos Aires 1936*, realizado por Grete Stern³⁷ y Atilio

34 Jorge Schwartz, *La mirada de Horacio Coppola en Horacio Coppola. Fotografía* (Madrid: Fundación Telefónica, 2008), 47.

35 Ignacio recurre a la anáfora en las páginas 19, 21, 23, 25, 26 y 27. En Horacio Coppola, *1936. Buenos Aires (Visión fotográfica)* (Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1937).

36 Catalina V Fara, *La construcción de un imaginario de ciudad moderna a través de un fotolibro: Buenos Aires 1936. Visión fotográfica de Horacio Coppola. Latin American and Latinx Visual Culture* (January, 2020): 97.

37 Por aquel entonces era esposa del fotógrafo.

ANDRÉS TABERA ROLDÁN
HÉCTOR GARCÍA-DIEGO VILLARIAS

Fervor moderno en Buenos Aires.
 La mirada trasatlántica del Grupo
 Austral y Horacio Coppola en 1939

Modern Fervor in Buenos Aires.
 The transatlantic gaze of the Austral
 Group and Horacio Coppola in 1939



Figura 7. COPPOLA, Horacio. *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*. Municipalidad de Buenos Aires, 1ª y 2ª edición, 1936 y 1937. Portadas, contraportada y páginas interiores.

- 38 Cabe destacar la experiencia gráfica de Attilio Rossi como director de la revista *Campo Gráfico*, donde precisamente Coppola y Stern protagonizaron de manera monográfica el número de marzo de 1937, incluyendo en su portada una fotografía de Buenos Aires. Además, su compromiso con la cultura local se retrata en la creación en 1937 de la primera colección de libros de bolsillo de la editorial Espasa Calpe en Buenos Aires con el título *Austral*. Cfr. María Eugenia Costa, "La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950)", *caiana* 12 (primer semestre 2018): 156-172.
- 39 Catalina V Fara, *La construcción de un imaginario de ciudad moderna a través de un fotolibro: Buenos Aires 1936. Visión fotográfica de Horacio Coppola*. *Latin American and Latinx Visual Culture* (January, 2020): 95.
- 40 Fotografía original con el título "Calle Saavedra al 200. (Oeste)" en Horacio Coppola, *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica* (Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1936): 179.
- 41 Adrián Gorelik, "Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires" en *Horacio Coppola: fotografía* (Madrid: Fundación Telefónica, 2008): 48-59.
- 42 Fotografía original con el título "Calle Perú" en Horacio Coppola, *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica* (Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1936): 124.
- 43 Fotografía original con el título "Sarmiento esquina Avenida Sáenz Peña (Centro)" en *Ibid.* 113.
- 44 A pesar de que para 1939, Coppola había escrito dos artículos sobre fotografía "Exposición de fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern" (En *Sur*, octubre 1935) y "Della fotografía" (Sobre fotografía. En *Campo Gráfico. Rivista di estetica e di tecnica grafica*, 03 (marzo, 1937)) en el que había defendido la fotografía como resultado de dos actos condicionados por "la actividad subjetiva y libre" y por el resultado de un proceso técnico.
- 45 Ernesto Schóo, "Horacio Coppola" en *El Buenos Aires de Horacio Coppola* (Valencia: IVAM, 1997): 26.

Rossi,³⁸ anticipa esta mirada despersonalizada de muchas de las instantáneas del fotolibro, que sitúa al observador en un punto de vista intencionadamente elevado en casi todas las figuras, y que coincide en señalar la hegemonía de la retícula en el trazado de la ciudad. Se trata de una visión similar que sobrevuela la calle a la que proponen las fotografías de Coppola para el *Manifiesto Austral*, pero con una intencionalidad bien distinta. Mientras la publicación de 1936 de Coppola tiene una finalidad divulgativa con un "afán por ubicar esta publicación en un nivel acorde a las aspiraciones modernistas del gobierno municipal",³⁹ la *separata Austral* pretendió presentar un Buenos Aires en situación catastrófica, deshumanizado.

La contribución de Coppola a la *separata Austral* la integran tres fotografías que conforman un denso fondo monocromático (Figura 3, página 5). En la parte superior se muestran el frente de varias casas populares de un barrio periférico al oeste de baja densidad,⁴⁰ que irremediablemente recordarán a la influencia que primero Borges y después Le Corbusier ejercieron sobre Coppola.⁴¹ En la esquina inferior izquierda, contrapuesto a lo anterior y exponiendo el fuerte desequilibrio entre centro y periferia de la capital, se ilustró el heterogéneo tejido poblado de medianeras característico del centro.⁴² Por último, en la esquina inferior derecha, la presencia de tranvías en primer término desvela el bullicio de la vida cotidiana dentro de la cuadrícula⁴³ (figura 8).

Con cada encuadre, más complejo y formado de lo que el propio Coppola querría admitir, comunica a través de estas fotografías "autodidactas" –según él mismo se definiría– "sus opiniones, sus preocupaciones, sus aspiraciones...", manteniéndose ajeno a militar dentro de cualquier vanguardia –ya fuese "criollista" o moderna– aunque inevitablemente influenciado por ambas. Para Coppola se trataba de mostrar con absoluta fidelidad a la realidad cada instante, eximida de cualquier sesgo de belleza, humanidad o sentimiento, lo que ocurre en las fotografías tomadas para el *Manifiesto Austral* y cuyo protagonista es la escena urbana porteña. Como solía decir, sus fotografías no se apoyaban en "ningún razonamiento intelectual", ni falta que hacía.⁴⁴ Años después en "Viejo Buenos Aires Adiós" (1980) Coppola lo explica así: "no he querido humanizar, ni sentimentalizar a Buenos Aires sino mostrar estrictamente su entorno urbano".⁴⁵

Basta detenerse de nuevo en las instantáneas de la *separata* y observar que todos los encuadres aquí seleccionados están sobrevolando la vista de la fragmentada



Figura 8. Juegos fotográficos a doble página de las fotografías originales publicadas con anterioridad al Manifiesto Austral. En Horacio Coppola, *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*. (Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1936): 112-13, 125-26 y 178-79.

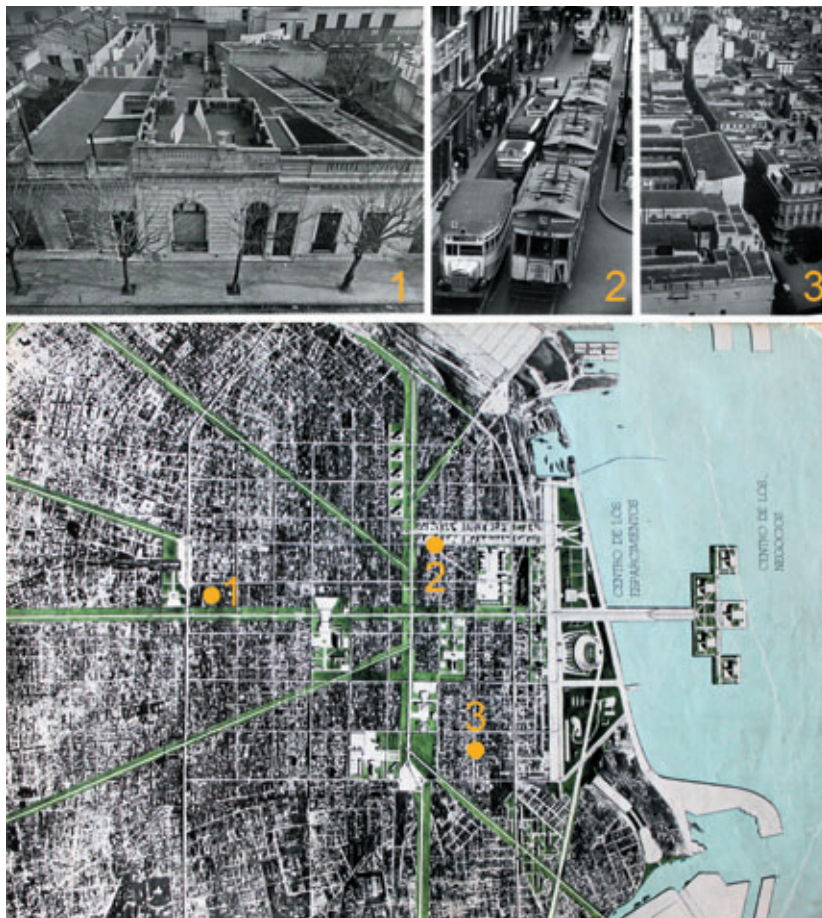


Figura 9. Fotomontaje de los autores identificando la localización de las fotografías de Horacio Coppola y publicadas en la separata Austral sobre el Plan de Buenos Aires publicado en 1947.

ciudad, llevando hasta su máxima expresión compositiva la negación de la calle, del espacio urbano y, como consecuencia, del individuo. Coppola reconoció lo que supusieron las reflexiones realizadas por Le Corbusier en la novena conferencia del viernes 18 de octubre de 1929 con el título “Le Plan Voisin de Paris. Buenos Aires peut-elle devenir l'une des plus dignes villes du monde”:⁴⁶

“El análisis que hizo Le Corbusier de Buenos Aires fue decisivo para mi manera de ver la ciudad. Él analizó el esquema cerrado de las manzanas y lotes de la ciudad, ese sistema por el cual todas las construcciones tienen un solo frente entre dos medianeras... en esa época la visión de las medianeras era muy impactante. Yo había sacado una en Cangallo y Bulnes, desde un ángulo que era absolutamente cubista [...] allí está toda mi formación, las vanguardias de la Escuela de París”.

46 “Horacio Coppola: testimonios”, *Punto de Vista*, 53 (noviembre, 1995): 21.

Con todo, si se trataba de diagnosticar el estado de decaimiento de la capital argentina bajo la mirada universal moderna, las instantáneas de Coppola resultaban



Figura 10. Arriba: Maqueta del libro del Plan de Buenos Aires en 1940 producida en Buenos Aires por Ferrari Hardoy y Kurchan. Obsérvese como el recorte de las fotos atiende a estos perímetros amorfos y sin embargo, las anotaciones corrigen el marco hacia un modelo rectangular. FLC. Plan directeur, Buenos Aires. T2 13 263. Abajo: La misma fotografía de Coppola publicada años después en "Le Corbusier. Plan Directeur para Buenos Aires" en *La Arquitectura de hoy*, 04 (abril, 1947): 12 y 14.

irreprochables a la hora de prescribir la necesaria "muerte" de la "rue-corridor".⁴⁷ Así, para los "tres fresquitos", como recordará Coppola a Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan, el punto de partida sobre el que actuar será *La Ville Radieuse*. Esta obra de Le Corbusier será el referente por excelencia –y en varios proyectos el modelo (figura 9). Para los tres firmantes australes, así como para el fotógrafo argentino, Buenos Aires aparecía como la oportunidad contraria a la ruptura y al cambio; aparentemente propicia para la continuidad de las experiencias europeas desde una perspectiva conceptual y crítica orientada a seguir las huellas de los epígonos modernos, entre los cuales, Le Corbusier se erigió como dogma.

47 Le Corbusier, "Mort de la Rue", *Plans*, 5 (mayo, 1931): 49.

Conclusiones

Las páginas del Manifiesto del Grupo Austral ofrecieron una renovada mirada al colectivo de arquitectos y estudiantes argentinos al proponer, especialmente desde su contenido gráfico, una reformulación de la Arquitectura y el Urbanismo para Buenos Aires. No obstante, el discurso se presentó fragmentado debido, seguramente, a una posible doble *contradictio in terminis* o, si se quiere ver, ambivalencia, que en parte explica lo que sucedería después en la relación del grupo con Le Corbusier.⁴⁸ Por un lado, se podría identificar una paradoja entre el lenguaje gráfico del manifiesto y los estrictos postulados urbanos ligados a los CIAM, formulando una ciudad collage esquemática y abierta. Por otro lado, cabe intuir una discrepancia geográfica en la encrucijada argentina, que se muestra favorable a una arquitectura local de calidad pero que, a través de una nueva generación forjada en los círculos culturales europeos, abandera la visión mesiánica de Le Corbusier ante un desarrollo urbano descontrolado.

El silencio de Le Corbusier favoreció la independencia del mensaje y, con ella, su integridad y sutil preeminencia de lo local frente a sus discursos 'universalizantes'. Lo que en último término permite identificar su originalidad y calibrar su novedad en el panorama de la época, pues lo desliga de los muchos otros mensajes del maestro suizo dirigidos a muchas otras zonas del planeta a lo largo de su carrera. Algo que es especialmente revelador al compararlo a nivel gráfico con los planes contemporáneos (y gestados de una manera similar) para Río de Janeiro, Montevideo, Sao Paulo o el propio Buenos Aires, donde las propuestas eran lanzadas por medio de las habituales consignas escritas, esquemas y dibujos a vista de pájaro (o de avión) a mano alzada, y fotografías del estado actual (figura 10). De modo que parece posible afirmar que la novedad del Manifiesto no reside en su contenido, sino en su voluntad y ambición gráfica que lo distinguió tanto de las conocidas maneras de las propuestas 'corbuserianas', como de otros ejemplos editoriales porteños.

En este sentido, la aportación integradora de Horacio Coppola se descubre fundamental a la hora de construir el ideario moderno Austral, tanto por su aportación gráfica como por su valor simbólico. *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica* fue una publicación planteada por el fotógrafo porteño con una visión integral sobre la capital argentina, abordando Buenos Aires como una extensión ilimitada que no reconoció límites sobre el territorio. Una ciudad que, en parte por la propia configuración gráfica del fotolibro, se presentó caótica, con contrastes en su escena urbana consecuencia también de operaciones puntuales de saneamiento ejecutadas por la municipalidad. En definitiva, Coppola realizó en 1936 esa fotografía de cuerpo entero que visualizaba el protoplasma sobre el que operar bajo la bistrú moderno.

Por ello, Coppola se revela como un personaje que aporta una visión de síntesis dado su singular condición personal y su manera de trabajar. Su pasaporte porteño junto a su soberbio bagaje cultural europeo le erigen en figura idónea dada la ambivalencia del Manifiesto. Pero, además, su forma de trabajar la fotografía, que se mueve entre lo documental (del que se limita a registrar instantes) y lo espontáneo (del que se abre a lo inesperado y al *objet trouvé*), se inserta con extraordinaria naturalidad en el mensaje fragmentado del Manifiesto. Una colaboración que cimentaría la construcción del mensaje trasatlántico en forma de Fotomanifiesto y situaría la colaboración entre el fotógrafo y los arquitectos en línea con otras desarrolladas en Europa en la misma época, como las del pintor Johannes Molzahn con Taut o las del fotógrafo Moholy-Nagy o el cineasta experimental Dziga Vertov con Giedion, pero ahora en el Cono Sur.

48 Como se sabe, Ferrari-Hardoy y Kurchan continuarán trabajando a expensas de Le Corbusier el Plan Director para Buenos Aires y publicarán finalmente en 1947 un extenso documento en la revista *la Arquitectura de Hoy*. Horacio Coppola y Grete Stern volvieron a estar presentes con múltiples fotografías, eso sí, no quedará rastro de formas blandas en su maquetación.

ANDRÉS TABERA ROLDÁN
HÉCTOR GARCÍA-DIEGO VILLARIAS

Fervor moderno en Buenos Aires.
 La mirada trasatlántica del Grupo
 Austral y Horacio Coppola en 1939

Modern Fervor in Buenos Aires.
 The transatlantic gaze of the Austral
 Group and Horacio Coppola in 1939

Autoría

Todos los autores han contribuido directamente al contenido intelectual del trabajo, habiendo participado y siendo responsables de la conceptualización, tratamiento de datos, investigación, visualización y redacción del artículo, tanto del borrador original como de su revisión y edición.

Bibliografía

AUSTRAL. *Nuestra Arquitectura* 6 (junio 1939).

AA.VV. *Le Corbusier en Buenos Aires*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 1979.

Álvarez, Fernando. Historia de tres que soñaron: Bonet Ferrari Hardoy y Kurchan. En *El sueño moderno en Buenos Aires. 1930-1949*. Barcelona: UPC, 1991.

Buckley, Craig (ed.). *Tras el manifiesto. What happened to the architectural manifesto?* Nueva York/Pamplona: GSAPP/T6 ediciones, 2014.

Bullrich, Francisco. *Arquitectura latinoamericana 1930-1970*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Cacciaore, Julio. "La arquitectura a partir de 1930". En *Espanoles en la arquitectura rioplatenses. Siglos XIX y XX*, 69-74. Buenos Aires: CEDODAL, 2006.

Colomina, Beatriz. *Privacy and publicity. Modern Architecture as a Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

Conrads, Ulrich. *Programs and Manifestoes of 20th Century Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1971.

Coppola, Horacio. *Buenos Aires (Visión fotográfica)*. Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1937.

Costa María Eugenia. La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950). *caiana*, 12 (primer semestre 2018): 156-72.

Della fotografía (Sobre fotografía). *Campo Grafico. Revista di estética e di técnica grafica* 03 (marzo 1937).

Exposición de fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern. *Sur* (octubre 1935).

Fara, Catalina V. La construcción de un imaginario de ciudad moderna a través de un fotolibro: Buenos Aires 1936. Visión fotográfica de Horacio Coppola. *Latin American and Latinx Visual Culture*, 2 (enero 2020): 92-100.

Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Akal, 2002.

Gonzalo Fuzs. *Austral 1938-1944. Lo individual y lo colectivo*. Tesis Doctoral. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2012.

Gorelik, Adrián. "Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires". En *Horacio Coppola: fotografía*, 49-60. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

Hilberseimer, Ludwig. *Groszstadtarchitektur*. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927.

Horacio Coppola: testimonios. *Punto de Vista* 53 (noviembre 1995).

La avenida 9 de Julio. *Revista de Arquitectura* 200 (agosto 1937): 345-51.

Le Corbusier. Mort de la Rue. *Plans*, 5 (mayo) 1931.

Le Corbusier. Plan Director para Buenos Aires. *La Arquitectura de hoy* 04 (abril 1947): 2-53.

Le Corbusier. *Précisions. Sur un état présent de L'architecture et de l'urbanisme*. París: Vincent, 1930.

Liernur, Jorge F. y Pschepiurca, Pablo. *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

Mendelsohn, Erich. *Amerika: Bilderbuch eines architekten: mit 100 meis eigenen Aufnahmen des Verfassers*. Berlín: Rudolf Mosse, 1926.

Neutra, Richard J., *Wie Baut Amerika? Gegenwärtige Bauarbeit Amerikanischer Kreis*. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927.

Pizza, Antonio. Le Corbusier (1925-1934): de la utopía de la racionalización a los *objets à réaction poétiques*. En *Arte y arquitectura moderna. 1851-1933*, 189-92. Barcelona: Ediciones UPC, 1999.

Rojo de Castro, Luis. [IDEOGRAMAS]. Precisiones sobre 'Precisiones'. *RA Revista de Arquitectura* 10 (2008): 35-48.

Sawin, Martica. Matta en Nueva York: Una luz que iluminó el panorama artístico americano. En *Matta 1911-2011*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2011.

Schóo, Ernesto. Horacio Coppola. En *El Buenos Aires de Horacio Coppola*. Valencia: IVAM, 1997.

Schwartz, Jorge. Fundación de Buenos Aires. La mirada de Horacio Coppola. En *Horacio Coppola. Fotografía*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

Tabera, Andrés y González Presencio, Mariano. Fragmentos y ensoñaciones surrealistas en las propuestas gráficas de Antonio Bonet. de París a Buenos Aires: 1936-1939. *EGA Revista de Ex-presión Gráfica Arquitectónica* 43(2021): 154-67.

Tabera, Andrés. El bagaje europeo de Antonio Bonet para Argentina: El manifiesto Austral. *RA, Revista de Arquitectura* 17 (2015): 27-32.

Virseda, Alejandro y Labarta, Carlos. Homme type - Homme réel: revisión de la evolución de la idea de hombre en Le Corbusier como introducción a un entendimiento de su arquitectura. *RITA* 15 (mayo 2021): 126-33.