

**Miradas cruzadas,
intercambios entre Latinoamérica y España
en la Arquitectura española del siglo XX**

ACTAS PRELIMINARES
Pamplona, 13/14 marzo 2008

Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

Miradas cruzadas,
intercambios entre Latinoamérica y España
en la Arquitectura española del siglo XX

Se celebró en Pamplona los días 13 y 14 de marzo de 2008
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Se acompañó de la exposición *Arquitectura moderna en América Latina 1950-1965*,
cedida por la casa América Catalunya; y la exposición *Emergencias: arquitecturas de
Argentina 2001-2010*, comisariada por Claudia Shmidt (Universidad Torcuato di Tella),
ambas en el Pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona del 12 al 30 de marzo
de 2008.

Comité Científico	Juan Miguel Ochotorena Helio Piñón José Manuel Pozo Carlos Sambricio
Secretario	Jorge Tárrago Mingo

Coordinación	José Manuel Pozo Jorge Tárrago Mingo
--------------	---

Maquetación	Jorge Artal Mario Guzmán Alicia Izquierdo Daniel Redín Gabriella Chirivella
-------------	---

Edición	T6) Ediciones S.L.
Impresión	Gráficas Castuera
Depósito legal	NA 1024-2008
ISBN	978-84-92409-00-6

ÍNDICE

JOSÉ MANUEL POZO <i>Presentación</i>	5
CONFERENCIA INAUGURAL	
ROBERTO SEGRE <i>Un menage a trois urbanístico: José Luis Sert en La Habana</i>	9
PONENCIAS	
ENRIQUE X. DE ANDA ALANIS <i>La cultura arquitectónica en México y el exilio europeo en la década de los cuarenta: la mirada a partir de cinco paradigmas</i>	29
FEDERICO DEAMBROSIS / JAVIER MARTÍNEZ-GONZÁLEZ <i>Rayuelas: fragmentos para una reconstrucción de la editorial especializada de arquitectura en lengua castellana durante los años cincuenta y sesenta</i>	33
CARLOS A. FERREIRA MARTÍNS <i>Sert en Brasil. La ciudad de los motores</i>	59
JORGE FRANCISCO LIERNUR <i>Encuentro en Madrid</i>	69
FERNANDO PÉREZ OYÁRZUN <i>El número y la palabra: Borchers y Morales piensan la arquitectura desde una cierta lejanía</i>	79
ALBERTO SATO KOTANI <i>Exilio español y modernización en Venezuela</i>	93
COMUNICACIONES	
MIGUEL ÁNGEL ALONSO DEL VAL <i>Surrealismo entre dos mundos</i>	105
MARÍA DÍEZ IBARGOITIA <i>La arquitectura del exilio (1940-1960): Roberto Fernández Balbuena</i>	117
ANA ESTEBAN MALUENDA <i>Ediciones latinoamericanas. Repersión de la difusión de la arquitectura moderna extranjera en España: el caso madrileño</i>	123
JUAN CARLOS GÓMEZ DE COZAR <i>Desde el otro lado del mundo: la colaboración entre Fèlix Candela y Emilio Pérez Piñero</i>	135
FRANCISCO GONZÁLEZ DE CANALES <i>Un mar cuya orilla no existe</i>	141

MARÍA GONZÁLEZ PENDÁS	
<i>Geometría extensiva también como proyecto político: la relación entre España y Latinoamérica en el ideario de Félix Candela</i>	151
EMMA LÓPEZ BAHUT	
<i>Arquitectura + Arte: Oteiza en Latinoamérica, 1960</i>	159
DAVID MARTÍN LÓPEZ	
<i>Una filantropía arquitectónica alienada: la estética masónica al exilio, Francisco Azorín Izquierdo</i>	169
PABLO RABASCO POZUELO	
<i>Arquitectura y decoración: publicaciones de Martín Domínguez en La Habana (1937-1938)</i>	179
PATRICIO DEL REAL	
<i>Construcciones de América: la exposición Arquitectura Actual de América y los discursos de representación</i>	187
ABIGAIL SÁNCHEZ VELASCO	
<i>La ciudad latinoamericana en la España de los años cincuenta. La visión a través de las revistas especializadas</i>	195

CONFERENCIA DE CLAUSURA

HELIO PIÑÓN	
<i>Arquitectura moderna, Latinoamérica y España</i>	203

CUANDO LOS PADRES APRENDEN DE LOS HIJOS

José Manuel Pozo

Parece razonable pensar que lo que se va a encontrar en estas líneas será sobre todo una justificación de la importancia y oportunidad del tema que constituye el objeto de estudio del Congreso al que pertenecen estas Actas.

Pero, sin embargo, mi ánimo no tiene nada que ver con ese razonable propósito, y al escribirlas, lo que deseo sobre todo es dejar constancia de la convicción que tengo de la importancia que tuvieron esas *Miradas cruzadas* a que el Congreso se refiere; que no sólo se dieron realmente y, de hecho, se siguen produciendo en nuestros días, sino que estoy persuadido de que la arquitectura llevada a cabo en Latinoamérica en los años de la postguerra mundial tuvo una gran importancia para el desarrollo y progreso de la arquitectura española contemporánea, real y efectiva y mucho mayor de la que se ha reconocido habitualmente.

Y es un hecho cuyo reconocimiento exige la justicia. Ya que cuando allá por los años sesenta se comenzaron a analizar los orígenes de las obras que definían el arranque de la modernidad arquitectónica en España, lo que se buscó ante todo, como es lógico, fue lograr entroncar ese proceso con la arquitectura e ideas de los maestros, escudriñando e identificando la aparición de gestos formales y modos de hacer de ellos en las obras hechas en España a partir de 1940; de modo que se pudiese poner en evidencia la asimilación de lo que los maestros de la modernidad internacional habían hecho desde 1920 para acá.

No es de extrañar que, en el proceso de análisis de esas obras, al descubrir en las realizaciones de los arquitectos españoles aproximaciones al modo de hacer de Le Corbusier, Breuer, Gropius..., no fuesen demasiadas las ocasiones en las que se señalase la mirada a Latinoamérica como el camino seguido para entrar en contacto con el modo de hacer de esos arquitectos.

Y, sin embargo, pienso que en no pocos casos fue precisamente a través de las obras que se construían en Latinoamérica como llegó esa influencia a España. Que, además, cuando llegaba por esa vía, lo hacía *latinizada*, y por tanto más fácilmente asumible.

A ello contribuyeron por un lado los lazos que, por fuerza, se establecieron de modo natural entre los exilados tras la guerra civil y quienes había quedado en España. Por esa vía se tuvo noticia de lo que se hacía en Méjico, Argentina, Venezuela... Las figuras de Bonet, Candela y muchos otros sirvieron para descubrir un modo de entender la arquitectura que resultaba novedoso y atractivo.

Por otro lado, en las publicaciones españolas se recogían con frecuencia, más que ahora desde luego, las novedades de la arquitectura de Latinoamérica. En *RNA* fue frecuente ver obras de Clorindo Testa, Wladimiro Acosta, Carlos Raúl Villanueva, Niemeyer o Lucio Costa. Resultan significativas a ese

respecto las críticas de Moya en las páginas de esa revista (*RNA*) advirtiendo del peligro que a su modo de ver suponía esa creciente influencia de la arquitectura de Niemeyer y otros (a los que calificaba genéricamente de funcionalistas) sobre la que se hacía en España (Cfr. Luis Moya Blanco, “Tradicionalistas, funcionalistas y otros”, *RNA*, 1952).

El tiempo ha puesto en evidencia el error de Moya cuando denunciaba esa influencia como dañina y perjudicial, refiriéndose despectivamente a los ‘brisoleils’, con broma -que el tiempo ha desacreditado (“orejeras que ponemos a las mulas para que vean sólo en una dirección”)-, pero en cambio no se equivocaba al señalar el creciente peso que esa arquitectura “no española” iba teniendo, muy a su pesar. Como ponen de manifiesto algunas de las mejores obras de la arquitectura española de los 50.

No es atrevido ver esa influencia en la editorial Gustavo Gili, de Gili y Bassó, o en las obras de Busquets, César Ortiz-Echagüe, Pfeiffer... (cfr. *Los Brillantes cincuenta. 35 proyectos*, T6 Ediciones, Pamplona, 2004) cuando no de modo llamativo en muchos planes urbanísticos, en los que es evidente la referencia al plan del Campus de Carlos Raúl Villanueva o a los planes urbanísticos de Niemeyer o Reidy.

Por otra parte, como es sabido, la recepción de la modernidad en España, en los cincuenta, coincidió (felizmente) con la revisión crítica que en todo el mundo se estaba haciendo de los postulados del movimiento internacional estricto, y con el empuje creciente del organicismo wrigthiano; indudablemente el modo en que en Latinoamérica se había concretado la arquitectura corbuseriana y norteamericana, ofrecía modelos que respondían perfectamente a esa revisión, también debido a la exhuberancia del clima de aquellas tierras y a las adaptaciones que ése había impuesto.

Por último, en este rápido apunte, que más de uno juzgará innecesario por lo obvio de mis observaciones, también los arquitectos españoles encontraban más próximas a sus posibilidades aquellas obras que las norteamericanas o centroeuropeas, por su menor sofisticación técnica y de ejecución, y veían por eso mismo muy atractivo esa vía de modernidad.

Es sabido que para Latinoamérica España sigue siendo la madre patria, a pesar de los movimientos indigenistas y de su real independencia. Y es indudable que ahora, en 2008, son ellos los que miran hacia nuestra arquitectura tratando de acercarse a nuestros logros y nuestra manera de hacer, pero eso no nos debe hacer olvidar que también la madre patria ha necesitado de la ayuda de sus hijos en años de enfermedad y penuria para poder salir adelante y llegar a donde ahora se encuentra.

Estas actas y este congreso, del que quedarán como fruto documental, ofrecen pistas para valorar esa ayuda y seguir aprendiendo de ella.

CONFERENCIA INAUGURAL

ROBERTO SEGRE

Un menage a trois urbanístico: José Luis Sert en La Habana

UN MÉNAGE À TROIS URBANÍSTICO: JOSÉ LUIS SERT EN LA HABANA

Roberto Segre

España camisa blanca de mi esperanza,
A veces madre y siempre madrastra
(Blas de Otero-Víctor Manuel)

TENSAS MIRADAS CRUZADAS

Descubierta la isla de Cuba por Colón acontecieron las primeras miradas cruzadas entre pobladores locales y visitantes extranjeros: la perplejidad de los indios frente a la desconocida fisonomía de los recién llegados; la ingenua admiración del Almirante por el inusitado paisaje –al afirmar: *“ésta es la tierra más hermosa que ojos humanos han visto”*–; el deseo concupiscente de los marineros ante la provocativa desnudez de las indias. Escasa duración tuvo el diálogo, desencadenado el sometimiento y la explotación de los indefensos habitantes de la isla, quienes negados a trabajar para el colonizador, optaron por un decoroso suicidio. Allí surgió una nueva mirada, apagada, oculta y rencorosa, agigantada a lo largo de siglos, proveniente de los esclavizados negros africanos, quienes con su sudor, generaron la blanca riqueza del azúcar. A su vez, La Perla de las Antillas fue persistentemente escrutada por corsarios y piratas, emisarios de las naciones europeas que ocuparon el Mediterráneo de América, movidos por la ambición de arrebatarla a España. Casi lo logró Inglaterra al apoderarse de La Habana en 1762, devuelta a cambio de la península de la Florida, luego ocupada nuevamente y finalmente vendida a Norteamérica. Este sería el inicio del triángulo amoroso España-Cuba-Estados Unidos.

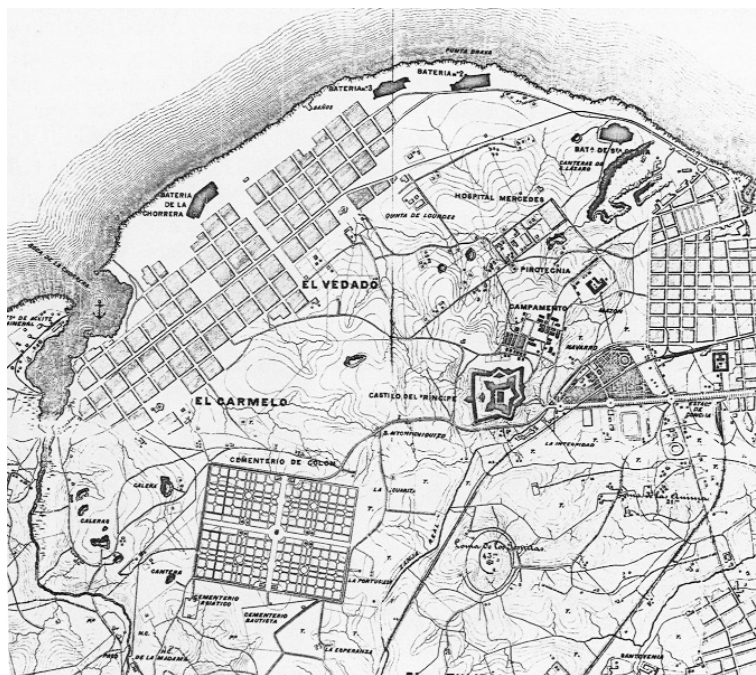
Hasta el siglo XIX, La Habana mantuvo la fisonomía urbana tradicional asumida de la herencia hispánica, con sus estrechas calles, plazas, galerías porticadas y sombreados patios en las introvertidas viviendas. Fundada en 1519, con anterioridad a la promulgación de las Leyes de Indias, su trazado semi-regular estuvo caracterizado por una estructura policéntrica de los espacios públicos. En vez de concentrar las principales estructuras simbólicas del poder en la inicial Plaza Mayor, ésta quedó trunca por la presencia del Castillo de la Fuerza, pieza inicial del sistema de fortificaciones que defendían la Flota albergada en su bahía antes de su regreso a la Península. Las funciones esenciales se dispersaron en sucesivas plazas especializadas: de Armas, de la Catedral, Plaza Vieja y de San Francisco. Componente estructural que definió la dinámica urbana de la capital hasta nuestros días.

El desarrollo económico asociado a la explotación de la caña de azúcar generó la formación de una elite criolla de terratenientes y esclavistas –unidos



La Habana colonial a vista de pájaro. La Plaza de Armas. Dibujo de Francisco Bedoya.

Plano de La Habana con el barrio de El Vedado, 1898.

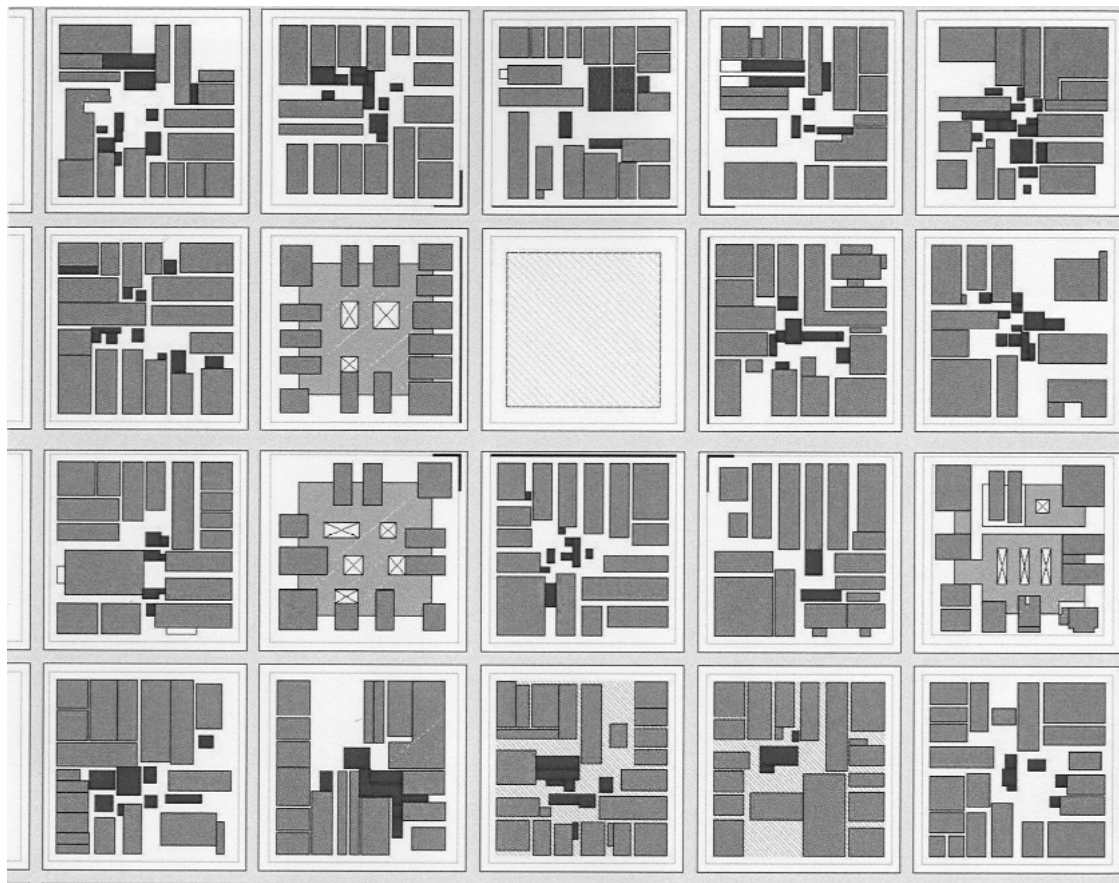


Plano de la Habana, 1898, SGE

DE EL CARMELO A EL VEDADO | 24

entre sí por lazos familiares— cuyos intereses entraron en contradicción con el gobierno español, antítesis radicalizada al independizarse el continente de la Madre Patria. Al mismo tiempo, con la revolución haitiana, Cuba se transformó en el primer productor de azúcar de las Antillas y la principal fuente de ingresos de la Metrópoli. El acelerado incremento de la producción y la suspensión de la trata de esclavos motivaron la busca de los adelantos tecnológicos surgidos en Inglaterra y Estados Unidos. La temprana utilización de la máquina de vapor y el trazado del primer ferrocarril de América Latina (1837), promovieron la mirada hacia el cercano vecino del Norte, tanto de criollos como españoles. Los primeros, privilegiando la aproximación política y económica —surgió a mediados de siglo un incipiente movimiento anexionista y se intensificaron los intercambios comerciales—; los segundos, en busca de una modernidad urbana que superase la camisa de fuerza de las murallas que atenazaban la originaria trama colonial. Durante su gobierno, el Gobernador General Miguel Tacón (1834-1838) intentó aplicar en La Habana extramuros, tanto el modelo barcelonés de Las Ramblas en el Paseo del Prado; el de los Ensanches en el Paseo de Isabel II; así como los pasos a nivel en el eje de San Luis Gonzaga (calle Reina), asumidos de Washington, considerada entonces la ciudad más moderna del Hemisferio.

La creación de las urbanizaciones del Carmelo y del Vedado (1859) constituyó un momento álgido del triángulo amoroso habanero. Como afirman Mario Coyula y Xavier Eizaguirre, aquí se integraron las influencias del movimiento higienista europeo, las ideas aplicadas por Cerdá en el Proyecto de Reforma y Ensanche de la Ciudad de Barcelona y el sistema verde de la Ciu-



dad Jardín utilizado por Frederick Law Olmsted en Chicago. La necesidad de distanciarse de la malla compacta de La Habana Vieja y la progresiva decadencia del barrio aristocrático del Cerro, originó la creación de nuevos asentamientos en un área suburbana relativamente plana de la costa oeste del Mar del Golfo, particularmente saludable por la constante presencia de la brisa marina y conectada al histórico núcleo central por el incipiente tranvía. El modelo aplicado por el ingeniero Luis Iboleón Bosque, basado en las manzanas regulares de cien metros de lado; las anchas aceras para los peatones en las calles arboladas; la definición de avenidas principales con parterres y parques públicos, así como la inserción del mobiliario urbano y de las infraestructuras técnicas, coincidió con las propuestas de Ildefonso Cerdá para Barcelona y de Carlos María Castro para Madrid. Aunque se concretaron en el mismo año, evidentemente no cabe hablar de una recíproca influencia directa; pero sin duda las ideas urbanísticas “modernas” debatidas en aquellos años eran conocidas a través de la Revista de Obras Públicas de Madrid que circulaba entre ingenieros y arquitectos. Aunque en la propuesta original se preveía una ocupación de bloques compactos de baja altura con portal continuo, primó la tipología de la vivienda individual aislada –los *chalets*, *cottages* y villas anglosajonas–, asumida de las urbanizaciones suburbanas norteamericanas, aunque sin transponer los trazados curvilíneos aplicados por Olmsted en Riverside (1868). Y otro elemento característico del diálogo con Estados Uni-

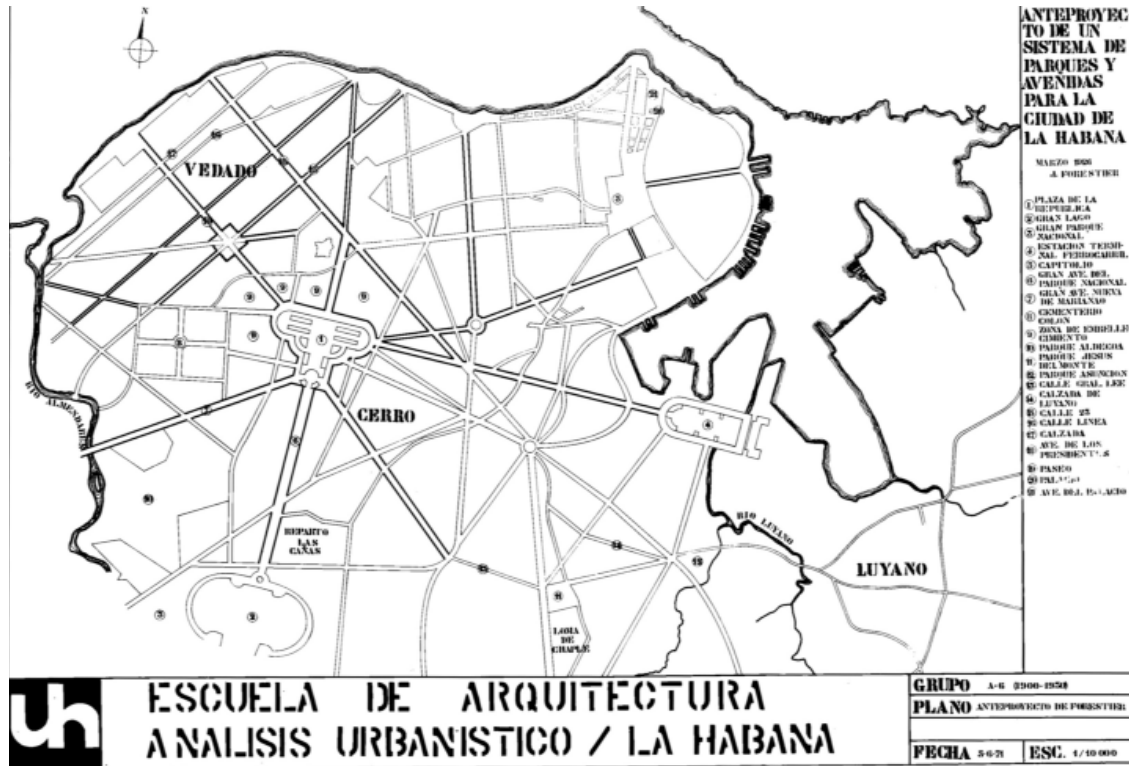
La trama residencial de El Vedado. Tomado del libro de: EIZAGUIRRE Xavier y CROSAS Carlos, *El Vedado, La Habana. Proyecto y Transformación*, ETSAB, Barcelona, 2006, p. 120.

dos, fue la utilización de letras y números en la identificación de las calles, concepto ajeno a la tradición hispánica.

La importancia de esta urbanización periférica residencial para La Habana, radica en su ejemplaridad y perduración que se mantuvo hasta el siglo XXI, como lo demuestra el interés de profesionales e investigadores cubanos, españoles y norteamericanos, tanto por la historia del barrio como por la posibilidad de contener futuros desarrollos urbanos. Por una parte, los principios normativos y su estructura planimétrica sirvió de base para las Ordenanzas de Construcción (1861) que rigieron el crecimiento de los nuevos repartos de La Habana hasta bien entrado el siglo XX. Por otra, su vocación residencial fue cambiando progresivamente hasta constituirse en un vital centro recreativo y administrativo, vigente aún en el siglo actual. Sin embargo, al desencadenarse la primera Guerra de Independencia (1868) y luego la segunda (1895), con la posterior intervención de Estados Unidos (1898), entraron en crisis las relaciones amorosas entre criollos y españoles así como también con los norteamericanos que apoyaron las luchas independentistas de la isla. Poco crecimiento tuvo el Vedado, centrándose la mayor parte de las obras nuevas en el centro de la ciudad, en el espacio liberado de las murallas que configuró el conjunto monumental del Ring de La Habana, de fuerte sabor hispánico. La etapa final de la cruenta guerra detuvo la vida urbana, envilecida ante las imágenes de angustia y miseria creadas por la política de concentración de campesinos en la ciudad que impuso el despiadado General Valeriano Weyler. Finalizada la contienda con la injustificada Intervención norteamericana, se inició una nueva etapa de la historia de La Perla de las Antillas.

ESPAÑA REDIVIVA

Resultaría un esquematismo intelectual afirmar que la dependencia colonial de España terminó súbitamente al iniciarse la neo-colonial de Estados Unidos. Como bien lo demostró Manuel Moreno Friginals, el cambio de las intensas miradas cruzadas con España, desviadas hacia el “coloso del norte”, resultó un proceso paulatino en el que finalmente, más que el predominio de excluyentes relaciones duales, se recuperó la ambigüedad del triángulo amoroso. Fue un hecho insólito la inexistencia de profundos antagonismos sociales entre hispanos y criollos, después de una guerra sin cuartel generada por el empecinamiento de España en mantener su hegemonía sobre la isla. En realidad, las consecuencias negativas de la contienda se sintieron más en la Península que en Cuba, como lo demostró la literatura de la “Generación del 98”. Ello se debió a que los interventores norteamericanos se apoyaron en la estructura administrativa y económica vigente, en vez de respaldar iniciativas radicales de los “revolucionarios” criollos. Casi parece un contrasentido el hecho que entre 1902 y 1925 ingresaron en la isla cerca de cuatrocientos mil inmigrantes peninsulares. Hasta la década de los cuarenta, en la que los modelos culturales y económicos se aproximaron a los norteamericanos, no cabe duda que la presencia de España siguió siendo hegemónica. En la estructura funcional del país, las tareas se dividieron amigablemente: los cubanos asumieron el poder político y administrativo y participaron en las inversiones inmobiliarias y la especulación urbana; los españoles controlaron el comercio y los centros culturales y de salud; los norteamericanos se introdujeron en el sistema bancario, los servicios públicos y las grandes estructuras productivas rurales.



En arquitectura y urbanismo, el *ménage à trois* introdujo momentáneamente un nuevo participante. Durante las primeras décadas del siglo XX, el estilo de vida y la estética del mundo material fueron asumidos de Francia, más que de España y Estados Unidos. Acumuladas ingentes riquezas en manos de la burguesía criolla y de los nuevos ricos españoles, el barrio del Vedado fue ocupado por lujosas mansiones eclécticas, realizadas bajo la influencia del eclecticismo *Beaux-Arts* parisino, considerado la expresión más avanzada de la cultura “moderna”. Modelos académicos e historicistas se difundieron a lo largo de América Latina, en particular aquellos promovidos por los urbanistas franceses. No fue casual, entonces, que para concretar la renovación urbanística de la ciudad de La Habana, impulsada por el presidente Gerardo Machado y su ministro de Obras Públicas, Carlos Miguel de Céspedes, se invitase al prestigioso J.C.N. Forestier, autor del primer plan director de la ciudad, elaborado entre 1925 y 1930. Aunque los trazados propuestos respondían a la ortodoxia haussmaniana; en el tratamiento del paisaje y en la adaptación de la propuesta a las condiciones climáticas tropicales, resultó evidente la influencia hispana mediterránea, ya que Forestier había diseñado el parque de María Luisa en Sevilla y el parque Montjuic en Barcelona.

Plan Director de La Habana de JCN Forestier, 1925-1930.

Sin embargo, la relación amorosa más intensa surgió del diálogo entre las influencias española y norteamericana. En un comienzo, se estableció una división estilística que identificaba tipologías funcionales y grupos sociales. Perdido el poder político, los grupos nacionales españoles –gallegos, asturianos, canarios, catalanes– trataron de demostrar la persistencia de su ascendencia económica y su hegemonía cultural en el contexto urbano. De allí que en el repu-

El Parque Central con la estatua a José Martí y el Centro Asturiano. Fotografía: Roberto Segre.



blicano Parque Central, presidido por la estatua del líder revolucionario cubano José Martí, se erigieron dos símbolos monumentales de la comunidad hispánica: la sede del Centro Gallego de Paul Beleau (1915) y del Centro Asturiano de Manuel del Busto (1927), ambos realizados en estilo barroco y renacentista español, respectivamente. Al mismo tiempo, el estado cubano identificó sus símbolos arquitectónicos con los códigos severos del clasicismo canónico predominantes en Washington: columnas, frisos, cornisas y cúpulas aparecen en el Banco Nacional de Cuba de José Toraya (1907); en el Instituto de Segunda Enseñanza (1924) de Benjamín de la Vega; en el campus de la Universidad de La Habana (1906-1940), y en el monumental Capitolio Nacional de Otero, Govantes & Cabarrocas, Rayneri y Bens Arrarte (1929). En esta radical división estilística, estaban ausentes los elementos representativos de las tradiciones locales, así como el rescate de la tradición colonial y la respuesta a los condicionantes ecológicos y climáticos. Este cuestionamiento, ya se lo habían planteado los arquitectos norteamericanos al construir en los estados de California y Florida, territorios “tropicales” de Estados Unidos. Desde finales del siglo XIX, al pro-

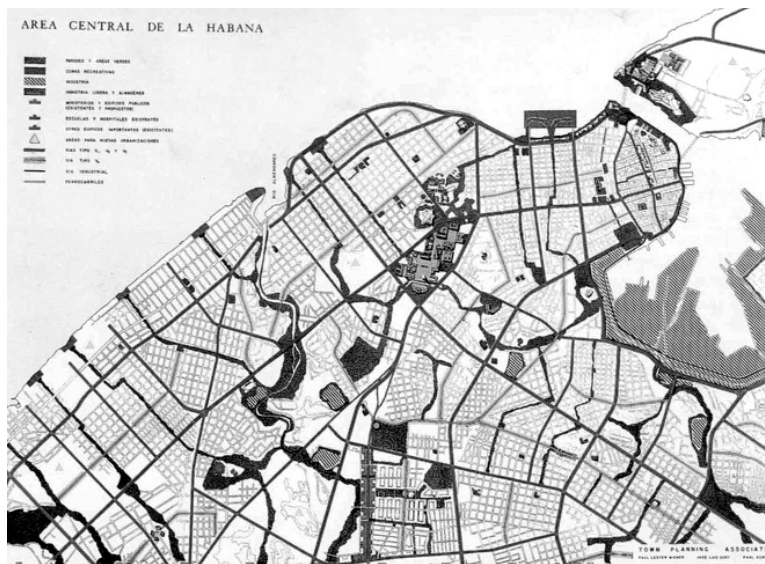
yectar hoteles, edificios públicos y lujosas residencias, la adopción de un estilo “regional” debía integrar elementos representativos de la herencia hispánica, que subsistían en esos territorios. Lenguaje aplicado en 1898 por Carrère & Hastings en el hotel Ponce de León en St. Augustin y por Addison Mizner en las urbanizaciones residenciales de Miami, cuyos componentes decorativos fueron recopilados y difundidos en los libros de Rexford Newcomb.

La búsqueda de una expresión de la cubanía estuvo presente en la obra de varios profesionales locales, entre ellos Francisco Centurión, Leonardo Morales; Evelio Govantes & Félix Cabarrocas, el teórico Luis de Soto y el urbanista Pedro Martínez Inclán. Así se reconstruía el triángulo amoroso entre Cuba, España y Estados Unidos, ya que la presencia de elementos tipológicos coloniales aplicados en las nuevas funciones sobre esquemas planimétricos *Beaux Arts*, constituía una síntesis estilística de las tres influencias. Ello aparece en el pabellón de Cuba en la *Exposición Panamericana* de Buffalo (1901) –realizado durante la ocupación norteamericana por el arquitecto J. Ankerman–; en la *Exposición Internacional* de San Francisco (1915) de Centurión, y en el que representó la isla en la *Exposición Iberoamericana* de Sevilla (1929), de Govantes & Cabarrocas. Dos iconos urbanos de esta fusión resultaron el Hotel Nacional de McKim, Mead & White (1930) y la Compañía Cubana de Teléfonos (1927) proyectada por Leonardo Morales. Los detalles decorativos y el coronamiento plateresco de la torre –en aquellos años el edificio más alto de La Habana– fueron similares a la sede de La Telefónica de Madrid (1925) realizada por el arquitecto Ignacio de Cárdenas Pastor, con la colaboración del norteamericano Louis S. Weeks. Lo interesante es que ambas empresas eran subsidiarias de la ITT de Nueva York. O sea, el vínculo con España definido por Morales –“*Nuestro ambiente es, y será por mucho tiempo español en sus principales aspectos. Por eso se escogió el estilo Plateresco, tal como se encuentra en Salamanca, es decir, el cenit del arte arquitectónico en la madre patria*”–, encubría las relaciones de dependencia económica con el “coloso del norte”.

REGIONALISMO ANTILLANO

Al desembarcar en La Habana en marzo de 1939, proveniente de Europa y camino de Nueva York, José Luis Sert se encontró con un ambiente profesional receptivo de sus ideas, tanto de su progresiva identificación con la herencia cultural y estética mediterránea, como de la propagación de las nuevas ideas urbanísticas del CIAM. Recibido por un grupo de jóvenes arquitectos liderados por Eugenio Batista (1900-1991), maestro de la generación de los cincuenta, se estableció de inmediato una afinidad que se mantuvo durante dos décadas y culminó en 1955 con el encargo del Plan Director de La Habana. En su estancia de tres meses en la capital cubana, tuvo un intercambio intenso con sus pares, y asimiló las características específicas de la ciudad, que atesoraría en su futura propuesta. Sin embargo, el declarado amor por La Habana, estuvo más presente en la elaboración de *El Corazón de la Ciudad*, que en la solución alcanzada en el Plan Director. Su dinamismo intelectual –que le llevó rápidamente a ocupar el cargo de Vice-presidente del CIAM–, se asoció con su capacidad empresarial y su percepción de los necesarios vínculos con el poder económico y político. Sin dudas, con Eugenio Batista tuvo una afinidad estética y arquitectónica, pero de inmediato comprendió el valor de su pertenencia a la elite social cubana –su familia era la propietaria del mayor banco privado

José Luis Sert. Plan Director de La Habana, 1956-1958.



cubano, el *The Trust Co. of Cuba* –, relación que sería de utilidad en los futuros proyectos.

La década del treinta, condicionada por la Crisis Mundial del 29 y las convulsiones políticas que acabaron con la dictadura de Gerardo Machado (1933); también fue marcada por disímiles tendencias estilísticas. La influencia norteamericana del *Art Decó* neoyorquino apareció en los primeros edificios en altura de oficinas y apartamentos: entre ellos se destacan la central sede de la empresa Bacardí (1930) de Esteban Rodríguez Castells y el pequeño rascacielos López Serrano (1932) de Mira y Rosich en el Vedado. Y una vez desarrollado el *New Deal* de Roosevelt, a finales de la década e inicios de los cuarenta, se difundió el Monumental Moderno en las edificaciones públicas. Escaso peso tuvo la asimilación de los modelos del racionalismo europeo. Resultó esporádica, en la revista de arquitectura del Colegio de Arquitectos de La Habana, la publicación de obras y textos de los Maestros del Movimiento Moderno. En la Universidad, existió mayor entusiasmo por parte de los profesores de historia de la arquitectura –el joven Alberto Camacho, prematuramente fallecido, y su discípulo Joaquín Weiss–, quienes difundieron las obras de Le Corbusier, Gropius, Mies, Mendelsohn, entre otros. También se apasionó el urbanista Pedro Martínez Inclán, con el surgimiento del CIAM y las propuestas emanadas de las sucesivas reuniones, al punto que en 1947 adaptó el contenido de la Carta de Atenas a la realidad cubana, al publicar la Carta de La Habana. Pero el ambiente académico no era favorable, todavía atado a la tradición *Beaux Arts*. La reacción de los jóvenes estudiantes recién aconteció en 1947, cuando en el patio de la Facultad de Arquitectura se produjo la “Quema de los Viñolas” y el fin de las normativas clásicas. La resistencia a los nuevos códigos fue apoyada por el arquitecto rosarino Ángel Guido, enemigo acérrimo de Le Corbusier y muy admirado en Cuba al publicarse integralmente en 1937 *La Machinolatrie de Le Corbusier*, un libelo contra el Maestro. Su apoyo a la búsqueda de una expresión arquitectónica latinoamericana basada en el rescate de la herencia colonial –y en el caso de los países andinos, de las tradiciones indígenas–, tuvo eco entre los arquitectos locales, en particular en los

directores de la revista del Colegio –José Maria Bens Arrarte y Luis Bay Sevilla–, quienes persistentemente ilustraban los monumentos coloniales cubanos.

Frente a esta corriente dominante en que la arquitectura colonial era asumida como un estilo, Eugenio Batista fue el primero en abandonar el repertorio decorativo e integrar los elementos de la casa popular cubana con el lenguaje de la arquitectura moderna. Si por una parte, definió las características básicas de la herencia histórica –las tres p, el patio, persiana y portal–; por otra, recibía la influencia del regionalismo europeo –conoció las obras de Gunnar Asplund– y las libres transcripciones norteamericanas del estilo en las casas de los artistas hollywoodienses, como Spencer Tracy y Mary Astor. Inició su experiencia profesional con Leonardo Morales, colaboró en el equipo de Forestier y estrechó amistad con Jean Labatut, quien los invitó a impartir conferencias en la Universidad de Princeton. En este sentido, su preocupación por lograr una expresión formal y espacial contemporánea sin abandonar la particularidad de las tradiciones locales, lo acercaron a Sert, quién desde 1935, en la revista catalana *A.C.*, órgano de la agrupación GATEPAC, se había interesado por las raíces de la arquitectura popular mediterránea, cuya expresión, integrada a los códigos del Movimiento Moderno, se cristalizó en la casa Garraf (1935), proyectada con J. Torres Clavé; similar a la nueva interpretación regionalista de Le Corbusier, concretada en la villa Mandrot (1931), y en la villa en Mathes (1935).

En esta línea conceptual se ubica la residencia de Eutimio Falla Bonet (1938), situada a orillas del mar del Gofo, en el barrio habanero de Miramar. Es la primera obra de la arquitectura moderna cubana en la que es abandonado el historicismo decorativo y se logra una libre interpretación de los elementos de ascendencia colonial. La presencia de las galerías cubiertas, la ventilación cruzada y los filtros de luz, la libre distribución planimétrica, el uso de la madera, los techos de tejas y las rejas, la creación de espacios cubiertos en sombra y la alternancia de volúmenes abiertos y cerrados articulados alrededor de un patio semiabierto hacia el mar, caracterizan esta obra paradigmática de Batista, que será seguida por otras similares, pero de menor intensidad expresiva. Su ejemplo incidirá en las obras de los miembros del grupo A.T.E.C. (Agrupación Tectónica de Estudios Contemporáneos), formado en 1941 para integrarse al CIAM bajo la tutela de Sert, formado por Eugenio Batista, Miguel Gastón, Nicolás Arroyo, Gabriela Menéndez, Manuel de Tapia Ruano, Carlos Alzogaray, Beatriz Masó, Rita Gutiérrez, Emilio de Junco, Eduardo Montouliu. Es probable que en él participaran los dos arquitectos españoles emigrados a Cuba al finalizar la Guerra Civil, el catalán Ramón Fábregas y el madrileño Martín Domínguez. Este conjunto de profesionales se mantuvo unido hasta los años cincuenta, en contacto permanente con Sert –sin los conflictos internos y personales que caracterizaron los grupos brasileño y argentino–, participando en los sucesivos congresos del CIAM, desde Bridgewater en 1947 hasta su disolución en el CIAM X en Dubrovnik (1956). A ellos acudieron Eugenio Batista, Nicolás Arroyo, Rita Gutiérrez y Nicolás Quintana.

Desde finales de los años cuarenta hasta la década de los cincuenta, los arquitectos cubanos asumieron las tendencias cosmopolitas internacionales y a su vez trataron de adaptarlas a la realidad local con el objetivo de identificarse como vanguardia estética dentro del concierto caribeño y latinoamericano. Por una parte, en la Segunda Posguerra existía una disponibilidad de recursos

estatales y de la iniciativa privada, a raíz de los altos precios del azúcar durante la contienda, que persistieron en la guerra de Corea. También aconteció el incremento de las inversiones norteamericanas con la radicación de empresas y la expansión de las infraestructuras turísticas, vinculadas también a la *mafia* de Las Vegas y Miami. Por otra, surgió una clase de profesionales adinerados, sensibles al arte y a la arquitectura y receptivos a las innovaciones de los jóvenes diseñadores. Sin embargo, a partir de 1952, la existencia de una férrea dictadura militar encabezada por Fulgencio Batista empañó ideológicamente la etapa más creativa del Movimiento Moderno cubano.

La herencia de Eugenio Batista fue asumida por Mario Románach (1917-1984), el más brillante arquitecto de esa década. La residencia José Noval Cuetto (1949) constituye una sublimación, tanto del racionalismo europeo como de la transposición de los principios de la arquitectura colonial. Aunque el lenguaje está impregnado de la estética lecorbusierana de las “cajas blancas” –que será superada en sus obras posteriores más regionalistas en el uso de los materiales y de los filtros de luz–, la composición aérea y dinámica de los volúmenes, define un virtual patio interior que articula los espacios funcionales de la casa, creando un intermedio naturalista. A una década de distancia (1959), Frank Martínez proyecta en Nuevo Vedado la Casa Stanley Wax, en la que rescata el tradicional patio interior de las viviendas coloniales, así como el uso de los filtros cromáticos y de madera para atenuar la luz en el interior de los locales. Obra que posee una expresiva coincidencia con la casa de Sert en Cambridge (1958).

El lenguaje cosmopolita, proveniente del *Internacional Style* norteamericano de la década de los años cincuenta, es tropicalizado en algunos de edificios de oficinas y de departamentos que se construyen en el barrio del Vedado. El primer ejemplo a escala urbana es el conjunto de estudios de radio y televisión, cine y galería comercial CMQ (Radiocentro) (1947), proyectado por Emilio de Junco, Miguel Gastón y el español Martín Domínguez. Su libre articulación volumétrica en la manzana tradicional, constituyó una innovación en el paisaje tradicional del Vedado. Resultó el epicentro de un acelerado crecimiento de hoteles y oficinas que convirtió a “La Rampa”, en un núcleo intenso de vida social y cultural: allí surgieron el Hotel Habana Hilton de Welton Beckett y Arroyo & Menéndez (1958) y los edificios del Retiro Odontológico (1953) y del Retiro Médico (1958) de Antonio Quintana Simonetti. Los hermanos Max Borges Recio y Enrique Borges fueron los paladines del uso de la tecnología avanzada del hormigón armado. Ambos, con la colaboración de Félix Candela, utilizaron en diversas obras las cáscaras livianas de hormigón, el uso de hongos y paraboloides hiperbólicos. La obra más conocida fue el espectacular Cabaret Tropicana (1952), con sus ligeros arcos de hormigón y vidrio suspendidos sobre la naturaleza de un exuberante jardín; así como la presencia de los hongos en el Banco Núñez (1957) en Miramar; en la Florería de la calle 23; y el elegante paraboloide hiperbólico de la Tumba Núñez-Gálvez (1957), en el cementerio de Colón, calculada por Félix Candela. Obras expresivas del *ménage à trois* arquitectónico.

LA HABANA: SERT ENTRE DOS AGUAS

Sert llegó a los Estados Unidos invitado por James Johnson Sweeny de la *New York University* y por Joseph Hudnut, decano de la *Graduate School of*

Design de Harvard, para impartir conferencias y proponer la publicación del *Can Our Cities Survive?*, texto que difundía los principios urbanísticos del CIAM, editado con anterioridad a la aparición en Francia de la Carta de Atenas. Con la ayuda de Walter Gropius, Sigfried Giedion y los artistas y arquitectos europeos que emigraron a raíz del nazismo y el fascismo, finalmente obtuvo la residencia permanente y la posibilidad de enseñar en Harvard. Pero su espíritu empresarial le impulsa más allá del limitado ámbito académico. Cabe señalar que él fue el mayor arquitecto español que representó su país a nivel mundial –su homólogo Antonio Bonet en la Argentina tuvo una resonancia menor–, y se le podría considerar el pionero de la posterior expansión de los empresarios españoles en las Américas, ocurrida después de la caída de Franco. Los artistas europeos residentes en Nueva York eran protegos por los millonarios locales en busca de lustre intelectual, como Guggenheim y Rockefeller. En esos círculos conoce a Paul Lester Wiener, arquitecto de origen alemán, quien ya había establecido contactos con los profesionales latinoamericanos, al colaborar con Lucio Costa y Oscar Niemeyer en el Pabellón del Brasil en la Feria Mundial de Nueva York (1939), en el que fue responsable del diseño interior. Además, estaba casado con la hija del Secretario del Tesoro –Henry Morgenthau– y tenía acceso a las altas esferas políticas norteamericanas.

En 1940 Sert le propone intensificar los vínculos con América Latina, y ofrecer ambos a Cordell Hull, Secretario de Estado del gobierno de Roosevelt, un plan de difusión de la arquitectura y el urbanismo modernos en el continente. En aquel entonces Estados Unidos prestaba particular atención al Brasil –debido a los coqueteos de Getulio Vargas con los países del Eje–, en busca de su integración con los Aliados y facilitase la creación de la base militar norteamericana en Natal. La propuesta se concreta, y Sert y Wiener viajan al Brasil en 1943 para impartir conferencias en Río de Janeiro. A cambio de la participación del Brasil en la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos apoyan la iniciativa de Vargas de industrializar el país; en particular la creación de una planta siderúrgica en Volta Redonda, próxima a Río de Janeiro. Era necesaria una propuesta urbanística para asentar los trabajadores de la fábrica, y en 1944 se encarga a Sert y Wiener el plan general de la *Cidade dos Motores*. Al asumir este proyecto de gran envergadura, se asocian con Paul Schulz –que se supone se ocupaba de los aspectos prácticos, económicos y administrativos de la oficina– y crean en 1945 la *Town Planning Associates* (TPA).

Ya fueron exhaustivamente analizados los proyectos urbanos que realizó la TPA desde su fundación hasta el cierre de la firma en 1959. Después de la *Cidade dos Motores* fueron invitados al Perú para elaborar el plan director de Chimbote (1947); luego en Colombia, en los planes de Tumaco (1948), Medellín y Bogotá (1952) –ésta en colaboración con Le Corbusier–; por último en Venezuela (1951-1953), en el diseño de un conjunto de nuevos asentamientos: Ciudad Piar, Pomona y Puerto Caroní. En todos los casos eran aplicados los principios de organización funcional establecidos en la Carta de Atenas, y los detalles arquitectónicos y de diseño urbano se centraban en las unidades vecinales y las tipologías de las viviendas –en un comienzo fueron los bloques aislados de departamentos, pero luego se elaboró la solución del “tapiz urbano” formado por casas bajas con patio interior–; y en el diseño del centro cívico, o “corazón de la ciudad”, tema del CIAM VIII en Hoddesdon. Por las críticas que los arquitectos y urbanistas locales realizaron a los proyectos –en particular en Colombia –, en las propuestas de los planes generales– con excepción del

estudio detallado de la vivienda popular –, no se concretó un análisis de la realidad cultural y social de los diferentes países, más allá de los trazados utópicos y abstractos. Crítica que ya había sido formulada por Lewis Mumford en 1940, cuando se negó a escribir el prólogo del libro *Can Our Cities Survive?*, al cuestionar la escasa participación comunitaria en los proyectos. Defecto persistente que finalmente llevó al cuestionamiento conceptual del CIAM y su crisis definitiva, provocada por la nueva generación de profesionales agrupados en el Team 10, quienes rechazaron en Dubrovnik el poder de la “vieja guardia” (1956), y promovieron el cierre definitivo acontecido en la reunión de Otterlo (1960). Extraña coincidencia que la desaparición del CIAM es contemporánea a la desintegración del *Town Planning Associates*.

Hasta el presente, aún no fue publicado un análisis detallado del Plan Director de La Habana de Sert y Wiener, a pesar de la exhaustiva documentación depositada en los archivos de Harvard. Ni tampoco fue elaborado un análisis de su relación con el contexto que condicionó la realización del proyecto. Respecto a Sert, esta década resultó bastante contradictoria. Por una parte ocupó la presidencia del CIAM y en 1953 substituyó a Walter Gropius en la dirección de la Escuela de Harvard. Allí organizó en 1956 la primera conferencia sobre *Urban Design*, que origina el cambio de escala de sus futuras intervenciones, abandonando la planificación y aproximándose a la arquitectura –en 1958 proyecta su casa-patio en Cambridge–, y al diseño de conjuntos urbanos. Por otra, vive la angustia del cuestionamiento de las consolidadas categorías urbanísticas del CIAM por parte de la nueva generación de arquitectos: Bakema, Van Eyck, los Smithsons, Candilis, Bakema, Rogers, Giancarlo de Carlo, los Hansen, Coderch, Erskine, Soltan, entre otros. Los miembros del Team X substituyen las rígidas divisiones funcionales de habitar, trabajar, circular y cultivar el cuerpo y el espíritu, por las nuevas –asociación, identidad, movilidad, esquemas de crecimiento, claustro–, más relacionadas con la sociedad, las diferentes formas de vida de la población, la dinámica del acontecer urbano y los procesos acelerados de transformación de las ciudades tradicionales que se comenzaban a acentuar en esa década.

En relación a Cuba, los vínculos entre Harvard y La Habana eran intensos, tanto por la formación de profesionales locales en dicha universidad –Miguel Gastón y Eduardo Montoulieu elaboran sus tesis de postgrado bajo la dirección de Gropius–, como por los intercambios académicos con los maestros radicados en Estados Unidos. Vistaron la isla, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Joseph Albers, Richard Neutra. También se habían intensificado los lazos de amistad, no sólo con el grupo liderado por Eugenio Batista, sino también por los más jóvenes, entre los que sobresalía Mario Románach. Pero al mismo tiempo, la situación política del país, después del golpe de Estado de Fulgencio Batista en 1952 y el posterior asalto al cuartel Moncada encabezado por Fidel Castro, tendía a deteriorarse progresivamente. La represión del movimiento democrático –en particular de los estudiantes universitarios–, fue aumentando y obtuvo como respuesta la lucha armada de Fidel y el Che en la Sierra Maestra, iniciada en 1957 y culminada con la derrota militar de la dictadura y la fuga de Batista al final del año 1958. En 1957 fue clausurada la Universidad de La Habana, debido a la participación de los líderes estudiantiles en la lucha armada urbana. Ya las tensiones políticas y su reflejo en los problemas urbanísticos se habían explicitado en el Fórum de la Plaza Cívica (1953), en ocasión del debate sobre el monumento a José Martí en



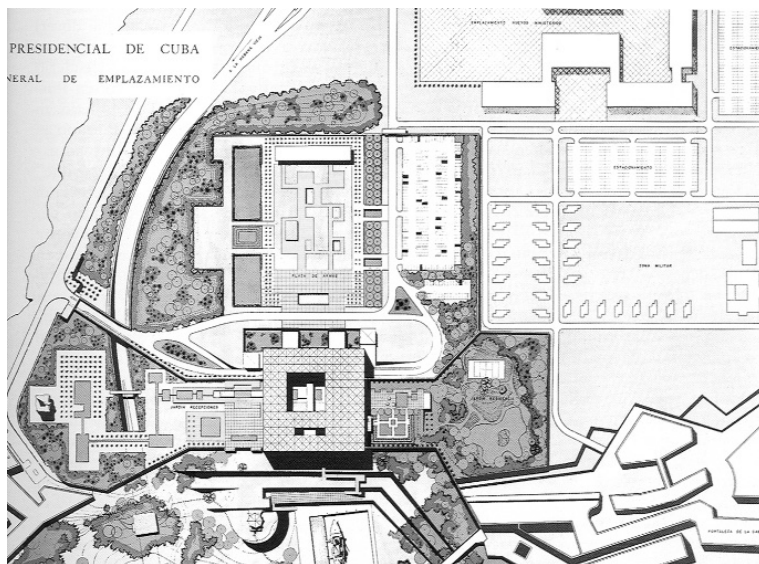
la Plaza Cívica, que enfrentó a los académicos y los “modernos”, sobre el futuro de La Habana. El hecho contradictorio fue que los defensores “modernos” de la vanguardia arquitectónica se integraron al gobierno de la dictadura –Nicolás Arroyo era el Ministro de Obras Públicas– e impulsaron la creación de la Junta Nacional de Planificación (1955) –en la que participaron Mario Románach, Nicolás Quintana, Eduardo Montoulieu y Jorge Mantilla–, materializando la contratación de TPA para realizar el Plan Director de La Habana.

Vista del Malecón de La Habana, 1928.
Archivo Roberto Segre.

Sin lugar a dudas, el desafío que implicaba La Habana fue el más complejo de todos los proyectos realizados por TPA desde la brasileña *Cidade dos Motores*. Porque con excepción de Bogotá –que era una ciudad capital, pero en aquel entonces mucho menos consolidada que La Habana–, las propuestas, o eran de nuevos trazados; o segregaban claramente las funciones, en particular las productivas; o privilegiaban las estructuras residenciales y la configuración de un nuevo centro cívico. En La Habana, la trama urbana existente era muy sólida con barrios identificados con un carácter tipológico bien definido, que hacía poco propicia las intervenciones radicales. Al mismo tiempo, ya existían centros consolidados de vida social, como el Parque Central, el Paseo del Prado en el centro y La Rampa en el Vedado. También el Malecón y los núcleos barriales tenían una vida comunitaria bastante intensa. Entonces, ¿cual era el desafío de la ciudad presente y su desarrollo futuro que debía resolver Sert en la Perla de las Antillas?

Para la dictadura y la burguesía habanera, la vocación de la ciudad era esencialmente turística –en parte definida por los intereses norteamericanos a los que se sometía Batista, imaginando el funcionamiento del triángulo (corrupto) Las Vegas-Miami-La Habana–, relacionada a los visitantes nortños y a la creación de nuevos asentamientos segregados para el creciente grupo social adinerado. Frente a la ciudad consolidada, debían localizarse espacios para el surgimiento de torres de apartamentos y residencias de lujo, en un crecimiento acelerado que debía alcanzar los tres millones de habitantes. Para ello se contó con el Malecón y el territorio libre al este de La Habana. A su vez, la proliferación del automóvil –tan bien descrita por Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*–, la necesidad de centros comerciales, edificios de oficinas e instalaciones hoteleras en diferentes puntos de la ciudad, requería un moderno sistema vial de tránsito rápido. Por otra parte, el Estado solicitó nuevas sedes administrativas, en lo posible, aisladas del espacio urbano compacto. Por último, era aconsejable limpiar el centro histórico tradicional, tanto eliminando los edificios en mal estado, así como relegando a la periferia los estratos sociales más pobres. Al construirse el túnel bajo la bahía, se abrió la posibilidad de ocupar los terrenos vacíos al este de la ciudad, en dirección a las playas y a los centros recreativos exclusivos.

La propuesta tuvo una dimensión territorial, al situar núcleos satélites lejanos de la ciudad en los que se asentarían los trabajadores manuales de las nuevas industrias. Se estableció un sistema vial basado en avenidas de tránsito rápido que conectaban los diferentes barrios, sin crear profundas alteraciones en la malla existente. Creaba corredores verdes en algunos ejes principales viarios. Y centró el detalle del diseño urbano en la nueva configuración de la Plaza Cívica que se unía por sucesivas plazas al campus de la Universidad de La Habana y al conjunto de hospitales del Vedado. Imaginó una isla artificial con hoteles e instalaciones turísticas frente al Malecón de La Habana Centro, cuyo desarrollo lineal perdía su carácter tradicional para ser ocupado por un conjunto de torres que bordeaban una autopista. Asentaba un nuevo centro gubernamental entre los castillos del Morro y la Cabaña, del otro lado de la bahía, presidido por el Palacio Presidencial, diseñado con Gabriela Menéndez (esposa del Ministro de Obras Públicas) y Mario Románach. Intervení radicalmente en la lenteja del centro histórico, demoliendo la totalidad de las manzanas tradicionales que serían sustituidas por una nueva trama urbana pseudo-colonial –de corte hollywoodiense– con portales hacia las nuevas calles y estacionamientos en los espacios internos. En un eje central quedaba instalado un conjunto comercial y administrativo formado por torres y plataformas. De la demolición, se salvaban los principales monumentos coloniales y un par de plazas; de la Catedral y de Armas. Sorprende el hecho que una solución tan poco respetuosa de la herencia urbana colonial –que en los años ochenta sería declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO– fuese aprobada por el equipo de arquitectos cubanos que dirigían la Junta Nacional de Planificación, en particular Mario Románach, heredero de las enseñanzas de Eugenio Batista y defensores a ultranza de las tradiciones históricas. Por último, proponía la construcción de un barrio modelo en El Palatino, persistiendo en la tipología del tapiz urbano de las casas patio, ajena a los modelos populares de las viviendas habaneras, más caracterizadas por su relación con la calle a través del portal, que por la presencia de patios interiores.

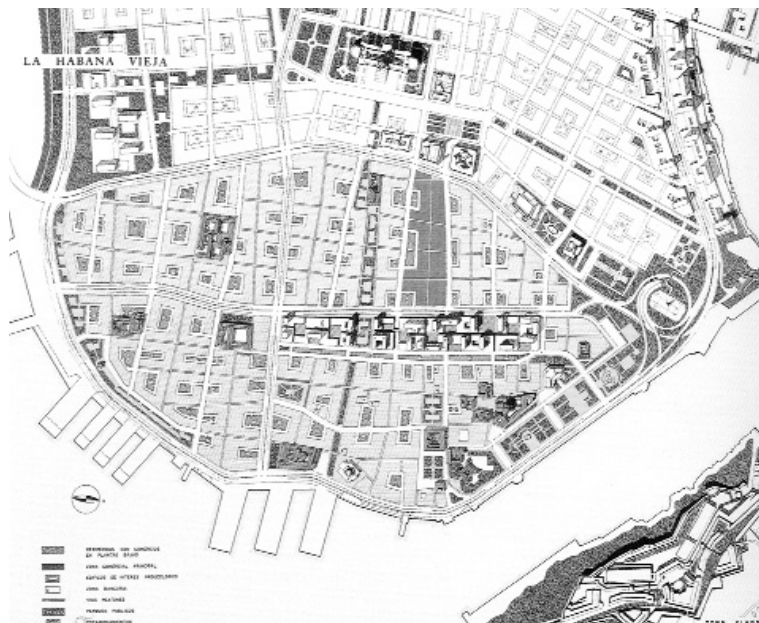


José Luis Sert, Mario Románach y Gabriela Menéndez. Palacio Presidencial, 1958.

En el intento de reconstruir nuestro triángulo amoroso, Sert obvió su ancestro hispánico y se dejó llevar por las exigencias de los intereses de los políticos de la dictadura; por las demandas de los especuladores urbanos dedicados a construir las anodinas torres de apartamentos, y los agentes del turismo vinculados a las inversiones de la mafia de los casinos y los hoteles norteamericanos. Poco quedó de la herencia mediterránea, de la tradición colonial, de la preservación de la cultura urbana de origen peninsular, a la que hubiesen prestado particular atención tanto Mumford, como los miembros del Team X. El centro cívico, como lugar de encuentro de la comunidad –asumiendo el ejemplo de las plazas renacentistas–, no se materializó ya que la estructura policéntrica de los nuevos centros propuestos, respondía a la presencia de funciones burocráticas, incapaces de congregiar la población urbana. Fue una casualidad que la Plaza Cívica se convirtiese en la Plaza de la Revolución, espacio de concentración política de millones de cubanos. Ni tampoco existió una participación ciudadana en la formulación del proyecto. En términos de vida urbana, en nada mejoró las estructuras de la ciudad existente, ya que no estudió ni desarrolló ninguna intervención en alguno de los vitales barrios de la ciudad, tales como Habana Centro, el Cerro o el Vedado. A pesar de su modernidad y el deseo de no alterar la imagen heredada de la ciudad real, si comparamos su intervención con la de Forestier, éste fue mucho más sensible a la idea de proteger el centro histórico colonial, así como en la creación de espacios vitales para el peatón, la convivencia social y la adecuación al clima: baste citar la significación del Paseo del Prado o las Avenidas del Vedado, Paseo y de los Presidentes, oasis verdes para el usufructo de los *flâneurs* habaneros.

Sin embargo cabe reconocer la originalidad del plan general al organizar el futuro de La Habana alrededor de la bahía –retomada por el Plan elaborado por Vittorio Garatti en 1970–; el sistema vial hacia el este y los anillos periféricos que se concretaron en la planificación del gobierno revolucionario y la organización “moderna” de la Plaza Cívica, que subsiste aún hoy incompleta como un gran vacío urbano. En general, fueron logradas las imágenes archi-

Plano de la intervención en La Habana Vieja.
José Luis Sert.



tectónicas de los conjuntos “modernos” previstos para la isla artificial y el centro de La Habana Vieja. Y el Palacio Presidencial resultó el diseño más elaborado y maduro. Situado en un terreno alto entre los Castillos de La Cabaña y del Morro, su planta cuadrada era organizada alrededor de un patio central. Un ligero techo alto sustentado por un sistema modulado de finas columnas creaba la sombra y la protección del tórrido clima caribeño. Bajo la cubierta, un conjunto de volúmenes sueltos definían las diferentes funciones, con fachadas protegidas por fuertes casetonados de hormigón armado que actuaban como *brise-soleil*. Aunque el proyecto no se materializó, esta versión de una arquitectura tropical fue utilizada en la posterior Embajada de Estados Unidos en Bagdad (1960).

EPÍLOGO: UN TRIÁNGULO SOCIALISTA

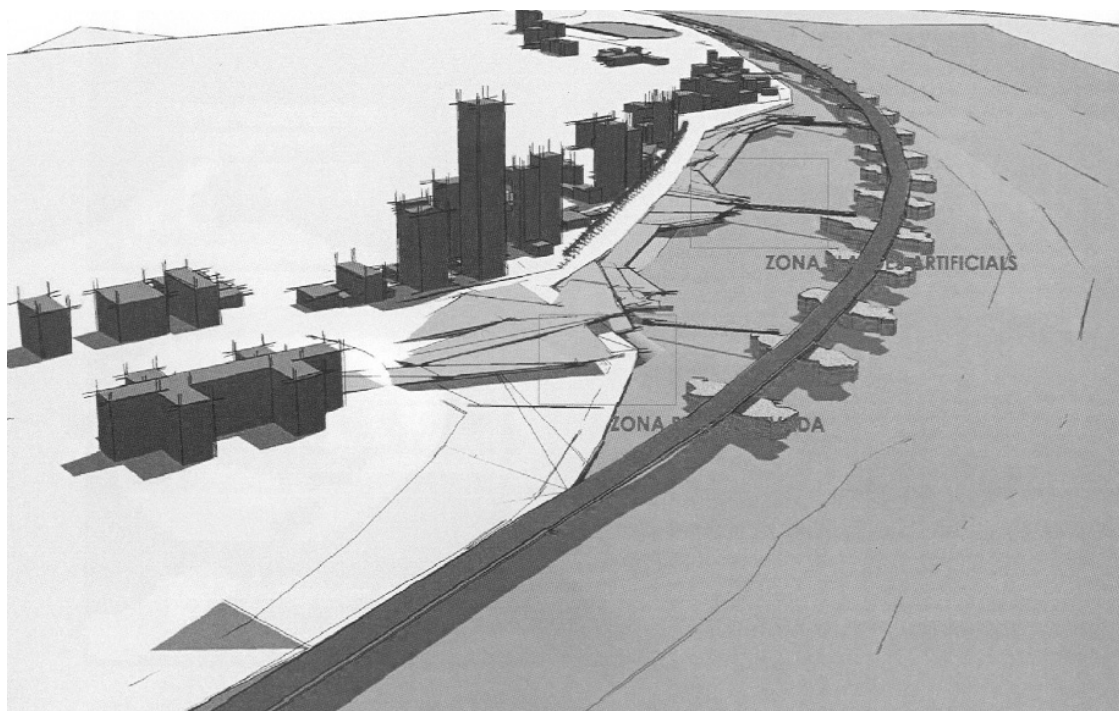
Con los drásticos cambios políticos, sociales y económicos que acontecieron en la isla a partir del 1º de enero de 1959, las miradas cruzadas con España y Estados Unidos resultaron escasas y fragmentarias. El triángulo amoroso se desintegró ante la primacía de odios y rencores. Sin embargo, una cultura como la cubana, que hasta el siglo XIX fue deudora de España, y en siglo XX de Estados Unidos; la fugaz relación amorosa con la URSS no pudo sustituir el arraigo y la profundidad de los vínculos anteriores. Hasta los años ochenta, la presión del embargo norteamericano, redujo las relaciones de Cuba con el resto del mundo, surgiendo puntuales referencias a España y Estados Unidos. En la década de los sesenta, en términos políticos se recuerda la ayuda del gobierno de Franco, quién, opuesto al bloqueo, alivió la falta de piezas de repuesto automotor y de ómnibus urbanos, entre otros recursos materiales básicos. En arquitectura y urbanismo, la presencia anglosajona se evidenció en el proyecto de la Unidad Vecinal de La Habana del Este (1961), en la que las viviendas proletarias ocuparon el espacio que Sert había previsto para lujosas



La Habana en los años 50. La embajada de Estados Unidos, de Harrison & Abramovitz. Fotografía: Roberto Segre.

torres residenciales; y en la que utópicamente se quisieron aplicar los parámetros funcionales del Primer Mundo, luego negados por las insalvables dificultades económicas imperantes en la isla. La herencia hispánica se asoció a otro sueño inconcluso, en el que el lenguaje utilizado para identificar la nueva cultura revolucionaria, asumió, además de los elementos de la arquitectura colonial –galerías cubiertas, patios interiores, arcos de medio punto–, el erotismo y la tropicalidad de la tradición africana. Al desafiar la escasez de materiales de construcción, al diseñar las Escuelas Nacionales de Arte (1961-1963) Ricardo Porro, Vittorio Garatti y Roberto Gottardi acudieron a las bóvedas catalanas para cubrir los espacios de los grandes salones docentes, siguiendo el sistema Guastavino que también se había difundido en los Estados Unidos.

La política anti-urbana de los líderes revolucionarios –más sensibles a los valores morales de la vida campesina que a la perversión de la vida urbana– dejó La Habana a la deriva durante casi dos décadas. Con la declaración de la Perla de las Antillas Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO (1982), se rescató la significación funcional, estética y simbólica de la capital de Cuba. Y volvió a establecerse el triángulo amoroso. Por una parte, se estrecharon los vínculos entre el Historiador de la Ciudad, responsable de los trabajos de restauración de La Habana Vieja –el equipo dirigido por Eusebio Leal–, con diversas instituciones españolas que ofrecieron una ayuda técnica y material a las obras de recuperación de los edificios coloniales y del tradicional Malecón: la Junta de Extremadura, La Junta de Andalucía, El Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, entre otras. Pero al mismo tiempo se buscó salvar la particularidad ambiental de otros barrios de fuerte personalidad urbana, como el Cerro y el Vedado. Éste último concentró múltiples trabajos de investigación, tanto de profesionales y docentes españoles –profesores de la ETSAB de Barcelona, dirigidos por Xavier Eizaguirre–, como del grupo de *New Urbanism* radicado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Miami, bajo la dirección de Andrés Duany, preocupados, no sólo con la salvaguarda de la personalidad actual del barrio, sino de las posibles transformaciones en coincidencia con los cambios económicos y políticos que acontecerán en un futuro próximo. Equipos de trabajo, con profesionales y estudiantes locales, orientados por Mario Coyula y José Antonio Choy, con-



Proyecto en el Malecón de El Vedado.
Alumnos de la ETSAB, 2004.

juntamente con estudiantes españoles y norteamericanos, realizaron la propuesta de las normas urbanísticas que deben regir para integrar las nuevas edificaciones sin alterar la personalidad del barrio, que logró sobrevivir a los embates del tiempo, durante un siglo y medio. Son miradas cruzadas de amor por la ciudad que pretenden mantener vivos los valores culturales de la ciudad de La Habana, trabajosamente forjados a lo largo de medio milenio.

PONENCIAS

ENRIQUE X. DE ANDA ALANIS

*La cultura arquitectónica en México y el exilio europeo en la década de los cuarenta:
la mirada a partir de cinco paradigmas*

FEDERICO DEAMBROSIS / JAVIER MARTÍNEZ-GONZÁLEZ

*Rayuelas: fragmentos para una reconstrucción de la editorial especializada
de arquitectura en lengua castellana durante los años cincuenta y sesenta*

CARLOS A. FERREIRA MARTÍNS

Sert en Brasil. La ciudad de los motores

JORGE FRANCISCO LIERNUR

Encuentro en Madrid

FERNANDO PÉREZ OYÁRZUN

El número y la palabra: Borchers y Morales piensan la arquitectura desde una cierta lejanía

ALBERTO SATO KOTANI

Exilio español y modernización en Venezuela

LA CULTURA ARQUITECTÓNICA EN MÉXICO Y EL EXILIO EUROPEO EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTA: LA MIRADA A PARTIR DE CINCO PARADIGMAS

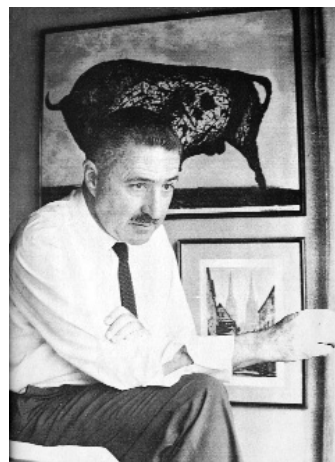
Enrique X. de Anda Alanis

FÉLIX CANDELA OUTERIÑO

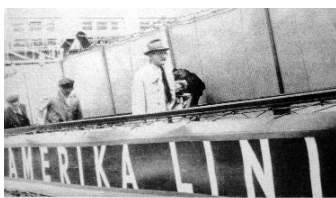
Llegó a México el 13 de junio de 1939 a bordo del *Sinaia*, uno de los barcos fletados por el SERE (Comité de ayuda a los españoles del gobierno de la República) y con el apoyo del gobierno de México desde su Embajada en París. Candela, de 29 años, llegó a México de casualidad, me refiero a que ante la prioridad de la salida del campo de concentración francés, cualquier espacio de asilo fue bienvenido. Su patrimonio material al llegar y dicho por él mismo era: “un saco de dormir infestado de insectos”.

Nació el 10 de enero de 1910 en Madrid. Estudió arquitectura en la Superior de Madrid (se recibió en 1935), su proyecto profesional era estudiar en Alemania lo necesario para dar lugar a tecnologías de construcción aplicables a superficies de doble curvatura. La guerra civil impidió su salida; durante dos años fungió como Capitán de Ingenieros en el Ejército de la República hasta que fue capturado y confinado. De 1939 a 1948 trabajó como empleado y asociado de otros arquitectos en la edificación de inmuebles, lo cual le permitió ganarse la vida y de manera autodidacta, continuar con sus especulaciones sobre cómo aplicar la estática para garantizar la estabilidad de estructuras de doble curvatura a base de hormigón armado. En 1948 fundó la empresa “Cubiertas Ala, S.A.”, con la cual ejecutó todas sus obras hasta 1968. Su relación con paisanos emigrantes que se habían dedicado a la industria y el comercio le permitió tener encargos, en los cuales aplicó desde 1950 todo lo que aprendió para hacer posible el nuevo tipo de edificación.

La obra que lo posicionó en el concierto mundial de la arquitectura fue el Pabellón de Rayos Cósmicos de la Ciudad Universitaria del Pedregal, inaugurada en 1952. Candela tuvo la habilidad para imaginar a partir de un lugar matemático, la evolución de una conoide en una cuadrada, e intuir la creación de un espacio que prohiciera la celebración de una actividad social. La intuición y el razonamiento matemático, lo llevaron a inventar las ecuaciones de membrana con las cuales hizo posible calcular la cantidad de acero y hormigón que debería haber para estabilizar una superficie alabeada. La cuádrada más famosa desarrollada por Candela fue el “hypar” (paraboloide hiperbólico). Candela siempre criticó la teoría del cálculo hiperestático, privilegiando la formulación estática con la que logró que los espesores de sus estructuras llegaran al límite de 2 y 3 centímetros. Delgadez y ondulación en las cubiertas diseñadas por Candela, devinieron en una monumentalidad ajena al sobre peso de materiales, pero afín a una poética que lo ubicó próximo a la arquitectura impresionista.



Félix Candela a mediados de los años 50.



Max Cetto embarcando el 7 de junio de 1938 al exilio en Norteamérica.



Grabado del Taller de la Gráfica Popular, alusivo a la apertura de México a la emigración española.

Candela salió de México a los 61 años en el momento de mayor reconocimiento profesional en el extranjero. Nunca más volvió a construir, ocupando su tiempo solo en asesoría profesional a grupos de constructores y arquitectos. Murió en los Estados Unidos el 7 de diciembre de 1997.

MAX CETTO

De 35 años de edad, llegó a México por carretera en mayo de 1939. Venía de los Estados Unidos adonde había llegado en 1938 después de embarcar en Alemania el 7 de junio del mismo año. La llegada a México también fue circunstancial, el proyecto de Cetto al salir de Alemania era residir en los Estados Unidos; México, como en los otros casos que nos ocupan en este texto, no existía en el imaginario de Europa ni siquiera como referencia geográfica. La intención de Cetto era vincularse profesionalmente con Wright, de quien como sabemos había abundante información en Alemania desde la primera década del siglo; se sabe que estuvo en Taliesin West y que visitó “La Casa de la Cascada”. Es muy probable que Wright no le haya dispensado mucha simpatía, toda vez que Cetto se desplazó en busca de Richard Neutra, con quien trabajó hasta, por lo menos, principios de 1939.

Cetto llegó a México siendo ya un arquitecto formado y con experiencia profesional obtenida sobre todo en la “Oficina de Obras Públicas” de Frankfurt, donde trabajó bajo la dirección de Ernst May entre 1929 y 1930 después de haberse titulado como ingeniero arquitecto, con Hans Poelzig. Dos circunstancias formaron la parte más importante de la personalidad de Cetto como arquitecto: la visión expresionista para la construcción de la realidad, y el nuevo compromiso social de la arquitectura que venía desde la “Nueva Objetividad”, y que se había hecho programa de gobierno durante la República de Weimar. Cetto abandonó Alemania al advertir que las posibilidades de trabajo dependían de la aceptación de la ideología del “Nacional Socialismo”.

La estancia de México fue la última de su periplo en el exilio; en este país formó familia, construyó, escribió ensayos sobre la arquitectura mexicana y exploró las posibilidades de trabajar con materiales tradicionales (barro, madera y piedra), con un sentido plástico totalmente opuesto a la estética derivada de la poética de la industria. Murió en este país en 1980, sin haber planteado siquiera la posibilidad de regresar a vivir a Alemania.

JUAN DE LA ENCINA

Llegó a México en 1938 teniendo 48 años de edad, y como parte del primer grupo de 30 intelectuales connotados que fueron seleccionados por Daniel Cosío Villegas, para ser invitados por el gobierno de México a mudarse de España a México. Su nombre real fue Ricardo Gutiérrez Abascal, nació en Bilbao en 1890 y se avecindó en forma definitiva en México, donde murió en 1963.

Formó parte del grupo de universitarios que de un modo u otro manifestaron simpatía y solidaridad a la República. Por esta razón, una vez iniciada la guerra civil, quedó sujeto a persecución política. Venía de la dirección del

Museo de Arte Moderno de Madrid y toda su vida la dedicó a la crítica e historia del arte occidental. Por sugerencia de Ortega y Gasset, estudió en Alemania la metodología de la “Teoría de la visualidad” de Wolfflin; antes había hecho estudios en Francia e Italia. En España publicó varios tratados monográficos sobre pintores españoles; a pesar de no haber sido arquitecto, su presencia en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM fue de gran importancia; sus cursos regulares, así como sus conferencias y las sesiones especiales impartidas a su grupo de alumnos historiadores, fueron determinante para la creación del “Seminario de Historia de la Arquitectura”, que desde mediados de los cincuenta instauró en la propia escuela, una línea de enseñanza y reflexión histórica como no se había dado desde los años de la pos Revolución. Sus alumnos y en particular, Agustín Piña Drinhofer, publicaron varios libros apoyándose en los apuntes del maestro. Citamos “El Espacio” y el curso introductorio para revisar las ideas de “Fernando Chueca Goitia”, ambos de 1982.

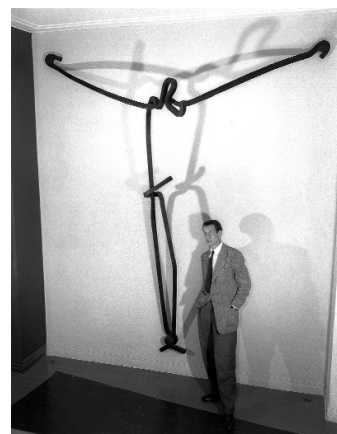
MATHÍAS GOERITZ

Llegó a México en 1949 de 34 años de edad, por su origen judío formó parte de la población alemana que empezó a ser perseguida desde los años treinta; la incertidumbre ante el acoso étnico y la crítica y prohibición del nacional socialismo contra el expresionismo alemán, motivó el inicio de un periplo que lo condujo al norte de África, España y finalmente México, a donde llegó en septiembre de 1949, invitado por el arquitecto Ignacio Díaz Morales, a impartir la materia de educación visual en la recién creada carrera de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara.

Nació en Danzig el 4 de abril de 1915; entre 1932 y 1940 estudió Historia del Arte y tomó cursos de artes y oficios. A pesar de que hizo una tesis de doctorado en Historia, su modo de comunicación fue más amplio y directo en el área de la ejecución plástica. Fue dibujante, pintor, poeta, escultor y tuvo experiencias muy importantes en la arquitectura, lo mismo haciendo propuestas individuales (el Museo del Eco fue sin duda la más significativa) que colaborando con grupos de arquitectos; Luis Barragán y Ricardo Legorreta, son quizás los casos sobresalientes dentro de esta categoría.

La última estación en España fue la de Santillana del Mar, donde junto con un grupo de artistas españoles organizó “La Escuela de Altamira”, un proyecto que tendía hacia la renovación del arte moderno, reflexionando en la fuerza expresiva y la universalidad de los códigos pictóricos de las pinturas neolíticas de Altamira. Al llegar a México, una de las primeras experiencias determinantes en la formación del código americano de Goeritz fue haber entrado en contacto con la escultura azteca. La manera de trasladar una idea religiosa hacia la piedra, empleando rasgos figurativos que se disolvían en abstracciones de gran impacto visual, aunado a los códigos monocromáticos del norte de África y el impulso expresionista que procedía de su formación artística, lo condujeron a dar lugar a una morfología artística en donde la monumentalidad fue siempre un asunto determinante.

Desde 1954 hasta poco antes de su muerte (el 4 de agosto de 1990, en la Ciudad de México), estuvo involucrado en la formación de arquitectos



Mathias Goeritz con su escultura de Cristo en la residencia del arquitecto Juan Sordo Madaleno, 1952. Fotografía: Colección Juan Guzmán. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Hannes Meyer y dos alumnas en el Bauhaus.



"El golpe a la Bauhaus", 1932. Collage de Iwao Yamawaki.

mediante los cursos de iniciación visual y de diseño básico inspirados en los introductorios del Bauhaus, sobre todo el célebre impartido por Johannes Itten. La presencia de Goeritz en la cultura mexicana del periodo 1950-1980 no se regatea y resulta evidente; sus piezas escultóricas, sus críticas y provocaciones, pero sobre todo su presencia en la formación de las generaciones de arquitectos egresados de la UNAM en el periodo citado, fueron generadores de ideas de riqueza extraordinaria.

HANNES MEYER

Llegó a México a finales de agosto de 1939 cuando tenía 49 años de edad. Venía de Nueva York adonde había llegado después de una estancia de ocho años en la Unión Soviética; la planificación territorial fue el trabajo profesional que desarrolló durante esta dilatada estancia. Fungió como segundo director del Bauhaus (1927-1930) después de Gropius; fue despedido por incompatibilidad de sus ideas de izquierda con la ideología de las autoridades de Dessau. El periplo de Meyer partiendo de Basilea, Suiza, ciudad donde nació el 15 de noviembre de 1889, se apoyó en su compromiso político llevado al desempeño de la arquitectura. Meyer fue militante de izquierda y como profesional, simpatizante de la corriente de la "Nueva Objetividad" y vinculado al grupo "ABC", que publicó en Suiza la revista con las mismas siglas. Su credo político lo llevó a enfrentar diferencias aun en la misma Unión Soviética, de donde salió por no coincidir con el proyecto político de Stalin. En Nueva York se reencontró con el economista alemán Alfons Goldschmidt, cuyo conocimiento previo de la situación social de México lo motivó a llevar a cabo un viaje buscando encontrar en México la revolución proletaria que se había demorado en Europa. En este punto hay dos temas que vale la pena focalizar: la propaganda hecha al exterior por el gobierno del General Cárdenas, que se había encargado de insistir en que México después de la Revolución de 1910, marchaba directo a la dictadura del proletariado, y que el país como experiencia cultural, era totalmente desconocido por los migrantes de quienes nos estamos ocupando en este ensayo, a pesar de ser personas de amplia información cultural.

Meyer ha sido reconocido como uno de los integrantes de la vanguardia artística internacional. Se involucró en el análisis de los temas que comprometieron a la arquitectura social como fue el de la vivienda colectiva; además especuló sobre regionalismo, nuevas tecnologías y el manejo de los nuevos símbolos arquitectónicos que proponía la "Nueva Objetividad". Su circunstancia en México tuvo la particularidad de haber ido de más a menos; cuando llegó fue tan bien recibido que incluso se organizó un centro de estudios de urbanismo para que él fuera su director, sin embargo después de 10 años de vivir junto con su familia en la Ciudad de México, decidió regresar a Suiza donde murió en Lugano, el 19 de julio de 1954. Durante ese lapso no dejó de trabajar en proyectos arquitectónicos y planificación, colaborando en tareas tan importantes como la primera planeación escolar en México, y la propuesta para organizar la vivienda colectiva de los obreros a partir de las experiencias pioneras de los veinte y treinta en Alemania. Sus últimas tareas en México estuvieron involucradas con el imaginario de izquierda que difundió el Taller de la Gráfica Popular, uno de los últimos reductos de la utopía socialista todavía vigente en los años de fortalecimiento capitalista en México.

RAYUELAS: FRAGMENTOS PARA UNA RECONSTRUCCIÓN DE LA EDITORIAL ESPECIALIZADA DE ARQUITECTURA EN LENGUA CASTELLANA DURANTE LOS AÑOS 50 Y 60

Federico Deambrosis, Javier Martínez-González

“¿ENCONTRARÍA A LA MAGA? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo de la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestra vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo del dentífrico” (Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, 1963).

Empezar con Cortázar es siempre un recurso eficaz para quienes son escritores aficionados. En este caso, sin embargo, la cita parece oportuna por múltiples razones. La biografía del autor podría ser asumida por sí sola como emblema de las posturas y de las dinámicas –internacionalismo, migraciones, exilio, encuentros culturales– que hicieron posible la mayoría de los fragmentos de la presente reconstrucción. Además, *Rayuela* salió al mercado bajo el sello de Sudamericana, la editorial argentina de la que el exiliado catalán Antonio López Llausás fue, desde su fundación en 1939, primero gerente y, después, principal accionista. Los encuentros sin citas representan una constante en los acontecimientos aquí descritos, posiblemente el hilo que podría enhebrarlos a todos (Fig. 1).

Como es sabido, *Rayuela* está dividido en tres partes: “Del lado de allá”, “Del lado de acá” y “De otros lados”. Aquí se recuperan las dos primeras, estando dedicado ‘el lado de acá’ a la situación editorial en España desde la guerra civil hasta prácticamente la muerte del general Franco y tratando ‘el lado de allá’ el desarrollo de la editorial especializada en Argentina desde la primera mitad de los cuarenta hasta los setenta¹. Como en el texto de Cortázar, aunque de una manera muy simplificada que tal vez disminuya un poco el encanto original, el lector puede elegir entre dos órdenes de lectura. El primero se deja leer en la forma corriente, un epígrafe después de otro. El segundo prevé una lectura no lineal con algunos saltos que implican cambios repentinos tanto de los objetos observados, como de los puntos de vista desde los que se observa. Esta posible lectura atiende el siguiente “tablero de dirección” (orden de epígrafes en la terminología de Cortázar): 0-7-8-1-9-2-3-4-10 -5-6-11².

0. A MODO DE INTRODUCCIÓN: UN VIAJE DE IDA Y VUELTA

Durante las primeras décadas del siglo XX, no puede decirse que la edición de libros en Argentina fuese una industria floreciente. Entre 1921 y 1935, únicamente vieron la luz una media de 700 volúmenes anuales³. De hecho, el

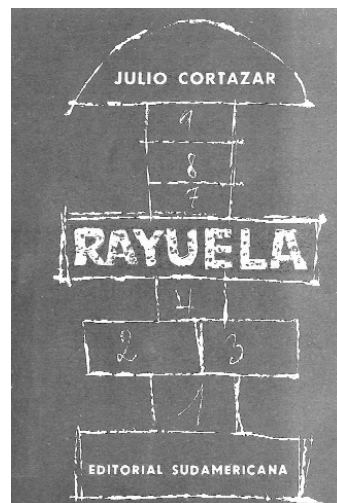


Fig. 1. Portada. Julio CORTÁZAR, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963.

1. Para respetar los modos propios de decir de cada lado, los epígrafes de la parte ‘de allá’ se refieren al país austral como ‘la Argentina’, mientras que los del lado ‘de acá’ emplean la forma ‘Argentina’.

2. En atención a estos dos modos posibles de lectura, algunas referencias bibliográficas pueden encontrarse con su notación completa en más de una ocasión a lo largo del texto.

3. A lo largo de ese periodo, como señala Eustasio A. García, el comercio editorial argentino fue “puramente local, abastecía las necesidades de los centros de enseñanza y la avidia de una minoría de lectores, que también recibían los libros editados en Europa. Muy pocos eran los ejemplares que salían del país”: GARCÍA, E. A., *Desarrollo de la industria editorial argentina*, Fundación Interamericana de Biblioteconomía Franklin, Buenos Aires, 1965, p. 109.

mercado argentino –como una parte importante del conjunto del americano– estaba dominado por la industria editorial francesa. Ésta disponía de mayores capitales, conocía las técnicas de comercialización y producía libros de mejor calidad con tiradas de mayores dimensiones y, por tanto, de menor precio. Además, las sociedades latinoamericanas, sobre todo la argentina y la uruguaya, miraban con admiración hacia Francia, circunstancia de la que se aprovecharon los editores de este país: no sólo introdujeron en los mercados latinoamericanos volúmenes en francés, sino también libros en español que ellos mismos producían, algo que comenzaron también a hacer sus colegas alemanes, norteamericanos e ingleses.

Aproximadamente a partir de 1930, España consiguió poner fin a esta situación prácticamente de monopolio de la que Francia disfrutaba en el sur del continente americano. La ruptura del así llamado ‘puente francés’, se vio favorecida por la transformación en editoras argentinas de algunas empresas españolas que trabajaban como librerías o distribuidoras en el país austral. Este fue el caso de Labor, Sopena o Juventud, y también el de Espasa-Calpe, que se transformó en febrero de 1937 en Espasa-Calpe Argentina, inaugurando con este motivo su célebre Colección Austral⁴.

El estallido de la guerra civil española en 1936 y las consecuencias que de ella se derivaron constituyó un factor de desarrollo fundamental para la editorial argentina. Durante los tres años de contienda, prácticamente desapareció la producción española y la industria del país americano, privada de competencia, pudo desarrollarse a gran velocidad: si en 1937 se habían publicado 817 títulos, en 1938 fueron 1736 y se alcanzó un pico espectacular en 1944 con 5.323 obras registradas⁵.

Argentina se convirtió durante la década de los 40 en el mayor editor de habla hispana. Las compañías españolas que tenían sucursales en América vieron cómo éstas crecían y editaban mucho más títulos que la casa matriz. Durante casi diez años, sus publicaciones ofrecieron mejor calidad –por su más fácil acceso a las materias primas–, así como un abanico de títulos más amplio, puesto que no debían enfrentarse con las restricciones impuestas por la censura.

Los frutos del trabajo de algunos exiliados republicanos –junto al de otros editores locales– empezaron a ser recogidos en la tierra que habían abandonado, certificándose de este modo lo que se ha definido como “un viaje de ida y vuelta”⁶. Y, del mismo modo que las editoriales españolas que se instalaron en torno a los años 30 en Argentina llevaron con ellas un modo de actividad editorial desconocido en el nuevo continente, desde Argentina llegaron a España nuevos proyectos editoriales. En el campo de la arquitectura, el urbanismo y las artes visuales, editoriales como Nueva Visión o Infinito introdujeron en la península “la más pura y extensa modernidad, en un campo de no ficción, en un campo de creación, de ciencia” del que poco o nada se sabía en nuestro país⁷.

Sin embargo, el liderazgo de la actividad editorial en tierra austral duró poco. Emilia de Zuleta ha señalado cómo en la década que va de 1954 a 1963, con “la inflación y la saturación del mercado librero en la Argentina, el resurgimiento de la industria editorial española y la recuperación de sus mercados americanos”, la balanza comenzó a decantarse nuevamente del lado español⁸. Y

4. Al año siguiente, uno de sus gerentes, Gonzalo Losada, junto con algunos otros, se separaron de la empresa para fundar la editorial Losada. Sobre Losada, cfr. POCHAT, M.T., “Editores y editoriales”, en SÁNCHEZ ALBORNOZ, N. (ed.), *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario; Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991, pp. 166-168; ZULETA, E. de, *Españoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*, Atril, Buenos Aires, 1999, pp. 58-60.

5. Cfr. GARCÍA, E. A., op. cit., 57 y ss.

6. Cfr. LAGO CARBALLO, A. y GÓMEZ VILLEGAS, N. (eds.), *Un viaje de ida y vuelta: La edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Siruela, Madrid, 2006.

7. “Es decir, iban ofreciendo modelos de los que podía ser otro tipo de editorial que en España no se producía. [...] más allá de la estricta literatura, no había nuevos proyectos, era muy débiles, muy tenues”: palabras de Enric Folch recogidas en ibid. p. 139.

8. ZULETA, op. cit. p. 57. De este libro, cfr. especialmente el capítulo tercero “El exilio español y el movimiento editorial argentino”, pp. 55-71.

así, desde finales de los sesenta o comienzos de los setenta la iniciativa del mercado editorial volvió a manos de los profesionales españoles del sector⁹. De este modo podía considerarse cerrado un ciclo que había comenzado en torno a los años treinta en España y que, tras una prolongada estancia en territorio austral, concluía de nuevo en la península ibérica cuatro décadas más tarde. Este es el marco geográfico y temporal de las páginas que siguen a continuación.

DEL LADO DE ACÁ

ESTUDIOS HISTÓRICOS Y LIBROS TÉCNICOS. LOS AÑOS CUARENTA

Como para el conjunto de la población española, también para el negocio editorial los años cuarenta resultaron especialmente duros. La contienda bélica produjo en España “una completa desorganización del mercado editorial”¹⁰. Curiosamente, la consecuencia de esta situación no fue el descenso de la producción de libros: los 250 editores existentes en España en 1936, pasaron a ser 500 en 1944, de manera que pudo hablarse incluso de una “sobreproducción” en el mercado editorial español¹¹. El principal problema que generó esta situación fue, más bien, el elevado precio que las publicaciones alcanzaron en el mercado, duplicando o triplicando su valor en los años posteriores al final de la guerra civil con respecto al de 1936¹².

Las razones de este aumento de precios fueron diversas. Por un lado, las dificultades en las comunicaciones postales, que hacían los transportes lentos y costosos. Por otro, la imposibilidad de importación de maquinaria y de material tipográfico moderno. Estaba además el aumento de los derechos de traducción –debidos en parte a la creciente demanda de los editores argentinos y mexicanos–, así como del precio de la mano de obra. Otra causa importante fue la censura, que situaba a los editores españoles en inferioridad de condiciones con respecto a los de otros países de habla hispana¹³. Finalmente, el elevado precio del papel –que había aumentado en un 300 %– repercutía en una proporción muy alta sobre el valor final de venta¹⁴.

Los profesionales de la edición advirtieron que la difícil situación del mercado del libro exigía del Estado la toma de algunas medidas y llegaron a proponer incluso la adopción por parte de las autoridades del régimen de una “política del libro”, que podría incluso ocupar un lugar en el marco más amplio de la política imperial española¹⁵ (Fig. 2). Mientras tanto, su empeño se centró en tratar de asegurar al máximo el éxito de los títulos que lanzaban al mercado, de manera que consiguiesen al menos recuperar los costes invertidos. Consecuentemente, los autores jóvenes o los ámbitos editoriales más restringidos tenían dificultades para ver publicadas sus obras. Los responsables de las distintas compañías preferían no arriesgar y dedicarse a autores ya consagrados, o reeditar nuevamente títulos de éxito asegurado.

A la vista de los títulos lanzados al mercado durante la década de los cuarenta y buena parte de la de los cincuenta, la teoría y la crítica de arquitectura –de manera especial de la que, incluso en un sentido amplio, responde al calificativo de ‘moderna’¹⁶– debió de resultar uno de esos ámbitos restringidos. Sin embargo, una mirada al decenio anterior al estallido de la guerra civil ofrece un panorama similar, con una producción editorial en ese terreno arquitectónico

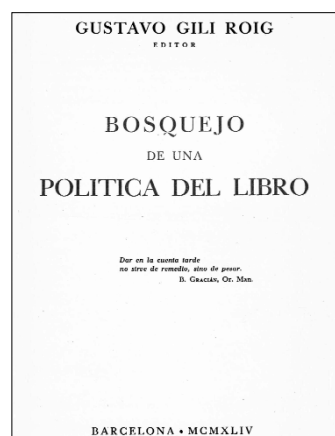


Fig. 2. Interior. GILI ROIG, Gustavo, *Bosquejo de una política del libro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1944.

9. LAGO CARBALLO y GÓMEZ VILLEGAS, op. cit., p. 173.

10. SALVAT, S.; SOPENA, J. y ZENDRERA, J., *Difusión del libro español*, Instituto Nacional del Libro Español, Madrid, 1944, p. 8.

11. En 1935 se publicaron en España 3.246 libros y folletos. Esta cifra disminuyó hasta los 2.587 el año siguiente de terminar la guerra, pero se recuperó enseguida: 4.047 (1941), 3.489 (1942), 5.277 (1943), 4.523 (1944). En este orden de cifras se movió la producción española hasta finales de la década de los cincuenta: cfr. CENDÁN PAZOS, F., *Edición y comercio del libro español (1900-1972)*, Editora Nacional, Madrid, 1972, Cuadro 3, p. 119.

12. Cfr. SALVAT, S. et al., op. cit., p. 19.

13. La censura en la España de Franco comenzó con la Ley de Prensa de abril de 1938, que estuvo vigente hasta que, en 1966, la ley Fraga dispuso la censura previa voluntaria, que desapareció completamente en 1976. Sobre esta cuestión, un texto clásico es ABELLÁN, M. L., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Península, Barcelona, 1980. Un resumen breve del ordenamiento jurídico español sobre la materia desde comienzos de siglo hasta finales de los sesenta puede encontrarse en CENDÁN PAZOS, F., op. cit., pp. 86-101. Para un análisis más exhaustivo, cfr. BAUTISTA, R., *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*, Trea, Gijón, 2005, pp. 271-335.

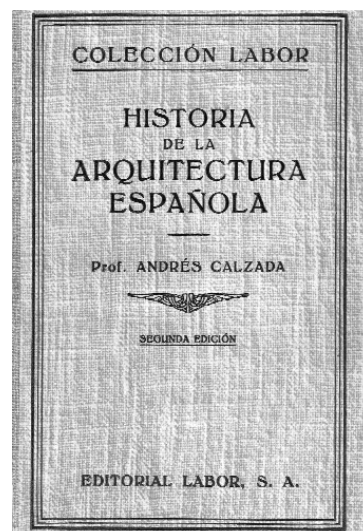
14. Las disposiciones económicas del gobierno –encaminadas hacia un régimen autárquico–, gravaron su importación desde el extranjero. Las papeleras españolas no estaban en condiciones de satisfacer la demanda existente, por lo que no hubo otro remedio que establecer un riguroso sistema de cupos. Un amplio estudio de las condiciones del mercado editorial español en la inmediata posguerra puede verse en GILI ROIG, G., *Bosquejo de una política del libro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1944.

15. “[...] estamos convencidos de que no puede hacer política imperial si se prescinde del vehículo más eficaz para su expansión y no se considera al libro como el instrumento más eficaz para hacer llegar el sentir de España y de nuestra inveterada civilización a todos los países que han heredado el tesoro de nuestra lengua, que es tanto como decir de nuestra alma” GILI ROIG, G., op. cit., pp. 20-21 (las cursivas son del original).

16. Incluso entendiendo este término en un sentido más amplio del habitual.

Fig. 3. Anuncio de la serie de monografías 'Arquitectura Contemporánea en España' de la editorial Edarba.

Fig. 4. Portada. CALZADA, Andrés, *Historia de la arquitectura española*, Labor, Barcelona, [1931] 1949.



igualmente escasa. Sin duda, la experiencia más notable fue la colección de monografías de arquitectos contemporáneos publicada por Edarba en la primera mitad de los años treinta. Esta serie —compuesta de una decena larga de volúmenes dedicados, entre otros, a Secundino Zuazo, Pedro Muguruza, Víctor Eusa, Luis Blanco Soler, o el GATEPAC—, constituye una *rara avis* en el panorama bibliográfico no sólo de su década, sino también de las siguientes. Y, en el fondo, no es más que la excepción que confirma la regla de la carestía editorial en materia de arquitectura 'moderna' existente en la España de ese periodo (Fig. 3).

Durante los años cuarenta, una parte de la producción española de arquitectura estuvo constituida por estudios de carácter histórico. Con frecuencia, formaban parte de enciclopedias o historias generales del arte o de la arquitectura, como *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*, que la editorial Plus Ultra comenzó a publicar en 1947, o la *Historia del Arte Hispánico*, de Salvat, iniciada en 1931. En una línea parecida, aunque de dimensiones más modestas, se pueden incluir los dos volúmenes de la *Historia del arte español*¹⁷ de Fernando Jiménez Placer o la *Historia de la arquitectura española*¹⁸, de Andrés Calzada, ambas editados por Labor¹⁹ (Fig. 4).

Junto a este tipo de estudios, las obras que abordaban aspectos técnicos de la arquitectura fueron las mayoritarias durante el periodo. Aunque es posible encontrar títulos sobre materias constructivas o estructurales en otras editoriales —con mucho mayor razón entre las publicaciones del Instituto Técnico de la Construcción y el Cemento que dirigía Eduardo Torroja—, fueron dos las que lanzaron al mercado una buena parte los volúmenes dedicados a estas cuestiones: Dossat, en Madrid y Gustavo Gili, en Barcelona. La primera publicó preferentemente textos de autores españoles, entre los que se encontraban diversos docentes de las Escuelas Técnicas de la capital. Los manuales de Carlos Fernández Casado sobre estructuras reticulares, de Félix Orús sobre materiales de construcción, así como los de Fernando Martín de la Escalera o Fernando Moral sobre hormigón armado —algunos de ellos publicados por primera vez antes de la guerra civil— alcanzaron sucesivas reediciones durante los cuarenta y los cincuenta.

17. JIMÉNEZ-PLACER, F., *Historia del arte español*, Labor, Barcelona, 1955.

18. Barcelona: Labor, 1949. Se trataba de la segunda edición, ampliada, del texto originalmente publicado en 1931.

19. Labor fue creada en Barcelona en 1915 de la mano de José Fornés Vila y Georg Pfeleger. Aunque en su comienzo se especializó en textos médicos y de carácter técnico, más adelante amplió su catálogo incluyendo también libros de arte o de historia.



Fig. 5. Interior. NEUFERT, Ernst, *El arte de proyectar en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1942.

Fig. 6. Portada. ZAVALA, Juan de, *La arquitectura*, Pegaso, Madrid, 1945.

Por su parte, Gustavo Gili, especializada en libros técnicos de todo tipo, se dedicó a traducir textos extranjeros, en gran medida alemanes, siguiendo seguramente una costumbre adquirida antes de 1940, cuando la bibliografía técnica germana era la más avanzada²⁰. Gili introdujo en España *El arte de proyectar en arquitectura*, de Ernst Neufert, un tratado que ha acompañado el paso por las aulas de numerosas promociones de arquitectos (Fig. 5). El volumen fue un éxito de ventas: la primera versión castellana vio la luz en 1942 y antes de que terminase la década se había reeditado tres veces, siguiendo un ritmo parecido durante el decenio siguiente²¹. Otro clásico introducido en España por Gustavo Gili fue el *Tratado General de Construcción* de Karl Esselborn, cuyos dos volúmenes salieron al mercado español por primera vez en 1928 y 1929.

Antes de terminar este epígrafe, y dada la singularidad de la obra, conviene hacer una mención al único texto que abordó abiertamente la cuestión de la arquitectura moderna durante esa década. Se trata de *La arquitectura*, el volumen de Juan de Zavala publicado por Pegaso en 1945 (Fig. 6).

En su libro, Zavala se mostró muy crítico con muchos de los planteamientos de la arquitectura racionalista²². A su juicio, ésta había convertido en única guía de sus creaciones el “dogma utilitario”, la convicción de que todo elemento debía responder a la función para la que había sido destinado: “si lo hace así, es bueno; si no, debe rechazarse”²³. Es de sobra conocido que el arquitecto madrileño fue uno de los firmantes en 1928 de la declaración de La Sarraz, a donde acudió acompañando a Fernando García Mercadal. Pero lo cierto es que nunca llegó a abrazar la fe racionalista o, si lo hizo, debió de corresponder a un episodio pasajero, un paréntesis abierto y cerrado en su vida con escasa diferencia de tiempo.

El texto de Zavala pretendía influir sobre el discurrir de la arquitectura española y lo hacía sugiriendo como modelo el ‘neo-romanticismo moderno’, una tendencia cuyo principal representante era el arquitecto holandés Willem M. Dudock. En realidad, esta fórmula acuñada por Zavala no era otra cosa que

20. Recogido en ALARCÓN REYERO, C., *La arquitectura en España a través de las revistas de arquitectura, 1950-1970. El caso de Hogar y Arquitectura* [tesis doctoral], Universidad Politécnica. Departamento de Composición Arquitectónica, Madrid, 1999, II, Anexo E, pp. 2-3.

21. El texto continúa reeditándose –y aumentando su tamaño– hoy en día: la 15ª edición castellana (2006) tiene 672 páginas, frente a las 285 de la primera de 1942.

22. Zavala utilizaba indistintamente los nombres de ‘racionalismo’, ‘funcionalismo’, ‘nuevo movimiento’, ‘moderno movimiento’, ‘moderna arquitectura’ o ‘nueva arquitectura’, entre otros, para referirse a una misma realidad, que no era otra cosa además que una tendencia más entre el resto de las existentes.

23. ZAVALA, J. de, *La arquitectura*, Pegaso, Madrid, 1945, p. 49.



Fig. 7. Joaquín de Oteiza.



Fig. 8. Depósito de libros argentinos acondicionado por Joaquín de Oteiza en la calle Alcántara de Madrid. Sacas y paquetes apilados en espera de las resoluciones de censura.

la traducción del “modern romantic style” que el arquitecto inglés Julian Leathart había definido en su *Style in Architecture*²⁴. Con esta expresión, Leathart había identificado la última fase del desarrollo estilístico en arquitectura, un punto medio “entre los extremos del estilo moderno y del *revival* clásico”²⁵. El arquitecto español entendió que en ella quedaba recogido lo mejor de la propuesta racionalista —su anhelo de sencillez—, junto a las características propias de las arquitecturas tradicionales —el sometimiento del principio funcional al formalista y la primacía de lo compositivo sobre lo puramente técnico, y la propuso como el camino a seguir.

2. LIBROS QUE LLEGAN DEL OTRO LADO DEL OCEANO

Las referencias al *Style in Architecture* de Leathart —así como la bibliografía suministrada por Zavala en las páginas finales de *La arquitectura*— sugieren que a, pesar del aislamiento internacional sufrido por España durante ese periodo, ni siquiera en los cuarenta dejó de ser posible hacerse con publicaciones editadas más allá de nuestras fronteras. Un vistazo, por ejemplo, a las adquisiciones del Colegio de Arquitectos de Barcelona durante ese decenio permite comprobar que los arquitectos que frecuentasen su biblioteca tuvieron a su alcance más textos de arquitectura moderna de los que quizá uno pudiera imaginar²⁶. En general, había más libros franceses, alemanes o italianos que anglosajones, circunstancia explicable en parte por el escaso conocimiento de la lengua inglesa existente en España.

Sin embargo, las importaciones no fueron únicamente de textos europeos. En 1944, Gustavo Gili Roig reconocía que ya era posible descubrir en los escaparates de las librerías españolas algunos títulos de editoriales argentinas, un hecho que tan sólo unos años atrás difícilmente hubiera podido imaginarse. Si durante las décadas anteriores los libros habían salido de España con dirección al país austral, a lo largo de años cuarenta el flujo comenzó a producirse también en sentido contrario. Como es sabido, las relaciones entre la Argentina de Perón y la España de Franco fueron particularmente estrechas durante ese

24. LEATHART, J., *Style in Architecture*, London, Thomas Nelson and Sons, 1940.

25. ZAVALA, J., op. cit., p. 181.

26. En los primeros números de *Cuadernos de Arquitectura*, la publicación ligada al Colegio, fue apareciendo una sección que incluía algunas incorporaciones recientes a su biblioteca. Cfr. la sección ‘Actividades culturales del Colegio. Sección Academia. I. Biblioteca’ de los ocho primeros números de la revista. Por citar sólo algunos, en los años posteriores a 1943 se adquirieron títulos como WATTJES, J. G., *Moderne Architectuur*, Kosmos, Amsterdam, 1927; LURÇAT, A., *Projects et Réalisations*, Vincent, Fréal et Cie., Paris, 1929; PICA, A., *Nuova architettura nel mondo*, Hoepli, Milan, 1938; LE CORBUSIER et JEANNERET, P., *Oeuvre complète 1934-1938*, Gisberger, Zürich, 1939; ROTH, A., *La Nouvelle Architecture*, Gisberger, Zürich, 1940; SARTORIS, A., *Introduzione all'architettura moderna*, Hoepli, Milano, 1944.

periodo²⁷. Los acuerdos comerciales firmados entre los gobiernos de ambos países en octubre de 1946 contemplaban explícitamente la adopción de medidas destinadas a incrementar el intercambio recíproco de libros y otras publicaciones²⁸. Pero seguramente estos convenios establecidos a nivel oficial hubieran resultado poco eficaces sin la actividad de algunos empresarios del sector de la distribución que operaban entre una y otra nación.

Joaquín de Oteyza, por ejemplo, que había sido durante los años veinte y treinta representante de varias editoras españolas en Argentina, trabajó durante los cuarenta y cincuenta para casas argentinas que querían introducirse en el mercado español. En 1945, Oteyza montó un depósito estable de fondos argentinos en un viejo frontón de la calle Alcántara de Madrid y desde allí comenzó a distribuir por España los libros de editoriales como Emecé o Poseidón²⁹ (Figs. 7 y 8). Otro personaje importante es Antonio López Llausás. Como ya se indicó, López Llausás fue un exiliado catalán que marchó tras la guerra a Buenos Aires, donde puso en marcha una de las más importantes editoriales porteñas, Sudamericana. En 1946, fundó en Barcelona Edhasa (Editora y Distribuidora Hispano Americana, S.A.), con objeto de mejorar la comercialización de sus fondos editoriales en España³⁰. Gracias a éstas y a otras iniciativas, los libros publicados en Argentina –entre ellos, los que trataban la arquitectura y el urbanismo modernos– comenzaron a introducirse de manera gradual en el panorama bibliográfico español.

Las editoriales argentinas que más decididamente apostaron por la arquitectura fueron Poseidón, Víctor Lerú y, de manera especial, Nueva Visión e Infinito, que centraron su actividad en este terreno, además del diseño gráfico y de las artes visuales. Junto a obras de autores del país, una parte muy significativa de sus catálogos –la que más interesa desde la perspectiva de este artículo– estaba compuesta por traducciones. Las versiones castellanas de bastantes de los trabajos más influyentes de historiadores como Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Nikolaus Pevsner o Reyner Banham, o de arquitectos y urbanistas como Sullivan, Gropius, Le Corbusier, Wright o Mumford han llegado hasta nosotros a través de las traducciones preparadas por las editoriales anteriormente mencionadas a lo largo del periodo comprendido aproximadamente entre 1945 y 1965.

Uno de las primeras traducciones que llegaron a la península desde Argentina fue *La cultura de las ciudades*, de Lewis Mumford, que Emecé sacó al mercado en 1945 como parte de su colección ‘Grandes ensayistas’³¹. Sin embargo, los posibles lectores del crítico americano todavía debieron esperar un tiempo para hacerse con la obra, pues ésta fue retenida por la censura y no pudo ser puesta en circulación hasta pasados unos años³². De todos modos, los textos de arquitectura pudieron difundirse en general sin grandes problemas, y muchos de ellos se encontraban disponibles a los estudiantes o a los profesionales al año siguiente de la publicación de su traducción castellana.

3. LA DIFUSIÓN DE LAS PRIMERAS HISTORIAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Dentro del amplio espectro de los escritos de arquitectura, las ‘historias’ constituyen un buen ejemplo de la importancia de la labor editorial llevada a cabo por las casas argentinas. A excepción del *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Giedion³³ y de la bastante posterior *Historia de la arquitectura moder-*

27. Sobre las relaciones entre ambos países, cfr. especialmente REIN, R., *La salvación de una dictadura. La alianza Franco-Perón 1946-1955*, CSIC, Madrid, 1995.

28. Cfr. los artículos 28 y 29 del Convenio Comercial y de Pagos del 30 de octubre de 1946, que puede consultarse en FIGALLO, B. J., *El protocolo Perón-Franco: relaciones hispano-argentinas, 1942-1952*, Corregidor, Buenos Aires, 1992, pp. 208-223.

29. Cfr. MANGADA, A., y POL, J., *Libreros y editores (1920-1960). Joaquín de Oteyza: biografía de un empresario del libro*, Paraninfo, Madrid, 1996.

30. Cfr. CARRASCO, P., “Así nació EDHASA”, en LAGO CARBALLO y GÓMEZ VILLEGAS, op. cit., pp. 199-201.

31. En 1957 apareció la segunda edición del texto dentro de la ‘Selección Emecé de obras contemporáneas’.

32. Joaquín de Oteyza, guarda en su Venta del Libro, un pequeño pabellón construido en una finca cercana a Madrid, algo más de tres centenares de textos que introdujo en España y que, al menos en un primer momento, no pudo distribuir porque no lo permitió la censura. Entre ellos, registrados con los dígitos 2798/46 (número de expediente/año), se encuentran los tomos 1 y 3 de la obra de Mumford: cfr. MANGADA, A., y POL, J., op. cit., pp. 277-286.

33. GIEDION, S., *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1941. Ed. castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona, Científico-Médica, Hoepli, 1955.

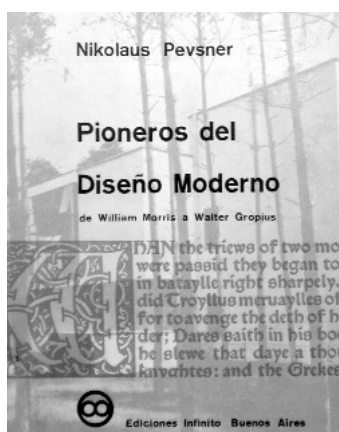


Fig. 9. Portada. PEVSNER, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Infinito, Buenos Aires, 1958.

34. El clásico de Giedion se publicó en castellano en 1955, en una edición conjunta de la editorial Científico-Médica, de Barcelona, y de la casa milanese Hoepli, que había preparado la versión italiana el año anterior sobre la base de la sexta edición en lengua inglesa. El texto fue muy bien recibido y enseguida se sucedieron sus reediciones que, a partir de la 5ª, de 1978, estuvieron al cuidado de Dossat. Por su parte, la *Historia de Benevolo* fue publicada en castellano por Taurus, en 1963, tres años después de que fuera publicada por Laterza la edición original italiana.

35. Einaudi, Torino, 1950. La iniciativa había sido de Emecé Editores, la sociedad que Mariano Medina del Río, comenzó a impulsar nada más llegar a territorio austral procedente de España en 1939. Medina contó en esta empresa con la colaboración literaria de Álvaro de las Casas y el apoyo de Carlos Braun Menéndez, compañero suyo de estudios en el viejo continente: cfr. <http://koala-web.com.ar/emece/corporativo.asp> (consulta 29.III.2006), donde puede ampliarse esta información, así como RODINO LALÍN, H. J., "As editoriais galegas en Bos Aires", en *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario*, 1989, 1, pp. 49-71; POCHAT, M. T., op. cit., pp. 169-170.

36. PEVSNER, N., *Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius*, Museum of Modern Art, New York, [1936] 1949.

37. BEHRENDT, W. C., *Arquitectura Moderna. Su naturaleza, sus problemas y formas*. Edición original: *Modern Buildings. Its Nature, Problems and Forms*, Harcourt, Brace & Company, New York, 1937.

38. RICHARDS, J. M., *An introduction to Modern Architecture*, Penguin Books, London.

39. Propyläen, Berlin, 1927, 1930.

40. Es el caso, por ejemplo, de Francisco Javier Sáenz de Oiza y el *Space, Time and Architecture* de Giedion, o de Antoni de Moragas y Juan Daniel Fullaondo y el *Saper vedere l'architettura* de Zevi o, finalmente, de Ramón Vázquez Molezún y la *Storia dell'architettura moderna* del mismo autor: cfr., respectivamente, THORNE, M., "Francisco Javier Sáenz de Oiza", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, abril-junio 1983, 157, p. 97; TEIXIDOR, P., "Antoni de Moragas", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, abril-junio 1983, 157, p. 102; FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ JIMÉNEZ, M. T., Zevi, Kain, Madrid, 1992, p. 20; GARCÍA ALONSO, M., *Ramón Vázquez Molezún, arquitecto* [tesis docto-

na de Leonardo Benevolo³⁴, el resto de los textos que han contribuido a generar una visión canónica de la modernidad en arquitectura, así como algunos de los primeros que comenzaron a ponerla en crisis, llegaron a España con remite argentino. Así, Emecé publicó en 1954, la *Historia de la arquitectura moderna*, de Bruno Zevi, cuando apenas habían transcurrido cuatro años desde la publicación del original italiano³⁵. En 1958, Infinito tradujo el *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, sobre la base de la edición que el MOMA había hecho en 1949 del clásico de Nikolaus Pevsner³⁶ (Fig. 9). Unos meses más tarde, ya en 1959, Infinito preparó un nuevo título: *Arquitectura Moderna. Su naturaleza, sus problemas y formas*, el texto que Walter Curt Behrendt había publicado en Nueva York en 1937³⁷ y también *Introducción a la arquitectura moderna*, escrito de carácter divulgativo –y hasta cierto punto ‘menor’– redactado por James Maude Richards en 1940, y que se encontraba en la línea de los planteamientos de Pevsner³⁸. De este modo, y si exceptuamos *Die Baukunst der neuesten Zeit* de Gustav Adolf Platz³⁹ –todavía hoy sin traducción española–, en 1959 ya estaban disponibles en lengua castellana los textos de referencia de la historiografía arquitectónica moderna, sobre los que se construyó la “imagen canónica” que ha permanecido vigente durante décadas.

Con anterioridad a la llegada de las ediciones argentinas sólo algunos profesionales españoles tuvieron cierto conocimiento de algunas de esas obras en su versión original⁴⁰. Incluso, en casos excepcionales, como el de Josep María Sostres, estuvieron en condiciones de valorar esos textos en su justa importancia⁴¹. Pero, por lo general, hasta el desembarco en la península de las traducciones de Poseidón, Nueva Visión e Infinito en la segunda mitad de los cincuenta, no fue posible un acceso generalizado a esos escritos.

Ana Esteban, que ha estudiado las entradas registradas en las bibliotecas de la Escuela de Arquitectura de Madrid y del Colegio de Arquitectos de la misma ciudad desde comienzos de los cincuenta hasta finales de los sesenta, ha mostrado cómo, en general, la presencia de ediciones originales en los catálogos de ambas instituciones eran más bien poco frecuente, mientras que las traducciones argentinas eran incorporadas no demasiado tiempo después de su aparición en lengua castellana. Así, *Saber ver la arquitectura* de Zevi pasó a formar parte de los fondos de la biblioteca de la Escuela de Madrid en 1952; *Espacio, tiempo y arquitectura*, en 1955; la *Historia de la arquitectura moderna* de Zevi, en 1958; *Pioneros del diseño moderno*, en 1959, etc.⁴².

Además, algunas librerías madrileñas –Inchausti es quizá la más conocida, pero no la única– diseñaron sistemas de pago especiales que facilitaban la compra de textos de importación. De este modo, desde finales de los cincuenta, tanto en lo que Esteban Maluenda ha llamado “los entornos obligatorios” de un arquitecto madrileño –la Escuela de Arquitectura y el Colegio de Arquitectos–, como en los establecimientos comerciales especializados, quienes tenían interés por la historiografía y la crítica modernas pudieron encontrar a su alcance una información de cierta amplitud. El desembarco en la península de las traducciones de Emecé, Nueva Visión o Infinito, posibilitó la difusión de las historias canónicas de la arquitectura moderna en círculos mucho más dilatados. Y así, la imagen de una arquitectura en perfecta sintonía con su época que esos escritos presentaban, encontró un eco profundo entre quienes, todavía estudiantes por aquellas fechas, experimentaban ya el “divorcio ideo-

lógico⁴³ que los separaba de sus mayores y presentían que “un periodo de dudas y titubeos, de caminos que no conducían a ninguna parte, de orientaciones desorientadoras, estaba a punto de ser superado”⁴⁴. Quien se expresaba de esta forma era uno de esos jóvenes, Carlos Flores, autor de *Arquitectura española contemporánea*, quizá el texto más importante de la bibliografía arquitectónica española de la segunda mitad de siglo XX (Fig. 10).

4. UNA 'VERSIÓN ESPAÑOLA' DE LA HISTORIOGRAFÍA CANÓNICA

El volumen preparado por Carlos Flores salió al mercado en 1961 cuando hacía sólo tres años que su autor había obtenido el título de arquitecto en la Escuela de Madrid. Aunque no constituyó su primera incursión en el terreno de la literatura arquitectónica hasta la fecha, sí fue la de mayores proporciones y la que terminó condicionando toda su carrera profesional⁴⁵.

El grueso del libro (aproximadamente dos tercios de sus seiscientas páginas) lo componía una vasta recopilación de imágenes correspondientes a un centenar de proyectos desarrollados por profesionales españoles a lo largo de la década de los cincuenta. Con objeto de presentar y dar razón de esta selección llevada a cabo, autor y editores decidieron que iría precedida por un breve estudio introductorio, que el propio Flores se encargaría de redactar, y que cubriría aproximadamente el periodo comprendido entre 1900 y 1950. Sobre esta narración –y no sobre el repertorio gráfico– interesa detenerse ahora.

Ya desde sus años de estudiante en la Escuela de Madrid, Carlos Flores se había sentido fuertemente atraído por la arquitectura moderna, a la que situó en el centro de sus intereses. Puesto que ninguno de sus profesores parecía tener demasiado interés en hablarle de ella, decidió salir él mismo a su encuentro, sirviéndose de las publicaciones periódicas que se recibían en la Biblioteca de la Escuela. Además, procuró ir adquiriendo, en su versión castellana, las historias de Giedion, Pevsner, Behrendt y Zevi referidos a lo largo de estas páginas, que leyó con enorme interés⁴⁶. Entre todos los autores anteriormente reseñados, Flores sentía especial predilección por Pevsner y, todavía más, por Giedion. Le cautivaba el empeño de interpretación global de la historia de la arquitectura que el historiador suizo había llevado a cabo en las páginas de *Espacio, tiempo y arquitectura*, y le consideraba “el estudioso que más luz había aportado al problema de la arquitectura contemporánea”⁴⁷. Por el contrario, a pesar de valorar bastante algunas de sus propuestas –por ejemplo, la importancia concedida a Gaudí–, contempló con más distancia la *Historia* de Zevi, a su juicio “excesiva” en su afán clasificador⁴⁸.

En cualquier caso, Flores tomó de todos estos escritos un abundante número de citas textuales, así como diversos argumentos e ideas de las que no estimó necesario indicar expresamente su procedencia. Sin embargo, lo más significativo es el modo en que Flores hizo suya la secuencia narrativa que esos relatos contenían, así como los principios historiográficos sobre los que habían sido contruidos.

En su estudio sobre el proceso de formación de la imagen historiográfica canónica de la arquitectura moderna, María Luisa Scalvini identificó una “secuencia expositiva sustancialmente única” que recorría los primeros escritos sobre la materia, desde *Die Baukunst der neuesten Zeit*, de Platz (1927), a

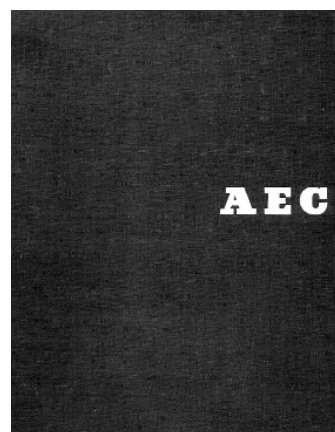


Fig. 10. Portada. FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1961.

ral], Universidad de Navarra. Escuela de Arquitectura. Departamento de Proyectos, p. 55.

41. En un artículo publicado en *Destino* en mayo de 1952, Sostres identificaba ya el *Pioneros of the Modern Movement*, de Pevsner, el *Modern Building* de Behrendt, el *Space, Time and Architecture*, de Giedion y la *Storia dell'architettura moderna*, de Zevi como “el cuerpo básico de la historiografía arquitectónica moderna”, sin dejar de advertir en ellos ciertas divergencias: cfr. SOSTRES, J. M., “Nikolaus Pevsner, primer historiador de la arquitectura moderna”, en SOSTRES, J. M., *Opiniones sobre arquitectura*, COAAT, Murcia, 1983, pp. 43-45.

42. Cfr. ESTEBAN MALUENDA, A., *La modernidad importada. Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera* [tesis doctoral], Universidad Complutense. Escuela de Arquitectura. Departamento de Composición Arquitectónica, Madrid, pp. 127-160.

43. FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1961, p. 208.

44. FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 7-8.

45. La publicación del volumen trajo consigo su incorporación definitiva a *Hogar y Arquitectura*, revista en la que había empezado a colaborar poco tiempo antes y de la que sería director desde 1963 hasta 1974: cfr. FLORES, C., *Sobre arquitecturas y arquitectos (opiniones y convicciones desde finales de un milenio)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1994, p. 17.

46. La biblioteca del autor conserva hoy en día los ejemplares de esas obras –abundantemente subrayadas y comentadas por él en sus márgenes–, con la anotación del día de su adquisición. Así, el ejemplar de *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Giedion, está fechado el 13 de junio de 1955; el de la *Historia de la arquitectura moderna*, de Zevi, exactamente tres años más tarde, el 13 de junio de 1958; el *Pioneros del diseño moderno*, de Pevsner, en enero de 1960, etc.

47. FLORES, C., “Sobre una crítica de la Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, agosto 1958, 200, p. 37.

48. *Ibid.*

Fig. 11. José Luis Sert. Edificio de viviendas en la calle Muntaner. Barcelona, 1930-1931. FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*.

Fig. 12. Secundino Zuazo. Casa de las Flores. Madrid, 1930-1932. FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*.



Space, Time and Architecture, de Giedion (1941)⁴⁹. Para la investigadora italiana, estos textos presentaban un patrón narrativo semejante, un entramado sobre el que cada uno de los historiadores podría disponer sus propios personajes y fechas clave, hasta componer una de las posibles narraciones de la arquitectura del periodo⁵⁰.

Pevsner, por ejemplo, inició su recorrido constatando la existencia de una arquitectura —la de los estilos históricos— que describió en términos completamente negativos. Con esta situación intentó romper William Morris y otros precursores (el movimiento *Arts & Crafts*, el *Art Nouveau*, la Escuela de Chicago y las soluciones plásticas derivadas de las nuevas tecnologías suministradas por los ingenieros). Se inició entonces un periodo que culminaría con la consecución de una nueva arquitectura, cuyas bases habrían contribuido a establecer Frank Lloyd Wright, Tony Garnier, Adolf Loos y Peter Behrens, y a la que, ya en 1914, habría conferido sus perfiles definitivos Walter Gropius.

Salvando las lógicas distancias, las páginas de *Arquitectura española contemporánea* contenían una secuencia de similares características. Así, un eclecticismo deplorable se habría extendido hasta las primeras décadas del siglo XX. En oposición a él, unos precursores (Domènech, Flórez, Anasagasti, Torroja y, de modo especial, Zuazo) habrían dejado traslucir en su obra —aunque de modo todavía imperfecto—, un nuevo espíritu arquitectónico. La primera realización acabada de éste habría tenido lugar hasta 1927, con el Rincón de Goya de Fernando García Mercadal, pero no podría considerarse definitivamente consolidado hasta la fundación del GATEPAC en 1930 (Figs. 11 y 12).

Por eso, el punto en el que se encontraba la arquitectura española en las fechas previas al estallido de la guerra civil, correspondía al alcanzado por las realizaciones europeas al final de las narraciones canónicas. También en España se verificaría —aunque fuera con dos décadas de retraso⁵¹— el “final feliz” característico de los relatos canónicos⁵², al comprobar cómo la nueva arquitectura habría arraigado de modo estable en la conciencia de la época.

49. SCALVINI, M. L. y SANDRI, M. G., *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, Officina Edizioni, Roma, 1984, p. 20.

50. Aunque este armazón sería sustancialmente el mismo en todas ellas, ofrecería cierta flexibilidad y, con ella, la posibilidad de variaciones entre unos relatos y otros.

51. En el texto de Pevsner, por ejemplo, este hecho tenía lugar hacia 1914, momento en el que el historiador del arte interrumpía su narración.

52. SCALVINI y SANDRI, op. cit., p. 22.

En realidad, el texto de Flores no terminaba en este punto, sino que debía prolongarse hasta 1950, momento en el que la narración debía pasar el relevo a la selección de proyectos realizados a partir de esa fecha. Sin embargo, para evitar extendernos demasiado, omitiremos hacer mención a los ‘problemas’ que el historiador español debió resolver cuando los textos de Pevsner, Behrendt o Giedion dejaron de proporcionar una falsilla sobre la que trazar la secuencia de los tres lustros restantes (ninguno había ido –en las ediciones de las que Carlos Flores dispuso– más allá de la década de los veinte).

Ante la ausencia de referencias historiográficas internacionales, y consciente también de la particular situación por la que debió atravesar España durante aquellos años, la propuesta de Carlos Flores consistió en ‘rebobinar’ la historia de la arquitectura española hasta dejarla donde había estado veinte años atrás, en aquella penosa situación inmediatamente anterior a la aparición en escena de los hombres de la ‘generación de 1925’. Como se verá, la labor de este grupo de profesionales pareció ser asumida de nuevo por quienes compusieron la ‘primera generación de posguerra’, de un modo similar a como quienes encarnaron la ‘generación del GATEPAC’ parecieron reencarnarse en los integrantes de la segunda de las generaciones posbélicas. Y así hasta que, en torno a 1950, la arquitectura española comience, por segunda vez, su andadura moderna⁵³.

Por último, interesa destacar cómo Carlos Flores adoptó en su escrito no sólo la secuencia narrativa de las historias canónicas, sino también algunos de los principios historiográficos sobre los que éstas se sostenían. Sería nuevamente demasiado prolijo mostrar el modo en que conceptos como ‘evolución’, ‘época’ o ‘pueblo’ animan el relato de Flores. Pero quien lea el texto con atención encontrará en él –quizá no siempre de manera explícita, ni del todo consciente, pero ciertamente real– un entendimiento de estas cuestiones en un sentido muy cercano al de los textos de Pevsner, Giedion o Behrendt⁵⁴.

5. LIBROS TÉCNICOS Y CATÁLOGOS DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA. LOS AÑOS SESENTA

Desde su aparición en 1961, *Arquitectura española contemporánea* se convirtió en un texto de referencia. Recibió opiniones muy favorables entre la crítica –si es que este término puede utilizarse con propiedad referido a aquellos años–, que celebró la abundante documentación que contenía y la completa visión ofrecida del panorama arquitectónico español del momento⁵⁵. Casi medio siglo después, y a pesar de los estudios sobre la materia publicados en fechas posteriores, se le sigue considerando uno de los libros “imprescindibles” sobre la materia⁵⁶, un texto “de obligada lectura”⁵⁷, que sigue manteniéndose plenamente vigente en algunos de sus análisis⁵⁸.

Lo cierto es que el libro presentaba un aspecto imponente, especialmente si se le comparaba con las modestas proporciones de los escasos escritos sobre la materia que le precedieron. Presentaba un repertorio iconográfico abundantísimo y de notable calidad, que permitía equipararlo al de otras publicaciones europeas más o menos contemporáneas, como la *Encyclopedie de l'architecture nouvelle* de Alberto Sartoris⁵⁹. Además, el texto de Flores –se ha visto ya– adjudicaba a la arquitectura española de la primera mitad del siglo XX una secuencia narrativa similar a la de las historias canónicas de autores como

53. Por tanto, en este doble comienzo de su andadura moderna radicaría la particularidad de la arquitectura española de la primera mitad del siglo XX con respecto a la europea y americana.

54. Giorgio Pigafetta ha analizado el origen y la significación de estos y otros conceptos en *Parale chiave per la storia dell'architettura*, Jaca Book, Milano, 2003.

55. Cfr., por ejemplo, CASADEVALL, A., “Carlos Flores y Eduardo Amann: *La arquitectura de Barcelona*”, en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, tercer trimestre 1965, 61, p. 56; ORTIZ-ECHAGÜE, C., *La arquitectura española actual*, Rialp, Madrid, 1965, p. 10.

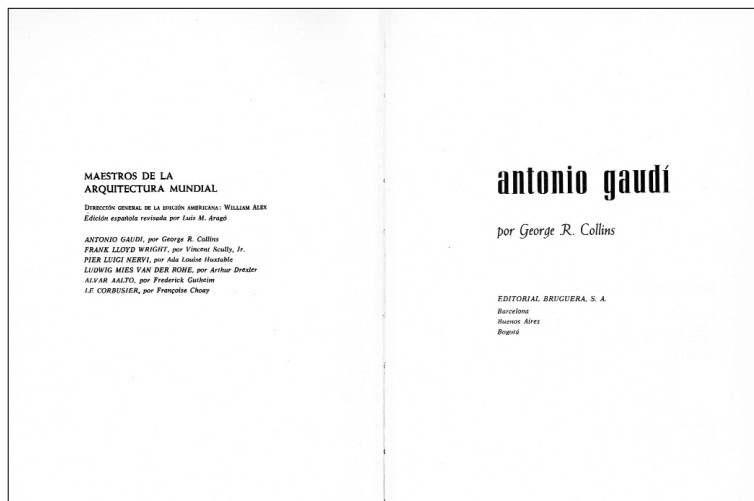
56. DIÉGUEZ PATAÑO, S., *La generación del 25: primera arquitectura moderna de Madrid*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 21, nota 6.

57. FLORES, C. y GÜELL, X. (eds.) *Arquitectura de España 1929-1996*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1996, p. 7.

58. URRUTIA NÚÑEZ, Á. *Arquitectura española siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 241; también DIÉGUEZ PATAÑO, S., op. cit., p. 24, nota 10.

59. *Ordre et climat méditerranéens*, Hoepli, Milano, 1948, 1957; *Ordre et climat américains*, Hoepli, Milano, 1954; *Ordre et climat nordiques*, Hoepli, Milano, 1957.

Fig. 13. Interior. COLLINS, George, *Antonio Gaudí*, Bruguera, Barcelona, 1961 (Serie 'Maestros de la arquitectura mundial').



Pevsner o Giedion. De este modo, se sancionaba también la pertenencia de las realizaciones españolas al 'Movimiento Moderno' internacional. Si en el extranjero el volumen de Flores fue visto como una verdadera revelación⁶⁰, en el interior de la península sirvió para que los profesionales del país tomaran conciencia de los logros alcanzados durante los cincuenta y las posibilidades que ésta que Flores denominaba 'nueva' arquitectura, les abría para los sesenta. Por ello, el decenio entrante parecía el momento de que la arquitectura española se dispusiese a transitar más o menos plácidamente el camino de esa modernidad que tanto esfuerzo le había supuesto encontrar.

Las casas editoras españolas se hicieron algún eco de esta recién inaugurada situación, pero no variaron sensiblemente sus políticas editoriales. A pesar de algunas iniciativas aisladas —la publicación por parte de Taurus de la *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benevolo⁶¹ o el lanzamiento por parte de Bruguera de la versión castellana de la serie 'Masters of the World Architecture' que Braziller había lanzado al mercado americano el año anterior⁶² (Fig. 13)—, el panorama general no experimentó cambios sustanciales. Las publicaciones sobre temas arquitectónicos siguieron abordando principalmente los aspectos técnicos de la disciplina, o bien —y ésta es la única novedad reseñable—, comenzaron a lanzar al mercado recopilaciones de proyectos de arquitectura contemporánea en los que la parte gráfica se imponía por completa sobre la reflexión teórica. El modelo editorial de Gustavo Gili, la casa más importante del sector, se ajustaba exactamente a este esquema: aproximadamente desde finales de los cincuenta, a la larga lista de manuales técnicos que seguía constituyendo el elemento diferencial de su catálogo, se fueron añadiendo ocasionalmente algunos títulos que ofrecían un panorama de las últimas realizaciones arquitectónicas en diversos países⁶³. Por otro lado, y como una muestra más de la continuidad con la década anterior, las editoras argentinas siguieron enviando a España un buen número de traducciones de textos extranjeros.

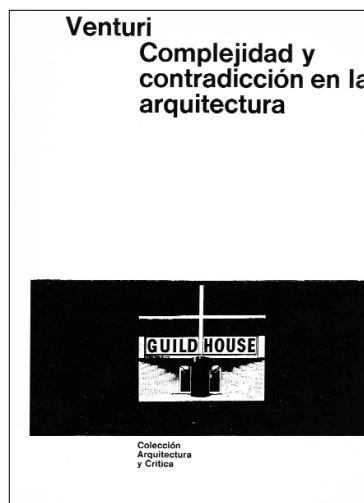
Mientras, tanto en Europa como en Estados Unidos comenzaban a levantarse las primeras voces críticas con relación al 'Movimiento Moderno', que irían progresivamente creciendo en intensidad conforme avanzaba la década. En 1966 aparecieron *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Ven-

60. Cfr., por ejemplo, SANTIAGO, M. (seudónimo de J. M. Richards), "The Spain of Carlos Flores", en *Architectural Review*, March 1962, 781, pp. 187-189.

61. Taurus, Madrid, 1963. Ed. original: *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1960.

62. Con volúmenes dedicados, entre otros, a Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Richard Neutra o Antonio Gaudí.

63. Cfr., por ejemplo, KULTERMANN, U., *Arquitectura contemporánea. Panorama de las nuevas construcciones en el mundo* (1958); *Arquitectura moderna en África* (1963); *Nueva arquitectura mundial desde 1958* (1965); *Nueva arquitectura japonesa* (1967); *Nuevos caminos de la arquitectura africana* (1969); GALARDI, A., *Nueva arquitectura italiana* (1967); TEMPEL, E., *Nueva arquitectura finlandesa* (1968); BULLRICH, F., *Arquitectura latinoamericana 1930-1970* (1969).



turi y *L'architettura della città*, de Aldo Rossi, dos textos que tuvieron un fuerte impacto en los medios arquitectónicos españoles⁶⁴ (Figs. 14 y 15). Aunque las ediciones castellanas tardarían todavía un poco en aparecer⁶⁵, ambos escritos corrían ya por las aulas universitarias y los despachos profesionales en su edición original, o en alguna traducción de uso doméstico, como la que Luis Peña Ganchegui llevó del primero de ellos⁶⁶. Dos años más tarde, Manfredo Tafuri publicó *Teorie e storia dell'architettura*, que pudo leerse en castellano en 1972⁶⁷, contemporáneamente a *De la vanguardia a la metrópoli*, un volumen que recogía tres artículos fruto de la investigación interdisciplinar liderada por Tafuri en el IUAV, y en el que se contenía la "crítica radical" a la arquitectura que el arquitecto y crítico italiano estaba llevando a cabo desde hacía algún tiempo⁶⁸ (Fig. 16). Resulta evidente que estas páginas no son el lugar adecuado para analizar la influencia que éstas obras, tuvieron sobre la teoría y la práctica arquitectónicas en nuestro país. Pero resulta importante destacar que todas ellas fueron publicadas por editoriales españolas, concretamente catalanas. Este hecho adquiere especial relevancia al confrontarlo con la situación descrita a lo largo de estas páginas, prácticamente monopolizada por las casas editoras argentinas. Es evidente que unos pocos títulos no cambian el entero panorama editorial, pero a estos cuatro referidos les acompañaron muchos otros a lo largo de esa década, por lo que no es arriesgado establecer en los primeros setenta un punto de inflexión en la producción bibliográfica española de arquitectura.

6. EL FINAL DE UN CICLO

El inicio de este nuevo periodo podrían situarse en 1969, cuando Gustavo Gili Torra propuso a Ignasi de Solà-Morales la traducción y el prólogo de *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, un texto que Peter Collins había publicado unos años antes en Londres⁶⁹ (Fig. 17). Solà-Morales no sólo aceptó ese encargo, sino también la puesta en marcha de una nueva colección que llevaría por título 'Arquitectura y Crítica'. El objetivo de Gili Torra, que tenía por entonces 34 años –siete más que el arquitecto– era renovar y ampliar el catálogo de la editorial familiar, tratando de llevarlo "hacia otros derroteros más teóricos y humanísticos"⁷⁰. Solà-Morales, consciente de los complejos problemas que tenía planteados por aquel entonces la arquitec-

Fig. 14. Portada. VENTURI, Rober, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

Fig. 15. Portada. ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.

Fig. 16. Portada. TAFURI, Manfredo, *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

64. MOMA, New York; Marsilio, Padua, respectivamente.

65. VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972; ROSSI, A., *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.

66. AA. VV., "A Barcelona: pour une architecture de l'évocation", en *Annals*, 1983, 3, p. 48.

67. Laterza, Bari, 1968; *Teorías e historia de la arquitectura*, Laia, Barcelona.

68. TAFURI, M., CACCIARI, M. y DAL CO, F., *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972. El primero de los artículos –"Para una crítica de la ideología arquitectónica"–, redactado por Tafuri, era la primera vez que se publicaba formando parte de un libro. Los otros dos escritos se debían a Francesco Dal Co y Massimo Cacciari y respondían a etapas sucesivas de la investigación del grupo de trabajo veneciano.

69. COLLINS, P., *Changing Ideals in Modern Architecture*, Faber & Faber, London, 1965. Ed. española: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

70. Solà-Morales quedaría convertido en adelante en "consejero imprescindible para cualquier nuevo planteamiento o estrategia editorial dentro del campo de las humanidades y la historia": GILI TORRA, G., "Aportación", en MONTANER, J. M. y PÉREZ, F. G., *Teorías de la arquitectura. Memorial Ignasi de Solà-Morales*, Edicions UPC, Barcelona, 2003, p. 197.



Fig. 17. Portada. COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

tura, entendió que su solución pasaba por ampliar las bases de la cultura arquitectónica, provocando un debate de ideas que fuera progresivamente ganando en altura⁷¹. Y con este objetivo enfocó su tarea al frente de la colección, procurando convertirla en una herramienta apta para “una renovación de los métodos de análisis, y una lectura más compleja del pasado histórico”⁷², como dejó escrito en su prólogo al volumen de Collins. Al mismo tiempo, evitó conceder demasiado protagonismo a un único punto de vista y trató, por el contrario, de ofrecer una multiplicidad de perspectivas. Esta particularidad del planteamiento intelectual de Solà-Morales “sensibilidad hacia la diferencia”, lo han llamado Beatriz Colomina y Mark Wigley⁷³ permitió que pudieran compartir un lugar en el catálogo de la colección aportaciones de personajes tan diversos como Nikolaus Pevsner, El Lissitzky, Manfredo Tafuri, Robert Venturi, Le Corbusier, Juan Pablo Bonta, Guido Canella, John Summerson, Joseph Rykwert, Carlo Aymonino, Hannes Meyer, Aldo Rossi, Kevin Lynch o Vittorio Gregotti.

Además de ‘Arquitectura y Crítica’, la editorial Gustavo Gili creó otras colecciones, como ‘Biblioteca de Arquitectura’, ‘Comunicación visual’ y ‘Punto y línea’ –en las que Ignasi de Solà-Morales participó como asesor– o ‘Ciencia Urbanística’, que estuvo dirigida por Manuel de Solà-Morales. No fue la única editorial que abordó la renovación del panorama de la literatura arquitectónica, pero sí la que con mayor empeño se dedicó a ello y aquella cuya trayectoria ha adquirido mayor relevancia y protagonismo en la escena española.

En general, durante esos años las publicaciones de arquitectura fueron adquiriendo una mayor sistematicidad y comenzaron a abordar cuestiones de carácter teórico, crítico o metodológico, hasta entonces apenas tratadas. Es cierto que a estas nuevas realidades constatables en el panorama española de la editorial de arquitectura contribuyeron también determinadas condiciones externas al sistema. Helio Piñón se ha referido, por ejemplo, a cómo la recesión económica de los de los primeros setenta y el progresivo aumento de titulados en arquitectura “favorecieron la opción de la actividad teórica –investigadora y/o docente– como alternativa al paro profesional”⁷⁴. Pero, independientemente de los motivos que dieron lugar a ella, lo que parece advertirse con cierta claridad es una nueva actitud de las editoriales especializadas hacia los problemas, las posibilidades y los retos de la arquitectura. Concluía por tanto un ciclo y, con él, el papel fundamental que las editoriales especializadas argentinas habían desempeñado en el desarrollo de la cultura arquitectónica española durante las tres décadas precedentes.

DEL LADO DE ALLÁ

7. EXILIO Y EDICIÓN

Por evidentes razones geográficas, Francia fue el destino principal de los exiliados republicanos que abandonaron España con motivo de la guerra civil. Para bastantes de ellos, sin embargo, el país vecino constituyó tan sólo un lugar de paso. Las difíciles condiciones sufridas por los desplazados en los campos de concentración franceses y el estallido de la Segunda Guerra Mundial pusieron ante sus ojos la posibilidad de abandonar Europa con destino al continente americano. Sin embargo, tan sólo una pequeña proporción –se calcula que aproximadamente unos treinta mil, principalmente los de nivel socioprofesional más alto⁷⁵–, con-

71. Cfr. la contraportada de los volúmenes de la serie blanca de la colección.

72. SOLÀ-MORALES, I. de, “Prólogo a la edición española”, en COLLINS, P., op. cit., p. 1.

73. COLOMINA, B. y WIGLEY, M., “Aprendiendo a vivir”, en MONTANER, J. M. y PÉREZ, F. G., op. cit., p. 109.

74. PIÑÓN, H., *Arquitecturas catalanas*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1977, p. 89.

75. SCHWARZSTEIN, D., *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 33, 42-43.

siguieron atravesar el océano. De ellos, la mayoría fueron recibidos en México, donde el presidente Lázaro Cárdenas se involucró personalmente en las tareas de acogida. Otros se asentaron en Chile o en la República Dominicana, países que se prestaron igualmente a recibir exiliados. Por último, aproximadamente unos dos mil quinientos terminaron asentándose en la Argentina, a pesar de las dificultades impuestas por la restrictiva legislación inmigratoria del país y la poca simpatía que sus autoridades mostraban hacia la causa republicana⁷⁶.

Lo cierto es que en el país americano se daban una serie de condiciones que lo hacían especialmente atractiva al otro lado del Atlántico. En primer lugar, existía allí una importante colonia española fruto de anteriores oleadas migratorias. El censo de 1914 había contabilizado casi 830.000 españoles, prácticamente el diez por ciento de la población total del país. Y aunque el flujo migratorio descendió en las décadas siguientes, durante los años cuarenta todavía residían allí unos 650.000 españoles⁷⁷. Por otro lado, la Argentina —y de manera especial su capital, Buenos Aires— era vista como un territorio próspero, con amplias posibilidades económicas y de negocio. Y, además, se la consideraba poseedora de un rico ambiente cultural, que la hacía especialmente atractiva para quienes se dedicaban a tareas intelectuales.

No es de extrañar, por tanto, que en el Buenos Aires de comienzos de los cuarenta terminaran reuniéndose un buen número de ilustres exiliados: políticos y hombres del Derecho como Ángel Osorio Gallardo o Luis Jiménez de Asúa, historiadores como Claudio Sánchez Albornoz, arquitectos como Antonio Bonet o Ricardo Ribas, gentes del mundo del teatro como Margarita Xirgú o Alejandro Casona y una abundante lista de poetas y narradores, entre los que cabe citar a Francisco Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Rosa Chacel, Rafael Alberti o María Teresa León. Analizar siquiera mínimamente sus aportaciones desborda por completo las finalidades (y las posibilidades) de este trabajo. Pero merece la pena destacar cómo, de una u otra manera y permaneciendo en la Argentina pocas semanas, muchos años, o hasta el final de sus días, todos contribuyeron a enriquecer el debate intelectual porteño.

Aproximándonos ya al objeto de estudio de estas páginas, habría que considerar también la aportación de quienes se dedicaron a la actividad editorial. Como se indicó al comienzo de este artículo, la conquista del mercado argentino había sido constituido uno de los objetivos prioritarios de las empresas editoriales españolas. Además, entre quienes dejaron la península durante las primeras décadas de siglo con destino al país americano se encontraban ya algunos pequeños editores, como Victoriano Suárez, Jesús Menéndez o Valerio Abello. También Pedro García, que empezó como librero y fundó posteriormente la editorial El Ateneo; Juan Torrendell, creador en Buenos Aires de la editorial Tor, y Antonio Zamora, responsable de la aparición en 1922 de Claridad, deben añadirse a esa lista. Siguiendo sus pasos, personajes como Gonzalo Losada, Antonio López Llausás y Mariano Medina del Río se instalaron en la Argentina en la segunda mitad de los años treinta y fundaron algunas de las más exitosas editoriales porteñas: Losada⁷⁸, Sudamericana⁷⁹ y Emecé⁸⁰, respectivamente. Las tres incorporaron un modelo editorial que no existía por entonces en el país austral y lograron hacerse con una parte importante de su mercado del libro⁸¹. Pero no fueron ni mucho menos las únicas. Junto a ellas, otras de menor tamaño, como Poseidón —de la que habrá oportunidad de hablar un poco más adelante—, Nova o Pleamar, son también testimonio del papel que los exiliados españoles desempeñaron en el desarrollo de la actividad editora argentina⁸².

76. La política argentina en materia de inmigración era ya restrictiva desde las décadas anteriores y estaba motivada por la necesidad de defender al trabajador argentino frente a la abundante mano de obra extranjera.

77. Cfr. ALVAREZ, G., "Los españoles de la Argentina", en AA.VV., *Los españoles de la Argentina*, Manrique Zago Ediciones, Buenos Aires, 1985, p. 11.

78. Gonzalo Losada no era propiamente un exiliado español. Desde algunos años antes del comienzo de la guerra civil en 1936 se había encargado de la sucursal argentina de Espasa Calpe. Con el comienzo del estallido bélico, convirtió la filial en una sociedad anónima que llamó Espasa Calpe Argentina S.A., y que abandonó poco después para fundar en 1938 su propio sello editorial, Losada. Enseguida, ésta empezó a ser conocida como 'la editorial de los exiliados', pues allí se emplearon algunos de los que llegaban por aquellas fechas procedentes de España y también porque se convirtió en un lugar donde estos convivían con intelectuales argentinos y españoles residentes desde tiempo atrás en Argentina.

79. En pocos años Sudamericana definió su perfil propio dentro del mercado editorial de habla española con colecciones prestigiosas de temas literarios, científicos y filosóficos: cfr. ZULETA, E. de, *Españoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*, Atril, Buenos Aires, 1999, 60-62.

80. Sobre Emecé, cfr. la nota 35.

81. Cfr. LAGO CARBALLO, A. y GÓMEZ VILLEGAS, N. (eds.), *Un viaje de ida y vuelta: La edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Siruela, Madrid, 2006, 138.

82. Cfr. POCHAT, M. T., "Editores y editoriales", en SÁNCHEZ ALBORNÓZ, N. C., *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1991, pp. 163-176.

8. BUENOS AIRES DESPUÉS DE 1943

A pesar de que la buena imagen que desde España se tenía de la Argentina, lo cierto es que los exiliados españoles que desembarcaron allí en 1939 se encontraron con una situación institucional completamente inestable, heredera del golpe de estado que en 1930 había depuesto al radical Hipólito Irigoyen y que mostraba ahora todas las debilidades de un sistema que, con el apoyo determinante de la oligarquía local, había logrado sostenerse durante una década.

El 4 de junio de 1943, viendo vacilar el gobierno de Castillo, quien había asumido la presidencia en 1940, los militares decidieron deponerlo con un nuevo golpe de estado. El nuevo Presidente, el General Pedro Pablo Ramírez, inauguró su gobierno con una serie de medidas impopulares, como la disolución de los partidos políticos, el establecimiento de la censura de prensa y el control de las universidades.

Las relaciones diplomáticas con Estados Unidos, que venían siendo difíciles desde finales de los años treinta y que la neutralidad argentina durante la segunda guerra mundial no había hecho sino empeorar, tampoco mejoraron con la finalización del conflicto bélico. En 1945, una de las voces que con mayor fuerza se hicieron oír contra el gobierno fue la de Spruille Braden, embajador de Estados Unidos en la Argentina. El país estaba entonces en plena campaña electoral, preparándose para los comicios que al año siguiente registraron la victoria del Coronel Juan Domingo Perón con el eslogan “Braden o Perón”.

Empezó así la década peronista (1946-1955), un periodo extraordinario para la editorial argentina, durante el que nacieron o se consolidaron muchas editoriales que empezaron a tratar con cierta regularidad de arquitectura contemporánea, en forma de ensayos o, más frecuentemente, de traducciones. No se pretende aquí añadir aportes originales sobre los dos primeros gobiernos Perón⁸³, pero parece importante señalar cómo los fenómenos que se referirán en las páginas siguientes sucedieron en un clima en principio poco favorable para ello –“alpargatas sí, libros no” decía un lema recurrente del régimen– y que un factor importante para su desarrollo fue la difundida oposición al gobierno en los ambientes culturales, universitarios y profesionales⁸⁴.

Para situar en su contexto el papel jugado por las editoriales argentinas durante el primer decenio peronista, resulta necesario referirse a una nueva oleada migratoria, aproximadamente una década posterior al desembarco de los exiliados españoles. Terminada la segunda guerra mundial, la rica Argentina funcionó a modo de imán que atraía empresas y profesionales del exterior, especialmente los provenientes de sociedades económicamente muy debilitadas. La Italia de la posguerra, por ejemplo, acusó ese magnetismo de manera paradigmática⁸⁵. Al mismo tiempo, algunas ambiciosas empresas promovidas por el gobierno peronista –como los del Estudio para el Plan de Buenos Aires y la de la construcción de la ciudad universitaria de Tucumán–, contribuyeron a atraer sobre el país la atención internacional.

Así, poco después de la conclusión del Congreso de Bridgwater, representantes de *Architectural Forum*, *Architectural Design* y *Architectural Review* viajaron a Buenos Aires para visitar las obras presentadas en el CIAM por Jor-

83. Durante el periodo 1946-1955 se sucedieron los dos primeros gobiernos peronistas. Un golpe militar, que recibió el nombre de ‘Revolución Libertadora’ derribó a Perón del poder en 1955 y proscribió el peronismo. A sucesivos gobiernos sucedieron entonces nuevos golpes militares, hasta que en 1966 se estableció un régimen dictatorial de tipo permanente, que se extendió hasta 1973. En esa fecha, el peronismo fue nuevamente permitido y se alzó con el triunfo en las elecciones presidenciales. Algún tiempo después, Juan Domingo Perón –que moriría menos de un año más tarde– asumió la presidencia del país por tercera vez.

84. A posteriori, todos ellos, y particularmente los arquitectos, se declararon firmemente antiperonistas. Sin embargo, la relación entre los profesionales de la arquitectura y el poder bajo los gobiernos Perón fue más articulada y compleja de la simple oposición que muchas reconstrucciones pretendieron presentar. En el periodo 1946-1955 fueron desarrollados varios proyectos de gran envergadura –desde el de la Ciudad Universitaria de Tucumán hasta el Estudio del Plan Regulador de Buenos Aires– que, a pesar de no haber sido realizados, contaron de alguna forma con el apoyo oficial. En la misma época se construyeron edificios públicos que rápidamente se afirmaron como iconos de la arquitectura moderna argentina, como el Mercado del Plata, de Oscar Crivelli y el Teatro General San Martín, de Mario Roberto Álvarez y Macedonio Oscar Ruiz (terminado a principio de los sesenta pero encargado en 1953), ambos en la Capital Federal. No faltaron tampoco brillantes profesionales que adherieron a la ideología y a las políticas oficiales comprometiéndose en varios encargos estatales, entre los que podría citarse a Jorge Sabaté y Miguel Ángel Casasco. Otros, fue el caso de Amancio Williams, intentaron establecer con el régimen una dialéctica menos oficial y más directa. Puede verse al respecto, BALLENT, A., *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires 1943-1955*, Prometeo – Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2006.

85. Pueden verse al respecto LIERNUR, J. F., “Fuochi di paglia. Architetti italiani del secondo dopoguerra nel dibattito architettonico nella ‘Nuova Argentina’ (1947-51)”, en *Metamorfosi*, 1995, 25/26, pp. 76-85 y DEAMBROSIS, F., “Occasioni dell’altro mondo. La collaborazione italo-argentina per la Città Universitaria di Tucumán”, en *Le culture della tecnica*, 2001, 12 nueva serie, pp. 115-138.

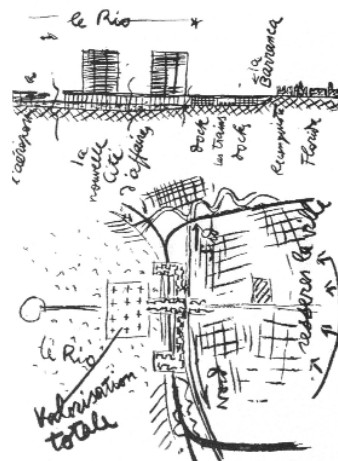
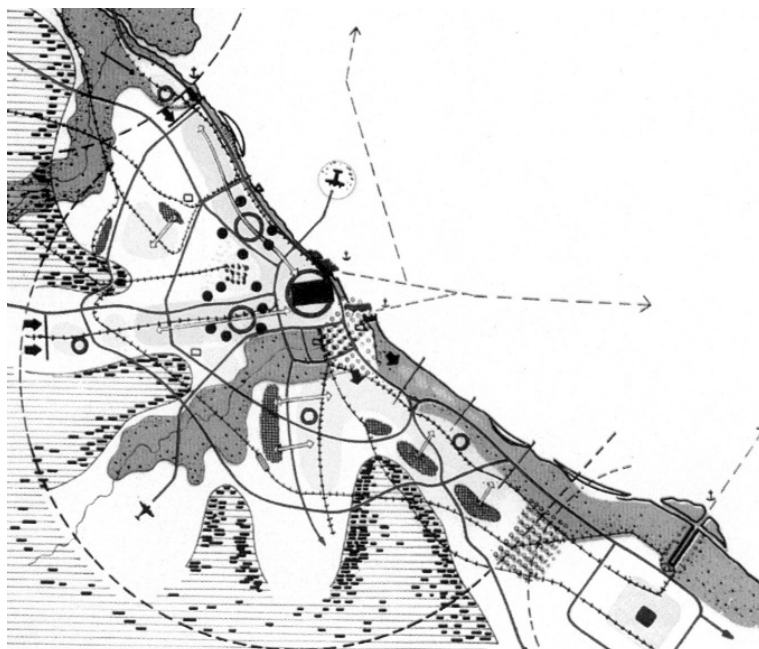


Fig. 18. Plan Director de Buenos Aires (publicado en 1962). Lineamientos para la región metropolitana.

Fig. 19. LE CORBUSIER. Esquemas del Plan Directeur de Buenos Aires (1938). Con Ferrari, Hardoy y Kurchan.

ge Ferrari Hardoy⁸⁶. En el mismo período Marcel Breuer visitó la Argentina por invitación de Eduardo Catalano, quien había asistido a sus cursos en Harvard en 1944, y proyectó junto al mismo Catalano y a Horacio Caminos el Parador Ariston, un pequeño restaurante en Mar del Plata. El año anterior había sido el momento de Richard Neutra, quien aprovecharía la ocasión para visitar a Antoni Bonet en Punta Ballena⁸⁷. La presencia del arquitecto austriaco acrecentó el interés suscitado por sus obras californianas, en las que parecían poder sintetizarse algunas de las cuestiones que polarizaban el debate sobre la arquitectura moderna en la Argentina.

Así, durante unos años, Buenos Aires se convirtió en un centro en el cual el debate, por ejemplo, sobre el espacio era alimentado por Lucio Fontana y su *Manifiesto Blanco*, la actividad polémica de formaciones de artistas concretos como la Asociación de Arte Concreto – Invención y Madí, las obras del vasco Jorge Oteiza, las conferencias de Bruno Zevi y la “propaganda orgánica” de Tedeschi y Calcaprina, arquitectos italianos llegados a la Argentina en 1948 procedentes de la redacción de *Metron*. Simultáneamente, Pier Luigi Nervi y Giulio Pizzetti con sus sugerencias naturalistas, extendían el discurso al ámbito estructural y empezaban un diálogo a distancia, a través de escritos, proyectos y obras, con Atilio Gallo y Amancio Williams. Diálogo que parece razonable que siguieran con mucho interés arquitectos como Eduardo Catalano o César Janello.

Una intensidad y una complejidad similares pueden registrarse en el debate urbanístico que se desarrollaba en torno al Estudio para el Plan de Buenos Aires, anteriormente citado. Al modelo inicial –el *Plan Directeur* que diseñaron a mediados de los treinta Le Corbusier, Ferrari, Hardoy y Kurchan⁸⁸–, se fueron añadiendo progresivamente numerosas referencias teóricas procedentes del mundo anglosajón y aportaciones de arquitectos italianos como Luigi Piccinato, Ernesto Rogers y Ernesto La Padula (Figs. 18 y 19). También por aque-

86. El carteo de Jorge Ferrari Hardoy en Harvard contiene indicios de este interés, y comprende misivas que mencionan visitas de enviados a Buenos Aires o solicitudes de material para publicar: Jorge Ferrari Hardoy Archive, Serie A (CIAM Files): A002, A005, A008, A013, A018.

87. ALVAREZ, F. y ROIG, J. (eds.), *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*, COAC, Barcelona, 1996, p. 13. La fortuna de las obras de Neutra en las revistas argentinas puede verse DEAMBROSIS, F., “¿Qué hacer con los yanquis? Distintas recepciones de las experiencias y de los modelos estadounidenses en el medio arquitectónico argentino. Los casos de *Nuestra Arquitectura* y de *Nv nueva visión*: 1951-1957”, en *Actas del congreso La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad*, Pamplona, 16-17 marzo 2006, pp. 103-110.

88. Se trataba de una iniciativa de Le Corbusier, que no había sido solicitada por la municipalidad u otras entidades.

llos mismos años, Calcaprina y Tedeschi se preocupaban de fijar las bases teóricas de la disciplina urbanística a través de dos libros escritos conjuntamente que tuvieron considerable difusión dentro del ámbito profesional⁸⁹.

Las artes visuales fueron asimismo ocasión de varios cruces, gracias, entre otros factores, al internacionalismo de personajes centrales respecto al medio artístico nacional, como Jorge Romero Brest⁹⁰. Por medio de *Ver y Estimar*, la revista fundada por él en 1948, Romero Brest introdujo en el debate local autores hasta entonces ignorados, como Loos y Read⁹¹, y cultivó un nutrido complejo de relaciones con el exterior del país⁹² que luego, caído Perón, adquirieron nuevo vigor en los años de su actividad en el Instituto Di Tella.

9. LAS TRADUCCIONES

Podría hablarse todavía de una tercera ola migratoria de relevantes consecuencias, aunque en este caso no fue de personas, sino de libros. Como ha subrayado Beatriz Sarlo, la traducción fue una actividad destacada en la cultura porteña desde los años treinta. En el terreno específico de la arquitectura, este fenómeno empezó a adquirir una relevancia notable ya durante la década peronista y creció todavía más con posterioridad a 1955.

Así, el que quizá podría considerarse el primer libro de arquitectura “moderna” en la Argentina, publicado en 1943, era la traducción de una selección de escritos de John Ruskin llevada a cargo por Ramón Gómez de la Serna. Con *Ruskin el apasionado*, quedó inaugurada la colección ‘Críticos e historiadores del arte’ de Poseidón, una editorial recientemente creada en Buenos Aires. Su fundador había sido Joan Merli, un exiliado catalán que, tras una breve estancia en Chile, se asentó definitivamente en la capital argentina. Merli, escritor, marchante de arte y editor en su Barcelona de origen, enseñada comenzó a tomar parte del mundo artístico y literario porteño. En 1942 abandonó *Saber vivir*, la publicación que había comenzado a dirigir algún tiempo atrás, y fundó Poseidón, la primera editorial del continente —y durante bastantes años también la única— especializada en libros de arte, donde algunos de los críticos argentinos más conocidos, como Jorge Romero Brest, Julio E. Payró, Romualdo Brughetti o Julio Rinaldi publicaron sus primeros textos⁹³.

En los años siguientes aparecieron varios títulos que confirmaron a Poseidón, por lo menos hasta mediados de los años 50, como una de las editoriales más representativas del sector. Las traducciones llevadas a cabo permiten advertir en quienes guiaban su línea editorial una actitud bastante ecléctica, común, por otro lado, a la mayoría de las editoriales argentinas, más atentas a las posibilidades comerciales de los volúmenes que sacaban al mercado que de la promoción de determinadas corrientes de pensamiento.

En 1948, Poseidón editó *La Ciudad: su crecimiento, su decadencia, su porvenir* de Eliel Saarinen y *Cuando las catedrales eran blancas* de Le Corbusier. Tres años más tarde hizo lo propio con *Saber ver la arquitectura* de Bruno Zevi, en una edición al cuidado de Cino Calcaprina (Figs. 20 y 21). Le Corbusier y Zevi, dos autores evidentemente antitéticos en el debate de los años cincuenta, constituyeron dos objetos de deseo para las editoriales argentinas que habían introducido la arquitectura dentro del propio catálogo.

89. CALCAPRINA, C. y TEDESCHI, E., *Estadística para el Urbanismo*, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 1950; *Urbanismo con legislación*, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 1950.

90. Cfr. GIUNTA, A. y MALOSETTI, L., *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

91. BRUHL, R., “Art and Society y Art and Industry por Herbert Read” en *Ver y Estimar*, abril 1949, 9, pp. 25-34; CAMICIA, A., “Presentación de Adolf Loos”, *ibid.*, pp. 45-52; a continuación figuraban los siguientes textos de Loos: “Los superfluos” (1908), pp. 53 y 54, “Los materiales de construcción” (1898), pp. 54 y 55, “No tocar” (1917), p. 56 y “Ornamento y crimen” (1908), pp. 57-60.

92. La lista de los colaboradores de la revista incluía entre otros a : Max Bill (Zurich), Léon Degand (París), Robert Delevoy (Bruselas), Bernard Dorival (París), Ángel Ferrant (Madrid), Sebastián Gasch (Barcelona), Sigfried Giedion (Zurich), Mathias Goeritz (Ciudad de Méjico), Hans Platschek (Montevideo), Margherita Sarfatti (Roma), Gino Severini (París), Vantongerloo (París), Lionello Venturi (Roma) y Bruno Zevi (Roma).

93. Cfr. ARBONÉS, J., “Editors catalans exiliats a Sud-amèrica”, en AA.VV., *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans*, Comissió Amèrica i Catalunya 1992, Barcelona, 1992, pp. 141-148. Algunos datos biográficos sobre Joan Merli pueden encontrarse también en NADAL, M., “Joan Merli, promotor artístic i leterari”, en *Serra d'Or*, julio-agosto 1990, 367, pp. 21-23.

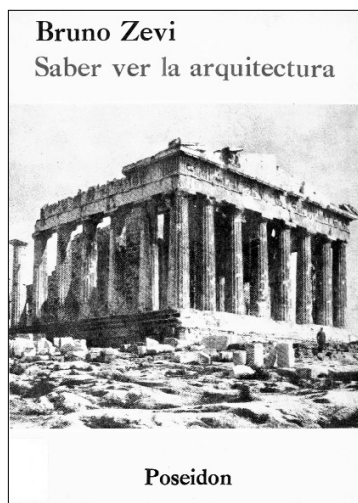
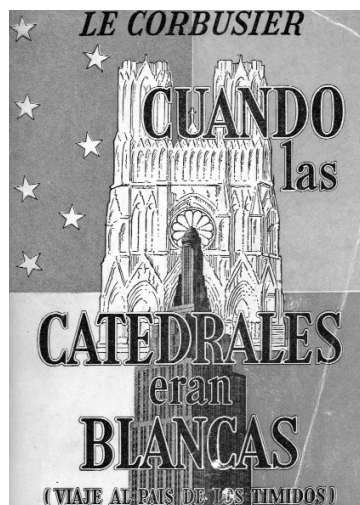


Fig. 20. Portada. LE CORBUSIER, *Cuando las catedrales eran blancas*, Poseidón, Buenos Aires, 1948.

Fig. 21. Portada. ZEVI, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Emecé, Buenos Aires, 1951.

El caso del historiador romano es muy significativo. La repercusión de su actividad teórica se vio notablemente incrementada tras sus visitas a territorio argentino en 1951 y 1953⁹⁴. Y resultó asimismo favorecida por la tarea divulgativa llevada a cabo por Calcaprina y, de manera especial, por Enrico Tedeschi. De este modo, a la aparición de *Saber ver la arquitectura* en 1951⁹⁵, siguió la publicación por parte de la Facultad de Arquitectura de dos conferencias pronunciadas en Buenos Aires en 1953. Al año siguiente, Emecé —en una de sus primeras incursiones en el terreno arquitectónico⁹⁶— presentó la *Historia de la arquitectura moderna* que Zevi había compuesto en 1950⁹⁷. Entre 1956 y 1957 Infinito publicó las traducciones de las monografías dedicadas a Frank Lloyd Wright y a Erik Gunnar Asplund⁹⁸. Y, antes de concluir la década, en Víctor Lerú aparecieron *Arquitectura e historiografía* y *Poética de la arquitectura neoplástica*⁹⁹.

La predilección que las casas editoriales argentinas parecieron sentir por el arquitecto e historiador romano es la responsable de que el castellano sea la lengua en la que pueden encontrarse los títulos más significativos de la producción escrita zeviana, con traducciones que, en algunos casos, son todavía hoy las únicas existentes en el panorama internacional¹⁰⁰. Por su parte, sobre Le Corbusier se concentraron sobre todo Poseidón¹⁰¹ e Infinito¹⁰², como se advierte en el catálogo de estos dos editoriales y revela la intensa correspondencia de ambas con el arquitecto y con Helena Strassova¹⁰³.

10. LA PRODUCCIÓN EDITORIAL ARGENTINA EN LOS AÑOS 1955-1966

Como estamos viendo, durante el intervalo aproximado 1945-1955, algunas casas editoras, sin hacer de ellos sus campos de interés privilegiado, introdujeron en su catálogo la arquitectura moderna, así como el urbanismo, el diseño gráfico y las artes visuales. Estas iniciativas se vieron notablemente ampliadas con la aparición, al final de ese periodo, de dos editoriales que se centraron de manera especial sobre temas, Infinito y Nueva Visión. Ambas constituyeron las manifestaciones cualitativa y cuantitativamente más relevantes del fenómeno editorial que estamos considerando a lo largo de estas páginas, como pone de manifiesto un vistazo a los catálogos de cualquier biblioteca especializada.

94. ZEVI, B., *Dos conferencias*, FAU, Buenos Aires, 1953.

95. Sucesivamente reeditada en 1955, 1958 y 1963, todavía hoy se encuentra a la venta.

96. Algunos años antes, en 1945 y dentro de su colección 'Grandes ensayistas', había lanzado al mercado los tres volúmenes de *La cultura de las ciudades*, de Lewis Mumford.

97. *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Turín, 1950. La misma editorial publicó la quinta edición, revisada, en 1975. Las ilustraciones del libro se publicaron entonces por separado con el título *Spazi dell'architettura moderna* Einaudi, Turín, 1973. En 1980, cuando Poseidón se había instalado ya en Barcelona, publicó una edición revisada y ampliada, con una nueva traducción, así como el volumen *Espacios de la arquitectura moderna* que contenía las ilustraciones del texto. En 1996 apareció la décima edición ampliada para ocupar dos volúmenes e incluir la obra de Frank Gehry. Sobre las traducciones de las otras historias 'canónicas', cfr. el epígrafe 3 de este artículo.

98. Erik Gunnar Asplund; Erik Gunnar Asplund, Infinito, Buenos Aires, 1957; Frank Lloyd Wright, Il Balcone, Milano, 1947; Frank Lloyd Wright, Infinito, Buenos Aires, 1956.

99. *Architettura e storiografia*, Tamburini, Milano, 1951; *Arquitectura e historiografía*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1958. Por ejemplo, *Poética dell'architettura neoplástica*, Tamburini, Milano, 1953; *Poética de la arquitectura neoplástica*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1960; o las ya citadas Erik Gunnar Asplund y Frank Lloyd Wright.

100. Por ejemplo, *Poética dell'architettura neoplástica*, Tamburini, Milano, 1953; *Poética de la arquitectura neoplástica* Víctor Lerú, Buenos Aires, 1960; o las ya citadas Erik Gunnar Asplund y Frank Lloyd Wright.

101. La anteriormente recogida *Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos* (1948); *El Modular: ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica* (1961) o *Hacia una arquitectura y El urbanismo de los tres establecimientos humanos* (1964), entre otras.

102. Si tuviese que enseñarles arquitectura, Mensaje a los estudiantes de arquitectura, Cómo concebir el urbanismo, las tres de 1959; *La ciudad del futuro*, 1962; etc.

103. Los archivos de la Fondation Le Corbusier conservan muchos testimonios de los intercambios epistolares entre las editoriales argentinas y el arquitecto suizo.

104. El período 1956-1966.

105. VENTURI, L., "Naturaleza y Arte", en *Ver y Estimar*, octubre 1949, 13; "Arte y ciencia en Toscana en el siglo quince", en *Ver y Estimar* 28 de junio de 1952; PAVESE, C., *El oficio del poeta*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1956; ARGAN, G. C., *Walter Gropius y el Bauhaus*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957; *La arquitectura barroca en Italia*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1960; *Borromini*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1961; *El concepto del espacio arquitectónico, del barroco a nuestros días*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1961; *Salvación y caída del arte moderno*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1966; DORFLES, G., *Constantes técnicas de las artes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958; VENTURI, L., *Cuatro pasos hacia el arte moderno*, Giorgione. Caravaggio. Manet. Cezanne, Nueva Visión, Buenos Aires, 1960; ROGERS, E. N., *Experiencia de la arquitectura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965; CROCE, B., *Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, c. 1965. *La arquitectura protocristiana, prerrománica y románica de Argan y La arquitectura italiana de los siglos XIII al XV* de Argan y Maria Pittaluga, indicadas como próximas ediciones en el catálogo de la editorial de marzo de 1958, probablemente nunca fueron publicados.106. CHURCHILL, H., *La Ciudad es su Población*, Infinito, Buenos Aires, 1958; SHARP, T., *Planeamiento urbano*, Infinito, Buenos Aires, 1959; GEDDES, P., *Ciudades en evolución*, Infinito, Buenos Aires, 1960.107. *Arturo 1*, verano 1944, s/p., parcialmente reproducido en *Arte Abstracto Argentino*, Catálogo de la muestra, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa, Bergamo / Buenos Aires, 2002. La edición de *Arturo 1* a la que nos referimos es la edición facsímil publicada en 1994 por el Centro de Estudios de la Vanguardia Hispánica de la Universidad de Aberdeen, Escocia. La condena teórica del automatismo coexistió con su presencia en la práctica, como puede comprobarse en el grabado de Tomás Maldonado que sirve de portada.108. Véanse, por ejemplo, MALDONADO, T., "Torres García contra el Arte Moderno", en *Boletín de la Asociación de Arte Concreto-Invencción*, diciembre 1946, reproducido en MALDONADO, T., *Escritos Preulmianos*, Infinito, Buenos Aires, 1997, pp. 51-54, y además en *Arte Abstracto Argentino*, op. cit., pp. 175-176; CABRERA, S., "En defensa de la pintura, de un artista y del arte moderno", en *Removedor*, 1947, 16, reproducido en *Arte Abstracto Argentino*, pp. 180-181; MALDONADO, T., "¿Adónde va la pintura?" en *Contrapunto*, abril 1945, 3, reproducido en MALDONADO, T., *Escritos Preulmianos*, pp. 35 y 36; ESPINOSA, M., s/t, en *Asociación de Arte Concreto-Invencción*, noviembre 1945, reproducido en *Arte Abstracto Argentino*, p. 167; MALDONADO, T., s/t, ibid., reproducido en Id., MALDONADO, T., *Escritos Preulmianos*, p. 37, y además en *Arte Abstracto Argentino*, p. 167; BAYLEY, E., CARADUJE, A. et al., "Manifiesto invencionista", presentado en la exposición de la Asociación Arte Concreto-Invencción en el Salón Peuser en junio de 1946 y publicado en *Arte Concreto-Invencción 1*, agosto 1946, reproducido en MALDONADO, T., *Escritos Preulmianos*, pp. 39-40, y además en *Arte Abstracto Argentino*, p. 160; MALDONADO, T., "Los Artistas Concretos, el 'Realismo' y la Realidad", en *Arte Concreto-Invencción 1*, reproducido en MALDONADO, T., *Escritos Preulmianos*, pp. 49-50.109. MALDONADO, T., "Volumen y Dirección en las Artes del Espacio", en *Revista de Arquitectura*, febrero 1947, 32, pp. 72-78.

Sin embargo, la enorme entidad y difusión de su labor ha llevado consigo en ocasiones un sobredimensionamiento del papel que les correspondió desempeñar. Así, en ocasiones se les ha atribuido –y, junto a ellas, también a la revista *Nv nueva visión*– una importancia no sólo central, sino casi exclusiva en este proceso de incorporación a la modernidad arquitectónica, una circunstancia que no resulta del todo exacta. Por ello, antes de referir con un poco de detenimiento sus líneas editoriales, conviene destacar por última vez las aportaciones producidas durante la década anterior, sin las que no resultaría posible imaginar el desarrollo cultural, y más específicamente editorial, argentino bajo la Libertadora¹⁰⁴. Sería difícil, por poner algunos ejemplos, explicar el interés de Nueva Visión en la segunda mitad de los años cincuenta y en la primera de los sesenta por una parte de la cultura italiana, sin tener en cuenta las migraciones de la posguerra y las relaciones entre Romero Brest, Di Tella, Lionello Venturi y Argan¹⁰⁵. Del mismo modo, no se entenderían los textos de Henry Churchill, Thomas Sharp y Patrick Geddes publicados por Infinito a finales de los cincuenta sin conocer el lugar que ocuparon (bien en su versión original inglesa, bien en alguna traducción ciclostilada) dentro de la oficina del Estudio para el Plan de Buenos Aires y de las que de alguna forma siguieron con la tarea de ésta¹⁰⁶.

En esta misma línea hay que considerar el caso de la propia editorial Nueva Visión, de la que, a pesar de haber sido fundada en 1955, sus orígenes se remontan una década atrás. En concreto, hay que relacionarlos con las experiencias de los artistas concretos que se agruparon primeramente en torno a la revista *Arturo*¹⁰⁷ y, tras la pronta disolución de ésta, en torno a grupos más pequeños. A pesar de las modestas dimensiones de éstos, sus miembros sus miembros llevaron a cabo una notable actividad propagandística a través de sus propios órganos de difusión (folletos, boletines y revistas). Se desarrolló así una intensa dialéctica con otros colectivos que registró pasajes muy violentos¹⁰⁸, junto con exploraciones y aberturas destinadas a encontrar posibles aliados en el campo cultural porteño que, a mediados de los cuarenta, constituía una élite bastante circunscrita y caracterizada por una densa malla de relaciones internas.

Fueron los miembros de la Asociación de Arte Concreto-Invencción, y en particular Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, los que se dedicaron a ello con mayor determinación. Su pretensión no consistió únicamente en buscar aliados estratégicos sino, principalmente, en abandonar el relativo aislamiento del mundo artístico: para estos jóvenes inquietos y revolucionarios la pintura y la poesía no bastaban. Anhelaban un enlace más directo con la sociedad y pensaron conseguirlo acercándose al ambiente de los arquitectos. El primer paso de este camino, sin duda empujado internacionalmente por el debate sobre la síntesis de las artes, fue el artículo de Maldonado "Volumen y dirección de las artes de espacio", aparecido en 1947 en la Revista de Arquitectura, órgano de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires¹⁰⁹.

Sin embargo, la mayoría de las relaciones de Maldonado se concretaron después del viaje a Europa que hizo en 1948: un periplo en cierto sentido iniciático durante el cual pudo tomar contacto con la gráfica europea, en particular con las obras de Max Huber y de Max Bill, y dotarse de las herramientas (los plomos, según se cuenta, cuya adquisición condenó a Maldonado a un viaje de vuelta en tercera clase) para reproducirla en la Argentina. Gracias a la

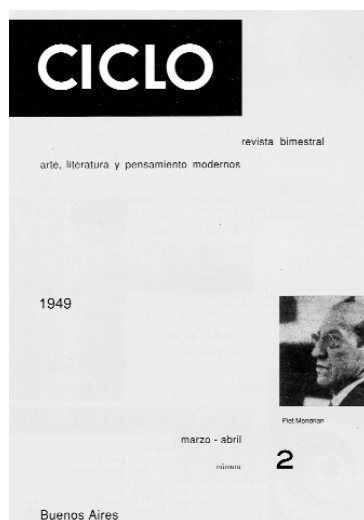


Fig. 22. Portada. *Ciclo* 2, marzo-abril 1949.

Fig. 23. Portada. Catálogo de la exposición *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo*, Buenos Aires, 18-29 abril 1949.

experiencia y al material adquirido, una vez de vuelta en Buenos Aires Maldonado logró participar –nominalmente como maquetador, pero en muchos casos también como inspirador de contenidos–, en un buen número de experiencias: los dos números de la revista *Ciclo* (Fig. 22), el catálogo de la muestra *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo* organizada por Amancio Williams (Fig. 23), el boletín del centro de estudiantes de la Facultad de Arquitectura (*Boletín Cea 2*), o los paneles realizados para la exposición del Plan Regulador de Buenos Aires, por citar sólo las contenidas en el intervalo 1948-1949, inmediatamente posterior a su regreso a la Argentina.

En las páginas de *Ciclo*, fundada en 1948 por el psiquiatra y psicoanalista Enrique Pichon Rivière junto al crítico de arte Aldo Pellegrini y al poeta Elías Piterbarg, se presentaron al público argentino documentos hasta entonces inéditos, como el primer fragmento en castellano publicado en América Latina de *Trópico de Capricornio* de Henry Miller y las traducciones de la “Carta a Kalidova” de Moholy-Nagy o de los escritos de Mondrian¹¹⁰. La realización del *Boletín Cea 2*, en cambio, constituyó la ocasión del encuentro entre Maldonado y los estudiantes de arquitectura, quienes serían sus estables colaboradores a lo largo de la primera mitad de los años cincuenta. Como ya había ocurrido con *Ciclo*, Maldonado no se limitó a los contenidos gráficos de la revista, sino que ideó también buena parte de los teóricos. Desde este punto de vista, el *Boletín* puede considerarse una especie de número cero de *Nv nueva visión*, la revista que él mismo fundaría en diciembre de 1951¹¹¹.

Nv nueva visión podría razonablemente considerarse el punto más alto de la apuesta por el diálogo interdisciplinario, la apertura internacional y el deseo de modernidad, funcional y objetiva, que aparecía alcanzable por aquellas fechas. Con una coherencia rara de encontrar entre las publicaciones argentinas de la época, artes visuales, arquitectura, diseño industrial, cine, poesía, música e, incluso, ingeniería estructural establecieron entre sí una relación ininterrumpida, llegando a configurar lo que ha sido certeramente definido como “un mundo continuo”¹¹². La revista disfrutó de una vida breve –desapareció en 1957, cuando sólo había lanzado nueve números al mercado–, pero

110. MÉNDEZ MOSQUERA, C., “Introducción” en MALDONADO, T., *Escritos Preulmianos*, p. 11; “Retrospectiva del Diseño Gráfico”, en *Contextos*, octubre 1997, 1, p. 50.

111. Fue precisamente el concepto de visión nueva –desarrollado a partir de algunos fragmentos de *The new vision and abstract of an artist*, el texto en el que László Moholy-Nagy había acuñado el término– el que Maldonado desarrolló en su colaboración para la revista estudiantil: cfr. MOHOLY-NAGY, L., *The new vision and abstract of an artist*, New York, Wittenborn and Company, 1946; “Fragmentos”, en *Boletín Cea 2*, octubre-noviembre 1949, pp. 10 y 11.

112. CRISPIANI, A., “Un mundo continuo”, en *Arg*, diciembre 2001, 49, pp. 57-59.



Fig. 24. Portada. *Nv nueva visión*, 1, diciembre 1951.

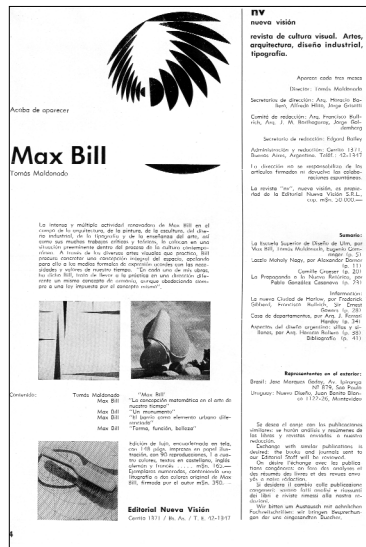


Fig. 25. Aviso de la publicación de Max Bill de Tomás Maldonado aparecido en *Nv nueva visión*, 7, 1955.



Fig. 26. Aviso de Harpa e Infinito aparecido en *Nv nueva visión*, 7, 1955.

alcanzó una notable influencia en el desarrollo de las diversas corrientes de la arquitectura argentina de los años cincuenta. Además, y es lo que interesa destacar ahora, anticipó en muchos casos temas y autores que serían posteriormente recogidos por diversas editoriales. Así, cuando Jorge Grisetti, redactor, desde 1953, de *Nv nueva visión*, fundó la Nueva Visión una parte de su línea editorial había sido ya avanzada por la revista homónima. Maldonado fue el autor del primer volumen publicado, que estuvo dedicado a Max Bill¹¹³ (Figs. 24 y 25). Enseguida, la editorial lanzó al mercado una serie de traducciones de textos de reconocidos autores. Así, en 1957 aparecieron *Walter Gropius y el Bauhaus*, de Argan, *Arquitectura y comunidad*, de Giedion, el clásico de Worringer *La esencia del estilo gótico* y *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*, de Renato de Zurko. En años posteriores, se editaron obras tan significativas como *La arquitectura en la edad del Humanismo*, de Rudolf Wittkower (1958), o *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, de Reyner Banham (1965).

Junto a Nueva Visión, la otra gran editorial argentina que debe considerarse es Infinito. La fundó, a la vuelta de un viaje por Europa en 1954, un joven arquitecto llamado Carlos Méndez Mosquera, junto con sus socios Leonardo Aizemberg, Eduardo Aubone, Jorge Enrique Hardoy y José Rey Pastor¹¹⁴. Con esta iniciativa pretendían ofrecer al público interesado escritos de arquitectura, planeamiento, diseño y artes visuales inéditos hasta el momento en lengua castellana.

Su actividad se inició con la traducción de textos pertenecientes a la colección 'Architetti del Movimento Moderno' de Il Balcone, la editorial milanese dirigida por Belgiojoso, Peressutti y Rogers, con quienes Méndez Mosquera había cerrado un acuerdo durante su estancia en el viejo continente. Al texto de Giancarlo De Carlo sobre Morris con el que se inició la colección siguieron el de Mario Labò sobre Aalto, el de Giulio Carlo Argan sobre Nervi, el de Max Bill sobre Mies van der Rohe y los de Bruno Zevi sobre Gunnar Asplund¹¹⁵ (Fig. 26).

113. MALDONADO, T., *Max Bill*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1955.

114. Un resumen biográfico de Méndez Mosquera puede encontrarse en la voz que se le dedica en LIERNUR, J. F. y ALIATA, F. (compiladores), *Diccionario de arquitectura de la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, AGEA, Buenos Aires, 2004, vol. 5, pp. 120-121. Los seis volúmenes coordinados por Liernur y Aliata constituyen una referencia obligada para los estudiosos de la cultura arquitectónica y urbanística argentina.

115. DE CARLO, G., *William Morris*, Infinito, Buenos Aires, 1955; LABÒ, M., *Alvar Aalto*, Infinito, Buenos Aires, 1955; ARGAN, G. C., *Pier Luigi Nervi*, Infinito, Buenos Aires, 1955; BILL, M., *Mies van der Rohe*, Infinito, Buenos Aires, 1956; ZEVI, B., *Frank Lloyd Wright*, Infinito, Buenos Aires, 1956; ERIK Gunnar Asplund, Infinito, Buenos Aires, 1957.

Con alguna frecuencia, se ha presentado a Infinito y Nueva Visión como experiencias de vanguardia afines y paralelas. Se trata de una interpretación que posee una parte de verdad, pero ante la que cabe hacer también ciertas matizaciones.

La principal razón para la identificación entre ambas editoriales, operada no sólo por los personajes ligados a ellas, sino también por amplios sectores de la historiografía, más que en la iniciación simultánea de las dos experiencias, reside probablemente en los múltiples vínculos existentes entre los principales animadores de las dos empresas. El nuevo ciclo de la Escuela de Arquitectura de Rosario, donde participaron Carlos Méndez Mosquera y Jorge Enrique Hardoy, miembros fundadores de Infinito y Francisco Bullrich y Juan Manuel Borthagaray, permanentes colaboradores de Nueva Visión, constituye un testimonio evidente de la interacción y las frecuentes colaboraciones entre ambos grupos. La participación de Méndez Mosquera en la realización del primer número de *Nv nueva visión* o la traducción y coordinación por parte de Bullrich de *An Outline of European Architecture* de Nikolaus Pevsner, publicado por Infinito en 1957, constituyen posteriores muestras de la existencia de fuertes vínculos entre los dos ámbitos editoriales¹¹⁶. Estos vínculos se extendieron en el tiempo con la colaboración de algunos miembros de la redacción de *Nv nueva visión* con *Summa*, la revista de arquitectura fundada por Méndez Mosquera en 1963 y con la institución, desde fines de la década del sesenta, de los *Cuadernos Summa-Nueva Visión* en los que figuraban como editores Lala Méndez Mosquera, esposa de Carlos, y Jorge Grisetti, propietario de Nueva Visión.

Además, los intereses de los dos proyectos editoriales coincidieron en muchos aspectos. *The New Vision* de Moholy-Nagy, por referir un ejemplo clarísimo, fue publicado por Infinito en 1963¹¹⁷, pero entraba de lleno en la órbita de intereses de Nueva Visión —como se vio al hablar de Tomás Maldonado— y podía haber podido figurar perfectamente en su catálogo.

Todavía es posible establecer una ulterior analogía al analizar la organización en colecciones adoptada por ambos sellos. De hecho, los rasgos propios que se advierten al comparar sus repertorios bibliográficos, los presentan no tanto como alternativos sino, más bien, como complementarios. Infinito concentró su catálogo sobre temáticas directamente relacionadas con la profesión, instituyendo tres colecciones: ‘Biblioteca de Arquitectura’, ‘Biblioteca de Diseño y Artes Visuales’ y ‘Biblioteca de Planeamiento y Vivienda’¹¹⁸. Si la primera constituye una temática obligada, las dos restantes permiten identificar los intereses y la actividad académica de dos de los fundadores de la editorial: las artes visuales reconducen a la materia ‘Visión’, que concentrar la docencia de Méndez Mosquera en las Facultades de Arquitectura de Buenos Aires y Rosario durante largo tiempo, mientras que la planificación y la ciudad representan los temas alrededor de los cuales Hardoy aglutinó su actividad universitaria y redactó numerosos estudios, notables a nivel internacional. La colección dedicada a las artes visuales incluía textos de autores como Nikolaus Pevsner, László Moholy-Nagy, Herbert Read, James Gibson, Erwin Panofsky, Rudolph Arnheim, Susanne Langer o Gyorgy Kepes, que ya habían aparecido en *Nv nueva visión* o que, en cualquier caso, eran afines a sus contenidos. La ‘Biblioteca de Planeamiento y Vivienda’, traduciendo textos de Churchill, Sharp y Geddes ya referidos en páginas anteriores, se concentró en cambio en la producción teórica anglosajona¹¹⁹.

116. PEVSNER, N., *Esquema de la arquitectura europea*, Infinito, Buenos Aires, 1957.

117. MOHOLY-NAGY, L., *La Nueva Visión y Reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1963.

118. El cuadro descrito se refiere al año 1958 cuando Infinito se reestructuró instituyendo las tres colecciones y Nueva Visión, que ya había adoptado dicha organización el año anterior, amplió su catálogo con la institución de las Ediciones Galatea-Nueva Visión, surgida de la asociación de la editorial con la librería Galatea de Buenos Aires.

119. Además de los citados, completaban la colección los siguientes textos: PIGGOT, S., NEUTRA, R., et al., *La Metrópoli en la vida moderna*, 4 Vols., Infinito, Buenos Aires, 1957; LE CORBUSIER, *Cómo concebir el urbanismo*, Infinito, Buenos Aires, 1959; *La Ciudad del Futuro*, Infinito, Buenos Aires, 1962; HARDY, J. E., *Ciudades precolombinas*, Infinito, Buenos Aires, 1962; LYNCH, K., *La imagen de la ciudad*, Infinito, Buenos Aires, 1966; MUMFORD, L., *La ciudad en la historia*, Infinito, Buenos Aires, 1966.

Las colecciones publicadas por Nueva Visión revelan un espectro más amplio de intereses, coherente con los contenidos de *Nv nueva visión* y, de algún modo, también con el amplio campo de afinidades intelectuales de Tomás Maldonado, el principal inspirador de esta empresa editorial¹²⁰. En 1958, la casa editora contaba con seis colecciones correspondientes a igual número de ámbitos temáticos, 'Arte y estética', 'Arquitectura contemporánea', 'Música', 'Poesía y literatura', 'Interciencia' e 'Historia de la arquitectura', a las que se agregaban las colecciones 'Ideas de nuestro tiempo' y 'El hombre, la sociedad y la historia' pertenecientes a Ediciones Galatea-Nueva Visión. Un amplio abanico de materias que correspondía, en trazos generales, a los temas tratados por la publicación periódica y a los intereses más evidentes de los miembros de la redacción y de algunos de sus colaboradores: si 'Arte y estética' y 'Arquitectura contemporánea' pueden ser considerados patrimonio común de revista y editorial, las contribuciones de Juan Carlos Paz, músico y compositor dodecafónico, constituyeron la columna vertebral de los tratados sobre música¹²¹, el poeta Edgar Bayley fue probablemente el principal inspirador de la colección 'Poesía y literatura', mientras que la titulada 'Interciencia' reflejó las heterogéneas lecturas de Maldonado.

Sin embargo, con respecto a *Nv nueva visión*, Nueva Visión ofreció un panorama más heterogéneo de materiales, derivado de una concepción más inclusiva de la modernidad. El clima de la 'Revolución Libertadora' era muy diferente del régimen peronista al que ésta puso fin. Terminada la estancia en la Facultad, pareció oportuno dejar de lado también los sectarismos que el carácter maniqueo del ambiente académico había comportado. La indiscutida afirmación de la arquitectura moderna, tanto en la enseñanza universitaria como en la edificación pública, sugirió consolidar esa situación ya no con la búsqueda de una modernidad, sino más bien con la celebración de su victoria.

Pero esta nueva postura podría explicarse igualmente aludiendo a la diferente naturaleza de los dos productos editoriales. Si una revista se supone coherente y selectiva, no ocurre lo mismo con una editorial, especialmente si ésta se propone como uno de sus objetivos dotar definitivamente al país de los instrumentos necesarios para hacerle partícipe del debate moderno.

Éste podría ser el sentido del prefacio a *Arte y técnica*, de Lewis Mumford, un autor cuya obra no había encontrado espacio en las páginas de la revista:

"Cumpliendo con nuestro propósito de ofrecer en esta colección un panorama amplio de las ideas que en el ámbito de la estética se han planteado en la actualidad y también en el pasado, presentamos al lector una de las últimas obras de Lewis Mumford, fiel exponente, sin duda, de una firme y discutida tendencia de la crítica de arte contemporánea"¹²².

En algunos casos, esta operación buscó en los estudiantes universitarios a su principal interlocutor¹²³. Una elección que resulta natural si se tiene en cuenta que, simultáneamente al comienzo de las dos editoriales, algunos de sus más asiduos animadores participaron en experiencias tan vinculantes como la puesta en marcha del nuevo ciclo de la Escuela de Arquitectura de Rosario. Por ello, no sorprende que una parte de sus esfuerzos estuvieran dirigidos a dotar a las nuevas enseñanzas de bibliografías en castellano suficientemente amplias y profundas¹²⁴.

120. MÉNDEZ MOSQUERA, C., testimonio vía e-mail.

121. PAZ, J. C., "¿Qué es Nueva Música?", en *Nv nueva visión* 1, pp. 10 en 11; "Música atemática y música microtonal", en *Nv nueva visión* 2, pp. 28-30; *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1955; Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.

122. Editorial Nueva Visión, s/t, en MUMFORD, L., *Arte y técnica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.

123. "Son ampliamente conocidas las dificultades creadas a los estudiantes y arquitectos por falta de textos en idioma castellano que estudien con una visión contemporánea el pasado arquitectónico. Al deseo de superar tal inconveniente debe su origen esta colección: s/a, Presentación de la colección 'Historia de la Arquitectura' en el catálogo de los libros publicados y en preparación de las ediciones Nueva Visión y Galatea-Nueva Visión, marzo 1958, s/p".

124. La bibliografía del curso de 'Historia de la arquitectura' dictado en la Facultad de Buenos Aires por Mario Buschiazzi en 1954, revela que en el momento de la fundación de las editoriales la oferta de bibliografía nacional no era adecuada para las exigencias de los programas de enseñanza. Las bibliografías de los cursos de la Escuela de Arquitectura de Rosario del año 1958 registran una situación ya fuertemente mutada, conteniendo una parte apreciable de las publicaciones de Nueva Visión e Infinito y, al mismo tiempo, las ediciones originales de textos que habrían sido traducidos en el futuro inmediato.

Sin embargo, los estudiantes no fueron los únicos destinatarios de estas propuesta editoriales que, como precisaban a menudo sus prefacios, iban dirigidas con mayor asiduidad a los “profesionales”, a los “estudiosos” o, simplemente, a los “interesados”, extendiendo de este modo su misión didáctica a una escala más amplia que la del mercado bibliográfico universitario. Esta misión fue al mismo tiempo completada y confirmada por los apéndices y prefacios que acompañaban las traducciones, añadidos que pretendían hacer de los textos traducidos instrumentos de toma de conciencia y de aprendizaje más completos, si es que no exhaustivos.

Los apéndices eran recopilaciones de datos vinculados a los argumentos y a los personajes tratados en el texto, como es el caso de las notas bibliográficas adjuntas a la traducción de *The Brown Decades* de Mumford; o bien, verdaderos y propios capítulos dedicados a temas afines al principal, como ocurre con el capítulo sobre tipografía añadido por a la monografía de Infinito sobre William Morris, o del capítulo dedicado al desarrollo de la arquitectura española que acompañaba a la traducción del *An Outline of European Architecture* de Pevsner¹²⁵. Pero probablemente fueron los prefacios, en particular los redactados por Alfredo Hlito y por Jorge Enrique Hardoy, los que se constituyeron en verdaderas y auténticas clases introductorias a las obras, a sus autores y al contexto en el que tuvieron lugar: las contribuciones más refinadas y los testimonios más evidentes de la generosidad intelectual de estas experiencias¹²⁶.

11. EL DECLIVE ARGENTINO: JOAN MERLI TOMA EL BARCO

En 1966 un nuevo golpe, liderado por el general Onganía, interrumpió la vida democrática en la Argentina. El acontecimiento constituyó la primera manifestación evidente de una nueva postura del ejército frente al poder. De acuerdo con la ‘Doctrina de Seguridad Nacional’, los militares eligieron hacerse cargo del gobierno por un tiempo lo suficientemente largo como para borrar del país toda amenaza interna a su tradición occidental y cristiana. Más allá de las características y de las posiciones de cada presidente, podría sostenerse que en 1966 empezó un ciclo que terminó solamente en 1983, acabado el así llamado ‘Proceso de reorganización nacional’. Un ciclo cuyos efectos sobre la producción intelectual del país resultaron absolutamente devastadores.

Hacia finales de los sesenta y principio de los setenta, la actividad editorial de Poseidón no era comparable a la de Infinito o a la de Nueva Visión —ésta última orientada ya hacia las ciencias sociales—. Ciertamente, Poseidón siguió publicando diversos títulos —en 1968 apareció *El Número de oro ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental* de Matila Ghyka; en 1970 la cuarta edición del *Tratado del paisaje* de André Lhote y en 1971 la quinta, aumentada en notas y bibliografía, de *Saber ver la arquitectura*¹²⁷—, pero lo hacía ahora a un ritmo decreciente.

Ese mismo 1970, Joan Merli, fundador y dueño de la empresa, decidió volver a Barcelona, siguiendo los pasos de otros exiliados, como Antoni Bonet. Durante unos años, la editorial funcionó paralelamente en la capital catalana y en Buenos Aires. En ambas sedes, Poseidón se dedicó con bastante decisión a reeditar diversas obras de Le Corbusier de las que había adquirido los derechos desde los primeros años cincuenta¹²⁸. La última edición porteña fue probablemente *El futuro de la arquitectura* de Frank Lloyd Wright, en 1978¹²⁹; ese mis-

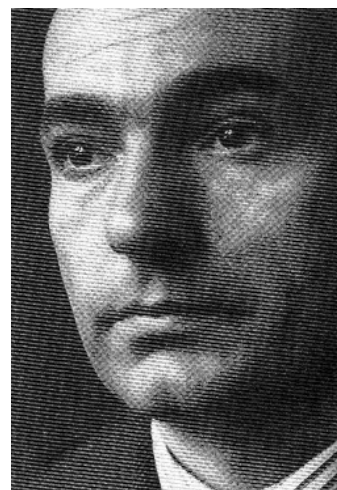


Fig. 27. Joan Merli a comienzos de los años treinta, antes de abandonar Barcelona camino del exilio en Buenos Aires.

125. Sus autores fueron René Taylor y Emilio Orozco Díaz, de la Universidad de Granada. 126. Entre los numerosos prefacios se distinguen: HLITO, A., “Prefacio”, en FIEDLER, K., *De la esencia del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, pp. 7-13; “Nota preliminar”, en KANDINSKY, W., *Punto y línea frente al plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, pp. 7-10; “Prefacio”, en WINKELMANN, J., *Lo bello en el arte*, pp. VII-XII; HARDY, J. E., “Prólogo a la versión castellana”, en CHURCHILL, H., op. cit., pp. 7-8; “Prólogo a la versión castellana”, en SHARP, T., op. cit., pp. 7-17; S/a, “Introducción”, en GEDDES, P., op. cit., pp. 9-15.

127. GHYKA, M. C., *El Número de oro ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*, Poseidón, Buenos Aires, 1968; LHOE, A., *Tratado del paisaje*, Poseidón, Buenos Aires, 1970; ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1971.

128. LE CORBUSIER, *Modular 2 1955 (los usuarios tienen la palabra) continuación de “El Modular 1948”*, Poseidón, Barcelona, 1972; *El Modular: ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*, Poseidón, Buenos Aires, 1973; *Modular 2 ...*, Poseidón, Buenos Aires, 1973; *El Modular ...*, Poseidón, Barcelona, 1976; *Modular 2 ...*, Poseidón, Barcelona, 1976; *Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos*, Poseidón, Buenos Aires-Barcelona, 1977; *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires-Barcelona, 1977; *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, Poseidón, Barcelona, 1978; *Modular 2 ...*, Poseidón, Buenos Aires, 1979.

129. WRIGHT, F. L., *El Futuro de la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1978.



Fig. 28. Joan Merli durante los años ochenta, después de regresar a Barcelona desde su exilio en Buenos Aires.

130. FRIEDMAN, Y., *La arquitectura móvil: Hacia una ciudad concebida por sus habitantes*, Poseidón, Barcelona, 1978; AIZENBERG, L., (ed.), *Cuadernos Summa Nueva Visión*, serie "Diseño del entorno humano", 1, "La arquitectura móvil de Yona Friedman", 1968.

mo año se lanzaba al mercado barcelonés *La arquitectura móvil* de Yona Friedman, cuya introducción en el medio de lengua castellana se remontaba al primero de los *Cuadernos Summa-Nueva Visión* aparecido una década antes¹³⁰.

Es difícil opinar si en la decisión de regresar pesaron más las dificultades –no sólo económicas– de la situación argentina o el relativo mejoramiento de las condiciones en España. Sin embargo, si no resultase más bien trágico, parecería casi irónico que, simultáneamente a la vuelta de España a la vida democrática, la Argentina se dispusiera a vivir uno de los períodos más difíciles y sangrientos de su historia, correspondiente a la dictadura militar que llevó el nombre de ‘Proceso de reorganización nacional’ (1976-1983). Por ello, las migraciones de Merli de Barcelona a Buenos Aires en 1939 y de Buenos Aires a Barcelona en 1971 y, definitivamente, en 1978, ofrecen tal vez los márgenes temporales de un periodo complejo y contradictorio en la historia de ambos países (Figs. 27 y 28). Unas décadas en las que la cultura arquitectónica española tuvo en la actividad editorial argentina un importante banderín de enganche con la modernidad. A lo largo de estas páginas, esperamos haber ofrecido algunas razones para mostrar que ese encuentro transoceánico, tan escasamente conocido que pudiera incluso parecer casual, fue en realidad –como el de la Maga en el relato de Cortazar– “lo menos casual de nuestras vidas”.