



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
ÁREA: TRADUCCIÓN**

**TRABAJO ESPECIAL DE GRADO CON BASE EN LA TRADUCCION,
DIGITALIZACIÓN Y ANALISIS DE LOS PROBLEMAS Y DIFICULTADES
ENCONTRADOS EN ARTÍCULOS DE LA REVISTA ITALIANA DOMUS DE
LA EDITORIAL TASCHEN**

Br. Mirna Gabriela Rojas Martínez

Caracas, mayo de 2016



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
ÁREA: TRADUCCIÓN**

**TRABAJO ESPECIAL DE GRADO CON BASE EN LA TRADUCCION,
DIGITALIZACIÓN Y ANALISIS DE LOS PROBLEMAS Y DIFICULTADES
ENCONTRADOS EN ARTÍCULOS DE LA REVISTA ITALIANA DOMUS DE
LA EDITORIAL TASCHEM**

Br. Mirna Gabriela Rojas Martínez

Trabajo presentado ante la ilustre
Universidad Central de Venezuela para optar al
título de Licenciada en Traducción

Tutor Académico: Profa. Giovanna Vallerotondo

Tutor Institucional: Prof. Arq. Juan José Pérez Rancel

Caracas, mayo de 2016

Dedicatoria

A mi familia, que siempre me ha apoyado en cada una de las decisiones que he tomado y con quienes he contado cada uno de mis días.

Agradecimientos

Agradezco ante todo a la Universidad Central de Venezuela, que ha brindado innumerables logros a estudiantes llenos de ilusión.

A la Escuela de Idiomas Modernos, que me abrió sus puertas permitiéndome enamorarme más de los diversos idiomas y culturas del mundo.

A mis tutores, la Prof. Giovanna Vallerotondo y el Prof. Arq. Juan José Pérez Rancel que me brindaron su amistad y apoyo en la parte final de mi carrera y durante la realización de este trabajo.

A mi familia, orgullosamente ucevista, que siempre ha estado a mi lado.

A mis padres y hermanos, que me apoyaron durante el desarrollo de mi carrera y me motivaron constantemente a alcanzar mis sueños.

A Johnny Arias, que siempre ha velado por mi éxito y me impulsó a conquistar mis metas a lo largo de mi carrera.

A mi abuela Margarita, que siempre estuvo al tanto de mis esfuerzos durante el desarrollo de este trabajo y que ahora me guía desde el cielo.

Mirna Rojas Martínez



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
ÁREA: TRADUCCIÓN**

**TRABAJO ESPECIAL DE GRADO CON BASE EN LA TRADUCCION,
DIGITALIZACIÓN Y ANALISIS DE LOS PROBLEMAS Y DIFICULTADES
ENCONTRADOS EN ARTÍCULOS DE LA REVISTA ITALIANA DOMUS DE
LA EDITORIAL TASCHEN**

Br. Mirna Gabriela Rojas Martínez
Tutor Académico: Profa. Giovanna Vallerotondo
Tutor Institucional: Prof. Arq. Juan José Pérez Rancel

RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad describir las actividades realizadas en el Departamento de Historia Crítica de la Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela (UCV) durante la pasantía.

Este trabajo contiene la traducción del italiano al español y el análisis de trece (13) artículos de la revista italiana de arquitectura y diseño Domus

de la editorial Taschen, solicitado por el profesor y arquitecto Juan José Pérez Rancel, así como también una breve descripción del desarrollo de la pasantía, los recursos utilizados, los fundamentos teóricos como la teoría funcionalista de Christiane Nord, la definición de los procedimientos de traducción según Hurtado Albir y la tipología textual de Peter Newmark, teorías que sirvieron para la identificación, solución y análisis de los problemas y dificultades encontrados en el encargo de traducción.

Finalmente, se presentan las recomendaciones y conclusiones de la pasante, entre las que se menciona la importancia de la enseñanza de nuevos programas de computación en la Escuela de Idiomas Modernos, que podrían ayudar a forjar mejores traductores a futuro. Asimismo, se incluye el texto original del encargo de traducción, extraído de la mencionada revista y el soporte digital del producto final en CD, en el que se puede apreciar la digitalización del texto traducido con las imágenes originales de la revista Domus.

Índice de contenido

	Página
Resumen	v
Introducción	1
Capítulo I. LA PASANTÍA	3
1.1. La institución.	3
1.1.1. Visión, visión y valores.	4
1.1.2. Estructura Organizativa de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad Central de Venezuela (UCV).	5
1.1.3. Sector o Departamento de Historia Critica de la Arquitectura.	6
1.2. Descripción del encargo de traducción.	8
1.3. Justificación y propósito.	8
1.4. Proceso de realización de la pasantía.	9
1.4.1. Digitalización mediante el programa ABBYY FineReader 1.	11
1.4.2. Diagramación mediante el programa Adobe InDesign.	11
1.4.3. Almacenamiento.	12
CAPÍTULO II. FUNDAMENTOS TEÓRICOS	13
2.1. Teoría funcionalista o teoría del skopos.	13
2.2. El encargo de traducción.	14
2.3. El texto.	15
2.4. Factores intratextuales y factores extratextuales.	15
2.4.1. Los factores intratextuales.	16
2.4.2. Los factores extratextuales.	16

2.5. Tipología textual.	17
2.6. Problemas y dificultades de la traducción.	18
2.6.1. Problemas de la traducción.	18
2.6.2. Dificultades de la traducción.	19
2.7. Técnicas o procedimientos de traducción	19
CAPÍTULO III. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE TRADUCCIÓN	22
3.1. Análisis previo a la traducción.	22
3.1.1. La revista Domus	22
3.2. Análisis del texto origen	23
3.2.1. Factores intratextuales y extratextuales	24
3.3. Documentación	25
3.3.1. El texto paralelo	25
3.3.2. El experto	26
CAPÍTULO IV. LA TRADUCCIÓN	27
4.1. Texto término.	27
CAPÍTULO V. ANÁLISIS DE TRADUCCIÓN	102
5.1. Problemas y soluciones de la traducción.	102
5.2. Dificultades de la traducción.	109
CAPÍTULO VI. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	112
CAPÍTULO VII. REFERENCIAS	114
CAPÍTULO VIII. ANEXOS	116
8.1. Anexo 1: Texto origen.	118
8.2. Anexo 2: CD con el archivo PDF.	119

INTRODUCCIÓN

En el desarrollo de este trabajo se analizan las traducciones al español que fueron realizadas durante la pasantía en el departamento de Historia Crítica de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela. Es importante destacar que, mediante esta actividad, la estudiante entra en su primer contacto real con el medio profesional y laboral, empleando así los conocimientos adquiridos durante el desarrollo de la carrera y enfrentándose a los problemas y dificultades que puede presentarle un texto especializado, en este caso en particular, sobre la arquitectura de los años cuarenta.

Se debe estar al tanto de que traducir un texto especializado no consiste sólo en pasarlo de un idioma al otro, debido a que el sentido del texto término (T.T.) puede variar si no se utilizan las técnicas y procedimientos adecuados para lograr dicho texto. En cuanto a la traducción en el área de la arquitectura, se debe tener en cuenta que los materiales y las técnicas de construcción varían según la posición geográfica, encontrando así una gran cantidad de acepciones para un mismo término, por lo que a menudo se deben adaptar dichos términos para hacerlos coincidir con el español hablado en Venezuela, por ser éste el país donde se utilizará la traducción; para ello se contó con la ayuda del Prof. y Arq. Juan José Pérez Rancel, quien además de solicitar dicha traducción para utilizarla en sus clases de pregrado, también brindó su mano permitiendo así una unificación terminológica.

Así pues, este trabajo se encuentra dividido en varios capítulos: en el primero se presenta y describe la institución en la que se realizó la pasantía, la misión, la visión y la estructura organizativa de dicha institución, se presenta información relevante sobre el tutor institucional de la pasantía, se

describe el encargo de traducción y las actividades desarrolladas, la justificación, el propósito, y el proceso de realización de la pasantía, explicando el software que fue necesario para la realización del encargo.

En el segundo capítulo se presentan los fundamentos teóricos de la traducción utilizados, se comenta sobre la teoría funcionalista de Christiane Nord y los factores intratextuales y extratextuales que ella propone, se describe el encargo de traducción y el texto, la tipología textual según Peter Newmark, los problemas y dificultades de la traducción expuestos por Nord, y los diversos procedimientos y técnicas de traducción según Hurtado Albir.

En el tercer capítulo se encuentra la descripción del proceso de traducción, y se presenta la documentación previa a la traducción, se proporciona información sobre la revista Domus y su autor, se muestra el análisis realizado al T.O. y también se presenta información sobre la documentación terminológica y el experto en la materia.

En el cuarto capítulo se encuentra el producto final del encargo, es decir, el T.T. En el quinto capítulo se muestra el análisis de la traducción, los problemas y dificultades que surgieron durante su realización y las soluciones, además de las herramientas y recursos utilizados para dicho fin.

Seguidamente se presentan las conclusiones, las recomendaciones, las referencias y los anexos, donde están incluidos los textos originales y un respaldo digitalizado de la versión final del T.T. diagramado con las imágenes del T.O.

La realización de esta pasantía tiene como propósito demostrar las habilidades de traducción del estudiante y poner en práctica los conocimientos adquiridos durante la carrera. A su vez ayuda a la adquisición de nuevos conocimientos, en este caso particular sobre el programa Adobe InDesign y sobre cómo utilizar un programa de OCR, programas que sirvieron para el escaneo y diagramación de los artículos del T.T. permitiendo que el producto final digital quedase estructurado de la misma forma en la que se encuentran en el T.O.

CAPÍTULO I

LA PASANTÍA

La pasantía fue realizada en el Departamento de Historia Crítica de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV). El tutor institucional de la misma fue el Prof. Juan José Pérez Rancel.

Se debe conocer el ambiente de trabajo en el que se desarrolla la pasantía, es por esta razón que es importante conocer la visión, misión, valores, así como también la estructura organizativa del mismo, por ello procederemos a describir la organización de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, la Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva y el Departamento de Historia Crítica de la Arquitectura; para tal fin.

1.1 La institución

El 13 de octubre de 1941 se crea por Decreto Orgánico la Escuela de Arquitectura adscrita a la UCV. Esta Escuela se limitaba a la organización de programas de estudio y a la tramitación de títulos obtenidos por arquitectos en universidades extranjeras. En 1944 se inician las labores docentes, y funciona durante dos años como un Departamento de la Escuela de Ingeniería. En octubre de 1946 adquiere nuevamente el estatus de Escuela, esta vez adscrita a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. En 1948 egresa la primera promoción de la Escuela de Arquitectura. El 20 de octubre de 1953, por Resolución Rectoral, se eleva a Facultad de Arquitectura y Urbanismo. En 1957 se inician las actividades docentes en el edificio que

actualmente ocupa la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en el campus universitario, diseñado por Carlos Raúl Villanueva y en el año 2000 fue designada como la Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva. Fue el primer centro de enseñanza de la arquitectura creado en nuestro país y actualmente es la responsable de la enseñanza y el aprendizaje de los estudios de Pregrado de la Facultad. La (EACRV) tiene una población aproximada de 1.500 estudiantes y funciona durante tres periodos al año, dos regulares y uno intensivo.

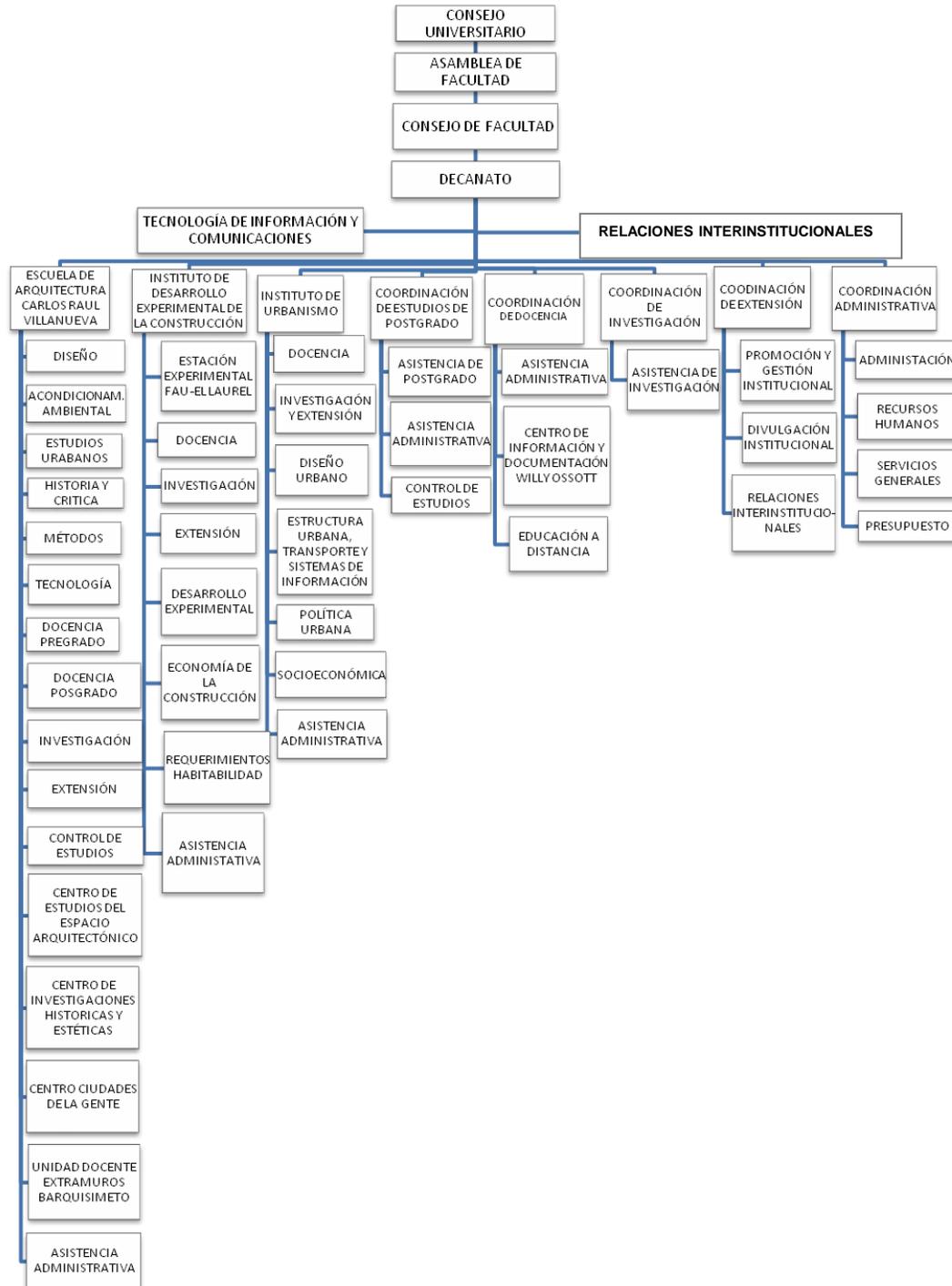
1.1.1 Visión, misión y valores

La Facultad de Arquitectura y Urbanismo tiene como visión ser una entidad académica pública, plural, democrática, eficiente y de vanguardia a nivel nacional e internacional, que promueva la participación, la innovación, la pertinencia y la excelencia académica.

Así mismo, tiene como misión contribuir al logro de un hábitat de calidad y sustentable, formando profesionales competentes e innovadores con altos valores éticos y con compromiso social para así construir, difundir y transferir el conocimiento en el campo de la arquitectura y el urbanismo.

Sus valores son la innovación, participación y pertinencia, siempre alineados con los valores de la Universidad Central de Venezuela. (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2013).

1.1.2 Estructura organizativa de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad Central de Venezuela (UCV)



1.1.3 Sector o Departamento de Historia Crítica de la Arquitectura

Este Sector, equivalente a un departamento en la estructura universitaria no experimental, ha basado su acción académica desde su constitución en una docencia de pregrado crítica, generadora y transmisora de conocimientos especialmente de la arquitectura venezolana y latinoamericana. Por esto, ha fundamentado esa orientación en el desarrollo de la investigación histórica de la arquitectura venezolana. Desde las cátedras de Arquitectura Colonial Venezolana, fundadas por Carlos Raúl Villanueva en este Sector (antes llamado Departamento de Estudios Generales) y consolidadas por Graziano Gasparini, Ilmar Luks y otros, los temas de Historia de la Arquitectura se han basado en una permanente interrelación entre lo universal y lo nacional. Así mismo, entre los años setenta y ochenta se enriqueció su oferta docente con la inclusión de los temas de Arquitectura Precolombina, por parte del profesor Graziano Gasparini y del profesor Ciro Caraballo Perichi, ambos jubilados hoy en día.

Este sector o departamento se ha ocupado de la formación histórica de los arquitectos, mediante la impartición de las asignaturas obligatorias, electivas y optativas que la Escuela ofrece a los futuros arquitectos de la Universidad Central de Venezuela. La materia contenida en este proceso de aprendizaje de la realidad arquitectónica, combina una visión universal actualizada, con el conocimiento de las preexistencias y del patrimonio construido.

Pero este sector o departamento no sólo se dedica a la docencia de pregrado, también cuenta con dos Maestrías, con un amplio record de Trabajos de Grado presentados, y permanentemente se dictan cursos de ampliación de conocimientos en el área de la arquitectura. Si se contabilizan incluso algunos profesores jubilados, el Sector de Historia cuenta con un Doctor en Historia, ocho Doctores en Historia de la Arquitectura y del

Urbanismo o en Teoría e Historia de la Arquitectura, diez Magister, y todos con una alta especialización de cuarto nivel.

En el Sector, ha recaído cinco veces la condecoración José María Vargas de la Universidad Central de Venezuela a la trayectoria docente, tres veces el Premio Asociación de Profesores de la Universidad Central de Venezuela (APUCV) al mejor Trabajo de Ascenso de la UCV (Manuel López Villa, Juan José Pérez Rancel y Silvia Hernández de Lasala); otros profesores también han obtenido premios nacionales e internacionales por diversas publicaciones de tipo histórico-crítico.

Igualmente, en el 2005, el Premio Nacional MinCiencia y Tecnología al mejor trabajo de investigación en Ciencias Sociales fue obtenido por uno de los investigadores del sector o departamento, el Prof. Juan José Pérez Rancel, sin mencionar el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Central de Venezuela concedido en diversos momentos a los profesores Carlos Raúl Villanueva, Graziano Gasparini y Juan Pedro Posani.

El Sector o Departamento ofrece como parte del Plan de Estudios cinco asignaturas obligatorias, que enlazan la historia de la arquitectura desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, mediante una secuencia cronológica, desde Historia de la Arquitectura I, hasta Historia de la Arquitectura V. Igualmente, ofrece a los estudiantes asignaturas electivas y optativas, algunas de ellas enlazadas con proyectos de investigación en curso, que generalmente están ligados a trabajos de Grado de Maestría o de Doctorado, o a los Trabajos de Ascenso pendientes de los profesores. La línea de investigación dominante en esta etapa de la vida del Sector es la de la Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Venezolano y Latinoamericano de los períodos Republicano y Moderno. (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2013).

1.2 Descripción del encargo de traducción

El encargo de traducción le brinda al traductor cierta información acerca de las condiciones en que va a funcionar el texto término: los destinatarios, el lugar, el tiempo y el medio de transmisión.

De esta manera, el arquitecto Juan José Pérez Rancel, quien egresó de la Universidad Central de Venezuela en el año 1977 y actualmente es profesor del Sector o Departamento de Historia Crítica de la Arquitectura, solicitó la traducción del italiano al español de 13 artículos (aproximadamente 13.500 palabras) de un compilado de diversos números de la revista de arquitectura Domus, que fueron publicados entre 1940 y 1949.

El tutor estableció que los artículos seleccionados del tomo II de la revista Domus (compilación de 12 tomos de la editorial TASCHEN) debían ser traducidos según el español estándar venezolano y que debían ser presentados tal como fueron escritos originalmente. Sin embargo, en algunos casos, durante la traducción se realizarían cambios en ciertos datos relevantes del texto, como la explicitación de los nombres de ciudades italianas y la colocación del nombre completo de los arquitectos y artistas, cuando en el texto original aparecieran por primera vez, mencionando sólo el apellido de los mismos.

Cabe destacar que, además de la traducción, el profesor Pérez Rancel estipuló que la presentación del texto traducido debía asemejar la estructura original de la revista Domus tal y como fue publicada, así como la entrega de dicho material en archivo PDF y la grabación del mismo en un CD.

1.3 Justificación y propósito

El profesor Pérez Rancel planteó la traducción de dichos artículos debido a la necesidad de utilizarlos en sus clases de pregrado de Historia de

la Arquitectura, para así ayudar a los estudiantes a comprender mejor las tendencias históricas de su profesión.

1.4 Proceso de realización de la pasantía

Para la realización de la pasantía se inició con una reunión entre la traductora y el tutor institucional, el Prof. Pérez Rancel, quien estableció los artículos que se traducirían para ser utilizados posteriormente en las clases de Historia de la Arquitectura, y las directrices a seguir sobre el estilo, formato y diseño del texto término. Posteriormente, se realizaron dos lecturas del T.O., la primera fue para entender y conocer sobre que trataba el texto en líneas generales, la segunda vez fue para extraer la terminología especializada desconocida. Seguidamente se procedió con la documentación pertinente, por lo que se consultaron libros y revistas relacionados con la arquitectura y diseño, para así poder establecer una relación terminológica entre la traductora y el área de la traducción.

Antes de comenzar la traducción, fue necesario digitalizar los trece artículos ya que el T.O. fue entregado en físico, este proceso se realizó mediante el escaneo de cada una de las páginas a ser traducidas, para ello se usó un escáner y se instaló en la computadora el programa ABBYY FineReader11, de esta manera pudieron ser extraídos y guardados de manera digital los textos y las imágenes de cada artículo. Este proceso fue realizado para así agilizar el proceso de traducción, ya que era incomodo trabajar con el tomo en el que se encontraban los artículos y porque se debía tener presente que el encargo de traducción requería la digitalización de cada imagen presente en el T.O.

Al momento de realizar la traducción, los artículos fueron divididos en dos bloques: el primero contenía ocho artículos y el segundo contenía los cinco restantes. Así pues, se le presentó a la tutora académica, la profesora

Giovanna Vallerotondo, el primer bloque que contenía la primera versión de la traducción. Dicho bloque requirió ser revisado en tres reuniones que fueron realizadas en días diferentes, en estas reuniones la tutora sugirió algunas modificaciones con respecto a ciertos términos, la redacción y algunos tiempos verbales y comentó sobre la necesidad de una revisión de algunos términos especializados por parte del tutor institucional.

Una vez culminada la revisión del primer bloque por parte de la tutora académica, se contactó al tutor institucional y se le envió por correo electrónico un documento que contenía los términos especializados que requerían revisión, debido a que el tutor es un experto en el área y tiene conocimiento del idioma italiano, ofreció una unificación de términos, con los que él consideraba que eran los más adecuados.

Así pues, continuamos con el segundo bloque de artículos, en esta ocasión primero se creó una lista de palabras con la terminología especializada en italiano y su posible traducción al español, esta lista se le envió al tutor institucional, quien tras leerla corrigió y adaptó los términos según fuese necesario. Posteriormente, se realizó la traducción completa de dicho bloque y fue revisado por la tutora académica durante tres reuniones realizadas en diferentes días, de esta manera, ella realizó algunos comentarios en cuanto a la traducción, ofreció sugerencias e hizo algunas correcciones para mejorar el T.T.

Gracias a las sugerencias y correcciones de ambos tutores pudo ofrecerse una versión final de la traducción, presentada en el programa Microsoft Word, que fue enviada a ambos y, al ser aprobada por ellos, se continuó con la diagramación del T.T. para así completar el encargo de traducción, por lo que fue necesario utilizar el programa Adobe InDesign.

1.4.1 Digitalización mediante el programa ABBYY FineReader 11

Para poder realizar la parte final del encargo de traducción de una manera efectiva, es decir, la digitalización y la diagramación de los artículos, fue necesario escanear las 50 páginas donde se encontraban los 13 artículos de la revista Domus para extraer las imágenes del texto, para ello el tutor sugirió ponerse en contacto con una diseñadora gráfica, experta en el uso de programas OCR y de digitalización, ya que dicho programa ayudaría en este proceso. Así tras una comunicación mediante correo electrónico, se decidió utilizar el programa ABBYY FineReader 11, un programa OCR que facilita la conversión de documentos físicos en archivos digitalizados y que a su vez permite la extracción de imágenes de los textos.

El OCR (Optical Character Recognition) es un software de computación que permite realizar un reconocimiento óptico de caracteres que normalmente se utiliza en las agencias de traducción para la conversión de archivos PDF que provienen de diferentes orígenes.

Esta es la herramienta ideal para convertir archivos de diversos formatos comúnmente utilizados en el área de diseño. Normalmente, los traductores no están muy familiarizados con este tipo de herramientas. Un OCR es la herramienta mediante la cual un documento PDF o una imagen, normalmente no editables, se convierten en un archivos Word editables que posteriormente se pueden utilizar para traducir.

1.4.2 Diagramación mediante el programa Adobe InDesign

Una vez extraídas las imágenes del T.O. mediante el escaneo con el programa OCR, se procedió con la diagramación del texto término T.T. y, siguiendo las sugerencias ofrecidas por la experta antes mencionada, se

utilizó el programa Adobe InDesign para mantener la mayor fidelidad de estructura posible entre ambos textos.

Adobe InDesign es un programa informático utilizado para el diseño de documentos. Comúnmente se usa para crear periódicos, revistas y otros materiales de publicación; pueden realizarse una gran variedad de trabajos con InDesign, dando como resultado un producto terminado de aspecto profesional.

1.4.3 Almacenamiento

Para almacenar el trabajo final se debió guardar el archivo de InDesign en formato PDF, ya que la mayoría de las computadoras poseen instalado el programa Adobe Reader, que permite la lectura de dichos archivos. Si se hubiese guardado en su formato original, es decir en Adobe InDesign, sería imposible verlo desde cualquier computadora, ya que para su correcta lectura se requiere la instalación de dicho programa en el equipo. Como paso final se grabó el archivo PDF en un CD, para que el profesor Pérez Rancel lo utilizase durante sus clases de pregrado.

CAPÍTULO II

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Previo a la realización de la traducción, es importante que el traductor identifique el tipo de texto con el que va a trabajar, para así poder comprender mejor la intención del autor y el mensaje que éste quiere enviar. Para ello consideramos las teorías planteadas por Peter Newmark sobre la clasificación textual. Por otra parte, durante el proceso de traducción, el traductor se encuentra con ciertos problemas y dificultades que le impiden realizar de una manera eficaz el encargo que se le presente; así encontramos que la teoría funcionalista de Christiane Nord y su teoría sobre los problemas de traducción facilitan la comprensión de la funcionalidad del T.T. de acuerdo al encargo de traducción y de igual manera ayudan a anticipar los problemas y las dificultades que se presentan en la realización de la traducción. Por otra parte, los procedimientos de traducción según Hurtado Albir nos ayudan a solventar los problemas reconociendo sus características.

2.1 Teoría funcionalista o teoría del *skopos*

Existen diversas definiciones de traducción, ya que cada una está fundamentada en las diferentes teorías de traducción existentes. En este trabajo se tomó en cuenta la teoría funcionalista según Christiane Nord, donde se establece que “traducir es producir un texto en una lengua meta (texto termino, T.T.) a base de un texto formulado en otra lengua (texto origen, T.O)” (Nord, 1996), donde el T.T. debe cumplir determinadas

funciones comunicativas para los destinatarios de dicha cultura, mientras que el T.O. cumplió determinadas funciones comunicativas para los destinatarios de una cultura base.

Como se mencionó anteriormente, en el enfoque funcionalista, la traducción es vista como una interacción comunicativa intercultural. Este enfoque está basado en el concepto de *skopos*, presentado por primera vez en 1978 por Hans J. Vermeer, según el cual toda traducción es determinada por el fin u objetivo que debe cumplir el T.T. en la cultura meta. Así pues, Vermeer define el *skopos* como el propósito de una traducción (citado por Nord, 1996).

Debido a que el método funcionalista se enfoca en el T.T. y en la situación comunicativa en que el texto va a funcionar, uno de los principales factores que influye en el objetivo de la traducción es el receptor del T.T., ya que su interés es obtener un texto que sea comprensible y que funcione en una comunicación de la cultura meta.

En cuanto a la lealtad del traductor, Nord indica que el traductor debe respetar las intenciones del autor del T.O. y transmitir el mensaje planteado por el mismo, también debe respetar a los receptores porque al tratarse de dos culturas diferentes, puede ocurrir que ambos textos tengan conceptos divergentes. El traductor conoce ambos lados, el de la cultura base y el de la cultura meta, y su tarea es “mediar” entre ambas (Nord, 1996), no se debe dejar a un lado al solicitante del encargo de traducción, que desea un tipo especial de traducción.

2.2 El encargo de traducción

Otro aspecto que considera la teoría funcionalista es que todo proceso se inicia con el encargo de traducción proporcionado por el cliente. El encargo especifica las cualidades que debe tener el producto final del

proceso traductológico, para cumplir con los fines comunicativos del autor; se debe establecer el idioma meta, los destinatarios, el medio en el que se transmitirá, sea oral o escrito, el lugar y la fecha previstos para su recepción. Mientras el traductor cuente con mayor número de especificaciones, más fácil será la producción de la traducción (Nord, 1996) y podrá resolver algunos problemas que se le presenten durante la realización de su tarea.

2.3 El texto

Para poder entender la clasificación textual y sus factores, inicialmente debemos saber qué es un texto. Bernárdez define el texto como la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia. (*Bernárdez, 1982*).

2.4 Factores intratextuales y factores extratextuales

Nord (citada por López y Minett, 1997), plantea dos aspectos que intervienen en el análisis del texto origen y que son de gran importancia para el mismo: los factores intratextuales y los factores extratextuales. Los factores intratextuales están relacionados con la forma y el contenido del texto y los factores extratextuales deben ser analizados antes de leer el texto, ya que derivan de la información acerca del autor del texto origen y de cómo funciona el texto como instrumento de comunicación.

2.4.1 Los factores intratextuales son:

- Tema: sobre qué tema trata el texto, generalmente descrito en el título o mediante reseñas o resúmenes.
- Contenido: información que aporta el texto.
- Presuposiciones: información que se da por conocida por los participantes y por ello no se menciona explícitamente.
- Estructuración textual: composición del orden de las unidades temáticas del texto.
- Elementos no verbales: elementos usados para intensificar el mensaje del texto, por ejemplo, gestos, tono de voz, ilustraciones, etc.
- Léxico: la elección de palabras que se usan en el texto.
- Sintaxis: la estructura de las oraciones que proporciona información sobre las características del tema.
- Prosodia: características de la prosodia, formando el tono del texto.

2.4.2 Los factores extratextuales son:

- Emisor: el autor (creador) del texto o el emisor (persona o institución que usa el texto).
- Intención: que quiere transmitir el emisor con el texto.
- Receptor: a quien o quienes va dirigido el texto.
- Medio: el canal que se utiliza para transmitir el texto, por ejemplo, verbal o escrito.
- Lugar: espacio en el que se realiza la comunicación.
- Tiempo: momento en que se realiza la comunicación
- Motivo: porqué fue escrito el texto.
- Función del texto: función comunicativa del texto.

2.5 Tipología textual

Para conocer mejor los factores extratextuales del T.O., es decir, su función comunicativa, el tono, la intención del autor, el tipo de lector, la calidad de la escritura, etc. debemos conocer su tipología textual, para ello pueden usarse los aportes de Peter Newmark, planteados en su libro “Manual de Traducción”, con respecto a la clasificación de textos, donde los diversos textos según su carácter funcional son categorizados de la siguiente manera:

- **Expresivos:** son los textos donde el autor expresa sus impresiones sin considerar al destinatario. Dentro de este tipo de texto figuran las obras literarias, los ensayos, las autobiografías y los textos autoritativos.
- **Informativos:** son aquellos textos relacionados con cualquier área del saber y buscan una función comunicativa, donde se pueda opinar o dar a conocer una realidad extralingüística. Dentro de este tipo de texto pueden mencionarse las revistas especializadas, los textos científicos, los textos periodísticos, los manuales, etc.
- **Vocativos:** son textos que buscan producir una respuesta en los lectores a través de la persuasión, que es un recurso utilizado usualmente en la publicidad, donde el contenido y el lenguaje deben ser comprensibles para el lector, por esta razón se usan relaciones gramaticales sociales o personales como el tú y usted. Así pues, dentro de este tipo de texto figuran los letreros, las instrucciones, la propaganda, los escritos persuasivos, etc.

2.6 Problemas y dificultades de la traducción

Como establece Nord, la traducción se aprende primero mediante una enseñanza de los procedimientos de traducción y su teoría, posteriormente haciendo uso de los métodos aprendidos en la traducción de los textos escogidos y finalmente por medio de un entrenamiento aplicado por ejercicios prácticos. (Nord, 1988).

2.6.1 Problemas de la traducción

Ella establece que “los problemas de traducción pueden definirse como problemas objetivos que surgen de una tarea de traducción” (Nord, 1988, p.4)

Estos problemas se encuentran divididos en cuatro categorías:

1. **Problemas textuales:** son problemas específicos originados por la naturaleza del texto, como por ejemplo, por ciertos estilos utilizados por el autor para obtener una intención determinada, como juegos de palabras, metáforas, etc.
2. **Problemas pragmáticos:** son problemas que se originan por las características de ciertos factores pragmáticos siendo particulares en cada proceso de traducción.
3. **Problemas culturales:** son aquellos problemas existentes entre las normas y convenciones de ambas culturas a trabajar, como por ejemplo, las normas de medidas, pesos, etc.
4. **Problemas lingüísticos:** son problemas que resultan de las diferencias estructurales de ambas lenguas en cuanto a léxico, sintaxis y prosodia como lo son los falsos amigos y la polisemia, por ejemplo.

2.6.2 Dificultades de la traducción

Por otra parte, Nord estipula que las dificultades de traducción “son obstáculos subjetivos relacionados sobre todo con la «competencia» del traductor y las condiciones técnicas en que realiza su tarea”, es decir, que varían de traductor en traductor dependiendo de sus destrezas. (Nord, 1988). Estas dificultades también se encuentran divididas en cuatro categorías:

1. **Las dificultades textuales:** se derivan del texto original, de su complejidad semántica y sintáctica, de la cantidad de información presupuesta y no verbalizada en el texto, de ciertos defectos en el texto.
2. **Las dificultades personales:** derivadas de que el traductor no tiene competencia suficiente para realizar su tarea, es decir, para analizar el texto origen, transcodificar las unidades de traducción y producir el texto término. Generalmente estas dificultades se deben a que el traductor no domina perfectamente una terminología específica en la lengua original o en la meta, o a una falta de conocimiento sobre el tema.
3. **Dificultades traductológicas:** están relacionadas con la tarea de traducción, con la cantidad y complejidad de los problemas que hay que resolver en la tarea.
4. **Las dificultades técnicas:** dependen de la situación en la que trabaja el traductor, es decir, de la calidad y cantidad de los diccionarios o demás documentación que tenga a su alcance, de los equipos y recursos técnicos que puede utilizar, del plazo de entrega, etc.

2.7 Técnicas o procedimientos de traducción

Como se afirmó anteriormente, las técnicas o procedimientos de traducción nos ayudan a identificar los problemas de traducción presentes en el T.O. Hurtado Albir establece que el traductor puede encontrarse con problemas a la hora de desarrollar el proceso traductológico, tanto por tratarse de una unidad problemática, como por poseer alguna deficiencia de conocimiento o habilidad. Es aquí donde entran en juego las estrategias de traducción, que ella define como “procedimientos (conscientes e inconscientes, verbales y no verbales) orientados a la consecución de una meta, que sirven para resolver problemas encontrados en el camino y son un elemento esencial de todo saber operativo o procedimental”. (Hurtado, 1999).

Así, partiendo de las propuestas de diversos autores con respecto a los procedimientos de traducción, la autora plantea diversas técnicas de traducción, algunas de ellas serán expuestas a continuación:

- Adaptación: se reemplaza un elemento cultural de la lengua de partida por un elemento cultural de la lengua de la cultura receptora. Ejemplo: (baseball: béisbol).
- Amplificación: se agregan precisiones que no aparecen en el texto de partida o se amplían las ideas. Ejemplo: (notas a pie de página).
- Compensación: los elementos informativos o un efecto estilístico son cambiados de lugar cuando no pueden reflejarse en el sitio exacto del T.O. Ejemplo: (pasen= please, come in).
- Equivalente acuñado: se utiliza un término o expresión reconocidos en la lengua de llegada. Ejemplo: (as like as two peas= como dos gotas de agua).

- Modulación: se realiza un cambio de percepción de mensaje, puede ser léxico o estructural. Ejemplo: (the possibility was removed= se descartó la posibilidad).
- Préstamo: se integran palabras o términos de otra lengua en el T.T. tal cual como aparecen en el T.O. Ejemplo: (lobby).
- Reducción: no se formulan elementos de información del T.O. Ejemplo: (he failed to come= no vino).
- Transposición: se cambia la categoría gramatical. Ejemplo: (he will soon ('adv') be back= no tardará ('verb') en venir).

CAPÍTULO III

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE TRADUCCIÓN

3.1 Análisis previo a la traducción

Antes de empezar a traducir un texto, es indispensable que el traductor tenga en cuenta tanto el texto completo como el encargo, Christiane Nord, sugiere realizar un análisis detallado de los factores que intervienen en el proceso de traducción antes de empezar a traducir (Nord, 1988). De esta manera el traductor será capaz de identificar las características de dicho texto, e identificará los problemas de su encargo, lo que le facilitará la posterior solución de los mismos que se le puedan presentar durante el proceso de traducción, ya que puede ayudarse con textos paralelos escritos en el idioma de llegada, utilizar glosarios y diccionarios especializados y consultar expertos en el área que lo ayudarán durante el desarrollo de la traducción.

3.1.1 La revista Domus

Domus es una revista de origen italiano que fue creada en 1928, por el arquitecto milanés Gio Ponti. La revista comenzó siendo una publicación genéricamente dedicada a temas relativos al estilo de vida, donde los reportajes sobre arquitectura y diseño se intercalaban con artículos sobre cocina, cuidado de mascotas o jardinería. Progresivamente los contenidos de la revista fueron centrándose en la arquitectura, el diseño interior e industrial y las artes, transformándose en un medio en cuyas páginas se presentaba el

trabajo de profesionales de trayectoria consolidada y se descubrían asimismo las propuestas de arquitectos y diseñadores tanto italianos como internacionales. (Esperon, J., 2013).

En el 2006, la editorial alemana Taschen (www.taschen.com) editó una enciclopedia de doce volúmenes que compila una selección de artículos y portadas publicadas en Domus entre 1928 y 1999. Una obra integrada por más de siete mil páginas y veinte mil ilustraciones resultado del trabajo de explorar casi arqueológicamente en los archivos de la revista.

Actualmente es una de las más prestigiosas publicaciones de arquitectura, arte, diseño y comunicación; tiene una publicación bimestral que apunta a los arquitectos y a los diseñadores de interiores. Con más de setenta y cinco años de trayectoria, su vigencia sigue siendo incuestionable, Domus es uno de los medios donde los principales estudios de arquitectura y de diseño presentan y someten a opinión crítica sus nuevos proyectos. (Massad, F. y Guerrero A., 2006).

3.2 Análisis del texto origen

Con base en la tipología planteada por Newmark, podemos decir que los artículos de la revista Domus, por tratarse de una revista especializada, pueden ser considerados como textos informativos – vocativos, ya que casi ningún texto es meramente expresivo, informativo o vocativo y que la mayor parte de los textos informativos siguen un hilo vocativo o tienen una sección particular vocativa que puede encontrarse en una sección particular de recomendación u opinión. (Newmark, pg 65). En algunos de los artículos de la revista Domus vemos como el autor busca dar a conocer una realidad acerca de los temas de arquitectura planteados interactuando con el lector; un caso particular se presenta en el T.O. *La casa e l'ideale* cuando el autor le dice a los lectores “*in ciascuno di questi progetti, anche nel più fantastico,*

ciascuno di voi può subito trovare le buone, soddisfacenti soluzioni che amate ogni mese scoprire nella piccola miniera d'idee per la casa che è ogni fascicolo di Domus". (T.O. Párrafo 3. Pág. 142.), que fue traducido como: en cada uno de estos proyectos, incluso en el más fantástico, cada uno de ustedes puede encontrar inmediatamente las soluciones buenas y satisfactorias que le gusta descubrir cada mes en la pequeña mina de ideas para la casa, representada en cada número de Domus. **(T.T. Párrafo 5.Pág.88.)**, aquí vemos como el autor proporciona su opinión, buscando producir una respuesta entre los lectores, persuadiéndolos y haciendo uso de las relaciones gramaticales personales, en este caso particular, usando el pronombre *voi*.

3.2.1 Factores intratextuales y extratextuales

Factores intratextuales

El T.O., presenta temas sobre la arquitectura de los años cuarenta que generalmente son descritos en el título. Debido a que el T.O. es un texto especializado, existe información que no es mencionada porque se presupone que los receptores la conocen, en algunos textos podemos notar esto cuando el autor se refiere a algunos elementos de construcción o cuando menciona solo los apellidos de algunas personalidades que aparecen en los artículos. El T.O. se encuentra escrito en un lenguaje especializado y formal, posee una estructura coherente y podemos observar el uso de elementos no verbales, como lo son las ilustraciones que acompañan a cada uno de los artículos, para ayudar así al mejor entendimiento de la información que es transmitida.

Factores extratextuales

Los autores de los artículos que conforman el T.O. son, por lo general, arquitectos que transmiten sus conocimientos sobre la materia, con la intención de informar al lector sobre temas específicos de la arquitectura de los años cuarenta, quienes buscan en cierta manera, obtener conexión entre el autor y el lector, ya que en algunos artículos del T.O. podemos encontrarnos con preguntas o comentarios que podemos decir que buscan persuadir al lector. El texto va dirigido a profesionales de la arquitectura y a personas que tengan conocimiento sobre el área, por lo que puede decirse que si va a ser utilizado por estudiantes de la escuela de arquitectura, podrá ser entendido con mayor facilidad.

3.3 Documentación

Antes de traducir un texto es primordial contar con la documentación adecuada, ya que este paso le permite al traductor familiarizarse con el T.O. Por esta razón es importante buscar textos paralelos, información relevante sobre el T.O., glosarios, diccionarios especializados, base de datos terminológicos, manuales, artículos de investigación, etc. Actualmente, éstas fuentes se encuentran en Internet, lo que ayuda al traductor al momento de cumplir con su encargo de traducción. Sin embargo, cabe destacar que hay un recurso que es vital para un mejor desempeño: la consulta con expertos o especialistas en la materia, ya que ellos pueden explicar concretamente un tema en específico, o pueden ayudar a solventar las dudas que se le presenten al traductor cuando, por ejemplo, no se consiga la equivalencia de un término especializado en la lengua meta, ya que es importante que el traductor entienda el concepto de dicho término, para poder explicar de manera acertada cuando el término buscado no tiene equivalencia en el T.T.

3.3.1 El texto paralelo

Thiel, citado por Nord (1997), establece que el texto paralelo es “the sought-after text”, es decir, el texto buscado en la lengua y cultura meta, que pertenece al mismo género textual, que tiene un mismo fin comunicativo que el texto base y que cumpla con las exigencias del encargo de traducción.

3.3.2 El experto

Se puede decir que la traducción consiste en un proceso de colaboración entre el traductor y el experto en el área a ser traducida, ya que ambos se necesitan para obtener un mejor resultado final, esto se debe a que, a pesar de que un traductor tenga mucha experiencia, siempre podrá tener alguna duda, por esta razón es fundamental que exista una relación cercana o tener contacto con un experto en la materia que lo pueda ayudar con las dudas terminológicas que puedan presentársele durante la traducción de su encargo.

Esto también le puede ocurrir al experto, ya que muchas personas llegan a pensar que por tener dicha condición son capaces de escribir un texto en un área especializada, y que por poseer conocimiento de un idioma diverso a su idioma materno, también son capaces de traducir dicho texto. Sin embargo, esto no es totalmente cierto, ya que, a pesar de dominar otro idioma y de conocer el área a ser desarrollada, estos expertos carecen de algunos conocimientos lingüísticos y culturales que le permitirían expresar con naturalidad las ideas de su T.O. en su T.T., por esta razón deben recurrir a un traductor, quien traducirá el texto a otra lengua y lo adaptará a la cultura de llegada.

CAPÍTULO IV

LA TRADUCCIÓN

4.1 Texto término

Dificultades fértiles

Por Luigi Spinelli

Quien hojea los fascículos de la revista *Domus* de los años cuarenta, no puede pasar por alto las situaciones que agobian a toda Europa: indirectamente, mediante una serie de síntomas que, contemplados en sus diversas facetas, terminan siendo el aspecto más interesante de la década, los problemas económicos, sociales y culturales se transforman en fenómenos de la esfera comunicativa.

Estos problemas comenzaron con el aislamiento de la cultura italiana de las experiencias internacionales más avanzadas, debido a la política exterior del régimen e inmediatamente fueron seguidos por el repliegue sobre recursos y culturas autárquicas, en un ambiente contemporáneo suspendido sobre eventos nada tranquilizantes.

Es aquí donde podemos apreciar la promoción de materiales “italianos” cuyos nombres culminan en “-ite” o que fueron compuestos de manera algo ligera, mediante exposiciones, iniciativas de las autoridades y concursos, como aquel famoso realizado a principios de 1940, sobre la decoración de una oficina con paneles de aglomerado.

La arquitectura racional italiana se replegó sobre el tema más nacionalista y expresivo de la mediterraneidad, que tuvo un antecedente en *Villa Oro* en Posillipo, Italia, obra de los arquitectos Luigi Cosenza y Bernard Rudofsky. La publicación de artículos sobre la arquitectura espontánea fue

frecuente, incluyendo un reportaje de bocetos y fotografías del arquitecto y pintor Gabriele Mucchi, oriundo de Positano, Italia. También se observa esta arquitectura Mediterránea en Noruega, en una casa de Ove Bang, en Oslo. Desde 1939, las imágenes ocupan totalmente las dimensiones de la portada, mediante acuarelas o témperas frecuentemente realizadas por Gio Ponti, composiciones sobre un tema abstracto o sobre el argumento clave del fascículo, como por ejemplo, la casa de playa, en la edición de agosto de 1940.

En 1942, año de guerra, la revista le pidió a un grupo de arquitectos que propusieran su propia versión sobre “la casa ideal”, dando cabida a las diferentes y contradictorias aspiraciones de las personalidades que componían el panorama arquitectónico italiano del siglo XX. Sin embargo, se pasó rápidamente de las aspiraciones a las necesidades. Tras los bombardeos de agosto de 1943 que afectaron la ciudad de Milán -y con ella a las imprentas que trabajaban para la editorial Domus, surgieron soluciones para emergencias reales, con una evidente e imprevista disminución del nivel económico al que se dirigían las propuestas de diseño habitacional.

En estos años, tras la separación entre los arquitectos Gio Ponti y Gianni Mazzocchi, la revista sufrió varios cambios en la directiva. Desde enero de 1941 la revista Domus fue dirigida por un trío conformado por el escritor Massimo Bontempelli y los arquitectos Melchiorre Bega y Giuseppe Pagano Pogatschnig, quien abandonó la dirección en agosto del siguiente año, y por el arquitecto brasileño Giancarlo Palanti, como responsable de la redacción. Desde agosto de 1942, Franca Matricardi fue la editora en jefe y en octubre se les unió a ambos directores el arquitecto Guglielmo Ulrich. En enero de 1943, Bontempelli abandonó la dirección, mientras que Ulrich lo hizo en el mes de octubre, dejándole la dirección de Domus a Bega, a quien se le unieron la arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi y el arquitecto Carlo Pagani como vicedirectores, en mayo de 1944. Los problemas económicos

también afectaron la regularidad de la publicación de la revista, hasta llegar al punto de suspenderla durante todo el año de 1945.

Al año siguiente, bajo la dirección del arquitecto Ernesto Nathan Rogers, con el apoyo del diseñador industrial y arquitecto Marco Zanuso como redactor en jefe y Giulia Banfi en la secretaría de redacción, la revista fue objeto de una gran renovación, tanto en su contenido como en sus gráficos. Así, con el primer editorial del nuevo director, “la casa a la italiana” de Ponti, se convirtió significativamente en “la casa del hombre”.

En este punto es donde se observa una tendencia cultural que se relaciona con la historia precedente y que caracteriza los mejores años de la revista, cuando ésta vuelve a transmitir y a generalizar un sentido del gusto en sus páginas. En *Domus*, el director Nelo Risi escribió acerca del cine, el compositor Riccardo Malipiero de la música, el poeta y escritor Alfonso Gatto de la poesía y el arquitecto y artista Max Bill sobre el “Arte Concreto”. En muchos números se publicaron los espacios y las decoraciones que los propios arquitectos, garantes de estilo para el lector, diseñaban para sus residencias privadas, como por ejemplo las de los arquitectos Gian Luigi Banfi, Franco Albini y del continente americano Wells Coates y Albert Frey.

Desde la década anterior, la radio, a menudo junto con el gramófono o el bar, se convirtió en un mobiliario indispensable en las casas, tanto así que impulsó a *Domus* a promover un concurso de diseño para incluir la radio como un mueble más. Estos años marcaron una fuerte invasión de la tecnología y de la producción industrial en los ambientes domésticos. Tras la “Exposición de la Radio” en la VII Trienal de Milán, realizada en 1940, los arquitectos Livio y Pier Giacomo Castiglioni junto con el arquitecto Luigi Caccia Dominioni, diseñaron el radiorreceptor de 5 válvulas con carcasa plástica de la marca *Phonola*.

Maquinas de escribir, calculadoras, teléfonos y lámparas de mesa articuladas, alineadas en las vidrieras de los negocios o sobre los escritorios

de los gerentes de las empresas, fueron los objetos del nuevo panorama cotidiano de la oficina moderna.

Con títulos como “La oficina es el lugar donde pasamos la mayor parte del día”, se desarrolló el interés por el diseño de los espacios de trabajo, desde los grandes edificios destinados al sector terciario, inspirados en el modelo de los rascacielos estadounidenses, hasta el mobiliario. Las grandes empresas como *Olivetti*, ayudaron en la producción de máquinas de escribir y de calculadoras, enfocados en la arquitectura del trabajo y los servicios sociales, confiando en los mejores arquitectos y en un proyecto publicitario de alto nivel inspirado en el lema “el estilo de una empresa equivale a su estilo de producción”.

La emergencia habitacional, causada por la guerra que acababa de terminar, es denunciada mediante artículos sobre el patrimonio edilicio perdido, no sólo de monumentos como *La Scala* de Milán, que conformaron la parte más visible de la destrucción edilicia. Aparecieron diversas soluciones prefabricadas, dirigidas a tener un hogar en el menor tiempo y al menor costo posible, para quienes todavía vivían en refugios o para los que regresaban de las evacuaciones hacia los campos.

También se les ofrecieron a los lectores "soluciones típicas" de manual, simples diseños realizados en dos colores para los muebles destinados al hogar y al jardín, junto con las instrucciones y los presupuestos para pequeños problemas de decoración y de reestructuración, utilizando muebles recién recuperados de las casas derruidas.

A finales de 1947, un año marcado por la publicación irregular, se anunció que "a partir del siguiente número, que aparecerá a finales de enero de 1948, la dirección de la revista *Domus* será retomada por el arquitecto Gio Ponti", quien la mantuvo hasta 1979, que fue el año de su muerte. En la redacción estaban el periodista Mario Tedeschi y la hija de Ponti, Lisa Licitra. En 1948 la revista *Domus* tuvo una publicación bimestral, y posteriormente retomó salidas mensuales casi constantes.

Mientras que en Italia la “Mediterraneidad” se había convertido -en todas las disciplinas, antiguas y nuevas, como el cine- en un componente más expresivo y regionalista, neorrealista, la prioridad del nuevo rumbo de Ponti fue la atención a los modelos extranjeros. Por ejemplo, la atención a la innovación de materiales más ligeros que la madera y que el vidrio, y de nuevas posibilidades de elaboración, como una silla de madera contraenchapada curvada, diseñada por el arquitecto y diseñador Charles Eames y un sillón hecho de aluminio por el arquitecto holandés Gerrit Rietveld.



Fotografía (pág. 9)

Escritorio con panel adosado a un muro. Diseñado por Gio Ponti para el editor de Domus, Gianni Mazzocchi, Milán, 1948.

Vicisitudes en los años cuarenta

Por Manolo De Giorgi

La revista Domus del período entre las dos direcciones de Ponti y de las contrapruebas: ¿se pudo hacer la revista sin el arquitecto Gio Ponti? ¿Domus coincidió en su totalidad con Ponti? Tras una asociación de trece años, a comienzos de la década de los años cuarenta, los caminos del editor Giovanni Mazzocchi y los de Ponti parecían divergir. Mazzocchi quiso impulsar una revista de decoración y mobiliario que también atrajera al público femenino y que incluyera a la mujer en la renovación tipológica de la decoración. En cambio, Ponti cada vez estaba más cautivado por el arte moderno, sin el que la decoración no era nada y sin el cual no se podían encontrar referencias válidas para las viviendas de ahí en adelante. Ponti sentía que se estaba extinguiendo el artesanado italiano en auge durante los años treinta, mientras que Mazzocchi, como editor, habría preferido que se le explicase al público cada vez más el tema de la casa y que se le presentase a modo de manual incluso a los no especialistas en el área.

La separación también se produjo por el encuentro entre Ponti y la editora Daria Guarnati, un personaje de la Rive Gauche de París, cercana a las culturas más sofisticadas de las revistas francesas Minotaure o Verve. El hechizo cultural que Guarnati lanzó sobre Ponti emanó desde Aria d'Italia, la revista que esta dinámica pelirroja ítalo-francesa, dirigió en colaboración con el periodista, dramaturgo y escritor Curzio Malaparte, el escritor Massimo Bontempelli, el periodista y crítico de arte Pier Maria Bardi, el periodista, guionista y poeta Cesare Zavattini y el pintor y poeta Filippo De Pisis.

Las señales de inquietud se iban haciendo cada vez más evidentes: la portada de julio de 1940 diseñada por Ponti fue un anticipo del arquitecto y diseñador gráfico Ettore Sottsass más artístico; para agosto de 1940 el número especial sobre la casa de playa, mostró un inconformismo inspirado

en el ejemplo de la publicación más reciente de la revista *Aria d'Italia* para la fecha.

Mazzocchi notó el peligro de esta posible nueva tendencia y no quiso apoyar a Ponti en esta aventura. Así se llega a la carta del 16 de noviembre de 1940, en la que Ponti le comunicó al Editor que había “aceptado peticiones serias” para publicar dos nuevas revistas: *Stile y Linea*, la primera sobre arte y arquitectura y la segunda sobre moda, que posteriormente se llamó *Bellezza*. En realidad las “peticiones” fueron provocadas por el mismo Ponti, que involucró en dos productos de vanguardia a Aldo Garzanti, un editor que en aquella época era completamente ajeno a las artes visuales. Ésta fue su apuesta adicional; Ponti casi lo abrumó con su entusiasmo, convenciéndolo de centrarse en una nueva y necesaria herramienta de comunicación porque Italia, Alemania y España debían tener su propio contrapeso vanguardista a la abrumadora cultura francesa.

Los duelistas Ponti y Mazzocchi se separaron bajo las circunstancias agravantes de una demanda que la Editorial *Domus* introdujo en contra de Ponti en 1942. Mazzocchi amortiguó el golpe diluyendo la nueva dirección entre tres personalidades diferentes: el escritor Massimo Bontempelli, el arquitecto y diseñador Melchiorre Bega y el arquitecto y urbanista Giuseppe Pagano Pogatschnig; así *Domus* pasó a otras manos, unas más racionales y equilibradas, hasta el punto de parecer que el editor esperaba recuperarse de la separación, protegiéndose del exceso de personalidad de cada nuevo director.

Las redacciones posteriores pasaron por un vaivén casi anual de redactores y directores, sólo en parte atribuible a los acontecimientos de la guerra, que complicaron la vida económica de la revista, pero la revista *Domus* no se detuvo y sus publicaciones aparecerían inexorablemente, incluso en la Milán bombardeada. Durante el fatídico 1944, año en el que se produjeron repetidos ataques contra la ciudad, se publicaron puntualmente los 12 números de la revista; sin embargo, las publicaciones cesaron durante

todo el año de 1945, cuando las conexiones entre el norte y el sur de Italia se cortaron y el suministro de papel se convirtió en un problema insuperable.

La revista Domus del período entre las dos direcciones de Ponti fue más pequeña y delgada, pero no era otra revista, no llegó a convertirse en otra Domus. Bajo la dirección de Bega, Bontempelli y Pagano, entre enero de 1941 y agosto de 1942, la revista fue seca, austera y tardo-racionalista. Bajo la dirección de Bega, Bontempelli y el arquitecto y diseñador Ulrich, entre octubre de 1942 y enero de 1943, la revista tuvo un toque más comercial que amistoso con respecto a lo doméstico. Cuando Bega se quedó solo a cargo de la revista, entre octubre de 1943 y mayo de 1944, Domus se volvió más rígida, asumiendo las formas de las reseñas. Tras la unión entre Bega, la arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi y el arquitecto Carlo Pagani, entre mayo de 1944 y diciembre de 1944, la revista fue mensual y retomó su punto de vista "sonriente", sugiriendo un posible estilo de vida más relajado. La Domus que pasó a las manos del arquitecto y escritor Ernesto N. Rogers, entre enero de 1946 y diciembre de 1947, volvió a ser un instrumento internacional que gravitó en torno al Movimiento Moderno.

Al menos la guerra tuvo la ventaja de borrar todo y Ponti y Mazzocchi se reencontraron en 1944, intercambiando señales de distenciones y con las mismas ganas de crear como si fuera la primera vez. Ponti confesaría: "regreso a Domus si Rogers, abandonándola, vuelve a la revista Casabella". Advirtió que sólo mediante la confrontación con otros se puede crear la mejor revista posible y encontrar la diferencia que sirve para clarificar la línea editorial mes por mes.

La revista Domus de Ponti emergió reforzada de la guerra y con su máximo potencial de tiraje. Para 1948 ya era una revista de los años sesenta, mientras que la revista Domus de Rogers era la idea más razonable de una revista de su tiempo. Inevitablemente, Rogers se centró en los Estados Unidos (después de todo, fueron los libertadores) y no pudo ignorar los trabajos del arquitecto y diseñador estadounidense Charles Eames o al

arquitecto austriaco Richard Neutra, pero fue íntimamente europeo en sus escogencias, creyó firmemente en la primacía de la razón crítica europea. En cambio, Ponti tuvo en mente un mundo comprendido entre el Mediterráneo y Estados Unidos. Entre estos dos extremos aparentemente poco conciliables, fue en busca de energía libre disponible y también le añadió un poco de Latinoamérica, que extrajo de la guerra un máximo impulso.

En la danza de subtítulos que acompañaban a la revista Domus, la casa de Ponti estaba en el lema “el arte en el hogar”, mientras que la de Rogers estaba en el eslogan “la casa del hombre”. Diseño contra sociología, estética de las masas contra antropología, experimentación de construcción, incluso casual, contra teorías de la vivienda.

La reanudación con el número 226 fue candente. Después de la revista Stile, Ponti aprendió a fusionar todo mejor; es decir, lo que previamente en Domus había estado un poco dividido y estructurado en secciones, ahora estaba marcadamente fundido, casi deliberadamente “confuso”: página tras página los objetos y las obras de arte convivían en un contrapunto continuo, incluso en ilustraciones minimalistas.

La capa omnicomprensiva del vivir, unificó todo prepotentemente y la nueva mezcla se preparaba para recibir a corto plazo y en el mejor modo posible a la futura palabra “design”.

Las artes, este sustantivo usado en plural, fueron la obsesión de Ponti. Las artes mayores y menores, que Italia al igual que sólo algunos pocos países del mundo, supo cómo hacer que convergiesen de una forma natural en un punto de encuentro, fueron el centro de la revista que él desde siempre quiso hacer. La atención se centró más en la vivienda que en la Arquitectura, incluso entrando en ella mediante la puerta aparentemente de servicio del mobiliario, justo cuando todo el mundo hablaba pomposamente de la arquitectura de la reconstrucción. Ponti ingresaba quirúrgicamente en el mobiliario, explorando las vísceras con la asociación de imágenes de sus componentes que indicaban tanto al lector como al proyectista aquello que

podía hacerse expresiva o técnicamente; un sondeo que representa hoy el patrimonio alcanzado por la cultura italiana de las revistas.

Las portadas son un claro ejemplo de cómo difundir las artes “a la italiana”. Visualmente hay una diferencia de 20 años entre las portadas de Ponti y las de Rogers. Las de Ponti son de los ambientes que ya están en el estilo “Fluxus”, donde todo interactúa y se mezcla; las de Rogers parecen ser la mejor nota que puede obtener el alumno más brillante de la escuela Bauhaus. Aquellos ambientes son conjuntos que Ponti de vez en cuando preparaba en la sede de la empresa textil Fede Cheti de Milán, en la casa del importador de sillas Kardex o en un apartamento que acababa de ser terminado por Bega, donde su ojo inquieto se topaba en la primera página con el pasaplatos al estilo estadounidense. La ósmosis entre las cosas -como el pasaplatos que comunica la cocina y el comedor- la ósmosis entre objeto, arte y espacio, es el aglomerante que hay que buscar. Dejar pasar las cosas una dentro de la otra, pero nunca más separarlas totalmente.

La Domus de Rogers fue la revista culta de un país que perdió la guerra, la Domus de Ponti fue la revista de un país que ganó algo de la guerra, casi la ganó por la forma en la que logró suscitar una ética de la reacción. La revista reflejaba este grado de libertad y la sensación de no tener nada más que perder. Con Rogers había una compaginación clásica, rigurosa y muy clara; con Ponti había una página congestionada, donde todo tenía cabida, donde la imagen siempre tuvo un peso preponderante, donde el comentario fue, a lo sumo, ennoblecido por un sello negro con la inscripción en blanco, una pequeña tribuna desde donde el director resumió sus juicios con consignas concisas. Éstos son los años en los que se sintió el viento soplar desde el otro lado del océano y cuando Ponti imitaba al estadounidense daba lo mejor de sí porque se liberó en gran parte de su bagaje unido a una idea de súper-artesano, sin entregarse en su totalidad a la nueva tecnología de producción en serie.

En la revista Domus renacida aparecieron los arquitectos treintañeros Vittoriano Vigano y Paolo Chessa como figuras públicas con una perspectiva analítica, radical e internacional. Ponti les dió total libertad en la concepción y creación de artículos y así el diseño entró bajo las imágenes, o bien las fotos evocativas y metafóricas acompañaban las ilustraciones de un proyecto. Regresaron Lina Bo Bardi y Carlo Pagani a quienes Ponti había descubierto ya con la revista Stile, cuando diseñaron las portadas de los números 3 y 4 del año 1942, sin embargo, por encima de todos ellos se encontraba “el matador” Carlo Mollino, arquitecto, diseñador y empresario que en su periodo de gracia fue considerado como una “invención” y una “propiedad” de Gio Ponti.

El año de 1948 fue perfecto para la revista, con una danza de colaboradores que, por encima de todo, eran espíritus libres. En 1949, Ponti colocó en la parte inferior de cada número un registro de direcciones y de números telefónicos divididos por categorías con los nombres de los arquitectos, artesanos, artistas y escritores que gravitaban en torno a la revista. Hoy se le consideraría como un gesto inadecuado en nombre de una publicidad personal poco delicada; en aquel entonces parecía ser natural contactar a alguien que llevase el sello de calidad de Domus, intercambiar ideas entre todos y avanzar hacia algún lugar.



Fotografía (pág. 13)

Interiores y mobiliario de oficina diseñados por Giuseppe Pagano Pogatschnig para el rector de la Universidad Bocconi, Milán, 1939-1941.

La casa de un arquitecto

Después de la casa del arquitecto Carlo Enrico Rava, a la que se le dio un vistazo en el número anterior, y también de las casas de los arquitectos Marelli y Albini, ilustradas en uno de los últimos números, el 147, aquí tenemos el apartamento del arquitecto Banfi, quien es bien conocido por nuestros lectores. Esta vez trabajando *para sí mismo*, Banfi se permitió también trabajar *por sí mismo*.

El acrónimo "BBPR" se ha convertido en algo más que una abreviación confidencial: es ya una firma recurrente en las crónicas de la arquitectura moderna italiana. Revistas, libros y exposiciones tienen estas cuatro iniciales que no son un misterio para nadie ya que todos saben que quieren decir Banfi, Belgioioso, Peressutti y Rogers, los cuatro arquitectos del claustro de San Simplicio en Milán. Justo unas páginas más adelante en este número de "Domus", los cuatro apellidos siguen apareciendo juntos para el proyecto del Concurso Masonite.

Sin embargo, por una vez Banfi también se permitió firmar él solo una decoración: la de su casa. Para los críticos es un caso de "engolosinamiento" que puede tener su valor cuando la crítica trate de deslindar el temperamento de los artistas de la solidaridad profesional.

La frescura de esta decoración no tiene que ver con los medios fáciles de quienes utilizan las telas con motivos florales o con rayas alegres o ambientes deliberadamente austeros. Es una frescura más viva, ésta que confía en continuas e inagotables ingeniosidades elementales y brillantes; por lo que si se observa la estructura de una mesa, el marco de una entrada o las repisas de una estantería, enseguida se siente que aquí el ingenio constructor nunca se volvió Perezoso en una repetición sin acentos. Una vigorosa y palpitante acentuación siempre establece los términos del despertar inminente de una novedad inesperada. ¿Por qué las repisas de una biblioteca serían de doble chapa ondulada? ¿Cómo funcionan las

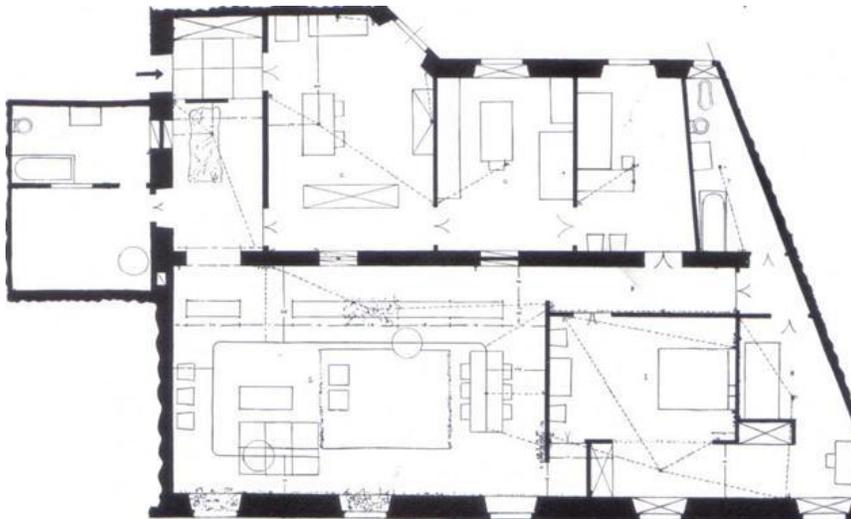
lámparas sobre ruedas? ¿Cómo está fabricado aquel carrito de té con vidrios tallados? El espíritu permanece siempre alerta: la casa está constantemente animada.

Añádase una precisión absoluta en los detalles constructivos, una perfecta funcionalidad en los muebles, animados como artefactos mecánicos, y una adhesión a las razones de la vida y al rigor de un estilo. Una coherencia de gusto, unitaria en la reanudación de la línea, en la solución de las formas, en la decidida simplificación constructiva de las tonalidades de color, aparece ahora en cualquiera de estos puntos de vista, pero se trata de penetrar más allá del sabor a vida de una dirección arquitectónica particular con la que Banfi colabora válidamente, incluso el gusto de vida que penetra esta casa y la persuade en sus distribuciones radicales. Bastará que los lectores observen desde el punto de vista puramente funcional, la gran sala de estar, el estudio o la habitación principal para entender cómo el funcionalismo más rígido puede convertirse fácilmente en poesía pura, cuando la vida se enfoca en este libre ritmo de respiración.



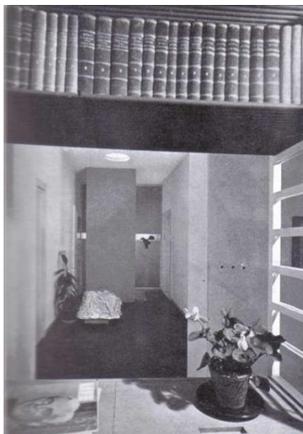
Fotografía (pág. 28)

Arquitecto Gian Luigi Banfi – Apartamento de G.L Banfi en Milán. Servicio de té en plata: los elementos están incrustados en muescas particulares del vidrio del carrito de té.



Plano (pág. 28)

Plano del apartamento. La entrada está indicada por la flecha en la parte superior izquierda, frente a la entrada está la cocina, cuya apertura sobre la pared diagonal da sobre una terraza, de la cocina se accede al guardarropa y luego a una habitación. Volviendo a la entrada y pasando por la segunda parte del recibidor, que está separada de la primera por un panel central a media altura, tenemos la gran sala de estar que se encuentra en la parte inferior del plano, con tres ventanas, dos de las cuales están unidas parcialmente por uno de sus lados. Desde la sala de estar, a la derecha, se pasa a la habitación principal.



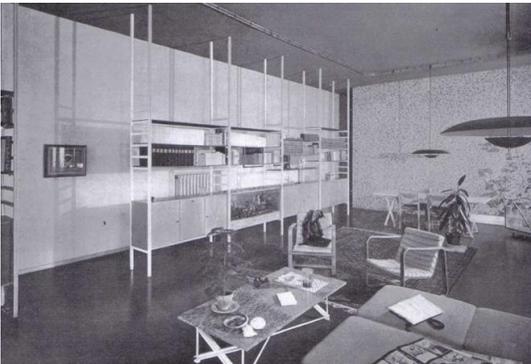
Fotografía (pág. 29)

La entrada vista desde la sala de estar: el mueble en el fondo es el armario, usado para los abrigos en la parte inferior y para las maletas en la parte superior.



Fotografía (pág. 29)

La entrada: El parabán a la derecha es de color rojo brillante, el piso de linóleo azul oscuro, el techo es blanco, un poco más bajo que el de la sala de estar; el suelo tiene cerámicas del pintor, escultor y ceramista Lucio Fontana.



Fotografía (pág. 30)

Arquitecto Gian Luigi Banfi - Apartamento de G.L. Banfi, en Milán. Sala de estar: Pared al fondo realizada con mosaicos de diversos tipos de mármol, piso y techo de color azul oscuro, lámparas corredizas sobre rieles y deslizables hacia arriba y abajo, mesita de ónix de Marruecos, sofá con elementos de color rojo, muebles en nogal natural con marcos de perfiles de hierro de color blanco.



Fotografía (pág. 30)

Sala de estar: escritorio, mesa de dibujo y biblioteca compuesta por repisas de doble chapa ondulada barnizada en color azul.



Fotografía (pág. 31)

Sala de estar: la cortina que se extiende a lo largo de la pared izquierda está compuesta de hilos de diversos colores y de diferente grosor.



Fotografía (pág. 31)

Detalle del mueble de cocina.



Fotografía (pág. 32)

Arquitecto Gian Luigi Banfi – Apartamento de G. L. Banfi en Milán.
Comedor en mármol de Candoglia, Novara, Italia. Apoyado sobre caballetes de hierro.



Fotografía (pág. 32)

La mesita de servicio.



Fotografía (pág. 32)

Mesa del comedor. Sillas tejidas *Chiavari*.



Fotografía (pág. 32)

Mesa del comedor: mantel de Anita Pittoni. A lo largo de la pared de mosaicos asciende una hiedra variegada (*Hedera hélix*) proveniente de Pistoya, Toscana.



Fotografía (pág. 32)

Arquitecto Gian Luigi Banfi – apartamento de G. L. Banfi en Milán.
Dormitorio de la señora de la casa: armario doble sobrepuesto hecho en nogal rústico.



Fotografía (pág. 32)

Dormitorio de la señora de la casa: cortina compuesta de hilos de varios colores y de diferente grosor, la escultura en la pared es del siglo XVI en madera pintada.



Fotografía (pág. 32)

Dormitorio del dueño de la casa: conectado con el anterior por los compartimientos de los armarios.

La oficina es el lugar donde pasamos la mayor parte del día, donde se desarrolla la actividad sustancial de nuestra vida personal y social. En cuanto al trabajo, su ambiente debe ser el más bello y digno.

Este título dice muchas cosas; sin lugar a dudas, representa el concepto guía de la exhibición dedicada a la oficina en la Trienal de Milán. Sin embargo, nuestros lectores recordarán las consideraciones generales sobre el ambiente y el mobiliario de oficina que realizamos en el número 135 de Domus y las que publicamos en el número 145 para anunciar la gran presentación que los arquitectos Renato G. Angeli, Carlo De Carli y Luigi Claudio Olivieri debían preparar para la Trienal de Milán.

Durante demasiado tiempo, muchos creyeron que era inútil involucrar a los arquitectos en el diseño de la oficina, se tenía una concepción cortesana sobre los arquitectos, como si fueran astutos decoradores de lujo que solo podían ser molestados para grandiosos palacios y salones de baile. La revisión de la arquitectura según los conceptos racionales ha llevado a estos artistas a vivir plenamente dentro de las necesidades urgentes de la vida. Hoy en día, todos han entendido que la oficina no es inferior a una sala de estar, más bien se puede decir que con bastante rapidez se produjo un revés sorprendente: actualmente las oficinas reciben mayor atención que la mayoría de los hogares. Las mejores oficinas como las de Montecatini, en la Toscana, son un homenaje al trabajo; las mismas ofrecen verdaderamente un ambiente superior al que encuentran los trabajadores cuando regresan a casa. Son un prelude de la reforma edilicia y técnica de la casa a la que la civilización moderna aspira en su más perfecta organización.

De las potentes organizaciones modernas del trabajo, en la disciplina de la organización nacional, surgieron nuevos ambientes laborales y también nuevos entornos recreativos, centros de atención, campos deportivos, complejos balnearios y hospitales sindicales. En un futuro próximo surgirán incluso las viviendas perfectas, aún más de lo que ya hoy se procura.

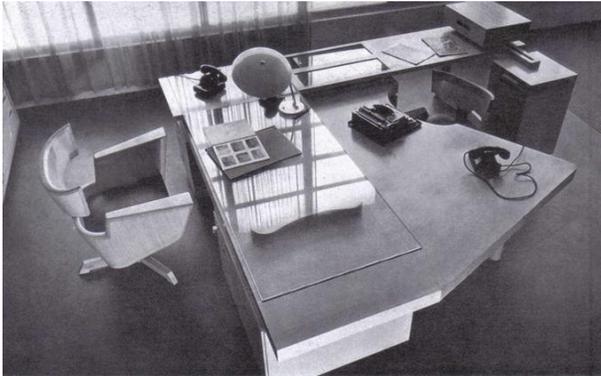
En la actualidad, respecto a este campo, Italia se encuentra al mismo nivel que cualquier otra nación, el palazzo della Montecatini diseñado por Gio Ponti es un modelo estudiado en todo el mundo; por lo tanto, la Trienal de Milán también debía llevar a la palestra este gran problema sobre nuestro equipamiento de trabajo.

La norma de los modelos acá presentados es el haber alcanzado la caracterización del mobiliario de oficina: nótese cómo pueden ser abordados desde dos puntos diferentes. El primero es mediante la producción en serie del mobiliario para cualquier oficina, que se caracteriza por sus funciones técnicas de trabajo, pero sólo en un sentido general. Pertenecen a esta categoría el mobiliario de la empresa metalúrgica, aquí ilustrada, y el mobiliario del Palazzo della Montecatini; muebles fabricados en serie, con elementos multiplicables y gavetas intercambiables, los muebles perfectos para cualquier oficina. Por otra parte, el segundo punto mencionado y muy bien documentado aquí, persigue la definición de varios tipos de mobiliario estandarizado, para determinados tipos de oficinas. De hecho, se puede afirmar que las oficinas de una firma de mármoles tendrán exigencias diferentes a las oficinas de una industria textil: por lo tanto será conveniente que algunos de sus muebles sean diversos, según cada categoría de industria.

A esta caracterización diversa y necesaria del escritorio para cada industria se llega mediante las consideraciones que Ponti siempre apoyó y que persiguen afirmar la absoluta unidad y coherencia de la decoración y el mobiliario de cada ambiente. Las muestras de tela que comercializa el gerente de una fábrica y el muestrario de mármol de un representante de una cantera no son elementos temporales o carentes de autenticidad, más bien son elementos fundamentales necesarios, pues el arquitecto que es llamado para modelar esas oficinas no puede prescindir de ellos de ninguna manera. Es así que archivadores, impresos, cuadros, entre otros, forman parte integral de estas oficinas y es necesario que siempre sean cuidadosamente

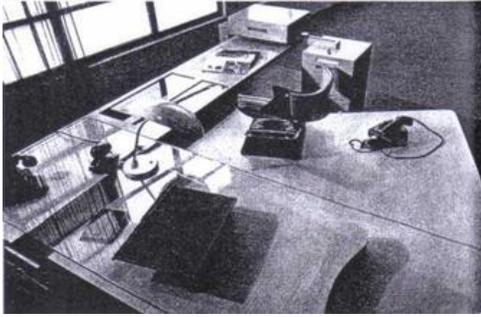
previstos en la composición y el presupuesto del mobiliario esencial, en lugar de simplemente comprometer las paredes o los muebles. El mismo escritorio, en vez de ser sólo la acostumbrada mesa para colocar los documentos y el tintero, pasa a ser el centro vital de la oficina en relación directa con todo el material de estudio o de trabajo de la persona que allí se sienta.

Una práctica moderna más segura reúne todos los muebles de servicio (archivadores, clasificadores, etc.) en una sola habitación, liberando de su presencia a las oficinas individuales. Esta práctica nos conduce al complejo mueble llamado de manera simplificada “escritorio”, cuya variedad es mostrada en esta original sección de la Trienal de Milán.



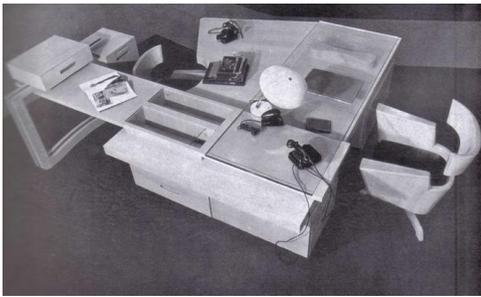
Fotografía (pág. 48)

Arquitectos Angeli, De Carli y Olivieri de Milán. Oficina del director de una industria textil: en el escritorio están incorporados los elementos que de otro modo se hubiesen desarrollado en muebles en sí mismos, por ejemplo, los archivadores. También es característico por haber colocado en el mismo escritorio al director y a la secretaria. El mueble es de cristal con roble de Eslovenia, Croacia. El suelo es de linóleo en tonos de verde.



Fotografía (pág. 48)

Detalle de la parte superior del escritorio, visto desde el puesto del jefe.



Fotografía (pág. 49)

Otra vista del escritorio anterior, en la sección para la decoración y el mobiliario de la oficina en la VII Trienal de Milán.



Fotografía (pág. 49)

Mobiliario publicitario con ventanillas-nichos abiertas en cristal y otras con láminas de madera.



Fotografía (pág. 50)

Arquitectos Angeli, De Carli y Olivieri de Milán. – Oficina del director en una empresa de mármol y de piedras de cortar.



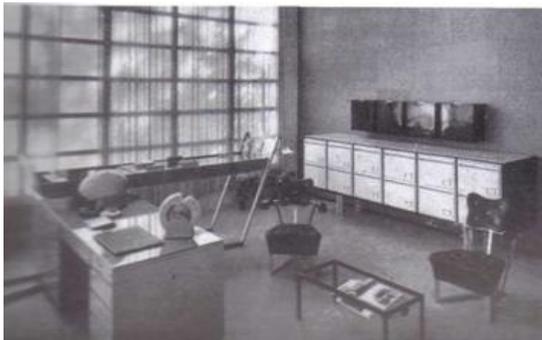
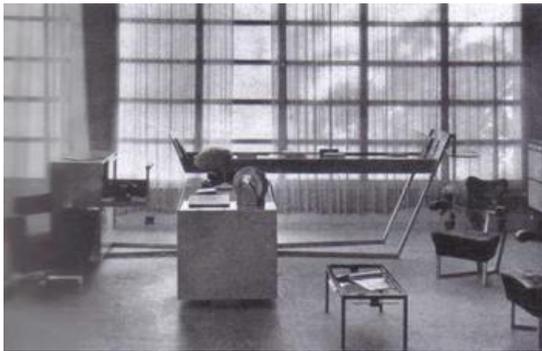
Fotografía (pág. 50)

Vista detallada de los muebles. Aquí el escritorio de la secretaria también está incorporado al escritorio del director, pero está más separado que en el escritorio de la oficina reproducida en las páginas precedentes.



Fotografía (pág. 51)

Arquitectos Angeli, De Carli y Olivieri de Milán. – Oficina del director de una empresa metalúrgica.



Fotografías (pág. 51)

Otra vista de la misma oficina. El mobiliario está hecho de aluminio



Fotografía (pág. 52)

Arquitectos Angeli, De Carli y Olivieri de Milán. – Escritorio para una oficina publicitaria.



Fotografías (pág. 52)

Arquitectos Angeli, De Carli y Olivieri. – Secretaría en una empresa de metalúrgica. Dos vistas del mobiliario en aluminio.

Lección sobre la naturaleza y profecía sobre las formas de los aparatos de radio

Los arquitectos Luigi Caccia Dominioni, Livio y Pier Giacomo Castiglioni, organizadores de la sección sobre las radios en la Trienal de Milán escribieron esto:

¿Quién no recuerda los primeros radiorreceptores? Aquellos que consistían en un conjunto de dos o tres cajones de severo aspecto científico, con botones y perillas graduadas, bobinas con cables multicolores y visibles válvulas plateadas, altavoces con “cuello de cisne” o con “mangas al viento”, con la forma de nuevos instrumentos musicales de viento, enlaces de cuerdas y cables serpenteantes sobre la mesa y un pintoresco desorden en el suelo.

¿Quién, entre los amantes de este nuevo aparato-instrumento, no ha sentido la nostalgia por aquellos primeros “complejos mecanismos”? Especialmente cuando hoy en día ve en su hogar uno de esos gaveteros habituales, esas cómodas o mesitas de noche o esos joyeros hechos en “maderas preciosas”, que la industria radiofónica pretende armonizar con el estilo de los interiores del siglo XX.

De hecho, los equipos antiguos que mencionamos anteriormente, llegaron a los hogares alrededor de 1924 con el sincero y legítimo aspecto característico de todas las creaciones primitivas. Posteriormente, esta presentación fue abandonada en 1929 cuando la radio, eliminando las baterías y los acumuladores eléctricos, funcionó con una simple conexión a una instalación eléctrica doméstica. Desde entonces el equipo radioeléctrico, simplificado en su uso y mantenimiento, alabado por sus maravillosas y crecientes posibilidades, quiso obtener una victoria aplastante y tuvo la pésima virtud de ocultarse dentro de un "mueble radio", el cual no tenía otra finalidad que camuflar un aparato maravilloso originado a partir de los más

puros conceptos matemáticos, con impropias formas tanto antiguas como modernas.

Las controversias y los intentos de buscar el verdadero estilo del "mueble radio" florecieron en los últimos años a mano de algunas personas inteligentes, pero el resultado siempre fue negativo. En la VII Trienal de Milán retomamos el tema, primero que nada eliminando la impropia denominación "mueble radio".

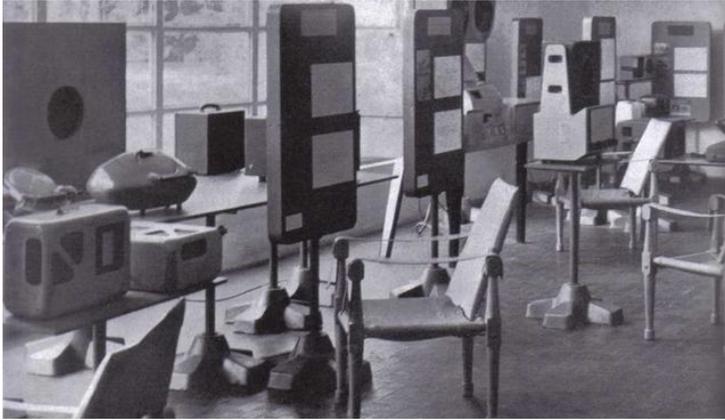
El radiorreceptor debe ser ante todo un "aparato", una máquina o, si se quiere, una herramienta; y una vez más, podemos hacer referencia al teléfono, a la máquina de escribir, al piano, a la calefacción, etc. donde todos los componentes, incluyendo los envoltorios protectores, responden solamente a una función adecuada y donde la palabra "mueble" nunca tuvo la oportunidad de manifestarse. Como mucho se podrá hablar de la "carcasa" del delicado aparato radioeléctrico, pero se debe abandonar absolutamente una definición que, por sí misma es todo un programa de errores y de insinceridades.

Las formas derivadas de nuestro trabajo aparecieron alrededor de unos veinte modelos expuestos y quizás, por primera vez, todas responden a sus necesidades de orden técnico y práctico.

Creemos que su forma y su composición satisfacen más fácilmente el gusto de un espíritu refinado de lo que pudieron hacerlo los habituales muebles radio, porque más allá de la trillada controversia entre la técnica y la estética, no hay duda de que las sensaciones fundamentales de las cuales se origina el juicio estético inconsciente e inevitable, están condicionadas por el respeto a las verdades científicas, como consecuencia y reconocimiento de una armonía natural que preside todos los hechos biológicos, mecánicos, eléctricos o químicos.

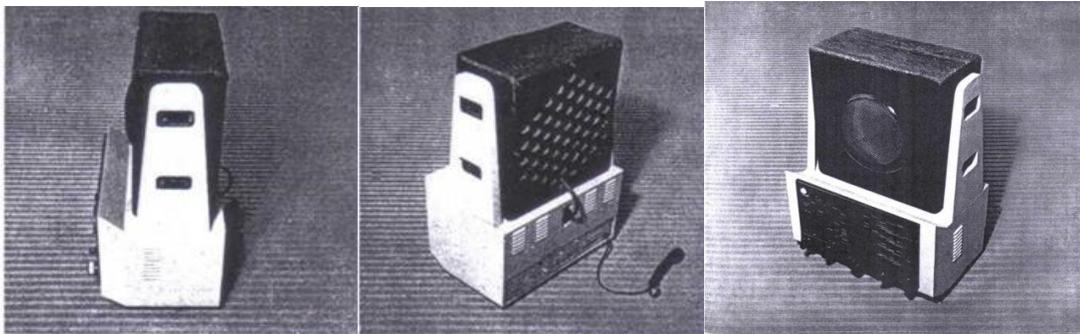
Esta polémica y nuestros esfuerzos no han sido en vano, ya que si hasta hace poco los fabricantes de radios no querían siquiera escuchar hablar de estas cosas, hoy en día algunas compañías, que ya han

producido otros aparatos inteligentes y racionales, nos siguen con buena fe, por lo que estamos seguros de que en adelante la radio ya no será el acostumbrado aparato acogido sin entusiasmo en los hogares de buen gusto, a pesar de su gran utilidad.



Fotografía (pág. 54)

La sección de los aparatos de radio en la VII Trienal de Milán. La organización y el montaje se deben a los arquitectos Luigi Caccia Dominioni, Livio y Pier Giacomo Castiglioni.



Fotografías (pág. 55)

Los italianos deben exigir radios que sean radios y no gaveteros.

La carcasa de metal envuelve el receptor -Marca Magnadine, modelo S.V.78- protegiéndolo efectivamente del polvo y de fallas radioeléctricas, la carcasa de madera contiene el altavoz, formando su pantalla acústica más

adecuada. Las vibraciones entre el altavoz y el radioreceptor se eliminan completamente mediante la suspensión con empaaduras de goma. Está claro que, en esta ejecución de los arquitectos Caccia Dominioni, Livio y Pier Giacomo Castiglioni, desde sus inicios técnicos se deriva una forma de gran efecto estético, que da al radio su estilo inconfundible

La situación de Neutra

Si hablan de arquitectura con personas inteligentes, de cultura y gusto actualizados, escucharán repetir que los arquitectos contemporáneos carecen de imaginación, que las obras de uno no pueden distinguirse de las obras de otro y así sucesivamente, incluyendo las referencias pedantes al hecho de que los revestimientos se caen a pedazos, que las puertas y ventanas dejan colar el viento y la lluvia, y que las paredes dejan oír las conversaciones y los pasos de los vecinos. La imagen será tal que hará que extrañemos la época de las cavernas, pero el conocimiento de estos señores, que probablemente saben distinguir a simple vista un cuadro del pintor Massimo Campigli de uno de Giorgio De Chirico y un verso del poeta Giuseppe Ungaretti de uno de Eugenio Montale, en el mejor de los casos no va más allá de las experiencias del siglo XX de los empresarios milaneses.

Aquellos no se dan cuenta de que todavía siguen siendo noticia, vieja, pero noticia al fin, y en la confusión del lenguaje arquitectónico, horrorizados, sólo reflejan la confusión de su propia cultura y ni siquiera sospechan que, en la arquitectura como en las otras formas del arte, las personas mediocres producen obras genéricas y similares, mientras que las grandes personalidades producen obras originales e inconfundibles. Por lo tanto, se trata de reconocer a estas grandes personalidades con un proceso histórico elemental entre multitudes de imitadores, condescendientes y confundidos. Identificarlas, liberándolas de los malentendidos de los cuales a veces ellas mismas se rodean, con la ingenua presunción de que nos dan la clave de su propia expresión y ubicarlas concretamente en la historia del gusto arquitectónico contemporáneo.

El arquitecto Richard Neutra es, en la opinión común y en sus propias convicciones, el prototipo del “racionalista”; las exigencias de lo “estándar”, de la industrialización, están presentes en él, quizás mucho más que en cualquier otro arquitecto contemporáneo. Polémicamente se propone adaptar

de manera rigurosa sus construcciones a las necesidades de quien las habitará y casi rechaza el título de artista; sin embargo éste es el termino que le corresponde si examinamos críticamente sus obras.

Desde un punto de vista histórico, no es posible prescindir de las razones que lo asocian inequívocamente a la tradición de Frank Lloyd Wright ni de los argumentos que lo pusieron en contra de su maestro: esta polémica fue librada en el interior del artista antes de ser declarada entre el maestro y el alumno. Ésta es también una polémica que se esclarece sobre todo por la evidencia de sus obras, en las que la experiencia de Walter Gropius prevalece sobre cualquier otra —por otra parte, la rica herencia del lenguaje arquitectónico de Wright es intransmisible, excepto a través de sus enseñanzas morales— y no mediante las discusiones de premisas intelectualistas, que se pueden valorar sólo como datos culturales resueltos en lo absoluto de los hechos artísticos individuales.

De hecho, el romanticismo de Wright y el racionalismo de Neutra son términos igualmente abstractos, si tan solo se tiene en cuenta la distancia entre la concepción mítica de la naturaleza de Wright —que busca en la estructura de la creación una ley elemental, el signo mismo de la voluntad original de Dios— y la de John Ruskin, mística e idílica —que ve a Dios en la gracia de las múltiples formas, en la vibración de la luz sobre la hierba, en el microcosmos de una flor—; o el conflicto entre el racionalismo de Neutra, circunscrito al magro ideal de un industrialismo burgués perfecto y el racionalismo de Ernst May, llevado a los extremos de una acción moral.

Indudablemente, la idea social de Neutra se cierra en un límite exiguo comparado con la moral bíblica de Wright y la mordaz preocupación ética de Gropius; pero dentro de ese límite, los extremos se separan, urgiendo la definición de un lenguaje formal. Habiendo fracasado el vasto asunto urbanístico, casi tan ingenuo como *Sforzinda*, la ciudad ideal proyectada por Filarete, y habiendo escapado del empeño “creativo” de Wright —en sentido religioso, para hacer naturaleza mediante la construcción— quizás Neutra es

el primer arquitecto que crea la arquitectura paisajista en un sentido netamente pictórico, es decir, una arquitectura que en vez de reafirmar el eterno problema de la relación entre el hombre y la naturaleza, con el fin de resolverlo abstractamente en una nueva “concepción del mundo”, reduce violentamente el dato naturalista a su episodio formal, superando así el límite de dicho episodio.

Observen estas construcciones de Neutra: el gran sanatorio o la casa de descanso vacacional, cada uno de ellos involucra todo el espacio circundante en la relación precisa de sus niveles, de sus volúmenes, de sus líneas, de su sintaxis cromática: debemos agradecerle al límite “burgués” de Neutra, si el sanatorio no tiene la desnudez de una clínica o el aburrimiento de un convento y si las casas nos ahorran la incomodidad de lo pintoresco.

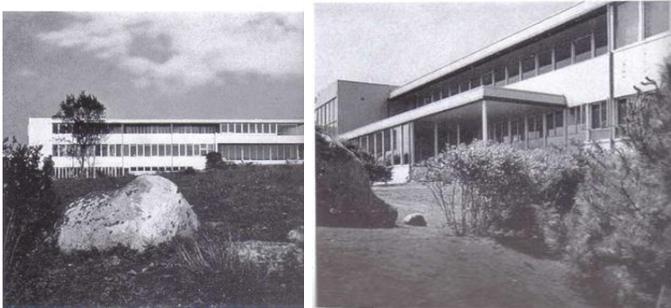
Naturalmente, se debe a las lecciones de Wright que la organicidad de las plantas, condicionada totalmente al uso racional del espacio interior, sugiera una relación inmediata, no sólo efectista, entre construcción y paisaje, pero la armonía de esa relación es un hecho característico sólo de Neutra. De hecho, si con Wright el espacio parecía espesarse en cantidades esenciales, oprimirse con su carga de atmósfera y de luz dentro de los planos y los volúmenes enfrentados (como dentro de los horizontes saturados de Paul Cézanne), con Neutra la relación de identidad entre el espacio paisajista y el espacio construido es tan inmediata que la misma naturaleza se omite, contenida sin ninguna dificultad en la nítida medida de la planta arquitectónica, cuya orientación es tal, que captura todo el aire, toda la luz del paisaje y no por pedantería de higienista.

El edificio de Neutra, una pantalla colocada en el punto focal de la vista paisajista, absorbe espontáneamente la luz y la atmósfera y las aísla en relaciones esenciales. Es una inserción lógica en el espacio sin límites, una coincidencia fantástica entre el hecho constructivo y el entorno natural y urbanizado, que asume en el arte de Neutra el mismo valor que tiene ese

motivo en un cuadro de un poblado, en donde se identifica el sentimiento del pintor, en la naturaleza aparente.

La crítica de las limitadas premisas éticas o sociales de la arquitectura de Neutra es por lo tanto, tan ilegítimo en el juicio que se hace a su obra, como la crítica al supuestamente escaso contenido de un paisaje o de una naturaleza muerta respecto a una gran composición. Esa crítica quizás puede tener valor si se lleva a cabo teniendo en cuenta los contenidos culturales del gusto arquitectónico contemporáneo, pero no puede afectar con lógica la apreciación de las cualidades estilísticas de la arquitectura de Neutra.

A.M.A.M



Fotografías (pág. 88)

Algunas edificaciones de Richard Neutra: 1-2-3, Casa Brown. 4-, Casa Westwood en Los Angeles. 5-9-, Casa Kaufman en Los Angeles. 6-, Casa desmontable y transportable en Los Angeles. 7-, Casa de reposo en Los Angeles. 8-, Casa en el desierto de la Cordillera.



Fotografía (pág. 90)

Esta casa, construida por Richard Neutra en colaboración con Otto Winkler, en Hillsborough, cerca de San Francisco, California, está ubicada sobre una colina cuya cima está coronada por un grupo de altos árboles de eucalipto. Las laderas de la colina hacia el sur y hacia el oeste gozan de una vista soberbia que da a la campiña, sobre la parte sur de la bahía de San Francisco.



Planos (pág. 90)

Los planos de la planta baja y del primer y segundo piso de la casa Hofmann en Hillsborough.



Fotografía (pág. 91)

Richard Neutra. La casa Hofmann en Hillsborough, vista desde lo alto de la colina.

La casa Hofmann en Hillsborough

La casa estaba habitada por una pareja joven con un hijo y una sirvienta. Los dueños de la casa acostumbraban rodearse de amigos del entorno artístico e intelectual, además la señora Hofmann era pintora y escultora y atendía la educación de su hijo. Éste era el tema que el arquitecto debía desarrollar.

La casa, que está en lo alto de una colina con una pendiente bastante pronunciada en ambos lados, se abre en varios niveles hacia el terreno circundante y goza de la soberbia vista de la bahía de San Francisco y del paisaje boscoso de la península. El fondo de la construcción y del jardín está constituido por una vegetación de frondosos eucaliptos.

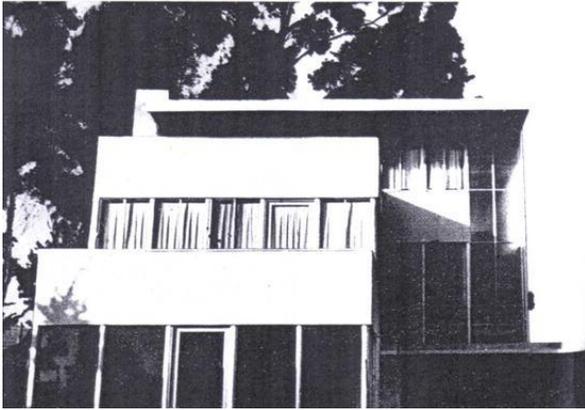
La calle de entrada se desarrolla siguiendo la pendiente de la colina y comunica con un garaje para dos autos, llevando a la entrada de la casa. Al entrar se encuentra de inmediato un guardarropa con lavabo. A la izquierda está la sala de juegos con bar y con un gran ventanal de vidrio de piso a techo, que mira hacia el patio con césped; un fresco del pintor estadounidense Sotomayor cubre completamente una de las paredes de esta

habitación y representa una aventura del propietario en la selva brasileña. Los colores dominantes son el verde azulado pálido y el marrón.

A la derecha de la entrada hay una escalera con baranda de aluminio, que lleva a las áreas de estancia del piso superior. Una puerta plegable permite separar eventualmente el comedor de la sala de estar. En estas áreas el piso es de alfombra grisácea, las paredes son blancas, los muebles están enchapados en nogal africano, las telas y las cortinas son de color salmón brillante, los accesorios están cromados. Un rincón para desayunar, orientado hacia el este, se articula con las áreas de servicio, definidas por una cocina, un dormitorio y un baño. A estas áreas se accede mediante una escalera secundaria desde la entrada de servicio y la lavandería.

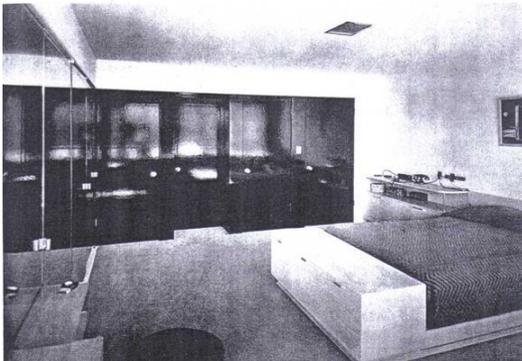
La continuación de la escalera principal lleva al segundo piso, donde se encuentran los dormitorios, los baños y numerosas terrazas. El dormitorio principal tiene un gran ventanal que da sobre la terraza, destinada a los baños de sol; una pared de espejos que contiene amplios armarios y una pared revestida de madera oscura que contiene las puertas del baño, del corredor y de otros armarios.

Los materiales utilizados en esta habitación son: alfombra gris para los pisos, la madera de magnolia para los muebles, una tela verde jade para las cortinas y las mantas. Todas las puertas y ventanas de la casa están elaboradas en aluminio anodizado.



Fotografía (pág. 92)

Arquitecto Richard Neutra - Casa Hofmann en Hillsborough. Vista desde el exterior: en la planta baja está la sala de juegos y gimnasio que dan hacia una zona de césped; en el primer piso está la sala de estar que da hacia una terraza con una vista encantadora; en el segundo piso está el dormitorio de los propietarios con una gran terraza.



Fotografía (pág. 93)

Arquitectos Richard Neutra y Otto Winkler. - Casa Hofmann en Hillsborough, San Francisco, California. Dormitorio de los propietarios: el piso está cubierto de una alfombra gris, los muebles son de madera de Magnolia, las puertas son color marrón, las cortinas y las mantas de la cama están realizadas en tela verde jade, el armario está empotrado en la mampostería y tiene puertas corredizas de vidrio espejado.

Una casa de Giuseppe Terragni

Para muchos Terragni es un arquitecto sorprendente. Comenzó en la ciudad de Como, Lombardía, en el año 1927, con el gran conjunto de apartamentos de alquiler, bautizado por la fantasía acuática de los habitantes de la ciudad con el nombre de “transatlántico”, como si solamente en los transatlánticos se permitiese el lujo de grandes ventanas panorámicas. Aún continúa siendo así, en la persistente pereza de un público que insiste en no querer ponerse al día con la arquitectura moderna.

Es así como a muchas personas les parecía que esta pequeña casa estuviese construida sobre extraños zancos, en vez de estar sobre pilares reales. La ironía parece ser una herramienta honesta si se debe luchar contra los arquitectos modernos: sin embargo nadie pensaría en ofender al *Palazzo della Ragione* de Milán, el cual también está elevado con respecto al nivel del suelo. La grama, que encontró un buen terreno para extenderse debajo de la casa del arquitecto Figini, ubicada en la zona residencial *Villaggio dei Giornalisti* en Milán, e igualmente elevada sobre pilastras, y las flores que florecieron allí no son una ironía o una rareza: había muy poco terreno alrededor de la casa y haberla elevado creó un espacio para un jardín al que se hubiese tenido que renunciar.

Esta casa de Terragni no tenía escasez de terreno en Rebbio, Provincia de Como: así pues, la planta baja está pavimentada, pero sigue siendo un piso libre de más, disponible para el automóvil en vez de estarlo para los niños, para el automóvil y su respectivo garaje. Pero aquí en Rebbio, la elevación tenía un propósito enteramente diferente al de liberar más espacio a nivel del suelo: aquí se quería elevar más la casa para liberar mejor las ventanas, para darles el derecho a respirar y a la alegría, más allá de los cubos aplastados de las otras casas y para disfrutar del panorama de las colinas cercanas, incluso en el hogar. Así toda la casa se convirtió en un mirador, en la medida de lo posible y sin mayores esfuerzos.

Aquí la casa vive de sus ventanas. La construcción modular permitió el uso de ventanales horizontales con aberturas de amplias luces. Tanto aquí como en la *Villa Bianca* en Séveso, Lombardía, ilustrada en el número de diciembre de 1940, de la revista “*Costruzioni- Casabella*”, un fascículo memorable por ser un muestrario único de casas modernas, Terragni comprendió lo que es una ventana para una casa: ¡ya no es un juego de tímpanos y de cornisas, sino una necesidad extrema de luz y de aire! Las ventanas de esta casa no están controladas por los ejemplos del Palacio Pitti en Florencia, o del Palacio Farnese en Roma: sus únicos jefes son el norte y el sur. Hacia el sur, ventanas continuas fácilmente defendibles del sol y de altura normal; hacia el norte, en cambio, casi toda la pared se vuelca en el cristal y algo menos en el lado oeste. De hecho, las dos salas de estar se sitúan hacia el oeste y parece que las paredes aspiran la luz, a través de esa zona central hecha toda de vidrio y con tan solo dos franjas de pared maciza a los lados. De todos modos, las marquesinas y el balcón que atraviesan esta pared occidental la defienden contra la violencia de la luz directa.

Toda la casa vive a través de sus aberturas, en las diferentes fusiones con la naturaleza, en su continuo abrir y cerrar del diálogo vivaz y descubierta de cristales y marquesinas. Nadie debería asombrarse de que el arquitecto haya sentido la necesidad de elevarla más sobre el suelo y hacia la luz, al sentir que su estructura vive de tal manera en aquel contacto con el aire: ciertamente lo hubiese hecho aunque alrededor no hubiese habido ningún panorama que pudiese disfrutarse mejor desde las ventanas elevadas.

Esas formas inusuales serán comunes en el futuro. Basta con llegar a erradicar del cerebro de las personas la extraña idea de que la arquitectura residencial debe rendirle homenaje a los Brunelleschi y a los Alberti, en lugar de responder a las necesidades de la vida, y más nadie se sorprenderá al ver que un esqueleto de estructura portante contiene una vivienda. Ya hoy, para muchos de nosotros, esto no es ningún descubrimiento o sorpresa. Por lo

tanto, Terragni no es el único a identificar en esta especie de escándalo sobre los zancos, o quién sabe en cuál otro, pues son todos, como ya dijimos, escándalos gratuitos.

Terragni también nos sorprende incluso a nosotros, pero no por estas soluciones funcionales: cada vez nos sorprende por la novedad de sus soluciones rítmicas, es decir, por las modulaciones que cada vez redescubre con sus obras, que son la marca de su belleza. Por ejemplo, quien vea nuevamente la fachada oeste, pero no para sorprenderse del espacio otorgado a las ventanas y a la saliente de la marquesina, o para justificar su racionalidad, sino de forma desinteresada, así como si observase un cuadro abstracto, aquí puede permanecer el tiempo que quiera conversando con aquellos ritmos de formas, como si estuviese frente a un cuadro de Mondrian o, tomando un ejemplo más conformista, como si escuchase una composición musical de Bach.

Desde hace un tiempo, el rectángulo parece ser la obsesión de Terragni, la extraña medida de su mundo, el juego sobre el cual él siente que las unidades más diversas se recomponen. Es un juego tan claro que no es necesario emitir un largo comentario: la relación entre transversal y vertical se desplaza continuamente en una oscilación palpable que puede documentarse con una precisión de proporciones algebraicas, que se realiza marcando el espacio de la misma manera en que la música marca el compás.

El rectángulo enamoró a toda una escuela de holandeses y ver las pinturas en las que no había más que rectángulos, acostados o erguidos, entrelazados o divergiendo, les parecía y aún a muchos les parece un extraño capricho de la mente. Aquí no encontramos nada más que rectángulos, e incluso los espacios están compuestos en algo que es más que una casa, precisamente en un cuadro plástico, con espacios de diversas naturalezas, avanzados y retraídos, espacios transparentes y espacios densos, espacios claros y espacios en penumbra. Incluso en la antigüedad

comprendían la arquitectura de esta manera, no como repertorio de cornisas y ornamentos cansados, sino como una medida dominante del volumen, que acelera la unidad de la masa en bloque y también la vive en los múltiples elementos constitutivos, todos en ese acento original, en esa medida fundamental.

Ésta es la razón por la que nos permitimos citar nada menos que a Bach, no porque la claridad esplendorosa de esta casa tenga mucho que ver con la gravedad del antiguo músico, sino porque aquí también la medida es igualmente geométrica, al punto de desafiar la naturaleza mecánica, hasta desmentir el capricho, hasta sentir el arte en la medida intransigente de un ritmo, en vez de sentirlo en los cortinajes suntuosos o en los ornamentos sobrecargados o en los estucos. Incluso la fachada sur, que puede parecer la más simple, posee este lenguaje misterioso de los rectángulos: sabe adquirir la riqueza incluso en el simple cálculo de una asimetría.

A. B.

La *Villa Bianchi* ubicada en Rebbio, del arquitecto Giuseppe Terragni, es una casa residencial aislada, con tres pisos incluyendo la planta baja: con orientación según el eje térmico solar. La planta baja está abierta en gran parte, el pórtico se utiliza como garaje y para los servicios. Una escalera externa, con los lados hechos en cristal, lleva hacia el primer piso donde se encuentra la primera planta. La entrada principal conduce al vestíbulo que a mano izquierda lleva al comedor y a mano derecha a la sala de estar. Desde el comedor hay un pasaplatos que comunica con la cocina contigua, a la que se accede externamente desde la terraza que da hacia un corredor interno. En este corredor, ubicado en el centro de la casa, que está iluminado desde el vestíbulo, hay dos habitaciones y un baño, al que se accede directamente desde las habitaciones. Una segunda rampa-escalera interna conduce a la planta alta. Cada planta tiene balcones. La estructura es una placa de concreto con tabiquería de mampostería.



Planos (pág. 104)

Arquitecto Giuseppe Terragni- *Villa Bianchi*, en Rebbio. Plantas del primero y segundo piso.



Fotografía (pág. 105)

Arquitecto Giuseppe Terragni – Detalle del ángulo noreste de la *Villa Bianchi*, en Rebbio.



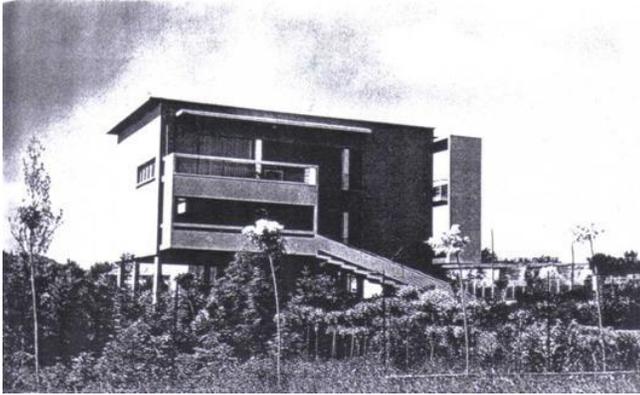
Fotografía (pág. 106)

Villa Bianchi, en Rebbio - Vista desde el oeste con la rampa de acceso hacia el primer piso.



Fotografía (pág. 106)

Las grandes ventanas de las salas de estar, en la fachada oeste, protegidas por los voladizos de las marquesinas y el balcón.



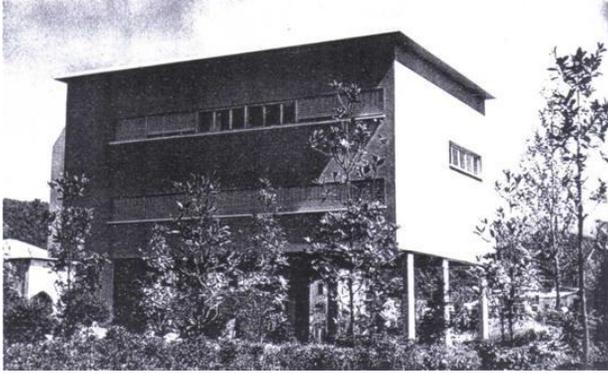
Fotografía (pág. 107)

Arquitecto Giuseppe Terragni - *Villa Bianchi*, en Rebbio. Una vista de la fachada norte con la rampa de la escalera de acceso al primer piso.



Fotografía (pág. 107)

Otra vista del *Villa Bianchi*, en Rebbio, en la que Giuseppe Terragni nos dejó otro ejemplo de su arquitectura característica.



Fotografía (pág. 108)

Arquitecto Giuseppe Terragni - *Villa Bianchi*, en Rebbio. La fachada sur con las dos aberturas horizontales.



Fotografía (pág. 109)

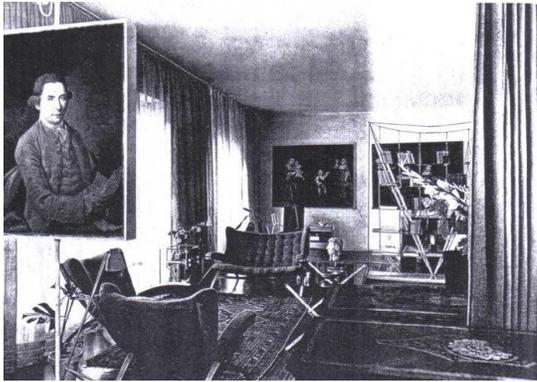
Arquitecto Giuseppe Terragni – *Villa Bianchi*, en Rebbio. Otra bella vista de la *Villa Bianchi*, tomada desde el sur, con el paisaje de colinas al fondo.

La casa de un arquitecto

Esta decoración que el arquitecto Franco Albini diseñó para sí mismo nos ofrece la oportunidad de tratar de interpretar algunos modos expresivos del arte moderno; una ocasión bastante extraña porque al haber conectado ambientes con y sin elementos antiguos, alcanzando resultados muy diversos, nos permite establecer un paralelismo entre dos idiomas diferentes con los que el arte moderno, y a veces, como en este caso, el mismo artista, pueden expresarse legítimamente y, mediante la comparación, dejar en claro sus significados.

Para aclarar el alcance de la diversidad de estilos que Albini utilizó en los ambientes de su casa, queremos decir en primer lugar que no es necesario cometer el error de poner esta obra y, en general, todas las obras que los arquitectos hacen para sí mismos, sobre un plano crítico particular, considerándolas como paradigma y límite de la individualidad artística de cada uno de ellos. Incluso el arquitecto que trabaja para sí mismo está sujeto a ciertos problemas prácticos ni más ni menos de lo que le sucede cuando trabaja para un cliente, o más bien habría que decir lo que básicamente es la misma cosa: que un artista, dado que crea arte, siempre es igualmente libre y en cierto sentido se tiene como cliente a sí mismo, ya que sirve a su propia imaginación. Será precisamente el poder y la libertad de la fantasía lo que le sugerirá al artista la forma de superar los vínculos empíricos, resolviéndolos en obras de arte. En este caso, el problema práctico más visible, además de todos los que el arquitecto normalmente debe enfrentar (la forma, el tamaño, la disposición de las áreas que se van a amoblar, la posición de las aberturas, ciertos límites de gastos, etc.) era la pre-existencia de algunos muebles antiguos de la familia a los que se les debía dar un lugar, resolviéndolos en la arquitectura moderna del ambiente.

(Incompleto en el original)



Fotografía (pág. 112)

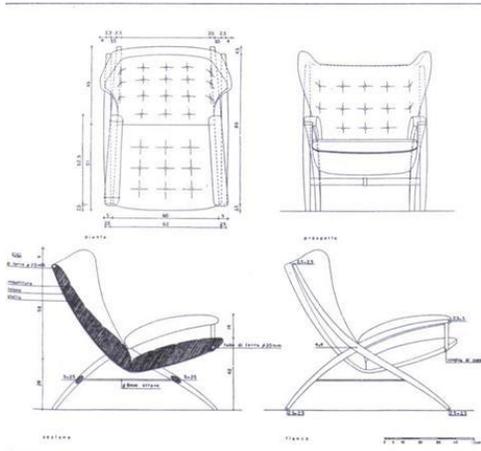
Arquitecto Franco Albini. La sala de estar de su apartamento en Milán. Las paredes y el techo son blancos. El piso es de linóleo marmolado rojo y marrón, las ventanas tienen cortinas de cáñamo gris, a la derecha hay una cortina de cáñamo azul, el sillón azul es de madera de castaño y tejido a mano, la biblioteca hecha en madera de fresno con tensores de acero, acabados de latón cobrizo y repisas de vidrio templado; el aparato de radio tiene una carcasa de vidrio extrafuerte con los elementos mecánicos a la vista.



Plano (pág. 113)

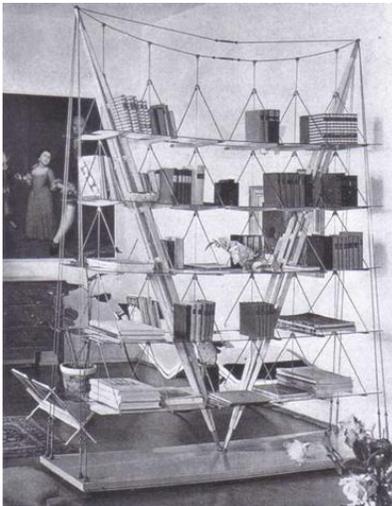
Arquitecto Franco Albini –plano del apartamento: 1, biblioteca; 2, diván; 3, escritorio; 4, revistero; 5, sofá; 6, mesa; 7, sillón; 8, cuadro; 9, mesa de comedor; 10, cama matrimonial; 11, sillón con ruedas; 12, tocador; 13, armario; 14, cómoda; 15, cuna; 16, mesa para cambiar al bebé; 17, cama

plegable; 18, perchero; 19, vitrina para vajilla; 20, mesa de planchar; 21, armario para la ropa sucia; 22, mesita para el teléfono; 23, mesa de cocina; 24, tablero de electricidad; 25, congelador; 26, cocina.



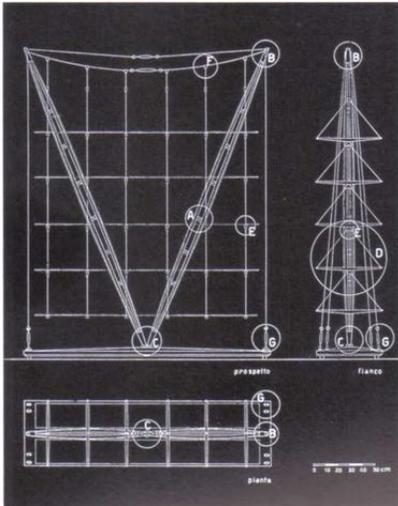
Fotografía (pág. 113)

Arquitecto F. Albi – Planos de los sillones y sofás de la sala de estar.



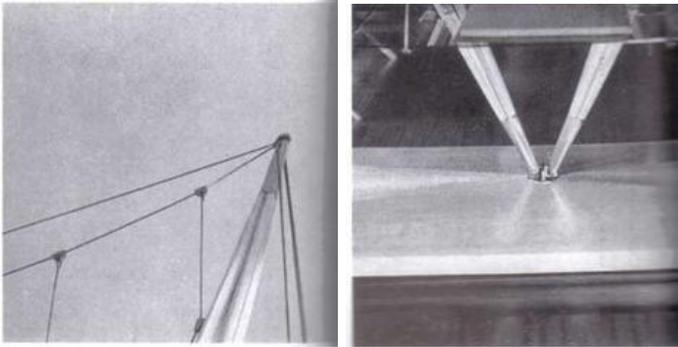
Fotografía (pág. 114)

Vista de la biblioteca en la sala de estar. (Foto: Crimella)



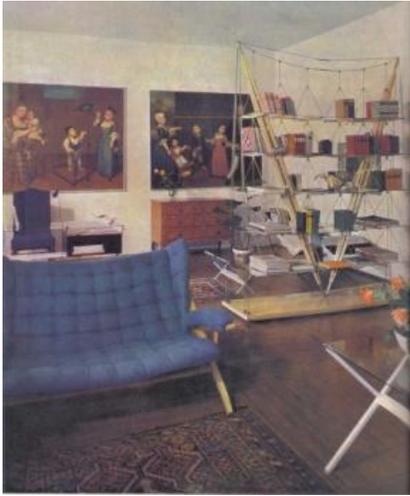
Fotografía (pág. 114)

Diseño del conjunto de la biblioteca (detalles en la página siguiente).



Fotografías (pág. 114)

Algunos detalles de la biblioteca de la sala de estar.



Fotografía (pág. 116)

Arquitecto Franco Albini – Una vista de la sala de estar con el área de la biblioteca, reproducida en detalle en nuestra portada.

La madera en las exposiciones

Hace un tiempo no había exposición que no tuviese un buen “chalet” suizo o una “isba” rusa, ilustrando así la carencia de estilo típica de épocas que, por ser infértiles, se autodenominaban culturales. Parecía que la madera estaba destinada a los viles servicios de una falsa coreografía, excepto por cumplir con las tareas más importantes y estáticamente esenciales bajo una máscara de estucos arcaicos, destinados principalmente a esconder la esencia del material de construcción.

Hoy, mientras que cada exposición representa un campo de aplicaciones precursoras, una experiencia estilística sin límites para la imaginación, un punto de encuentro entre la aspiración y la realidad, vemos como la madera retoma una función noble, que se le ha encomendado en virtud de sus dotes plásticas que permiten llegar a las soluciones más racionales desde el punto de vista de la estática, de la economía y de la rapidez, manteniendo también la huella estética querida por la visión prefigurativa. Una que por otra parte, en el sentido contemporáneo del arte, no prescinde sino que se inspira en las soluciones constructivas de los materiales flexibles, soluciones integralmente adaptables a la madera.

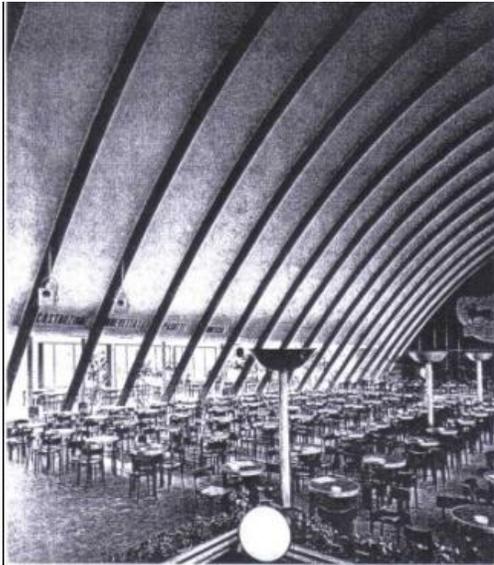
Esta posibilidad debe ser considerada como una conquista reciente de la carpintería que, hasta ahora limitada a la aplicación de la madera en su consistencia original, ha superado todas las dificultades provenientes de ese sistema con el principio de la compresión. A través de esta innovación la madera adquiere los valores de la continuidad y el carácter monolítico que la hacen comparable a un metal, con las ventajas de una fácil y simple elaboración. La Sociedad Anónima *Legnami Pasotti* en la Provincia de Brescia, con sus andamios patentados, ha tenido un amplio campo de aplicaciones en las exposiciones y ferias de interés nacional. A continuación describiremos brevemente e ilustraremos dichos trabajos.

El *Giardino d'inverno* en Roma fue construido en 40 días, los arcos de más de 30 metros de luz fueron fabricados en el sitio al pie de la obra con tablas encoladas y clavadas y posteriormente colocados en su posición de trabajo.

En relación con esta estructura, pueden recordarse los pequeños puentes de madera sobre arcos contraenchapados, construidos por la Sociedad Anónima Pasotti para la Exposición de la Moda de Turín.

El Pabellón de Armas lo formaban arcadas más complejas, ya sea porque eran articuladas en el vértice y en las bases, o porque su núcleo era de madera contraenchapada. La luz era de 38 metros, con capacidad para soportar cargas significativas, ya que debían suspenderse aeromóviles completos desde los arcos. Esta estructura resultó ser igual de rápida y económica. Las demás estructuras menores como las de las galerías, entre otras, eran también de madera, así como el Teatro de la Exposición del Tiempo Libre. En la misma exposición, el complejo de los restaurantes familiares regionales fue realizado con una simple armadura de madera rústica en dos pisos, constituyendo numerosos pórticos con el aspecto característico de viejos tiempos: éste es un caso donde la madera resurgió sin afectar su uso tradicional rústico.

En otro extremo, como expresión de arte abstracto, podemos recordar el 'bloque' o bastidor publicitario de la compañía "*Châtillon*", construido por Pasotti en la Feria de Milán de 1939, realizado en pocos días con columnas y vigas de madera contraenchapada. Esta estructura causó muchas dificultades, por haber querido ocultar los pernos a la vista, cuestión que solo el contraenchapado pudo resolver con tanta agilidad.



Fotografía (pág. 124)

Café en el Jardín de invierno, Roma 1938. Superficie cubierta de 3.500 metros cuadrados.



Fotografía (pág. 124)

Vista interior del mismo espacio, de 100 metros de largo.



Fotografía (pág. 125)

El Pabellón en madera, de la Exposición de los Minerales en Roma, 1938. A la izquierda, el Pabellón de las Armas.



Fotografía (pág. 125)

Interior del Pabellón de Armas en la Exposición de los Minerales en Roma. Arcos de madera de 38 metros de luz.



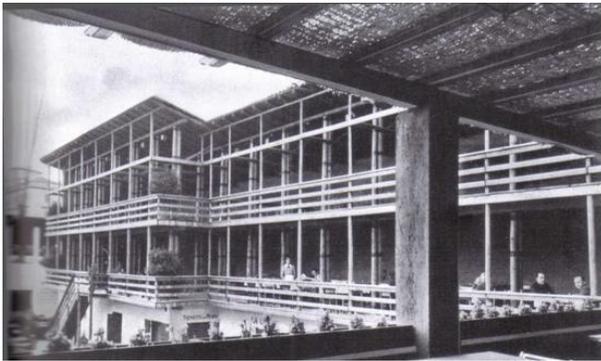
Fotografía (pág. 125)

Teatro descubierto en madera, con capacidad para 4.000 personas, realizado para la Exposición del Tiempo Libre en Roma.



Fotografía (pág. 126)

Entramado de los arcos con 3 articulaciones que forman el esqueleto del Pabellón de Armas en la Exposición de los Minerales.



Fotografía (pág. 127)

'Trattorias' o restaurantes familiares tradicionales, en estructuras de madera rústica, para la Exposición del Tiempo Libre en Roma.



Fotografía (pág. 127)

Bloque o bastidor publicitario de la seda *Châtillon* en la Feria de Milán de 1939.

La casa y su ideal

La revista Domus les ha pedido a algunos arquitectos que compartiesen en estas páginas, a manera de confidencia íntima, el proyecto ideal de la casa de sus sueños. En este número comenzamos con estos extraños relatos de cuatro arquitectos y sus casas ideales. Estas confidencias continuarán en los próximos números de la revista.

Estos ocupados profesionales fueron invitados, en un raro momento de ocio, a diseñar y calcular las paredes interiores y exteriores, los techos y el drama de las formas en contraste con la amada naturaleza, a diseñar lo imposible, a impulsar la visión hasta el punto donde nace la nostalgia, tan pronto como se ve, como si fuera ya algo irremediablemente perdido.

Estos arquitectos tienen sus casas propias y la mayoría ya han construido una casa coherente con sus ideas y que refleja su gusto: una casa que quién sabe cuántos se vieron obligados a verla desde la distancia, como alguna vez lo hicieran ellos, una casa ideal que parecía inalcanzable; y nuestros lectores, que a menudo disfrutaban del privilegio de estas visitas secretas, conocen más de una de ellas y quizás han imitado más de uno de estos modelos de vivienda. Pero ¿quién podría reprimir ese deseo? Hemos contado con esta necesidad de no poderse detener: ya sabíamos que, incluso el arquitecto que disfruta de su casa, la más bella, la más cómoda y la más luminosa, tenía que tener dentro de sí mismo otras imágenes que catapultar, ideas explosivas. Los relatos que hemos recogido son valiosos: estas páginas van más allá de la curiosidad indiscreta.

Todo el mundo ha soñado a su manera: existe quien se ha enamorado de una definición y por su fanatismo no le ha permitido a su casa ideal evitar, así sea un instante, ser considerada un cajón, una casa que lo encierra, aunque sea solo con paredes de vidrio como las de las cabinas aéreas; otros piensan en sus amigos, en invitaciones constantes a al menos quince de ellos con sus esposas; algún otro, en cambio, querría ofrecerle a su

compañera experiencias más especiales, una casa ideal en donde la expansión imaginativa de los espacios sólo sirva para trabajar más provechosamente en libros, telares y pinturas; muchos pensarían en reordenar profusamente con golosa ansiedad las pantallas libres de las paredes, o en los olores preferidos de la cocina; en cambio, alguno ha imaginado balcones que dan vértigo, que éste provoque un sueño, un momento surrealista de vida; otro imaginará también su fantasma, un fantasma benevolente que lo precede en la carrera hasta la casa, que llega a disfrutar del sol cuando él todavía está sobre el asfalto mojado de la ciudad, un fantasma que todavía respeta sus funciones tradicionales al menos asustando por la noche a la criada. Pero alguien, por ejemplo el arquitecto Banfi, en este número, aún diseñando una casa que le encantaría para sí mismo e inventando con todas sus pequeñas reglas de construcción precisamente la casa que él sabe que no podría fabricar hoy en día para sí mismo, para su esposa Julia y para su hijo Giuliano, ha pensado deliberadamente en una casa que otros podrían desear de igual manera, para otras queridas Julias y otros pequeños Giulianos, personas igual y verdaderamente vivas, e incluso pensó en un ideal que podría ser estandarizado, una casa prefabricada con elementos industrializados.

Así volvemos de un sueño gratuito a las propuestas que el día de mañana, un mañana ya presente, serán de suma urgencia. No sólo cuando los arquitectos, como Banfi o Peressutti, parecen haberse prohibido aquellos caminos abismales en sueños incontrolables: en cada uno de estos proyectos, incluso en el más fantástico, cada uno de ustedes puede encontrar inmediatamente las soluciones buenas y satisfactorias que le gusta descubrir cada mes en la pequeña mina de ideas para la casa, representada en cada número de Domus; y quizás precisamente sea también la solución integral de la casa que ustedes estaban buscando, para sus paisajes frente al mar o frente al lago, o en las vastas campiñas verdes o en las agitadas colinas.

Sin embargo esta competencia por la casa ideal representa una especie de desarraigo: el racionalista inflexible trepa los balcones abismales para saborear un espasmo surrealista; aquí el crítico tiene un excelente material para hacer otros cálculos, más allá de aquella severidad rigorista de un funcionalismo ascético, aparentemente utilitario, donde el sabor de la arquitectura actual siente la necesidad de sus controles originarios. Aquí el crítico se enfrenta con otros ritmos más flexibles: puede controlar más íntimamente el Ser artístico de estos arquitectos. No porque ellos realmente se liberen de los llamados controles funcionales, desde el rigor de una técnica abstracta o mecánica: la verdad es que aquí ellos se liberan de los impedimentos con los que una sociedad, retrasada en el gusto y la inteligencia, intenta detenerlos de manera irremediable, para que ellos sólo le sirvan, mientras ellos quisieran, en cambio, salvarla.

Las descripciones narradas por estos arquitectos no deben ser leídas sólo como una guía para sus planos imaginarios, sino para comprender los acentos de confesión humana que en repetidas ocasiones los traspasan, espontáneas e ingenuas confesiones. La confesión más recurrente en estos ensayos se encuentra en la alegría de estos arquitectos tras finalmente ser capaces de pensar por sí mismos, como si hasta ahora la colaboración con los clientes no hubiese sido más que una pena, a veces odio, en lugar de una colaboración. Ésta es una lección para todos: no sólo para los artistas que quieren salvarse sino también para nosotros, que no somos artistas y por lo tanto no podemos ser otra cosa que clientes: porque descubriendo nuestra casa ideal, ampliaremos el horizonte de sueños de nuestra casa, sólo si se le da al artista libertad para su imaginación creadora. (Domus)

La casa ideal del arquitecto Gian Luigi Banfi

Esta construcción que imaginé para mi esposa Julia, mi hijo Giuliano y para mí, no es una construcción fija y mucho menos una tienda de campaña, es una combinación entre las dos soluciones, ya que, por una parte ofrece los beneficios de la estabilidad en lo que respecta a los servicios y por otra ofrece la posibilidad de transporte de un lugar a otro, aunque a una menor velocidad.

Está compuesta por dos partes diferenciadas en cuanto a función y constitución: los servicios y la estancia. La cocina, el baño, la ducha, el lavamanos y el vestier componen la primera parte; el comedor, la sala de estar y el dormitorio conforman la segunda.

Los servicios se encuentran enganchados en la casa rodante y tienen todas las características de un coche-cama, por ejemplo. El espacio es mínimo pero contiene gabinetes, despensa, mesas plegables, nevera, cocina, agua corriente, calefacción, luz eléctrica, entre otros. La parte posterior del remolque de 6m², se utiliza durante el viaje para almacenar los componentes de la estancia, mientras que en las paradas se utiliza como un guardarropa con una posible cama de servicio.

La estancia está compuesta por 22 elementos cuadrados de 2 m x 2 m para el techo y el suelo y por 24 elementos de pared perimetral y 2 de pared interior, que también miden 2 m x 2 m.

Todos los muebles para la decoración de la parte desmontable son plegables (mesas, sillas, camas, campana de la chimenea, biblioteca, gabinetes, etc.).

Los elementos se ensamblan como sigue a continuación:

- 1) Techo: compuesto por telones de 2 m x 2 m que están conectados a lo largo de los bordes con doble abrochamiento; por lo tanto, se le puede dar la forma deseada requerida por el paisaje: armado en el suelo, el techo está suspendido mediante cables metálicos sujetos a otros cables

previamente tensados entre los árboles, los cuales, por lo tanto sirven como elementos portantes; donde sea necesario se podrá compensar la falta de cualquier árbol con postes bien plantados.

2) Piso: compuesto por tablones de 2 m x 2 m, que descansan sobre soportes atornillados y que permiten nivelar el plano horizontal sin depender de las inclinaciones variables del terreno.

3) Paredes: están constituidas por elementos portantes que se atornillan a los soportes del piso y a los paneles de 2 m x 1,90 m que se insertan entre los soportes: la unión entre la pared y el techo está asegurada por cortinas verticales que funcionan como fuelles y le permiten al telón de recubrimiento la flexibilidad que su constitución necesita. Los elementos de pared son: nueve unidades con ventanas, ocho unidades con puertas y cinco paneles completos, constituidos por una armazón interna de madera, cubierta por dentro y por fuera por paneles de aglomerado templado rellenos de esteras aislantes de fibra de vidrio.

4) Decoración y mobiliario: como se ha dicho, todos los muebles son plegables y desmontables. La parte de los dormitorios está conectada a los servicios (casa rodante y remolque) por una articulación de acordeón que permite poner las dos partes de la vivienda a una distancia variable, adecuada a las diversas configuraciones de los terrenos.

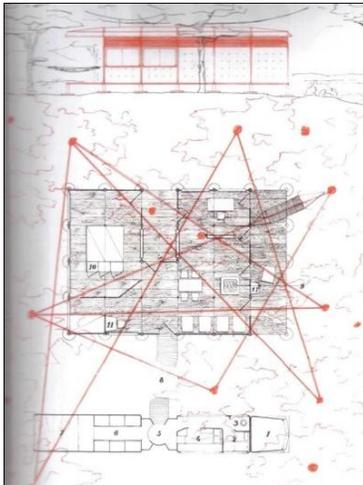
¿Se puede realizar esta vivienda? Hoy quizás es considerablemente costosa, tanto así que representa una casa doble: una casa de vacaciones que también tiene que funcionar como una casa fija. Como tal, está destinada a permanecer en el papel; sin embargo, me gustaría señalar algunas de las características esenciales que le otorgan a este proyecto un aspecto particular pero que tienen en sí un valor más general, de modo que permiten la realización de un tipo de vivienda mucho más generalizable, que se puede construir rápidamente a escala industrial y a bajo costo; un problema que nos preocupa tanto como el de la vivienda fija particular.

En un estudio más detallado, los elementos de la construcción serán estandarizados y podrán ser prefabricados en serie: con algunas modificaciones, especialmente en lo que respecta al techo y su soporte, podrán ser adaptados para las construcciones fijas. Los servicios son y deben seguir siendo un sistema y el hecho de que tengan o no tengan ruedas no cambia su naturaleza. Podríamos pensar en esta vivienda siendo producida en serie como un automóvil.

Estos elementos esenciales deberían permitir la realización (construcción en serie, el transporte en un espacio reducido, un montaje rápido y a precio módico) de muchos tipos de viviendas permanentes, cuyas características permitirían a cada una de ellas una alta variabilidad de plantas.

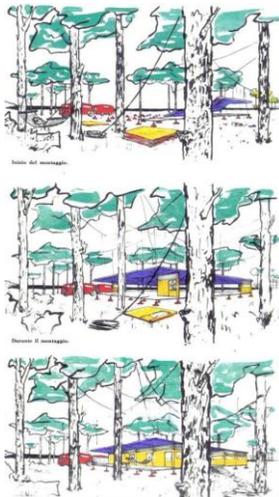
La tabla de estadísticas destaca cómo a cada número de elementos del piso le corresponde un número mínimo de paredes para encerrar el perímetro mínimo y un número máximo de paredes para encerrar el perímetro máximo. Entre los dos extremos es posible cualquier variación de plantas, a cada una de las cuales le corresponde un cierto número de paredes.

En resumen, el resultado no será una casa prefabricada que permita sólo la simplicidad de montaje con una solución única de distribución de espacios, sino que, previendo la construcción industrial de los elementos, se puede pensar en la posibilidad de satisfacer todas las exigencias individuales dentro de límites muy extensos, mediante una proporción diferente entre las partes horizontales y verticales. (Gian Luigi Banfi).



Plano (pág. 145)

1, cabina de mando y motor; 2, baño lavabo; 3, inodoro; 4, cocina; 5, articulación; 6, guardarropa; 7, almacén para el transporte de materiales y cuarto de servicio en estación; 8, unión entre el baño y la vivienda en estación; 9, chimenea; 10, guardarropa desmontable; 11 mesa plegable.



Fotografía (pág. 146)

- Inicio del montaje.
- Durante el montaje.
- Montaje culminado.

La casa para la familia del arquitecto Lodovico Barbiano di Belgioioso

CONCEPTO GENERAL:

Me imaginaba "la casa para mi familia" en un lugar alpino porque me gusta el contorno de las montañas como marco ideal, pero pasando de la abstracción a la realización, no vería dificultades para realizarla en otra parte: incluso sobre un terreno a las afueras de una típica pequeña ciudad.

Los padres, cuatro hijos y el servicio deben encontrar una vida simple pero orgánica: la libertad de cada individuo en el contexto armonioso de la familia.

No sé concebir estas necesidades sin darle a la casa ambientes bien definidos en las diversas funciones, separados entre ellos y compenetrados con la naturaleza, porque la vida se prolonga más allá de las áreas cerradas, en las zonas abiertas comprendidas entre las diversas partes. Los elementos tradicionales como el porche, el patio, el corredor y la azotea adquieren así una forma más ágil.

La estancia, los dormitorios y los servicios están contenidos en tres estructuras principales suspendidas y separadas entre sí, de modo que puedan definirse espacios abiertos en las partes superior, inferior y central, en los que se pueda estar protegido de la lluvia, del sol y del viento.

Los espacios para los dormitorios y los servicios están dimensionados según sus mínimos requerimientos funcionales, ya que las actividades se desarrollan en ellos según necesidades puramente biológicas y mecánicas.

Los espacios destinados a la estancia tienen mayor tamaño; los servicios están centralizados verticalmente; en el piso inferior está el comedor relacionado directamente con la cocina; en el piso superior está la sala de estar propiamente dicha, en correspondencia con las habitaciones y baños; en una división de ese espacio se encuentra un estudio más íntimo.

SISTEMA CONSTRUCTIVO:

Partiendo del terreno con 6 postes entrelazados en dirección contraria al viento y unidos entre sí por cables de acero, los elementos estructurales individuales están sostenidos por cables secundarios unidos a secciones de las cuerdas de soporte, como en un puente colgante.

Posteriormente, estos cables se unen en las paredes y constituyen la nervadura que sostiene el conjunto y, al conectarlos por debajo de los tubos metálicos que constituyen la armadura de la cubierta, trabajan junto con ellos en el esfuerzo al que son sometidos.

Como resultado, tenemos una estructura portante dentro de la que se coloca la estructura de paneles (que pueden ser completos, con una ventana o una puerta según sea necesario), los cuales se mantienen unidos en sentido horizontal por tensores colocados en cada dirección de los esfuerzos.

Componentes apropiados de madera y escuadras de metal “conectan” los paneles a los cables verticales y a los tensores horizontales, con el fin de facilitar el montaje y garantizar la resistencia al aire y al agua, dejando entre un panel y otro un cierto espacio indispensable para las deformaciones elásticas de la estructura.

Los acabados del piso son parte del mismo principio: sobre los tubos portantes están fijadas placas chapadas que trabajan a tensión, niveladas con material aislante sobre el que está colocado y fijado el piso de alfombras de fibra vegetal. Bajo este acabado, como plafón, hay láminas de aglomerado o de contraenchapado.

El techo de todo el conjunto está compuesto por cables principales que funcionan como un “estrecho tejido”; entre éstos se entrelaza una malla ligera de cuadros bastante anchos, a la cual se fijan solapadas las láminas de material ligero e impermeable.

Esto forma una “carpa” única que protege toda la construcción, incluyendo los espacios al aire libre.

Incluso el mobiliario y las puertas y ventanas interiores están sostenidos desde arriba de modo que cada elemento trabaje y armonice en el conjunto de acuerdo con un mismo sistema formal.

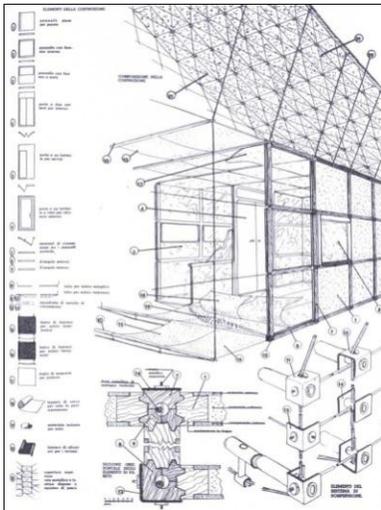
En este tipo de construcción es evidente la necesidad de unificar las medidas de los elementos que lo constituyen, así, se determina como la medida más oportuna la del módulo de 1,20 X 1,20 m; por ende, todos los elementos, tanto verticales como horizontales, están dimensionados según este módulo, y las medidas de los espacios, tanto en la planta baja como en la alta, resultan de los múltiplos de dicho módulo. Tal procedimiento facilita la prefabricación de cada elemento.

Los tipos de elementos, siendo reducidos al menor número posible, representan un concepto de construcción en serie de partes estandarizadas, incluso para un edificio de carácter particular como el aquí presentado.

El cable metálico de soporte es en sí mismo lo más prefabricado que se pueda concebir; otros elementos también tienden a este absoluto, pero quiero advertir que con el proyecto aquí presentado he expresado más ideas que soluciones puestas a prueba: por eso los detalles técnicos tienen solo valor de propuestas.

Si bien esta “casa para mi familia” representa una definición bastante cercana a mi actual ideal de vida desde un punto de vista espiritual, la misma pretende expresar problemas mucho más generales de la arquitectura actual; quisiera haber podido contribuir de esta manera a la generalización de los casos, especialmente en el ámbito de la casa prefabricada, mínima o no, a donde hoy deben dirigir las fuerzas los más conscientes.

Lodovico Barbiano di Belgioso.

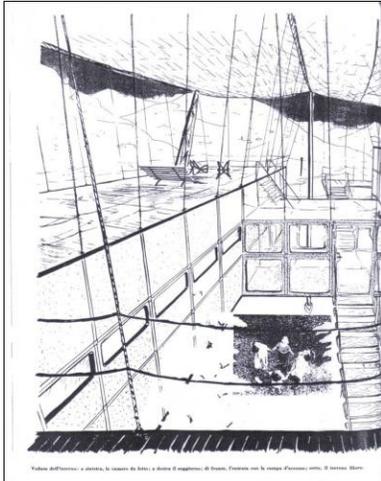


Plano (pág. 149)

ELEMENTOS DE LA CONSTRUCCIÓN

- 1) Paneles completos para pared
- 2) Panel con ventana interna
- 3) Panel con ventana a media altura
- 4) Puerta a dos batientes para el interior
- 5) Puerta batiente para los servicios
- 6) Puerta de vidrio batiente para cierre externo
- 7) Elementos de conexión entre los paneles normales
- 8) Desde el ángulo externo
- 9) Desde el ángulo interno
- 10) Tubo simple de sostén de la cubierta
- 11) Tubo reforzado de sostén de la cubierta
- 12) Escuadras metálicas de conexión
- 13) Placa chapada para el piso acabado (intermedia)
- 14) Placa chapada para el piso acabado (terminal)
- 15) Hoja de aglomerado para plafon
- 16) Tapete de fibra vegetal para todo el piso.
- 17) Material aislante para el piso acabado
- 18) Chapa de aluminio para las terrazas

19) Cubierta, red y placas metálicas colocadas solapadas, a manera de escamas de pez.



Fotografía (pág. 150)

Vista interna: A la izquierda las habitaciones, a la derecha la sala de estar; hacia el frente la entrada con la rampa de acceso; abajo, el terreno libre.

La casa ideal del arquitecto Marco Zanuso

Cuando construya mi casa, iré a las afueras de la ciudad y buscaré un terreno, un terreno cuadrado, rodeado de muros de piedra naturales lo suficientemente altos, con algún árbol no muy grande. Ahí construiré la casa para mi pareja y para mí.

No será una casa grande, pero será capaz de llegar a serlo. Un núcleo, como la célula, que pueda crecer junto con la familia, que pueda seguir el devenir de sus elementos. Mi casa será blanca y transparente: la vida se llevará a cabo en espacios amplios y luminosos y delimitados e íntimos.

En todos los puntos se sentirá la continuidad: en los planos verticales y horizontales, en las luces y en los colores.

En mi casa podré pensar y trabajar en el lugar más privado y recibiré a muchos amigos en el lugar más luminoso.

EL NÚCLEO

La planta: Es un rectángulo tres veces más largo que ancho. En él hay tres áreas distintas: la de la estancia, la de la pernocta y la de los servicios.

Las diversas áreas no serán espacios limitados, más bien serán espacios que continuarán sin interrupción en una sucesión de diversas dimensiones, colores e iluminaciones.

La mesa del comedor, el sofá, los sillones, la alfombra mullida donde se lee, se conversa y se pasa un rato, se encuentran en la zona más amplia, más luminosa y más rica en elementos y colores.

El sillón y la mesa de trabajo y el mobiliario y equipo para el trabajo doméstico se encuentran en áreas más pequeñas, más íntimas y menos luminosas.

Desde acá, los espacios son aún más pequeños en el vestuario del cuarto principal y luego se hacen más grandes a su alrededor.

Detrás de esta habitación, en un espacio más íntimo, está el cuarto del bebé.

Las terrazas, dispuestas al norte y al sur de la casa y protegidas por una pared de mampostería, le dan continuidad a la vida del interior hacia el exterior, en el terreno alrededor.

La sección: La casa está construida en una sola planta. El nivel del piso está a 50 cm del nivel del suelo. El área de los servicios está a 1,25 m de altura sobre la planta general.

Este desfase de alturas, que se expresa en las placas de techo, permite la iluminación y la ventilación más conveniente de los espacios de servicio y prevé la posibilidad de repetir dicho efecto en el semisótano.

La estructura: a la estructura vertical de muros de piedra, se ancla la cubierta metálica rígida, construida con piezas únicas no articuladas: ella está determinada por la función de drenaje de las aguas y por la iluminación en el área de los servicios. Es una estructura de mallas modulares recubierta con láminas planas de aluminio.

En las uniones del techo con las estructuras verticales, sobre los lados más largos de la construcción, se distingue la cuneta que recoge las aguas de lluvia, dirigiéndolas hacia los tubos de desagüe. En el interior, el techo se extiende a alturas variables, elevándose en las zonas más amplias y descendiendo en los espacios de menor área.

Las armazones para las luminarias, están en los espacios más altos, es decir en la sala de estar, y de ellas cuelgan las lámparas.

Los materiales: las estructuras portantes verticales son de piedra calcárea blanca; las paredes transparentes de vidrio se abren parcialmente; el acabado del piso interior es en madera.

La expansión: La ampliación futura de la casa se prevé sobre el lado sur, con la finalización del piso de las terrazas en las dimensiones señaladas por los elementos preexistentes; igualmente, se prevé desplazar la pared de vidrio hacia el sur y sustituir la pared oeste de protección de mampostería, con una de vidrio.

Esta nueva estructura estará cerrada por una pared de vidrio hacia el este. Con la extensión de la casa, encontrarán lugar dos habitaciones con baño, una habitación con *closets* para los niños y una ampliación de la sala de estar. El techo será similar al del núcleo principal.

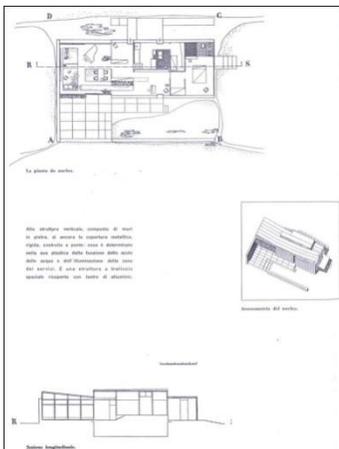
MARCO ZANUSO



Fotografía (pág. 152)

VISTA SUPERIOR.

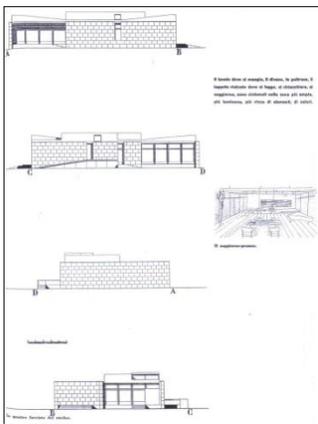
NÚCLEO. EXPANSIÓN.



Planos (pág. 154)

- La planta del núcleo.

- A la estructura vertical de muros de piedra, se ancla la cubierta metálica rígida, construida con piezas únicas no articuladas: ella está determinada por la función de drenaje de las aguas y por la iluminación en el área de los servicios. Es una estructura de mallas modulares recubierta con láminas planas de aluminio.
- Axonometría del núcleo.
- Sección longitudinal.



Planos (pág. 155)

- La mesa del comedor, el sofá, los sillones y una alfombra mullida en donde se lee, se conversa y se pasa el rato, se encuentran en la zona más amplia, luminosa y más rica de elementos y colores.
- La sala de estar-comedor.
- Las cuatro fachadas del núcleo principal.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN

5.1 Problemas y soluciones de la traducción

Es importante destacar que durante la realización de la traducción de los textos descritos en este trabajo, se presentaron algunos inconvenientes que dificultaron la comprensión y la transmisión del mensaje.

Para su análisis y clasificación se tomó en cuenta el enfoque de Christiane Nord sobre los problemas y dificultades de traducción, en el que se establece que los problemas de traducción forman parte de la naturaleza de cada traducción y que las dificultades se relacionan con la competencia del traductor y se pueden superar mediante la documentación o formación adecuada. (Nord, 1988,p.4).

Como mencionamos anteriormente, Nord clasifica los problemas de traducción en cuatro tipos diversos:

Problemas pragmáticos:

En general, el encargo de traducción pedía la mayor fidelidad al texto origen por lo que no se solicitaron notas ni comentarios a pie de página sobre los términos arquitectónicos; sin embargo, vale la pena destacar que el tutor institucional indicó que cuando fuese conveniente se debía explicitar información que no estuviera completa en el T.O, por ello en algunos casos se requirió la utilización de la amplificación, como por ejemplo en el caso de las ciudades y provincias italianas que pueden ser poco conocidas por los estudiantes de la escuela de arquitectura, así como también en el caso de los nombres de los artistas mencionados en el T.O.

Algunos ejemplos de las ampliaciones realizadas a las ciudades y provincias son:

- T.O.: Villa Oro a Posillipo... **(T.O. Pág. 8, párrafo 4).**
T.T.: *Villa Oro* en Posillipo, Italia... **(T.T. Pág. 27, párrafo 4).**
- T.O.: Gabriele Mucchi da Positano. **(T.O. Pág. 8, párrafo 4).**
T.T.: Gabriele Mucchi, oriundo de Positano, Italia. **(T.T. Pág. 28, párrafo 4).**
- T.O.: marmo di Candoglia... **(T.O. Fotografía pág. 32).**
T.T.: mármol de Candoglia, Novara, Italia. ...**(T.T. Fotografía pág. 44).**
- T.O.: di Pistoia. **(T.O. Fotografía pág. 32).**
T.T.: proveniente de Pistoia, Toscana. **(T.T. Fotografía pág. 46).**
- T.O.: cominciò a Como nel '27... **(T.O. Pág. 104, párrafo 1).**
T.T.: comenzó en la ciudad de Como, Lombardía, en el año 1927... **(T.T. Pág. 67, párrafo 1).**
- T.O.: Qui, come alla Villa Bianca di Seveso,... **(T.O. Pág. 104, párrafo 2).**
T.T.: Tanto aquí como en la *Villa Bianca* en Séveso, Lombardía,... **(T.T. Pág. 68, párrafo 4).**
- T.O.: dagli esempi di palazzo Pitti o di palazzo Farnese:... **(T.O. Pág. 104, párrafo 2).**
T.T.: por los ejemplos del Palacio Pitti en Florencia, o del Palacio Farnese en Roma:... **(T.T. Pág. 68, párrafo 4).**

Algunos ejemplos de las ampliaciones realizadas a los personajes son:

- T.O.: dopo la casa di Rava,... **(T.O. Pág. 28, párrafo 1).**
T.T.: después de la casa del arquitecto Carlo Enrico Rava,... **(T.T. Pág. 39, párrafo 1).**
- T.O.: un quadro di Campigli da uno di De Chirico... **(T.O. Pág. 88, párrafo 1).**
T.T.: un cuadro del pintor Massimo Campigli de uno de Giorgio de Chirico... **(T.T. Pág. 59, párrafo 1).**
- T.O.: un verso di Ungaretti da uno di Montale,... **(T.O. Pág. 88, párrafo 1)**
T.T.: un verso del poeta Giuseppe Ungaretti de uno de Eugenio Montale,... **(T.T. Pág. 59, párrafo 1).**
- T.O.: Neutra è nell'opinione... **(T.O. Pág. 88, párrafo 2)**
T.T.: El arquitecto Richard Neutra es, en la opinión... **(T.T. Pág. 59, párrafo 3).**
- T.O.: alla tradizione di Wright... **(T.O. Pág. 88, párrafo 3)**
T.T.: a la tradición de Frank Lloyd Wright... **(T.T. Pág. 60, párrafo 4).**
- T.O.: nelle quali l'esperienza di Gropius prevale... **(T.O. Pág. 88, párrafo 3)**
T.T.: en las que la experiencia de Walter Gropius prevalece... **(T.T. Pág. 60, párrafo 4).**
- T.O.: e quella mistica e idilica di Ruskin... **(T.O. Pág. 91, párrafo 1)**
T.T.: y la de John Ruskin, mística e idílica... **(T.T. Pág. 60, párrafo 5).**

- T.O.: gli orizzonti saturi di Cézanne,... (T.O. Pág. 91, párrafo 3)
T.T.: los horizontes saturados de Paul Cézanne,... (T.T. Pág. 61, párrafo 8).
- T.O.: una villa di Terragni (T.O. Pág. 104, título)
T.T.: una casa de Giuseppe Terragni (T.T. Pág. 67, título)

Es importante mencionar que durante la realización de la traducción se hizo uso del préstamo, específicamente en lo que refiere al idioma francés, debido a que algunas palabras o frases se dejaron en dicho idioma, no por falta de un equivalente en español, sino por instrucciones solicitadas durante el encargo de traducción, esto se debe a que el texto podría perder la intensidad y la importancia de los trabajos representativos de Francia que el autor desea transmitir mediante ellas.

Algunos ejemplos de las palabras o frases que se mantuvieron en el idioma francés son:

Rive Gauche, (T.O. Pág. 12, párrafo 1), que denota la ribera izquierda del río Sena, que en los años treinta congregó a multitud de artistas e intelectuales de procedencia y afinidades ideológicas diversas; *Minotaure* (T.O. Pág. 12, párrafo 1), una de las revistas de arte contemporáneo con inspiración surrealista, de mayor importancia en los años treinta, fundada en 1933 por el editor de libros de arte Albert Skira; *Verve* (T.O. Pág. 12, párrafo 1), una revista de arte, fundada en 1937 por el famoso editor de libros de arte Tériade, llamada originalmente *L'Album Verve*.

Problemas culturales:

Durante la realización de la traducción se encontraron diversos aspectos en lo que refiere a las normas culturales de ambas lenguas, particularmente en lo que respecta al sistema de medidas, a la división

político territorial, a las fechas y a la ubicación geográfica. Por esta razón se hizo uso de la adaptación como procedimiento de traducción ya que se debía reemplazar un elemento cultural de la lengua origen por otro propio de la cultura de la lengua de llegada.

Los problemas presentes en relación con el sistema de medidas se deben a que las medidas que aparecen en el T.O. están expresadas de una manera diferente a como se utilizan en la lengua de llegada. Así, en el T.O, se expresan las medidas demarcando la unidad de medición seguida del número o cantidad, es decir: (mq. 6), **(T.O. Pág. 144, párrafo 3)**, (m. 2 x m. 2), **(T.O. Pág. 144, párrafo 4)**, (m. 2 x m. 1,90), **(T.O. Pág. 144, párrafo 8)**, mientras que en español primero se demarca el número o cantidad seguido de la unidad de medición, es decir: (6 m²), (2 m x 2 m), (2 m x 1.90 m), respectivamente.

En lo que respecta a la ubicación geográfica se presentó un problema con las frases expresadas en el T.O. para referirse (al oeste) y (al sur), ya que en el T.O. nos encontramos con las expresiones (“a ponente”) y (“a mezzogiorno”) **(fotografía, pág. 90)**, y no con las palabras (“ovest”) y (“sud”) que delimitan una dirección geográfica precisa.

Seguidamente se presentó un problema con las fechas expresadas en el T.O, porque encontramos las fechas escritas sin preposiciones, es decir: (agosto 1940), **(T.O. Pág. 8, párrafo 5)**, (16 novembre 1940), **(T.O. Pág. 12, párrafo 1)**, mientras que en español las fechas necesitan dichas preposiciones, es decir: (agosto de 1940), (16 de noviembre de 1940).

Problemas lingüísticos:

Los problemas lingüísticos encontrados se deben a las diferencias estructurales existentes entre ambas lenguas, a las diferencias en el vocabulario y la sintaxis de la lengua origen y la de llegada, es importante destacar que la presencia de algunos elementos como la repetición, los

falsos amigos y la polisemia, así como el lenguaje especializado fueron de gran ayuda para identificar este tipo de problemas.

En italiano, es común el uso de la repetición para unir ideas y oraciones o para darle cohesión al discurso, por otra parte, el español la evita. En el texto origen encontramos este problema, pero debido a que se trata de una oración muy corta, la repetición de la palabra *mani* en español hubiera sido innecesaria ya que no tendría ninguna función retórica; así, para evitar la repetición, se recurrió a la economía del lenguaje.

- T.O.: Domus passa così in altre mani, mani questa volta più ragionevoli ed equilibrate... **(T.O. Pág. 12, párrafo 2)**.
T.T.: así Domus pasa a otras manos, unas más racionales y equilibradas...

Algunos ejemplos en los que se recurrió a la amplificación para darle mayor claridad al texto, mostrando información que no está presente en el T.O son:

- T.O.: La custodia in metallo avvolge tutto il ricivitore – Magnadine S.V 78... **(Fotografía, pág. 55)**.
T.T.: La carcasa de metal envuelve el receptor- Marca Magnadine modelo S.V.78
- T.O.: L'erba che, sotto la villa dell'architetto Figini al Villaggio dei Giornalisti di Milano, così ugualmente alzata tutta su pilastri, ha trovato una terra buona per distendervisi... **(T.O. Pág. 104, párrafo 1)**.
T.T.: La hierba que encontró un buen terreno para extenderse debajo de la casa del arquitecto Figini, igualmente elevada sobre pilastras y ubicada en la zona residencial Villaggio dei Giornalisti en Milán
- T.O.: il castello pubblicitario "Châtillon"... **(T.O. Pág. 124, párrafo 6)**.
T.T.: el marco publicitario de la compañía "Châtillon"

En el idioma italiano tiene la característica de tratar de expresar la mayor cantidad de información posible usando la menor cantidad de palabras; por otra parte, en español se expresan las ideas utilizando más palabras para buscar una mayor claridad del texto. Así, se utilizó la ampliación para cambiar una categoría gramatical en italiano, por sintagmas verbales como en el siguiente caso:

- T.O.: sempre dalla Pasotti S.A. ... **(T.O. Pág. 124, párrafo 6).**
T.T.: construido por la Sociedad Anonima Pasotti,...

En cuanto al léxico, podemos decir que algunas palabras que pertenecen a lenguas diferentes se parecen en su forma pero varían en su significado o en una de sus acepciones, éstos son los llamados falsos amigos. Como ejemplo de falsos amigos encontrados en la traducción tenemos la palabra *cava* en italiano y la palabra *cava* en español. *Cava*, en español, se refiere a la acción de cavar, puede referirse a una cueva donde se elabora cierto tipo de vino y en nuestro país puede considerarse una nevera portátil (Diccionario RAE), mientras que *cava*, en italiano, hace referencia a una cantera. Para entender mejor dicho problema, se presenta a continuación el siguiente ejemplo:

- T.O.: il campionario di marmi del rappresentante di una cava... **(T.O. Pág. 51, párrafo 6).**
T.T.: el muestrario de mármol de un representante de una cantera...

Problemas textuales:

Ya que los problemas textuales se deben a la naturaleza misma del texto, se contó con la ayuda del experto en arquitectura, arte y diseño (el tutor institucional), y se recurrió al uso de textos paralelos y diccionarios de

arquitectura para poder solventar los problemas relacionados con la terminología especializada.

Como ejemplo de dicha terminología tenemos la palabra *Mediterraneità*, (T.O. Pág. 8, párrafo 4), que no se refiere a un estilo mediterráneo, sino a una corriente cultural italiana de los años veinte y treinta que abarcó al arte en general y a la literatura en particular; por lo tanto, tras conversaciones con el experto, se determinó que debía colocarse la palabra traducida literalmente y entre comillas, por lo que se realizó una exotización para darle más colorido al texto. Otro ejemplo es el préstamo de la palabra *fluxus*, (T.O. Pág. 13, párrafo 2), cuya denominación fue acuñada en 1962, proviene del latín flux que significa flujo y se trata de un movimiento artístico de las artes visuales, de la música y de la literatura desarrollado en Norteamérica y Europa, que estaba en contra del arte como mercancía.

En el T.O. se encontraron algunos errores en cuanto a la ortografía de algunas palabras, dichos errores fueron corregidos en la traducción al español. Como ejemplo tenemos la palabra (tipo) que fue escrita sin la letra p en el T.O. en la oración: “È evidente in questo tio di costruzione la necessità di unificare le misure degli elementi che la costituiscono”. (T.O. Pág. 151, párrafo 11), y que al momento de realizar la traducción al español de dicha oración se escribió correctamente.

5.2 Dificultades de la traducción

Las dificultades que principalmente se encontraron durante la realización de la pasantía fueron de índole textuales, técnicas y personales. La poca experiencia en el campo de la traducción y la falta de conocimientos relacionados con la arquitectura, específicamente de la de los años cuarenta, y con la digitalización y diagramación de textos, dificultaron un poco la comprensión de los textos en un principio, de igual manera sucedió en el

caso de un artículo que no poseía la información completa. Sin embargo, en general, las dificultades que se presentaron durante la pasantía se resolvieron haciendo una revisión de libros, textos paralelos y diccionarios de arquitectura y realizando consultas a los expertos en las materias.

En el caso las dificultades textuales, nos topamos con que el T.O. titulado *la casa di un architetto* posee una redacción incompleta, al parecer algunas páginas fueron omitidas al transcribir dicho artículo para su publicación en el tomo, lo que dificultó la comprensión total del artículo ya que se buscó en diversas páginas web y en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva el artículo, pero la búsqueda no fue exitosa, sin embargo, el Prof. Pérez Rancel indicó que no quería que se omitiera la traducción del artículo e indicó que el mismo podía ser traducido indicando que el texto se encuentra incompleto en el original.

En cuanto a las dificultades técnicas, nos topamos con que el encargo de traducción solicitado por parte del tutor institucional incluía la presentación del T.T. en el mismo formato del T.O., por esta razón se tomó en cuenta al elemento no verbal, que es definido por Christiane Nord (1988) como el código no lingüístico usado para suplir, complementar, aclarar, ilustrar o intensificar el mensaje del texto, durante la realización de la traducción, ya que los planos e imágenes contribuyen a la comprensión de información transmitida en la publicación presente en una revista.

Para cumplir el encargo se debía utilizar un programa de diagramación comúnmente usado por los diseñadores gráficos, dicha información y programas eran desconocidos para la pasante. Aun cuando se buscó información sobre dichos programas y se comprendió su uso mediante la observación de diversos videos en internet que los explicaban, se necesitó la ayuda de una diseñadora gráfica, quien proporcionó las bases y ofreció información sobre los programas más indicados para cumplir con dicha tarea. Una vez aclaradas las dudas, se procedió a la diagramación del T.T. y sus imágenes, un trabajo que debe ser considerado por los traductores, ya que la

presentación y fidelidad de formatos en los encargos de traducción conforman el componente no verbal que facilita la comprensión del texto, y el traductor debe encargarse de transmitir su T.T. con la misma calidad que se encuentra presente en el T.O.

La versión digital del T.T. se encuentra guardada en el CD, en dicha versión podemos comparar el formato del T.O. y el del T.T y corroborar que ambos poseen la misma estructura.

En cuanto a las dificultades personales, la pasante tuvo que revisar y estudiar la terminología sobre arquitectura, en la lengua base y en la lengua meta, debido a que no poseía suficientes conocimientos sobre el área, ya que, por tratarse de una revista especializada, era fundamental tener dichos conocimientos. Para ello recurrió al uso de diccionarios especializados, textos paralelos en la lengua meta y principalmente a conversaciones con el experto, que en este caso fue el mismo profesor Pérez Rancel.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Tras haber realizado la pasantía en el departamento de Historia Crítica de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, bajo la tutoría institucional del Prof. Arq. Juan José Pérez Rancel, y de haber realizado este trabajo, se afirma que la pasantía es un medio muy importante para los estudiantes, ya que les permite estar en contacto con el mundo real del traductor, en el que se deben aplicar las técnicas y conocimientos adquiridos durante la formación académica del estudiante en la Escuela de Idiomas Modernos de la UCV, en este caso particular se aplicaron las teorías de Christiane Nord, Peter Newmark y Hurtado Albir para comprender las características del T.O. y para aplicar las soluciones pertinentes a cada uno de los problemas y dificultades encontrados durante la realización de la pasantía.

Durante la pasantía, se pudo interactuar con el profesor y arquitecto Pérez Rancel, quien es un experto en el área y fue de gran ayuda en el estudio de la arquitectura de los años cuarenta, ampliando así los conocimientos de la estudiante, permitiéndole desarrollar una mejor traducción del encargo solicitado y así poder reconocer y solucionar los problemas y dificultades que se presentaron durante su desarrollo.

Asimismo, es importante destacar que haber cursado la materia referente a las nuevas TICS (Tecnologías de la Información y la Comunicación) en la Escuela de Idiomas Modernos, brindó un conocimiento inicial sobre el desarrollo de las herramientas digitales y de igual manera se adquirieron nuevos conocimientos sobre la utilización de programas que son de gran ayuda al momento de realizar una traducción, en este caso se

utilizaron los programas ABBYY FineReader11 y Adobe InDesign, que generalmente son utilizados por las editoriales y revistas para mantener el formato original en el texto término.

Como recomendación general cabe destacar la importancia que tiene continuar con la enseñanza de estas nuevas técnicas y programas en la Escuela de Idiomas Modernos de la UCV, porque de esta manera los futuros traductores tendrían una mayor competencia, lo que les permitiría cumplir exitosamente encargos de traducción más complejos ya que a pesar de los conocimientos tecnológicos iniciales adquiridos durante el desarrollo de la carrera no se hubiese podido cumplir con el encargo de traducción de una manera eficaz si no hubiese existido una documentación externa sobre los programas ABBY FineReader11 y Adobe InDesign.

CAPÍTULO VII

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

90mas10. (2012). *Cap.6: Gio Ponti*. Recuperado el 29 de abril de 2015, de http://90mas10.com/2012/07/03/cap6-gio-ponti_1252/

American Psychological Association. (2016). *Publication Manual of the American Psychological Association*. Recuperado el 24 de febrero de 2016, de <http://www.apastyle.org/electsource.html>

Archweb. (2015). *Dizionario di architettura*. Obtenido de http://www.archweb.it/dizionario_architettura.htm

Bernández, E. (1982). *Concepto de texto. En Introducción a la Lingüística del Texto*. Madrid: Espasa.

Diccionario de arquitectura y construcción. (2015). Obtenido de <http://www.parro.com.ar/definiciones.php>

Dizionario Illustrato dei termini architettonici. (2015). Obtenido de <http://www.architettureweb.it/dizionario/>

Esperon, J. (2013). *Domus*. Recuperado el 20 de abril de 2015, de <http://historia-diseno-industrial.blogspot.com/2013/11/domus.html>

Facultad de Arquitectura y Urbanismo. (2013). Recuperado el 15 de abril de 2015, de : <http://www.ucv.ve/estructura/facultades/facultad-de-arquitectura-y-urbanismo.html>

Glosario de arquitectura. (2015). Obtenido de http://enciclopedia.us.es/index.php/Categor%C3%ADa:Glosario_de_Arquitectura

- Hurtado Albir, A. (1999). *Enseñar a traducir*. Madrid: Edelsa.
- López G, J., & Minett W, J. (1997). *Manual de traducción inglés/castellano*. Barcelona: Gedisa.
- Massad, F., & Guerrero, A. (2006). *Domus es historia*. Obtenido de <http://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.081/3062>
- Newmark, P. (1992). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nord, C. (1988). *Aprender a traducir: diversos aspectos de la didáctica de la traducción. Seminario realizado en el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción de la Universidad Complutense de Madrid. España*. Madrid.
- Nord, C. (1996). *El enfoque funcionalista de la traducción*. Voces.
- Nord, C. (2009). *El funcionalismo en la enseñanza de la traducción. European Society for Translation Studies*. (Vol. 2). Mutatis Mutandis.
- Nord, C. (1997). *El texto buscado. Los textos auxiliares en la enseñanza de la traducción*. TradTerm.
- Ricardo, R. (2012). *¿Qué es software un OCR?*. . Recuperado el 3 de mayo de 2015, de <http://blog-de-traduccion.trustedtranslations.com/que-es-un-software-ocr-2012-03-30.html>
- Santalla, Z. (2008). *Guía para la elaboración formal de reportes de investigación*. Caracas: UCAB.
- Zona Arquitectura. (2014). *Gio Ponti #Arquitecto #Diseñador*. Recuperado el 29 de abril de 2015, de <http://zona-arquitectura.blogspot.com/2014/11/gio-ponti-arquitecto-disenador.html>

CAPÍTULO VIII

ANEXOS

8. 1. Anexo 1: Texto Origen.

8.2. Anexo 2: CD con el archivo PDF.

ANEXOS

8.1. Anexo 1: Texto origen.

8.2. Anexo 2: CD con el archivo PDF.