

# Cruzando el Atlántico

Diseño gráfico y migraciones ibéricas contemporáneas

Raquel Pelta

Si el estudio de las migraciones se ha convertido en uno de los temas por excelencia de las historias sociales contemporáneas, hay que decir que, al menos, en la historia del diseño español es una cuestión aún por investigar. Quedan notables lagunas tanto en lo que se refiere al impacto de los españoles en el diseño de otros lugares del mundo –aunque en las historias latinoamericanas sí se recogen los aportes de algunos de ellos– como a las influencias que los diseñadores extranjeros han ejercido en el desarrollo de la profesión en España.

En este sentido, es un hecho conocido que una serie de profesionales, procedentes de América Latina y de Suiza, hoy todavía activos, han realizado algunos de los trabajos más destacados y reconocidos de la actividad en España. En los años inmediatos a su llegada, en pleno nacimiento de lo que podríamos denominar el “nuevo diseño español”, trajeron consigo otras maneras de trabajar y de entenderlo, posiblemente más sistemáticas y cercanas a lo que hoy en día entendemos por diseño.

Sin embargo, el alcance de sus aportes aún está por determinarse de una manera precisa, puesto que, hasta el momento, sólo puede hablarse de esas “figuras” como talentos individuales pero carecemos de datos suficientes que nos permitan dilucidar si, realmente, han generado una “escuela” o si, en su momento, algunos de ellos[1] fueron lo suficientemente conocidos por otros profesionales como para convertirse en un referente a seguir e, incluso, a imitar. Lo cierto es que entre los merecedores del máximo galardón concedido al diseño en España –el Premio Nacional de Diseño–, un porcentaje extraordinariamente alto se corresponde con personas de origen latinoamericano. Así, podemos nombrar a Jorge Pensi, Alberto Lievore, “América” Sánchez, Carlos Rolando, Mario Eskenazi y Juan Gatti. A ellos volveremos a referirnos al final de este texto.

Con este artículo pretendemos esbozar brevemente lo que debería ser objeto de una investigación en profundidad puesto que, en la historia del diseño de cualquier país, ya no pueden dejarse a un lado los procesos de fusión e intercambio. El campo, desde luego, es extenso. Por eso, en las líneas que siguen nos centraremos en el diseño gráfico, y trataremos la presencia española en Latinoamérica y la latinoamericana en España a través del trabajo de algunos de los profesionales más reconocidos y relevantes.

## Hacia América

En primer lugar, habría que señalar que, tal y como se desprende de la mayoría de las investigaciones realizadas,[2] el proceso migratorio español a América comenzado en el siglo XVI alcanzó dos etapas culminantes en los siglos XIX y XX, que se corresponden concretamente con los años que van de 1830 a 1880 y de 1880 a 1930. Son etapas de características diferentes, determinadas en gran parte por las condiciones del entorno regional en la Península Ibérica pero, también, por las disposiciones migratorias americanas que alentaban la llegada de población, pues se sacó especial partido de las medidas tomadas por gobiernos

[1] Por ejemplo, el suizo Yves Zimmermann, los argentinos Franz Memelsdorff (gestor de diseño), Norberto Chaves (notable teórico) y Carlos Rolando, “América” Sánchez, Ricardo Rousselot, Mario Eskenazi y Juan Gatti (en diseño gráfico), y Jorge Pensi y Alberto Lievore (diseño industrial).

[2] Véase Vives, P. A., Vega, P. y Oyamburu, J. (coord.), *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*, Quinto Centenario, Historia 16 y Fundación Cedeal, Madrid, 1992. Dentro de esta obra pueden consultarse en la segunda parte del tomo I, apartados referentes a las “Causas de la emigración y tipología de los emigrantes” de Alejandro Vázquez y Baldomero Estrada, “La salida” de Alejandro Vázquez, “Incorporación al mercado laboral e inserción social” de Pilar Cagiao y Antonio Bernal, y el análisis cuantitativo de Consuelo Naranjo, pp. 177-200.

que se mostraban proclives a fomentar la migración. Ocurre que, en gran medida, el motor de dicho proceso migratorio fueron las expectativas sobre las condiciones favorables establecidas en los lugares de destino. Esta emigración tuvo, por tanto y en sus inicios, motivaciones económicas.

Si nos centramos en las actividades relacionadas con las artes gráficas, en la segunda oleada llegaron a América diversos profesionales, que podemos considerar más ilustradores que diseñadores gráficos propiamente dichos. Uno de los países preferidos fue la Argentina, posiblemente por el desarrollo que había alcanzado la industria gráfica y el alto grado de alfabetización existente a finales del siglo XIX. Entre quienes eligieron este destino habría que citar a José María Cao Luaces (1862-1918), quien, nacido en Santa María de Cerro (Lugo), llegó a Buenos Aires en 1886. Sus dibujos triunfaron en la publicación satírica *Don Quijote y*, junto al también español Eduardo Sojo –director de la misma–, abrió una nueva etapa para la ilustración gráfica periodística, caracterizada por su ironía y un fuerte sentido crítico, que le granjearía no pocos enemigos. En 1898 se incorporó a *Caras y Caretas*,<sup>[3]</sup> en la que se consagró como dibujante y periodista, y permaneció hasta 1912. Asimismo, trabajó en *La Nación* (fue el primer dibujante fijo que tuvo el diario) y en *Crítica*.

También en Buenos Aires se estableció en 1910 “Alejandro Sirio” (Oviedo, 1890-1953), seudónimo de Nicanor Álvarez Díaz. En 1912 realizó ornamentaciones y viñetas dentro del taller de ilustradores de *Caras y Caretas*. Allí aprendió el oficio, junto a Manuel Mayol y otros dibujantes, entre los que se encontraban Juan Carlos Alonso, Julio Málaga Grenet y Mario Zavattaro. En 1924, y después de ilustrar cuentos y poemas para el suplemento de *La Prensa*, entró a trabajar en el diario *La Nación* para ocupar el puesto del desaparecido José María Cao. A finales de la década de 1920, recorrió España y viajó a París. En 1931 se instaló en esta ciudad durante un año y, además de la corresponsalía para su diario, realizó ilustraciones para publicaciones periódicas francesas y españolas, entre ellas la hispánica revista *Blanco y Negro*.

A su regreso a Buenos Aires, continuó trabajando para el suplemento de *La Nación* y para la revista *El Hogar*. Asimismo, ilustró numerosos libros de escritores argentinos y extranjeros, y publicó, en 1948, *De Palermo a Montparnasse*.

Fue profesor de Artes del Libro en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón desde 1940, ejerció la docencia durante casi trece años.

### El exilio de 1939

Pero si buena parte de las migraciones a Latinoamérica se debieron a razones económicas, a éstas se añadieron, ya a finales de la década de 1930, las políticas. Con el exilio español de 1939, arribó –especialmente a México–<sup>[4]</sup> un significativo número de intelectuales y artistas,<sup>[5]</sup> algunos de los cuales ejercieron una notable influencia en el campo que nos ocupa: el diseño gráfico.

Sin embargo, antes de referirnos a esas figuras y sus aportes, es preciso comentar que la cuestión del exilio de los diseñadores gráficos españoles es otro tema que, al menos desde la perspectiva española, queda todavía por investigar en profundidad. Aunque en algunos de los escasos textos existentes sobre historia del diseño gráfico español se habla de dicho exilio como uno de los factores que explicarían el oscuro y limitado panorama del grafismo durante la dictadura de Franco, lo cierto es que el tema no se ha abordado con suficiente rigor y se sigue manejando más toda una serie de tópicos que un conjunto de datos suficientemente contrastados.

<sup>[3]</sup> *Caras y Caretas*, nacida en Montevideo (Uruguay) en 1890, vio la luz en Buenos Aires en 1898. Creada por el español Eustaquio Pellicer y dirigida por José S. Álvarez, –escritor costumbrista cuyo seudónimo era “Fray Mocho”–, tenía periodicidad semanal. Su referente fue, al parecer, la revista española *Blanco y Negro*, publicada en Madrid por Prensa Española. Desde el punto de vista de la ilustración contó con la colaboración de diversos dibujantes de origen español, entre los que puede citarse, además de a Cao, al caricaturista político Manuel Mayol, a Cándido Villalobos y a Francisco Redondo. Véase Gutiérrez Viñuales, R., “Presencia de España en la Argentina. Dibujo, caricatura y humorismo (1870-1930)”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N° 28, Granada, 1997, pp. 113-124.

<sup>[4]</sup> De todos es conocido que México llevó a cabo una política de recepción extremadamente generosa con los exiliados republicanos españoles, sin comparación con otros países europeos o latinoamericanos. En 1940, el gobierno mexicano les ofreció la nacionalidad mexicana. Al final del éxodo, se habían instalado entre 12.000 y 16.000 republicanos.

<sup>[5]</sup> Desde el punto de vista historiográfico, y respecto a la composición de la migración española de 1939, ha existido una cierta polémica, especialmente notoria en México. En este país se generó una vasta bibliografía sobre el tema, en parte gracias a las publicaciones de los propios republicanos españoles. Si bien el general Antolín Piña Soria argumentaba que se trataba de una emigración de trabajadores, sobre todo campesinos, otros autores como el diplomático mexicano Mauricio Fresco sostuvieron que a México llegó la emigración española más valiosa, “*formada por una brillante generación de sabios, de investigadores, de artistas, de profesores, de hombres de empresa, de idealistas, de filósofos, de obreros especializados*” (*La emigración republicana española: Una victoria de México*, Editores Asociados, México, 1950, p. 9). Carlos Martínez, en su *Crónica de una Emigración [La cultura de los republicanos españoles de 1939]*, publicado en 1959, sostiene también la idea de que se trató de una emigración de individuos altamente calificados.

[6] Algunos de ellos fueron artistas que, de vez en cuando, realizaban alguna incursión en el medio impreso. Este fue el caso de José Bardasano, a quien debemos notables carteles de guerra, o de su mujer, Juana Francisca. Lo mismo sucede con Ramón Gaya, Enrique Climent y Castela. En otros casos, estamos hablando de artistas que comenzaron a trabajar como diseñadores a su llegada a los países de recepción, mientras mantenían en paralelo su trayectoria artística. Como ejemplo, puede citarse a Miguel Prieto en México o a Luis Seoane en Argentina. También encontramos dibujantes, en un momento en el que diseño gráfico e ilustración no se encontraban claramente diferenciados. Así, hay que mencionar a Alloza, Bartolí y Salvador Bartolozzi. Finalmente, tenemos a los que hoy consideraríamos diseñadores gráficos: Josep Renau, Federico Ribas, Espert, Mauricio Amster y Mariano Rawicz.

Si bien salió de España un buen número de artistas relevantes, en el campo de lo que hoy definimos como diseño gráfico las bajas no fueron tan notables, posiblemente porque la militancia política entre quienes trabajaban para un terreno con una importante vertiente comercial no debió de ser ni tan extendida ni tan manifiesta públicamente, como en otros campos de la cultura.

En la lista –incompleta– de quienes, en los años previos a la contienda y durante la misma, tuvieron alguna relación con la ilustración y/o con lo que hoy entendemos por diseño gráfico[6] y se vieron obligados a cruzar el Atlántico, hallamos a José Alloza, Mauricio Amster, José Bardasano, Bartolí, Salvador Bartolozzi, Cabrero Arnal, Alfonso Rodríguez Castela, Enrique Climent, Ramón Martín Durbán, José Espert, Ramón Gaya, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Juan José Pedraza Blanco –que regresó a España en 1950–, Mariano Rawicz, Josep Renau, Rey Vila “Sim”, Federico Ribas –que se marchó a Argentina en 1936 y retornó en 1949– y Avel·lí Artis Gener “Tísner”.

Si repasamos el listado, quizá lo más evidente a primera vista es que el exilio se produjo de forma más notoria entre quienes durante la Guerra Civil española mostraron una posición inequívocamente activa en la propaganda del bando republicano. Muchos de ellos se habían destacado por su participación en el desarrollo de movimientos revolucionarios de izquierda, ya no sólo como artistas sino como militantes políticamente significativos. Es el caso de Alloza –establecido en Santo Domingo– y el de Bartolí –acogido primero por México y luego por EE.UU.–, que junto a Carles Fontseré –exiliado en Francia–, Alumà y Helios Gómez formó parte del Comité Revolucionario del Sindicato de Dibujantes Profesionales (SDP), fundado unos meses antes del inicio de la contienda. El SDP, apenas estallada la guerra, se puso en marcha en Barcelona para promover una labor de propaganda al servicio de las masas populares.

Las razones del exilio de Josep Renau son, también, muy evidentes. Además de una militancia comunista que no dejó nunca lugar a dudas, fue Director General de Bellas Artes hasta 1938 y, más tarde, Director de Propaganda Gráfica del Comisariado del Estado Mayor Central. Su actividad como uno de los promotores del debate intelectual sobre la función social del arte y su aporte al diseño gráfico de la guerra tampoco le hubieran permitido pasar inadvertido una vez finalizada, pues a él se deben algunos de los mejores y más significativos carteles de todo el conflicto armado.

Pero ¿cuál fue la trayectoria de estos profesionales en los países de asilo? Desde luego, siguieron caminos diversos. Algunos se apartaron casi definitivamente del diseño gráfico; otros, por el contrario, continuaron la trayectoria profesional emprendida antes de su forzada migración o impulsaron su carrera en esta dirección.

Si hablamos ya de quienes podríamos denominar diseñadores gráficos en un sentido contemporáneo, y aunque vamos a dejar a un lado a un buen número de figuras de entre las ya mencionadas, hay que nombrar a Miguel Prieto (1907-1956), a quien se considera el introductor del diseño moderno en las artes gráficas mexicanas, capaz además de crear escuela por vía de su discípulo Vicente Rojo. Nacido en Almodóvar del Campo (Ciudad Real), estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y participó, junto a Federico García Lorca, en la fundación de La Barraca. Durante la Guerra Civil, combatió en el bando republicano y, tras un período en un campo de concentración francés, se marchó en 1939 a México.

Allí, en 1940, asumió el diseño y la dirección de arte de la revista *Romance*, dirigida por el poeta Juan Rejano. Tiempo después –entre 1947 y 1954– lo encontramos al frente de la Oficina Técnica de Ediciones del Instituto Nacional de Bellas

Artes (INBA)[7] y del suplemento *México en la Cultura*, publicación dirigida por el pintor y tipógrafo Fernando Benítez Prieto [ver más en el capítulo “México” de María González de Cossío].

Buen conocedor del lenguaje de las artes gráficas y su tecnología, Prieto supo imprimir elegancia y sencillez a las publicaciones para las que trabajó, pues recurrió a tipografías clásicas y a una impecable selección no sólo del color y las imágenes sino, también, del papel.

Asentado también en México encontramos a Josep Renau (1907-1982), uno de los grandes diseñadores españoles del siglo XX. Artista polifacético, antes de la Guerra Civil ejerció como cartelista y diseñador gráfico. Se movió entre el art déco y las vanguardias centroeuropeas, cuyas propuestas conocía perfectamente, en especial las del dadaísmo berlinés y del constructivismo ruso.

En 1939 marchó a México, donde trabajó con el prestigioso muralista David Alfaro Siqueiros y reinició su carrera como diseñador gráfico. Tras un breve período de estrecheces económicas, logró alcanzar un nivel de vida aceptable gracias a sus carteles de cine. En 1950 fundó y dirigió *Estudio Imagen: Publicidad plástica*, cuya actividad finalizó al marcharse a Berlín en 1958.

Según Albert Forment,[8] pueden reconocerse tres etapas en la trayectoria mexicana como diseñador de Renau: 1939-1946, en la que dominan las portadas para la revista marxista *Futuro* y los carteles políticos; 1946-1950, tramo en el que se dedica a la pintura mural y al cartelismo publicitario, y 1950-1957, período de protagonismo de *Estudio Imagen*, en el que además inicia la serie de fotomontajes *The American Way of Life*, que no acabaría hasta llegar a Alemania.

El exilio condujo a Mauricio Amster (1907-1980) y a Mariano Rawicz a Chile. Respecto al primero, nació en Lvov (Polonia) pero se formó en comunicación gráfica, tipografía y diseño de ediciones en la Academia de Artes Aplicadas Reinmann de Berlín. Su trayectoria profesional como diseñador comenzó en 1930 en Madrid, en un momento de cambio para el mundo de la edición. Conocedor de las innovaciones de la industria alemana, así como de los planteamientos estéticos de las vanguardias, pronto logró hacerse un hueco en el diseño editorial español. Le aportará un novedoso repertorio gráfico basado en el valor de la tipografía pero, también, de la imagen fotográfica, el collage y las ilustraciones de línea clara, elementos todos ellos con los que consigue un impacto visual que, de alguna manera, podría considerarse una traslación de los recursos del cartel al libro, siguiendo una estética muy utilizada en las editoriales de la izquierda centroeuropea.

Una buena parte de la labor de Amster se realizó para las editoriales Cenit y Hoy; trabajó también para otras como Ulises, Dédalo, CIAP, Fénix y Revista de Occidente, integradas todas ellas en la Agrupación de Editores Españoles, que aglutinó en 1934 a las empresas de edición interesadas en la innovación literaria y estética.

Durante la Guerra Civil, trabajó para la causa republicana. Militante del PCE (Partido Comunista Español), fue el responsable del traslado de las obras del Tesoro Artístico Nacional de Madrid a Valencia y en 1937 se convirtió en director de publicaciones del Ministerio de Instrucción Pública.

En 1939, tras un breve período en Francia y gracias a las gestiones de Pablo Neruda, marchó a Santiago de Chile, donde residió hasta 1980, año de su fallecimiento. Apenas llegó, se encargó de la diagramación de la revista *Qué Hubo*, cuya composición sufrió una auténtica revolución. A partir de 1940 fue director de arte de la empresa editora Zig-Zag, mientras colaboraba con las editoriales Nacimiento, Editorial del Pacífico y Universitaria (en ésta, ya a comienzos de los años cincuenta). Asimismo, fundó junto a Arturo Soria la editorial Cruz del Sur, trabajó para diversas

[7] Al frente del INBA se encontraba Fernando Gamboa, reconocido museógrafo, que otorgó al diseño gráfico un papel destacado dentro de la filosofía de la institución.

[8] Forment, A., Josep Renau. *Historia d'un fotomuntador*, Afers, Catarrosa-Barcelona, 1997.

agencias de publicidad y fue director gráfico de la revista *Babel*. En 1953, con Ernesto Montenegro fundó la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, donde impartió el curso de técnicas gráficas hasta finales de la década de 1970.

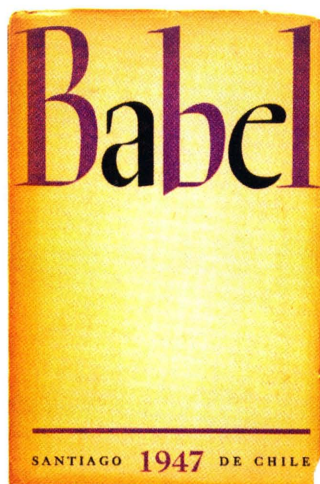
Actualmente se considera que Amster es uno de los diseñadores cuyo aporte fue fundamental para la renovación del diseño gráfico tanto en España como en Latinoamérica. A él se deben, además, dos libros: *Técnica Gráfica: Evolución, procedimientos y aplicaciones* (1954) y *Normas de Composición: Guía para autores, editores y tipógrafos* (1969).

Mariano Rawicz (1908-1974) también nació en Lvov (Polonia). Estudió en la Academia de Bellas Artes de Cracovia y en la Academia de Artes Gráficas de Leipzig (Alemania). Por invitación de un amigo madrileño, hijo del dueño de una imprenta, decidió trasladarse a España, concretamente a Madrid, donde a partir de 1930 trabajó para las editoriales Hoy –hasta 1931– y Cenit, entre otras. En 1932 creó la revista *Viviendas* y se encargó de su dirección gráfica. Era una publicación mensual de arquitectura y decoración, de la que se publicaron al menos 45 números, hasta 1936.

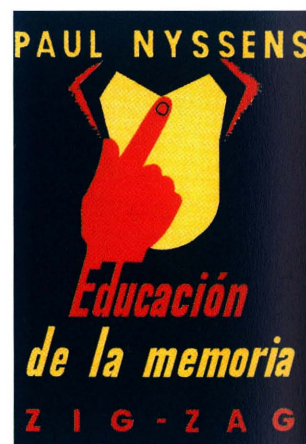
Expulsado de España en 1934, tras haber sido detenido y encarcelado por sus relaciones políticas con la URSS y el PCE, regresó a su ciudad natal y siguió trabajando para la revista *Viviendas*. En 1937 volvió a España y se instaló en Valencia, sede en aquellos momentos del gobierno republicano. Allí trabajó en la oficina de prensa extranjera del Ministerio de Propaganda.

Finalizada la guerra, fue encarcelado y condenado a muerte, sentencia que no se ejecutó. Hasta 1946 permaneció en la prisión de San Miguel de los Reyes de Valencia. Un año más tarde, reclamado por Mauricio Amster, marchó a Chile, país donde obtuvo la nacionalidad en 1956 y diseñó para editoriales y agencias de publicidad. Allí fue, además, profesor de diseño gráfico y tipografía en la Escuela de Arte de Santiago.

En este breve repaso no podemos olvidarnos de la presencia en la Argentina de Luis Seoane (1910-1974). Porteño de nacimiento, retornó con su familia a Galicia en 1916. Graduado en Derecho en 1932, pero ya inmerso de pleno en la actividad artística que había desarrollado mientras estudiaba, colaboró con las



Portada de Babel, Revista de Arte y Crítica, Santiago de Chile. 1947. Diseño: Mauricio Amster. [327]



Prueba de imprenta. Cubierta del libro. Santiago de Chile. ~1940. Diseño: Mauricio Amster. [328]

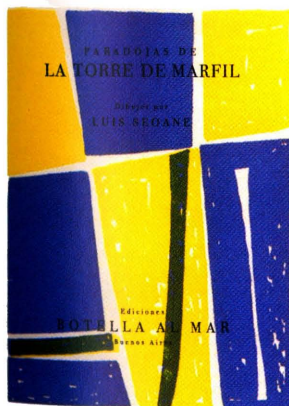
revistas *Yunque* y *Universitarios* realizando unas portadas muy cercanas a la plástica de la argentina Norah Borges y del uruguayo Rafael Barradas. En paralelo a estas actividades, ilustró diversos libros que ponen de relieve su conocimiento del arte más avanzado de la época y colaboró con Edicións Nós, donde tomó contacto con la práctica tipográfica.

La Guerra Civil supuso el fin de la actividad de Seoane como diseñador gráfico en Galicia y su partida a Buenos Aires. Allí conoció a dos figuras fundamentales para la renovación del diseño gráfico argentino: el italiano Attilio Rossi y el alemán Jacobo Hermelín, implicados en la renovación del arte moderno y exiliados como él, y con los que compartió el intento de “*imprimir personalidad a los libros que salían por vez primera en cantidad de las imprentas de Buenos Aires*”. [9]

Una buena parte de estos libros procederá, especialmente a partir de 1939, de un grupo de editores gallegos que, buscando un clima de libertad imposible de encontrar en España, se asentaron en México y la Argentina, principalmente. Con el objetivo común de dignificar y divulgar la cultura gallega, crearon una serie de empresas editoriales que, con el tiempo, dejarán su huella en la cultura de los países que las acogieron. En esa aventura editorial se embarcó Seoane. Así, diseñó para Emecé, fundada por Mariano Medina del Río y Álvaro de las Casas, encargándose de las marcas tipográficas y del diseño de las colecciones *Dorna*, *Hórreo* y *Buen Aire*.

Finalizada su relación con Emecé en 1944, creó con su amigo Arturo Cuadrado la Editorial Nova. Desde ésta surgieron múltiples colecciones dedicadas a los más variados temas, siempre impregnadas de la personalidad de Seoane. Paralelamente a la experiencia de Nova, fundó con Cuadrado y con Lorenzo Varela un periódico quincenal, *Correo Literario*, que entre 1943 y 1945 contó con escogidas colaboraciones y un diseño al que prestó una considerable atención. En 1947, creó también con Arturo Cuadrado, Ediciones Botella al Mar. Para esta editorial diseñó libros exquisitos, de una gran modernidad, sencillez y belleza. Incansable, en 1957 creó la editorial Citania, que cuenta con cinco colecciones en las que el artista volvió a demostrar su amor por la imprenta.

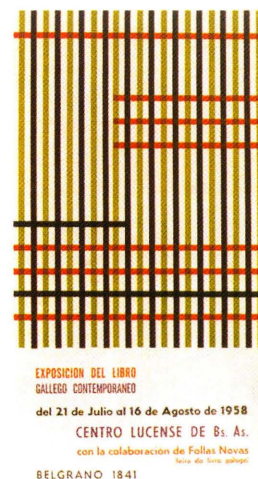
[9] Seoane, Luis, “Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas”, en *Luis Seoane. Textos sobre arte*, Consello da Cultura Galega, Santiago, 1996, p. 381.



Cubierta del libro *Paradojas de la torre de Marfil*, Buenos Aires, 1952. Diseño: Luis Seoane. [329]



Cubierta del libro *Na Bretema*, Santiago, Buenos Aires, 1956. Diseño: Luis Seoane. [330]



Cartel de la Exposición Libro Gallego Contemporáneo, 1958. Diseño: Luis Seoane. [331]

Además de estas empresas que responden a proyectos propios, Seoane se implicó en otras muchas, dirigidas por amigos o relacionadas con el nacionalismo gallego en el exilio. Fue diseñador de cubiertas e ilustrador para Editorial Alborada, Ediciones Galicia, Editorial Follas Novas, Editorial Atlántida, Editorial Nós, As Burgas, y otras aventuras más efímeras como Alén Mar, Edicios Miño, Editorial Celta. En todas ellas realizó una tarea impecable, que evidencia que conocía como pocos la historia del arte, la del libro y la de la imprenta. Paralelamente a toda esta actividad como diseñador de libros, pero directamente emparentada con ella, el artista llevó a cabo una importante, aunque no muy abundante, obra cartelística.

En 1963, tras veinticuatro años de exilio, regresó a España, aunque no se estableció de manera definitiva. Se abre así un período de encuentros con su tierra gallega, que durará hasta su muerte en 1979.

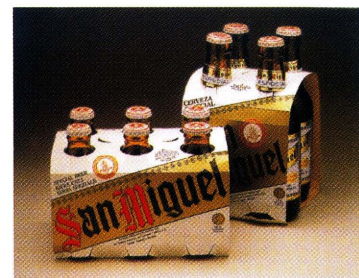
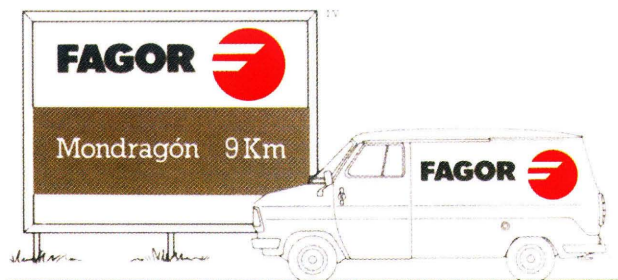
Volviendo a los movimientos migratorios, entre 1947 y 1960 la emigración española a Latinoamérica vivió un nuevo repunte. Como ha indicado Valentina Fernández Vargas,[10] el saldo neto fue de 430.647 personas. Fue entonces –concretamente en 1949– cuando arribó a México el jovencísimo Vicente Rojo (nacido en 1932 en Barcelona), al que no nos referiremos en este texto pues aunque su origen es español, su formación se da en territorio mexicano, de la mano de Miguel Prieto. Sí habría que destacar que Rojo es, sin duda, uno de los grandes diseñadores mexicanos del siglo XX [ver más en el capítulo “México” de María González de Cossío].

[10] Fernández Vargas, V., “Análisis cuantitativo”, en *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 579-614.

### De un país que emigra a un país que acoge

Si ahora nos centramos en el impacto de los diseñadores latinoamericanos en España, desde hace aproximadamente tres décadas España ha pasado de ser un lugar de emigración a uno de recepción, en coincidencia con la tendencia experimentada desde los años sesenta por diversos países latinoamericanos, como por ejemplo la Argentina, Uruguay y Chile, en los que, a partir de ese momento, se inició un proceso de emigración internacional. Respecto al tipo de población emigrante, hay que señalar que estuvo integrada por personas con un nivel edu-

268



Identidad de la empresa de electrodomésticos Fagor. 1986. Diseño: Carlos Rolando/Frank Memelsdorff. [332]

Envases para Cervezas San Miguel. 1984. Diseño: Carlos Rolando. [333]

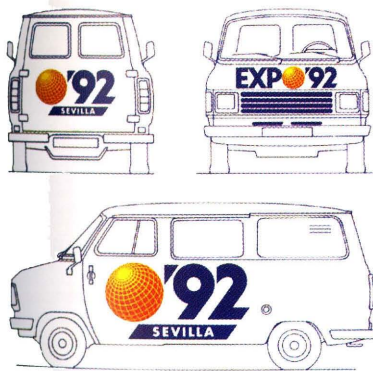
cativo elevado. Fue precisamente a partir de ese período cuando llegaron a España la mayoría de los profesionales que se han destacado al inicio de este texto: Carlos Rolando, Franz Memelsdorff, “América” Sánchez, Mario Eskenazi, Ricardo Rousselet, Norberto Chaves y Juan Gatti.

Antes de estas fechas y, en especial, durante los primeros treinta años del siglo XX, habían llegado a España, aunque no para establecerse definitivamente, figuras como Norah Borges, Vicente Huidobro y Barradas, cuya influencia, si bien indirecta en el diseño gráfico, no puede pasar inadvertida por su ligazón con las publicaciones de vanguardia, en especial las revistas del ultraísmo, que supusieron la introducción de un nuevo lenguaje en la gráfica española.

Volviendo a los últimos treinta años del siglo XX y a los profesionales latinoamericanos que se han mencionado, resulta especialmente significativo que todos ellos procedan de la Argentina y que se hayan establecido en Barcelona; también, la notable incidencia que ha tenido su trabajo en el desarrollo del diseño gráfico español, en un período de grandes cambios: el de la transición democrática. A estos diseñadores se deben algunas de las imágenes más emblemáticas del panorama visual español, el desarrollo de una metodología de trabajo seguidora en gran parte del *international style* y algunos aportes teóricos notables –los de Norberto Chaves–, que han contribuido a la construcción del aún escaso panorama bibliográfico español en materia de diseño gráfico.

Estos valiosos aportes pueden explicarse por el nivel alcanzado por el diseño argentino entre los años 1940 y 1960, y la presencia de Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, José Rey Pastor, Leonardo Aizemberg, Tomás Gonda y Carlos Méndez Mosquera, por sólo nombrar a algunos de los profesionales de la época.

Entre quienes se establecieron en España a partir de los años sesenta encontramos a Carlos Rolando. Nacido en Rosario en 1933, estudió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Litoral, donde participó en diversos seminarios con Richard Neutra, Misha Black, Timo Serpaneeva y Tapio Virkala. En 1967 dirigió el área de comunicación visual de la empresa Agens y un año más tarde marchó a Europa para fijar su residencia en Barcelona.



Identidad de la Exposición Universal de Sevilla, 1992. Diseño: Carlos Rolando/ Frank Memelsdorff. [334]



Identidad IFEMA. 1988. Diseño: Carlos Rolando. [335]



Logotipo para la empresa de calzado Camper. 1978. Diseño: Carlos Rolando. [336]

En la década del '70, y junto a Frank Memelsdorff, fundó *R&M*, una auténtica consultoría de diseño que llegó a tener hasta treinta empleados, número considerable si nos atenemos al tamaño reducido de los estudios españoles de diseño gráfico. En este período se inició su trabajo para grandes empresas españolas como Pegaso, Acenor, Roca Radiadores, Sevillana de Electricidad y Astilleros Españoles. Asimismo, diseñó para diversas instituciones: el Ministerio de Administraciones Públicas, el Auditorio Nacional, la Bolsa de Barcelona, la Expo de Sevilla '92 y AENOR.

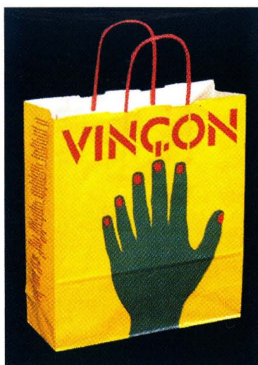
En 1985 se disolvió *R&M* y Rolando fundó *CR Communications & Design Services*. Especializado en identidades corporativas, desde *CR* creó las de ARCO e IFEMA, entre otras. Entre sus trabajos más conocidos, tal vez está el realizado para la empresa de calzado Camper, para la que diseñó la marca y desarrolló una línea visual consistente.

Por su parte, Frank Memelsdorff ha aportado al panorama español la visión del gestor del diseño, figura que en España todavía hoy sigue siendo prácticamente inexistente. Es autor de libros *–Diseño: imagen & empresa, Identidad corporativa en el sector público, Identidad corporativa como factor de competitividad* y el más reciente *Rediseñar para un mundo en cambio–* que aún son un referente para quienes desean abordar cuestiones de identidad corporativa. Fue, junto a Carlos Rolando, uno de los impulsores de una manera “profesional” de entenderla. Así, durante la década de 1980, promovió la realización de cursos, ciclos de conferencias y simposios, con el objetivo de formar a los diseñadores y empresarios españoles y clarificar las ideas con respecto a conceptos como los de marca, identidad corporativa e imagen, por aquel entonces confusos y prácticamente desconocidos.

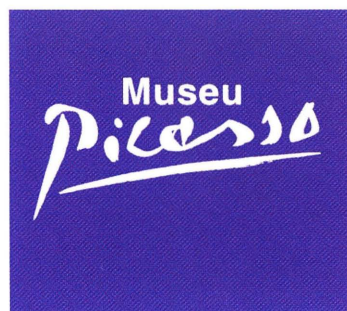
En 1965 se estableció, también en Barcelona, Juan Carlos Pérez Sánchez (“América” Sánchez, Buenos Aires, 1939). De formación autodidacta, su aprendizaje estuvo marcado por las enseñanzas de la Escuela Suiza, a las que accedió a través del libro de Josef Müller-Brockmann *The Graphic Artist and his Design Problems*; por un curso impartido por Héctor Cartier y por la experiencia profesional adquirida en AGENS. Prácticamente desde su llegada a la ciudad condal ha compatibilizado

**Escofet**®

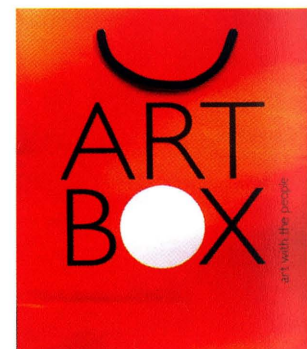
270



Logotipo. Pavimentos y mobiliario urbano Escofet. 1992. Bolsa. Tienda Vinçon. Barcelona. 1972. Diseños: “América” Sánchez. [337] [338]



Logotipo del Museo Picasso de Barcelona. 1976. Diseño: América Sánchez. [339]



Bolsa Art Box. 1996. Diseño: Mario Eskenazi/Summa Comunicación. [340]

su trabajo como diseñador con la docencia en la Escola Eina, donde empezó a impartir clases en 1967.

Pintor y fotógrafo, en su larga trayectoria profesional podemos encontrar obras tan emblemáticas como los logotipos de Barcelona '92, el del Centenario del Fútbol Club Barcelona, el de la tienda Vinçon y el del Museo Picasso, así como las líneas gráficas de instituciones como el Teatro Nacional de Cataluña y el Ayuntamiento de Barcelona. Entre sus trabajos más anónimos y al mismo tiempo más vistos por los ciudadanos, tenemos el tratamiento gráfico de los taxis de Barcelona. Uno de los más recientes es el libro *Barcelona Gráfica*, todo un *bestseller*, en el que se recogen más de 1.800 fotografías que sacan del anonimato la obra de los grafistas espontáneos –rotuladores, herreros, etc.–, que configuran buena parte del patrimonio gráfico popular de la ciudad de Barcelona.

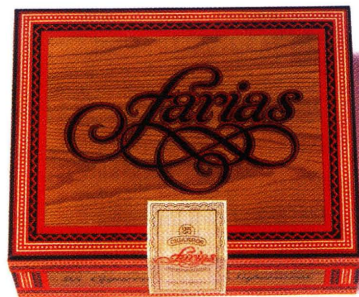
En la década de 1970, se instalaron en la capital condal otros dos diseñadores argentinos: Mario Eskenazi (Buenos Aires, 1945) y Ricardo Rousselot (Chaco, 1936). El primero, arquitecto, llegó a España en 1971 e inició su labor docente en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria (1973-74). En 1975 se trasladó a Barcelona, impartió clases en la Escola Eina y diseñó para diversas empresas, como la Banca Catalana. Gran diseñador editorial, entre sus trabajos pueden destacarse la identidad corporativa del Festival de Teatre Grec, la del Grupo Banco Sabadell, la de los Servicios de Limpieza y Mantenimiento del Ayuntamiento de Barcelona, así como –en colaboración con *Summa*– la de Pans & Company.

Por lo que se refiere a Ricardo Rousselot, se formó en EE.UU. y trabajó en este país durante la década de 1960. A comienzos de la década siguiente regresó a la Argentina, pero emigró en 1975 y se estableció definitivamente en Barcelona. Profundamente interesado por la letra, tanto en sus formas caligráfica como tipográfica, a él se deben símbolos tan conocidos como el de Tabacalera Española. Actualmente, desde su estudio *Rousselot Group* continúa trabajando en el campo del envase y embalaje.

Para finalizar, dentro del grupo argentino habría que mencionar a Norberto Chaves, asesor en diseño, imagen y comunicación, y autor, entre otros muchos,



271



Logotipo coordinado para la entidad financiera Solbank, 1998. Diseño: Mario Eskenazi. [341]

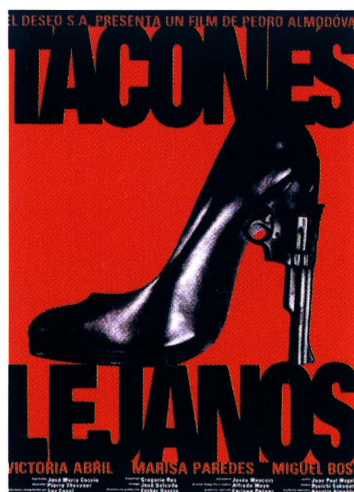
Gráfica para caja de cigarras "Farias". 1978. Diseño: Ricardo Rousselot. [342]

Logotipo de la marca de gaseosa La Casera. 1977. Rediseño: Ricardo Rousselot. [343] Imagen de las aerolíneas Spanair. 1999. Diseño: Ricardo Rousselot. [344]

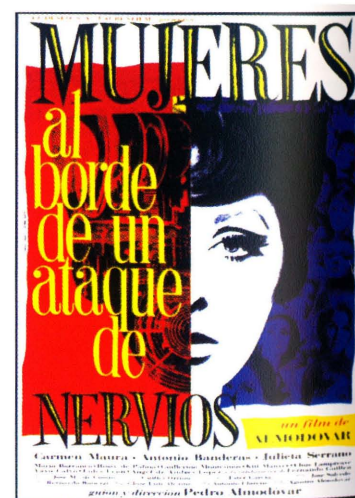
del libro *La identidad corporativa* (Editorial Gustavo Gili, 1988), que todavía hoy sigue formando parte de las bibliotecas de la mayoría de los diseñadores españoles.

En la década del '80, coincidiendo con otra ola migratoria –la denominada “crisis de la deuda”–, se estableció en Madrid, procedente de Nueva York, Juan Gatti (Buenos Aires, 1950). Cinco años más tarde, abrió su propio estudio y trabajó como diseñador gráfico, director de arte y fotógrafo para prestigiosos diseñadores de moda como, por ejemplo, Sybilla, Clhoe, Karl Lagerfeld, Jesús del Pozo, Loewe, Martine Sitbon y Elena Benarroch. Sin embargo, el reconocimiento le llegó de manos del cine. A partir de 1988 se encargó de los carteles de las películas de Pedro Almodóvar “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, “Átame”, “Tacones Lejanos”, “La mala educación” y “Hable con ella”. Ha colaborado, además, con otros cineastas: Fernando Trueba, Alex de la Iglesia, Gerardo Vera y Manuel Gómez Pereira. Su obra se ha destacado siempre por la gran personalidad que imprime a todo cuanto diseña.

Las últimas dos décadas del siglo XX y los comienzos del siglo XXI son también momentos de acogida. Dispersos por toda España, pero especialmente concentrados en Barcelona y Madrid, los diseñadores gráficos latinoamericanos constituyen un importante núcleo de profesionales, cuya proximidad nos impide ahora juzgar cuál será su aporte al diseño gráfico español. Nombres como los del mexicano Eric Olivares, los argentinos Eduardo Manso, Paula Seré, Meri Iannuzzi y Hernán Ordoñez, entre otros, tienen todavía muchas cosas que decir. A ellas, sin duda, tendremos que estar atentos, conscientes de que ya no es posible construir una historia del diseño sin tener en cuenta las mutuas influencias.



Cartel para la película de Pedro Almodóvar “Tacones Lejanos”. 1991. Diseño: Juan Gatti. [345]



Cartel para la película de Pedro Almodóvar “Mujeres al borde de un ataque de nervios”. 1987. Diseño: Juan Gatti. [346]

**Bibliografía seleccionada**

- Martínez, C., *Crónica de una Emigración [La cultura de los republicanos españoles de 1939]*, Libro Mex, México, 1959.
- Seoane, L., “Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas”, en *Luis Seoane, textos sobre arte*, Consello da Cultura Galega, Santiago, 1996.
- Vives, P. A., Vega, P. y Oyamburu, J. (coord.), *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*, Quinto Centenario, Historia 16 y Fundación Cedeal, Madrid, 1992.