

enU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO

la...la...música progreSiva

111

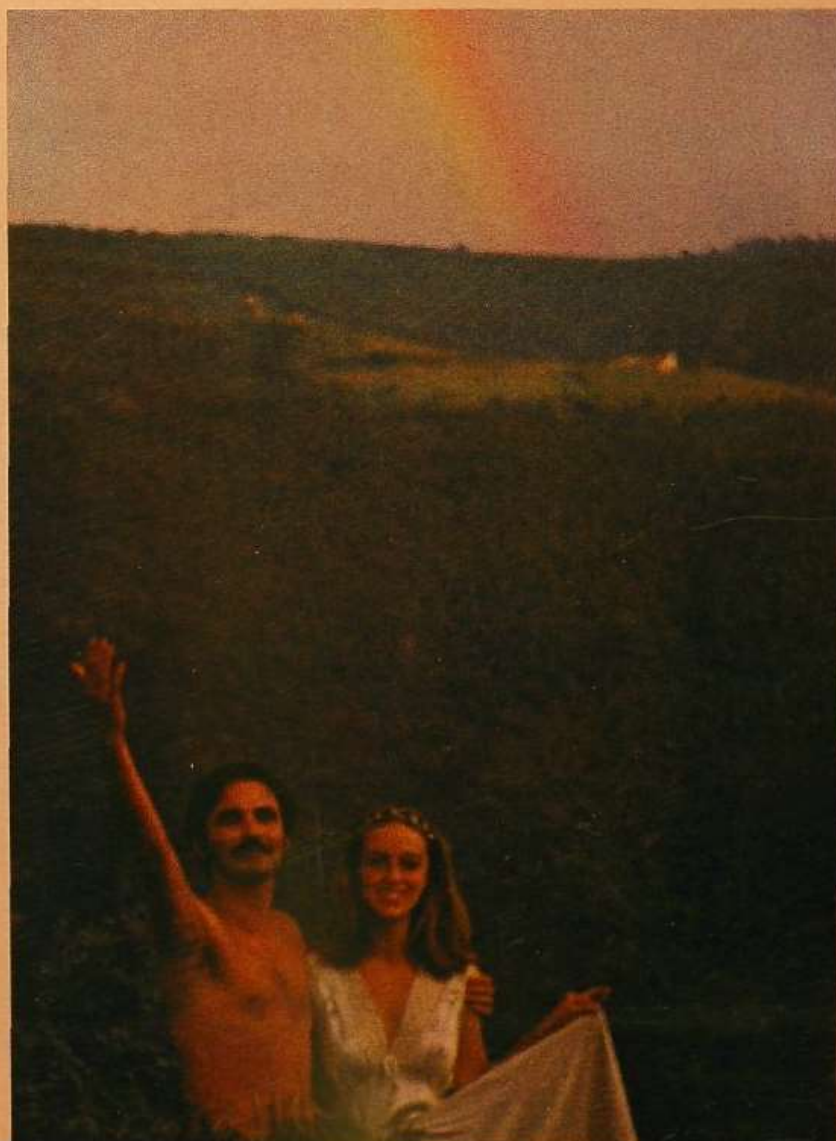
STEREO

Publicación del
Colegio Oficial
de Aparejadores y
Arquitectos Técnicos
de Cataluña



50
1945

ENERO
FEBRERO
1972



ALBERT BATISTE

EDUARDO CHAMORRO

MAQUINA I

MAQUINA II

MAQUINA III

JORDI BATISTE

JOSE MARIA PARIS

ENRIQUE HERRERA

GUILLEM PARIS

SISA

MUSICA DISPERSA

PAU RIBA

PAN Y REGALIZ

TOTI SOLER Y OM

TAPIMAN

SMASH

ENERO/FEBRERO 1972

Publicación Bimestral

Director: Jordi SABARTES CRUZATE

Presidente del Colegio

Subdirector: Francesc SERRAHIMA DE RIBA

Redacción: Francesc SERRAHIMA DE RIBA
Jesús A. MARCOS ALONSO
Manuel VAZQUEZ MONTALBAN
Enric SATUE LLOP

Secretaría: Laura ANZIZU FUREST

Coordinador: Fabrizio CAIVANO

Encargados de sección: Construcción, José Miguel ABAD
Técnica de la Construcción,
Francesc SERRAHIMA
Arquitectura, Santi LOPERENA
Diseño, Jaume LORES
Comunicación Visual, Enric SATUE
Ferran CARTES
Cultura y Subcultura,
Manuel V. MONTALBAN
Cinema, Román GUBERN
Técnicos y Profesionales,
Jesús A. MARCOS
Fahrenheit 72, Frederic PAGES
Arquitectura de Autor, Santi LOPERENA

Publicidad: Miquel MUNILL

Distribución: Montserrat ALEMANY
Josep Luis ROJO

Suscripciones: Montserrat SERRAHIMA

Diseño Gráfico: Enric SATUE/Claret SERRAHIMA

Fotografía: Gabriel SERRA/Toni VIDAL
Ferran FREIXA

Cubierta: Enric SATUE

Impresión: CASAMAJO - Barcelona
Fotograbados: TARDIU

Redacción: CAU - Balmes 191 6.º 4.ª

Publicidad y Distribución: Teléfono 228 90 14 Barcelona 6

Suscripciones: España: 250 ptas. año
Número suelto: 50 ptas.
Número atrasado: 70 ptas.
Extranjero: 6 \$ año
Número suelto: 1,20 \$
(incluido gastos de envío)

Los trabajos publicados en este número
por nuestros colaboradores,
son de su única y estricta responsabilidad.
CAU autoriza la reproducción de sus
textos literarios y originales gráficos,
siempre que se cite su procedencia.

CAU es una publicación del
Colegio Oficial de Aparejadores
y Arquitectos Técnicos de Cataluña

Depósito legal: B-36584-69

En cumplimiento de lo dispuesto en los
artículos 21 y 24 de la Ley de Prensa
e Imprenta, el Colegio Oficial de
Aparejadores y Arquitectos Técnicos
de Cataluña pone en conocimiento
de los lectores los siguientes datos:

Junta de Gobierno

Presidente: Jordi SABARTES CRUZATE

Secretario: Josep MAS SALA

Contador: Francesc Javier LLOVERA SAEZ

Tesorero: Lluís M.ª PASCUAL ROCA



enU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO

111

SUMARIO	LA... LA... MUSICA PROGRESIVA	ENERO/FEBRERO 1972
■ GUIA DE ANUNCIANTES		2
SECCION CONSTRUCCION	■ EL CONTINUO PROBLEMA DE LAS HOJAS DE SALARIO/ R. Senra Biedma	29
SECCION CONSTRUCCION TECNICA	■ CEMENTOS ESPECIALES: LOS CEMENTOS COLA	30
SECCION ARQUITECTURA	■ LA MIES NO ES MUCHA/X. Sust	34
SECCION URBANISMO	■ LOS BASUREROS Y SU BARRIO/A. Pi	36
	■ CORNELLA Y SUS RECURSOS TURISTICOS CON EL PLAN PARCIAL ALMEDA A LA CABEZA/J. Campo	37
SECCION DISEÑO	■ DISEÑO SIN INDUSTRIA/J. Lorés	40
SECCION COMUNICACION VISUAL	■ AGRUPACION DE COMUNICACION VISUAL/ACV	42
	■ EL DILEMA PUBLICIDAD-CULTURA/F. Cartes	42
SECCION CULTURA Y SUBCULTURA	■ CULTURA O SUBCULTURA/M. Vázquez Montalbán	44
SECCION CINE	■ ¿VAMOS A RESUCITAR EL FILM MAMUT?/R. Gubern	45
SECCION PROFESIONAL	■ SOBRE UNIVERSIDAD Y PROFESIONES: SIN NOVEDAD EN EL FRENTE/J. A. Marcos Alonso	47
SECCION FARENHEIT 72		51
SECCION ARQUITECTURA DE AUTOR		53
■ DE COMO EXISTIO UNA VEZ UN CASI VANO INTENTO DE SABER QUE ERA LA MUSICA PROGRESIVA		57
■ LA MUSICA PROGRESIVA: UN FENOMENO COMPLEJO, CONFUSO, LABERINTICO/E. Chamorro		58
■ LA MUSICA PROGRESIVA: PREHISTORIA/A. Batiste		62
■ ¿QUE ES LA MUSICA PROGRESIVA?/A. Batiste		65
■ ANTOLOGIA: INTRODUCCION Y CRONOLOGIA		68
■ ANTOLOGIA: MAQUINA I, MAQUINA II, MAQUINA III		69/70
EXEGESIS MAQUINIZADA Y MUSICAL DE MAQUINA		
JUSTIFICACION A NIVEL DE LENGUAJE DE LA MAQUINA COMO ELEMENTO		70
DE DISTORSION Y ANOMALIA		
JORDI BATISTE-JOSE MARIA PARIS-ENRIQUE HERRERA (MAQUINA)		71/72
GUILLEM PARIS (PAN Y REGALIZ)		72
SISA: UN VICIO		72
MUSICA DISPERSA		73
■ PAU RIBA - LA CRISIS DE LAS MUSAS/P. Riba		73
PAN Y REGALIZ		
TOTI SOLER Y OM		
TAPIMAN		
SMASH, LA ESTETICA DE LO BORDE/F. Díaz Velázquez		80
■ LA INDUSTRIA DEL DISCO EN ESPAÑA/A. Batiste		82
■ CONCLUSION		88
■ GUIA DE ANUNCIANTES		89

**en la construcción
actual
destaca la
CARPINTERIA
DE ALUMINIO**

Modernísimos sistemas de carpintería con sus accesorios totalmente resueltos a disposición exclusiva de los Sres. carpinteros y almacenistas.

Características de la Serie Galaxia:

Facilidad de Montaje, se distingue por ir las escuadras fijadas al interior del tubular del perfil, por medio de punzonado manual o mecánico, siendo la fijación de la escuadra por tornillo a presión. Esmerados controles de calidad, garantizándose el anodizado en 15-20 micras.

Se suministran en tres tipos: 40-20 m/m., 40-25 m/m. y 40-40 m/m.



alu-perfil, s.a.

FABRICA DE PERFILES EXTRUSIONADOS DE ALUMINIO

BARCELONA-15. OFICINA CENTRAL:

Avda. Generalísimo Franco, 618

Tels. 321 02 21 - 321 14 66 - 321 32 94

PERFILES ESPECIALES PARA LA INDUSTRIA EN GENERAL

3

*una «pe» que
le ayudará
a vender
su producto*



Publitel, s.a.

SERVICIOS GENERALES DE PUBLICIDAD

rambla de cataluña, 33, 2.º / tels. 232 29 70 - 231 20 46 / barcelona (7)



Segura Viudas

CAVA

Segura Viudas

La mejor garantía
que respalda la calidad de un "Cava"
es el compromiso público que adquiere
en cada botella, la firma de su criador.

El nombre de Segura Viudas,
ampara el "bouquet" de un "Cava" logrado
después de largos años de obligada espera
y cuidadoso tratamiento
de sus vinos especiales,
elaborados con uvas procedentes
de los mejores viñedos
de la zona de San Sadurní de Noya.



HEREDAD SEGURA VIUDAS, SAN SADURNI DE NOYA, ESPAÑA

modelo
coronado

diseño
tobia scarpa

mobilplast s.l.

licencia de **C&B**
ITALIA



c. milagro, 40
t. 2 39 96 12
barcelona-14



Dacron fiberfill
MARCA REGISTRADA DE DU PONT
FABRICA DE FIBRA POLIESTER



Con Banca Catalana su mercado es el mundo.

Banca Catalana, a través de su Departamento Extranjero, le ofrece un mejor apoyo para la proyección de sus relaciones comerciales a otros países.

Si le interesa abrir mercados para sus productos o conocer nuevas posibilidades para sus compras en el extranjero, podemos facilitar, entre otros,

los siguientes servicios:

Contactos con firmas extranjeras, cobros y pagos al exterior (en divisas y ptas. convertibles), negociación de documentos, compra y venta de cheques de viajero y moneda extranjera, créditos documentarios.

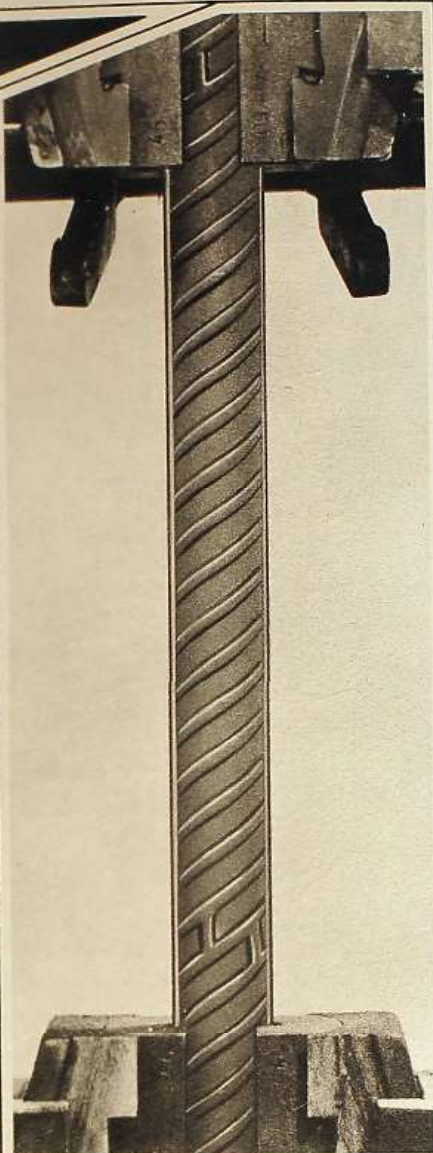
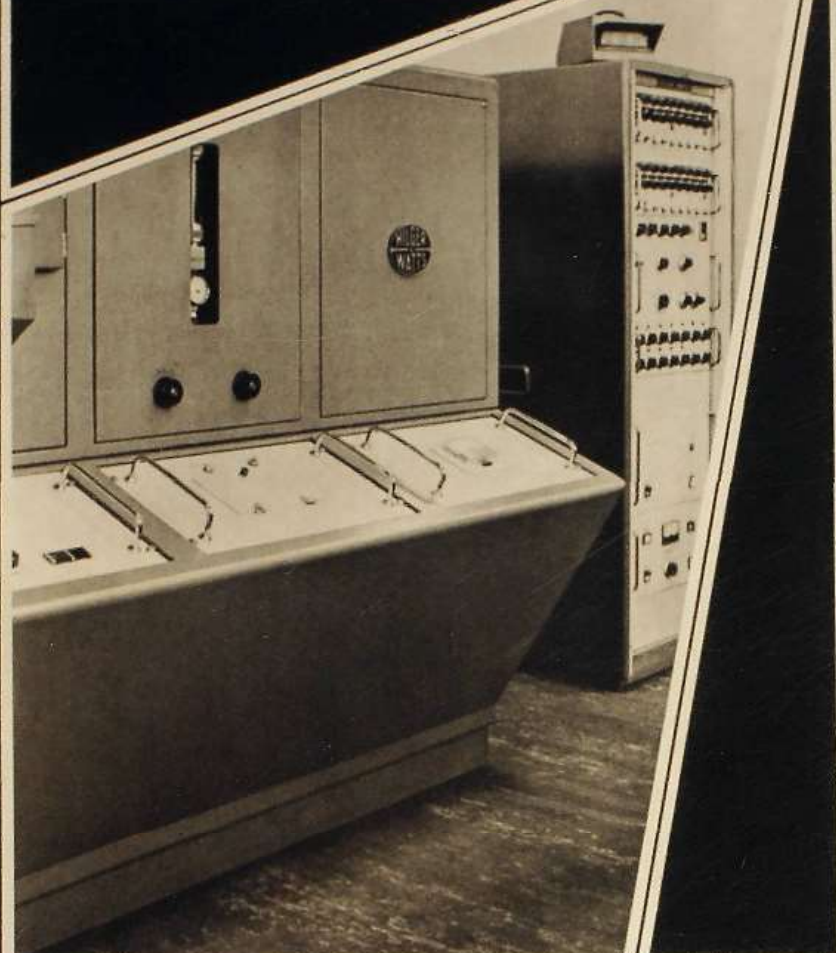
Con Banca Catalana, su mercado no tiene límites: es el mundo.

BANCA CATALANA

Voluntad de renovación y servicio.



**CONTROL
DE CALIDAD**



nersid

ACEROS CORRUGADOS DE ALTA RESISTENCIA



TORRAS HC

TORRAS HERRERIA Y CONSTRUCCIONES, S.A.

Pamplona, 43-Telef. 309 33 04-Barcelona - 5

**42
46
50**

Plásticos para la construcción y decoración

arrimaderos
y pasamanos

Perfiluz

laminado decorativo

Fantasil

persianas

Perfiluz



AISMALIBAR, S.A.

MONCADA (Barcelona)

GRADHERMETIC[®]

Sociedad Anónima Española

Persianas arrollables, de tablillas graduables, fabricadas en aluminio endurecido.

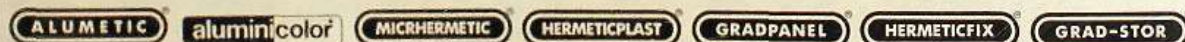


Torre de BARCELONA

Edificio equipado con persianas:



OTROS TIPOS DE PERSIANA:



C/. Faraday, 147 - Teléfono 298.02.00* - TARRASA



CONDUCTORES ELECTRICOS
ROQUÉ
SOCIEDAD ANONIMA



MIEMBRO DEL GRUPO
BRITISH INSULATED CALLENDER'S CABLES LIMITED

BICC

CEMENTO + SILICE

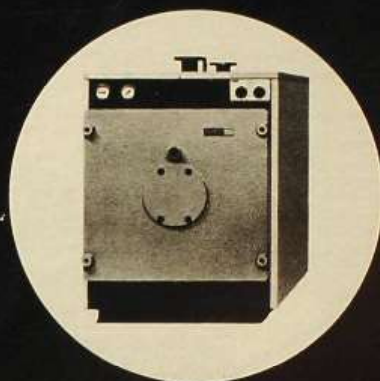
los componentes de la **teja inglesa** y su manufactura, permiten asegurar la inalterabilidad de estructura y color ante: heladas; humedad, carga, viento y una facilidad y rapidez de montaje imposible de conseguir con cubiertas de su aspecto. estas características son las que nos han hecho conseguir el 90% del mercado inglés.



TEDECESA

orelse 39 tel-2331300 madrid 20





Calderas construidas
con materiales
seleccionados,
sometidos
a los controles más
rigurosos y
adecuados para
cualquier tipo
de necesidad.

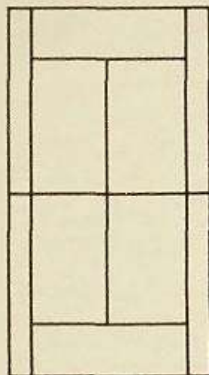
FERROLI HISPANA

Industria de aparatos para calefacción
Poligono Industrial de VILLAYUDA (BURGOS)
Apartado 267 - Telfs. 20 72 42 - 20 72 43



TENNISQUICK

**Más de un millar de canchas
en España**



BARCELONA · 11

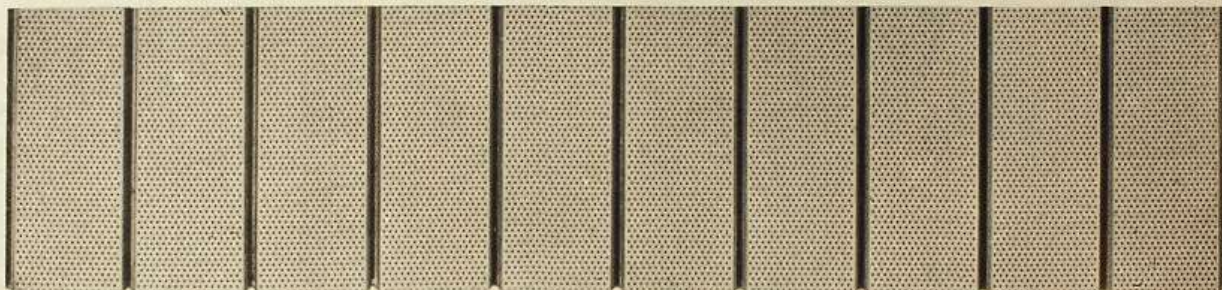
Villarroel, 191
Tels. 321.13.50/62/66

MADRID · 3

Cristóbal Bordiu, 19-21
Tels. 253.25.03 / 253.33.01

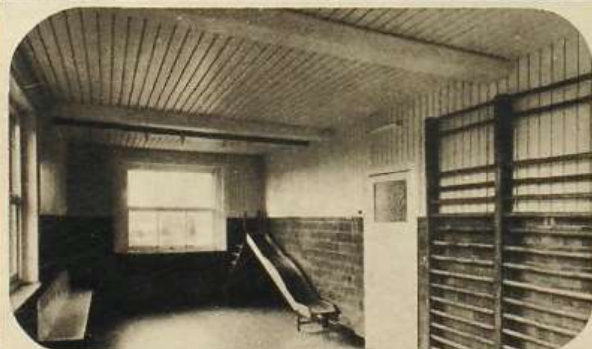
EN CONSTRUCCION Y DECORACION

SOLUCIONES SOLCLIP

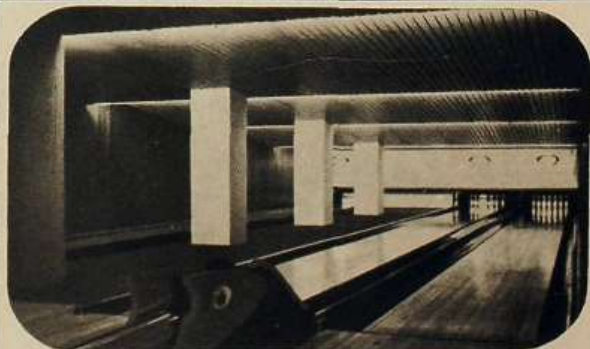


PANELES ACUSTICOS EN CLORURO DE POLIVINILO RIGIDO

PARA FALSOS TECHOS,
CIELORRASOS, DECORACION, ETC.



- ININFLAMABILIDAD
- RESISTENCIA
- LIGEREZA
- AISLAMIENTO TERMICO
- INSONORIZACION
- ABSORCION ACUSTICA



FABRICADOS POR **SOLVAY & C^{IE}**
SOCIEDAD ANONIMA

DISTRIBUIDOS POR **DETERSA**
DIVISION PLASTICOS

Lepanto, 147 - BARCELONA-13 - Tels. 226.27.16 - 245.90.04

Envíennos información gratuita sobre las ventajas de **SOLCLIP**
en construcción y decoración

Empresa _____
Domicilio _____
Población _____

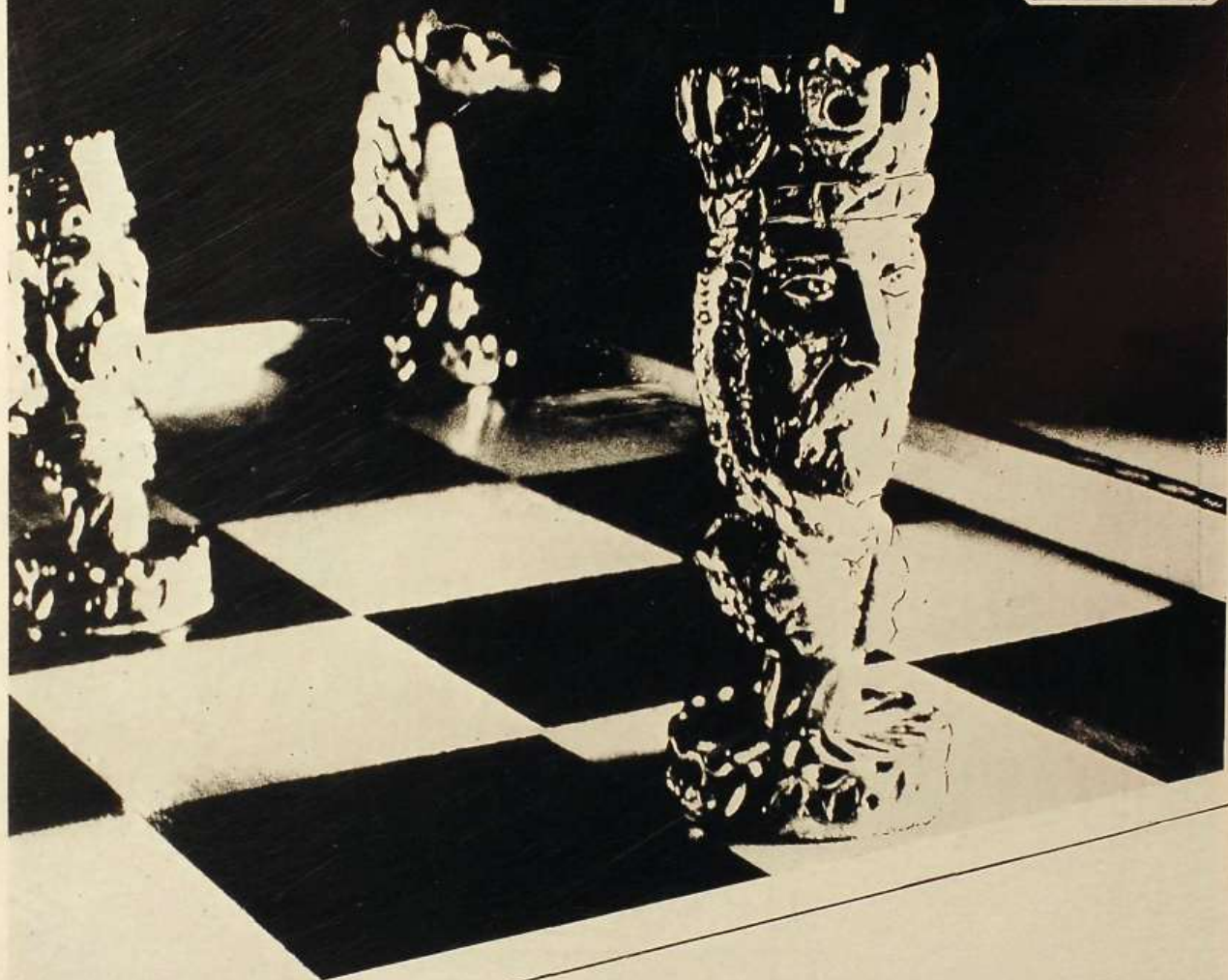
Mobles & Decoració Casablanca

José Antonio
Primo de Rivera, 532

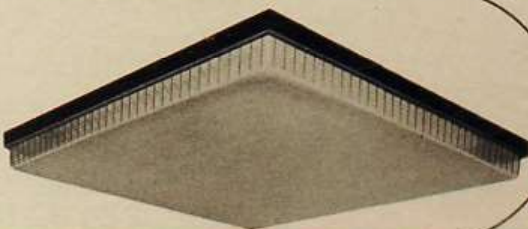
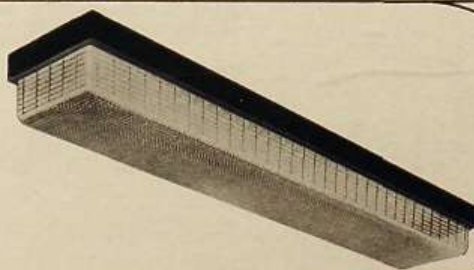
Telefon. 254 74 07

Barcelona 11

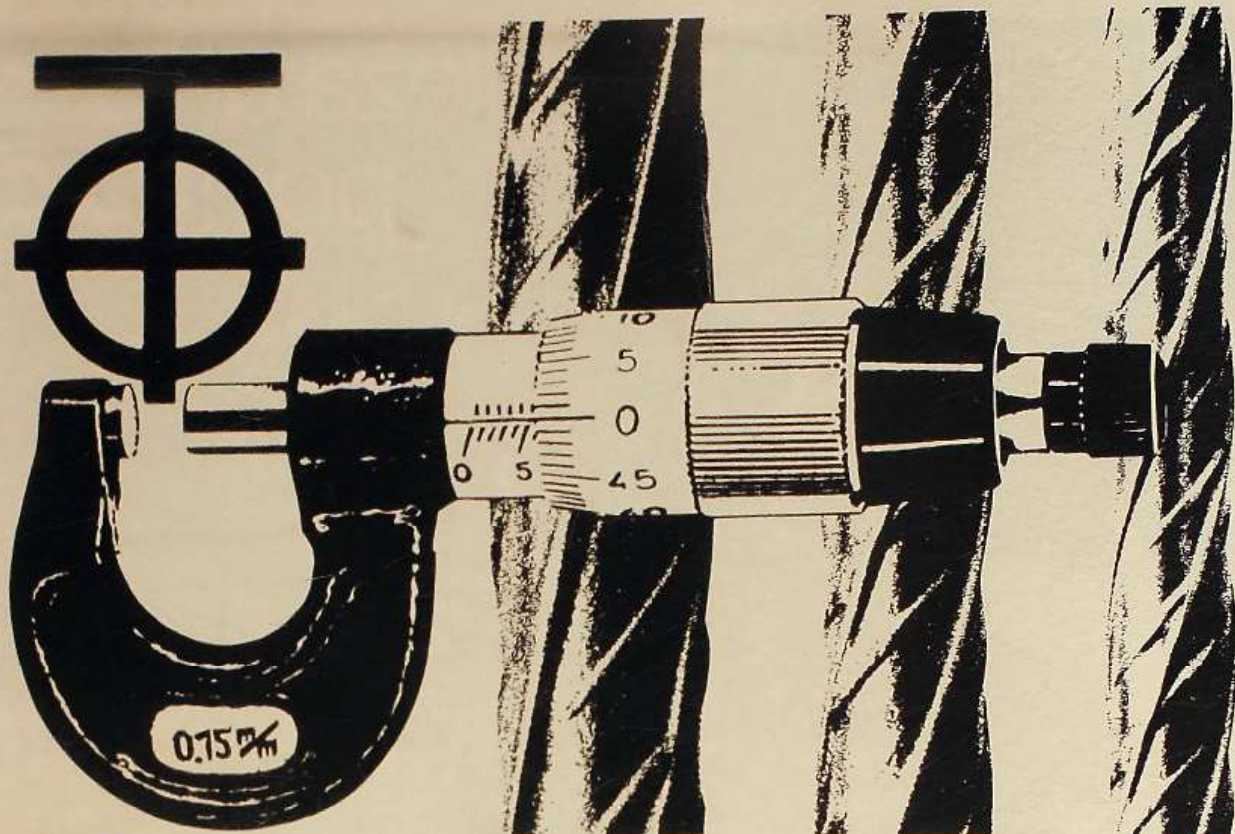
la técnica y la belleza unidas por **BJC**



en la gama
flectorlux
de aparatos
para iluminación
decorativa.



JOSÉ BJC
FABRICA ELECTROTECNICA



Hemos tomado eficaces medidas

AHORA

tetracero 42, ES

INCONFUNDIBLE

Al adaptar nuestra gama a los diámetros de la serie normalizada (UNE 36.088) hemos creado además un nuevo perfil para aumentar la adherencia.

He aquí una nueva razón para seleccionar **tetracero**.

tetracero s.a. Fuencarral, 123
Tels. 224 87 53 - 54 - 55 * MADRID - 10

EL METRO CUADRADO MAS IMPORTANTE PARA SU HOGAR

El único metro cuadrado donde usted puede ducharse y bañarse.

Es el baño-aseo de tamaño metro. Una auténtica novedad de PRACTIC para cuartos de baño pequeños. Siempre reluciente (gracias a la capa de porcelana vitrificada de que está cubierto). Y a prueba de todo golpe (está construido en "alma de acero").

Es limpio, resistente y económico. Y con un original diseño.

¿Se le puede pedir más a un metro cuadrado?

BAÑO-ASEO PRACTIC DE UN METRO CUADRADO



PRACTICA SOLUCION PARA EL VIVIR DE HOY

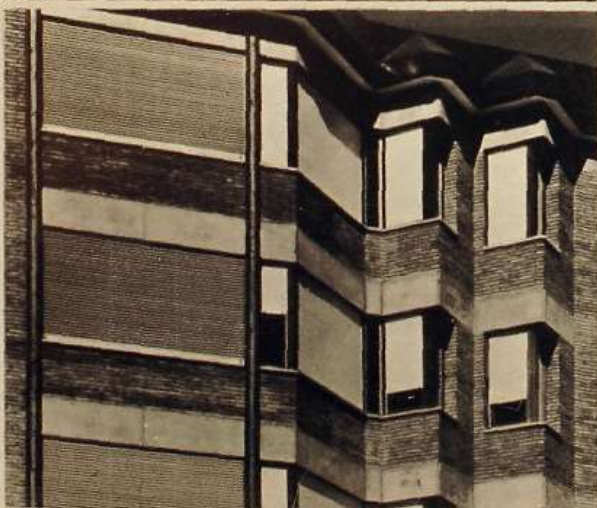
VIUDA DE GABRIEL MARI MONTAÑANA, S.A.

Carretera Barcelona, 50

Telfs. 341 - 483 - 568 Central: FOYOS

MELIANA - VALENCIA.





GRADULUX®

de aluminio, ennoblecen el exterior
y proporcionan confort interior:
por su belleza decorativa, duración, por ser
arrollables en mínimo espacio, funcionamiento silencioso,
por sus propiedades térmico-acústicas y
cierre perfecto hasta la total oscuridad.



Son marcas registradas de

Hunter Douglas 

Patentados y con solicitudes pendientes

Tenemos a su disposición

materiales informativos.

Rellene y recorte este cupón,

dirigiéndolo a:

HUNTER DOUGLAS, S.A.

Apartado de Correos n.º 10

SAN FELIU DE LLOBREGAT (Barcelona)

Desee recibir información sobre:

☐ Persianas enrollables de aluminio GRADULUX®

☐ Tejidos de aluminio LUXALON®

☐ Fachadas de aluminio LUXALON®

☐ Control solar de aluminio LUXALON®

☐ Vidrio de un Vidro

Por favor señale el apartado que le interesa.

CAU

D. _____
Empresa _____
Dirección postal _____
Paseo con/Presencia _____
Fecha _____ Firma _____

! hagan calor, señores !



Con HISPERSA salte la Banca. Vd. puede confiar plenamente en el sistema HISPERSA. Porque es la firma que hace trece años, introdujo la calefacción eléctrica en España. Desde entonces no ha dejado de instalar y equipar de origen, miles y miles de viviendas, ayudando a convertirlas en verdaderos hogares. Los disfrutadores finales le agradecerán y valorarán debidamente este detalle. La venta será "más simpática" y rápida. Y usted después de haber efectuado la primera instalación ya no volverá a tener problemas de equipamiento de calor. HISPERSA colaborará eficazmente con usted. ¿Nos permite exponerle ahora cuáles son nuestros poderes?

1.º HISPERSA, es la firma que introdujo la calefacción eléctrica en España en el año 1957, por tanto cuenta con la mayor experiencia en esta especialidad. 2.º El sistema HISPERSA es la auténtica "calefacción eléctrica" porque sus resistencias funcionan a una temperatura tan baja que no se ponen al rojo, por lo que no consumen oxígeno, no producen humos. 3.º Su instalación es tan simple, que en pocos minutos queda perfectamente colocado no precisando, en ningún momento, personal especializado para efectuar la instalación. 4.º Es sencillo, sólido y duradero debido a la estricta selección de materiales utilizados en su construcción. 5.º Las resistencias eléctricas del sistema HISPERSA, han probado su larga duración,

ya que después de 13 años en el mercado aún no ha sido necesario sustituir ninguna. 6.º No produce olor, ni da sensación de ambiente enrarecido. 7.º Sus soportes están preparados o bien para fijarlos en la pared o para usarlos sobre el suelo. 8.º Su efecto calorífico se nota casi en el momento de encenderlo, calentando inmediatamente la habitación donde se instala. 9.º Su funcionamiento controlado por un termostato independiente o acoplado, proporciona: estabilidad de la temperatura deseada, regulación independiente de la temperatura en cada habitación, máxima economía en el consumo. 10.º Las protecciones que pueden incorporarse permiten manipular los radiadores sin peligro. 11.º Cualquier planteamiento de instalación de calor, el equipo de asistencia técnica de HISPERSA lo resuelve con la solución más adecuada y económica. La experiencia acumulada en todos estos años la brindamos a todos nuestros clientes por lo que vendemos también un auténtico servicio. 12.º Debido a nuestra promoción exclusiva a profesionales toda la posible inversión en medios de comunicación revierte en un precio, verdaderamente increíble, que convierte el sistema HISPERSA en el más práctico y económico. 13.º Posee el Delta de ORO concedido por ADI/FAD en Hogarotel 1965 por su moderno y clásico diseño, que armoniza con cualquier estilo de decoración. Decidirse por el sistema HISPERSA de calefacción eléctrica es apostar sobre seguro.



... el pionero de la calefacción ...

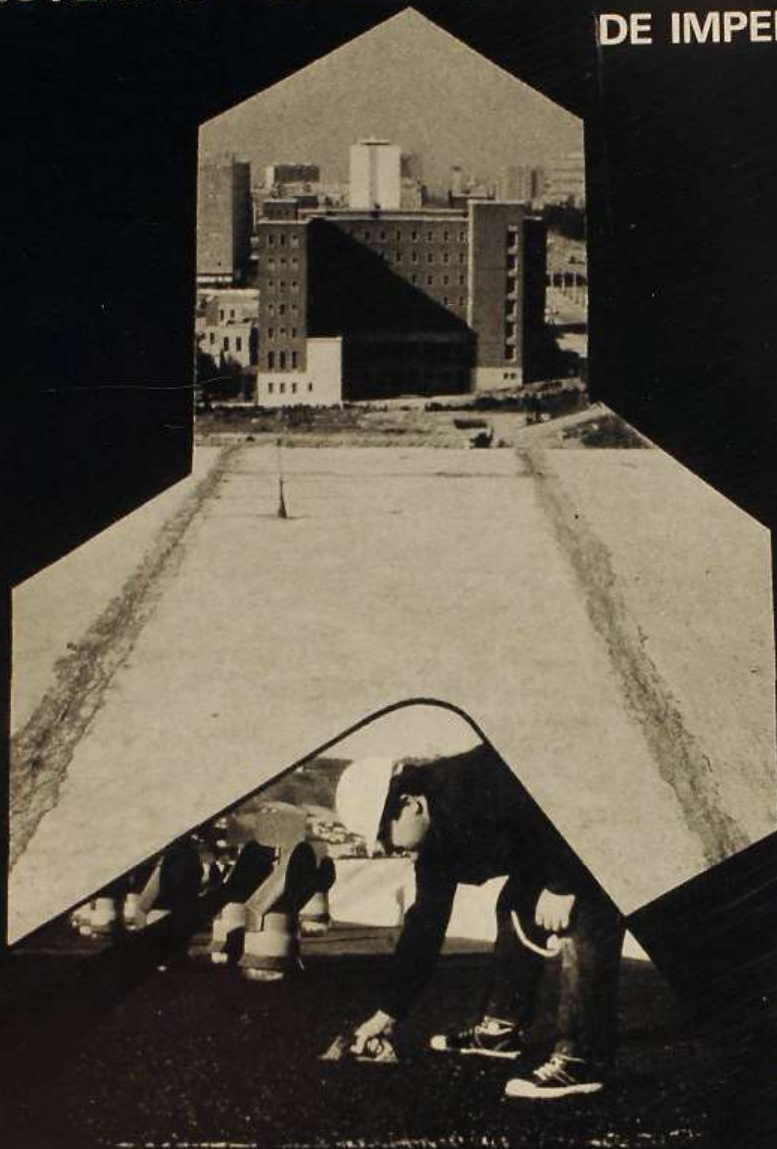
Fábrica y oficinas: Albasanz, 30 1.º - Telfs. 204 80 90 - 204 08 50 y 204 08 51 - MADRID-17
Exposición: Av. de Aragón, 35 - Telfs. 204 39 06 - 204 47 79 y 204 80 90 - MADRID-17

Representaciones en: Alava, Barcelona, Bilbao, Burgos, Coruña, León, Murcia, Oviedo, Palencia, San Sebastián, Santander, Sevilla, Valencia y Zaragoza.

SISTEMAS

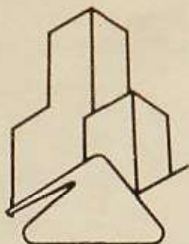
MORTER-PLAS

DE IMPERMEABILIZACION



Y ACABADOS DE

- EMUGRAVA
(2.000.000 m² colocados)
- MORTER PLAS/AL
- MORDAL



CONFIE SU PROBLEMA
A LA EXPERIENCIA

texsa

texsa **iberfeb**

Pasaje Marsal 5 al 13, tel. 223 98 74 - Barcelona-4

PERFILES CERRADOS

austinox EN

ACERO INOXIDABLE

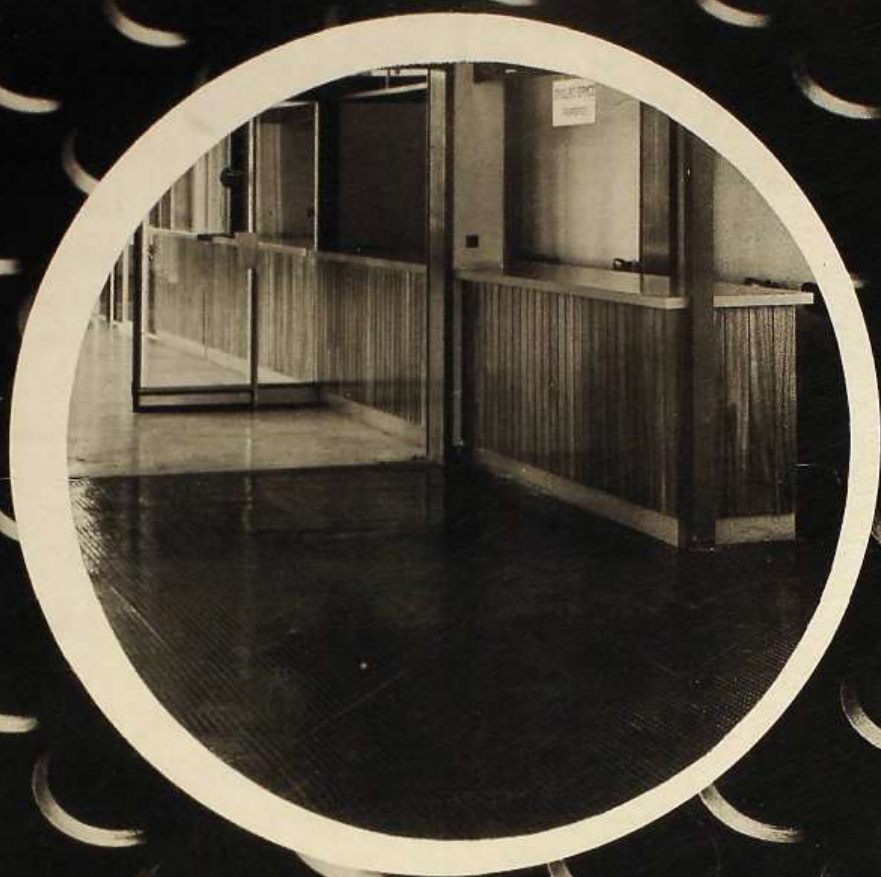


para decoración,
construcción, mobiliario
y carpintería metálica.

la marca que garantiza solidez, estética y
elegancia duradera.



AUSTINOX, S.A. Carretera de Calafell Km. 9.300 Teléfs. 291.04.50-54-58-62
SAN BAUDILIO DE LLOBREGAT (Barcelona) Telex 52.448 - Tlg.: Austinox-Barcelona



PAVIMENTO **PIRELLI** A CIRCULOS

De gran poder antideslizante
Resistente y confortable
Facilita una marcha agradable
y sin fatiga
Altamente decorativo

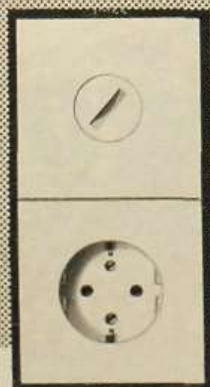
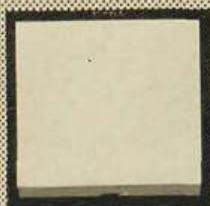
Un paso más hacia adelante



SIMÓN



serie
**SIMON
36**



IMPORTANTE AVANCE TECNICO EN EL PERFECCIONAMIENTO
CONSTANTE DE NUESTROS MECANISMOS.

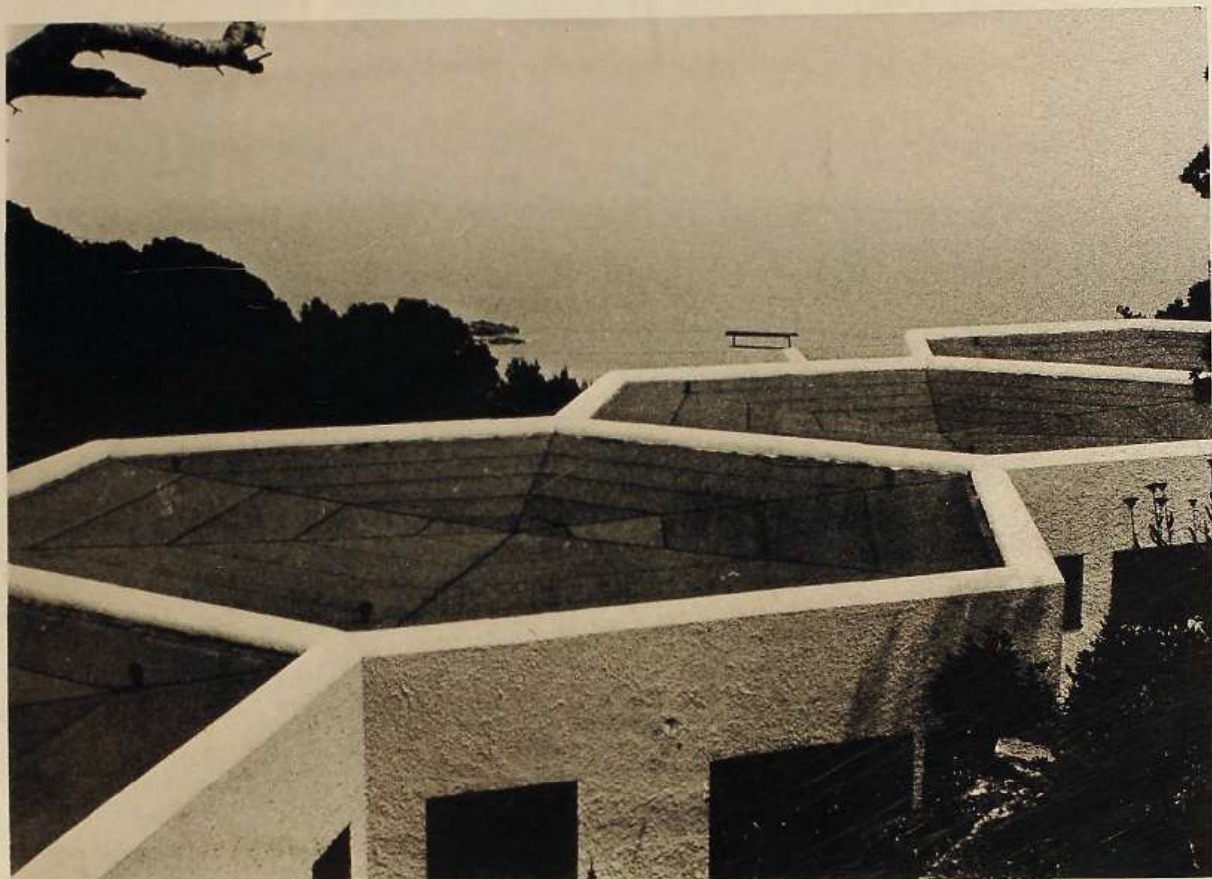
LINEAS FUNCIONALES, AUDACES Y DE GRAN VISTOSIDAD.

UN NUEVO ESTILO AL SERVICIO DE LA MAS MODERNA
DECORACION DE NUESTRO TIEMPO.

SOLICITE INFORMACION A SU PROVEEDOR HABITUAL O DIRECTAMENTE A

HIJOS DE ARTURO SIMON, S. A. - Alava, 112 - Tel. 245-34-05 - BARCELONA-5

ASFALTEX



FIELTRO RUBEROID COLOR

Blanco, gris, rojo y verde



ASFALTEX



S.A.

Av. José Antonio, 539. Tel. 254 86 00 (10 líneas). Barcelona-11
Distribuidores y Agentes de Venta en toda España



**El desarrollo
de una Empresa
depende del empeño
que pongan sus
hombres en conseguirlo**

Construcciones G. Serrano, S.A.

Oficinas Centrales:

Delegaciones:

MADRID -2 - Serrano, 179

BARCELONA -6 : Balmes, 195

SEVILLA: Avenida Felipe II, 28

**LAS PALMAS: Avenida Marítima del Norte
(Esquina a Juan XXIII)**

CHIPIONA: (Cádiz)

GUADALAJARA: Polígono Henares

STICKFIT[®] Asland

CEMENTO - COLA

PARA EXTERIORES E INTERIORES

APROBADO POR EL C.S.T.B. EN FRANCIA, Nºs 3254, 3255 y 3635

ASLAND-STICKFIT facilita la aplicación de azulejos, vidriados, piezas de gres, piezas cerámicas, mármol, etc., sin necesidad de tener que humedecer previamente la superficie.



CEMENT MARKETING ESPAÑOLA, S.A.

Aragón, 414 Tels. 226.50.80 - 245.03.26 Barcelona-13

Filial de: **ASLAND**



Construcción
Director de sección: J. M. ABAD

Fig. 1

Fig. 2

EL CONTINUO PROBLEMA DE LAS HOJAS DE SALARIO

Las figuras 1 y 2 corresponden a dos hojas o recibos de salario. La número 1 es la hoja o recibo en la que la dirección de la Empresa declara oficialmente el salario percibido por el trabajador. La número 2 es la que, correspondiendo al mismo mes que la anterior, se entrega al trabajador por la dirección de la Empresa, y en la que hace constar (aunque de forma sorprendente), el salario realmente percibido. Ambas reproducciones son totalmente auténticas y corresponden a una importante Empresa de la Construcción de Barcelona: el salario de la hoja oficial y el de la entregada al trabajador (un cuadro de la Empresa), difieren en una notable suma.

Nos encontramos aquí con un problema jurídico que, aún siendo común a la generalidad de las relaciones laborales en las distintas ramas de la producción y a todas las categorías profesionales, adquiere especial relieve cuando de los cuadros de las Empresas se trata, ya que al disfrutar de un nivel salarial superior, las diferencias entre el salario real y el salario declarado oficialmente son mucho más importantes, llegando a ser escandalosas como en el presente caso.

¿Qué significa esta doble declaración de salarios? (al trabajador y a los Organismos oficiales). ¿Cuáles son los motivos por los que las Empresas realizan sistemáticamente estas actuaciones? ¿Qué perjuicios se ocasionan a los asalariados? ¿Qué medios de defensa tiene el asalariado para corregir estas infracciones? Son interrogantes que trataremos de dilucidar en este artículo.

En primer lugar conviene advertir que la hoja o recibo salarial es, para las Empresas, obligatoria; obedece a una exigencia legal establecida por la Orden de 7 de febrero de 1968 que modifica disposiciones anteriores en el mismo sentido y que además acompaña un modelo oficial (figura 3). El artículo 1 de esta disposición afirma que se extenderá por duplicado, uno de cuyos ejemplares se entregará al trabajador al hacerle efectivo el salario. Específicamente, para la Construcción la Ordenanza Laboral de 28 de agosto de 1970, en su artículo 99, establece: En el recibo de pago del salario figurarán todos los conceptos devengados por el trabajador, debidamente especificados, con fórmulas sencillas y fáciles de comprender, y, al final de los mismos, los devengos de

tipo familiar o complementarios del salario, las indemnizaciones por enfermedad o accidente, así como cualquier otro concepto a que tenga derecho. Es necesario destacar esta obligatoriedad, ya que existen numerosos casos en que las Empresas no entregan recibos de salario de ningún tipo.

Realizada esta advertencia pasamos al eje central del tema que es la búsqueda de los motivos que impulsan a las Empresas a no declarar el salario total y real (incluyendo las horas extraordinarias como puede verse en el modelo oficial). El problema no es fácil ni muchísimo menos, máxime cuando está rodeado de toda serie de mitificaciones y las causas profundas hay que buscarlas no sólo en los intereses o irregularidades de las Empresas individualmente consideradas, sino que se extienden a los Organismos oficiales y son consecuencia en última instancia del contexto o estructuras socio-económicas imperantes en nuestro país.

En primer lugar sería mirar muy corto si redujéramos el problema a un incumplimiento por parte de las Empresas de las normas legales. ¿No es conocido este incumplimiento por los organismos oficiales? Por supuesto que sí: todo el mundo sabe que es práctica generalizada la falsificación de las hojas de salarios, como todo el mundo sabe que se falsifican las declaraciones a Hacienda para reducir el importe de los impuestos. ¿Se hace algo por impedirlo? realmente casi nada; sólo en caso de que haya sido denunciado un supuesto concreto por algún trabajador y se compruebe, se impone una sanción económica a todas luces ridícula.

Los motivos fundamentales de las Empresas para falsificar las hojas salariales se mueven en dos terrenos: por un lado evitar que con la declaración del salario real aumenten los conceptos fiscales y las cotizaciones a la Seguridad Social; por otro, privar al trabajador de un medio de prueba que le puede ser demasiado valioso en Magistratura del Trabajo cara a una reclamación de cantidad, una indemnización de despido, una rescisión de contrato, etc.

En ocasiones, cuando algún trabajador se enfrenta a la dirección de la Empresa por este motivo, se alega que esta actuación se realiza en beneficio del propio trabajador,

ya que si constara el salario real, al ser superior al mínimo exento, tendría que abonar los correspondientes impuestos. Con frecuencia esta argumentación se ofrece a los trabajadores que perciben niveles salariales altos, pero aún en estos casos cae por su propio peso; ya que:

1/Esta falsificación de documentos no se realiza sólo respecto a los trabajadores con un nivel de salario elevado, sino en la mayor parte de los casos respecto a la totalidad de la plantilla con independencia de su nivel salarial.

2/De las cantidades a tributar por salarios superiores al mínimo exento, el asalariado es el sujeto pasivo, pero la Empresa es el sustituto que ha de retener estas cantidades para abonarlas al Estado. Con lo cual en el momento de la contratación del salario (en convenios colectivos o contrato individual), el trabajador no computaría estas cantidades dentro de él (pues de hecho siempre se negocia sobre el salario realmente percibido) y el movimiento reivindicativo impediría todo descuento ya que las condiciones conseguidas por los trabajadores son muy difíciles de perjudicar y cualquier acción en este sentido podría dar lugar a un conflicto colectivo con peores resultados económicos aún para las Empresas. Por tanto, la declaración del salario real y el pago de los impuestos significarían de hecho un aumento del coste de la fuerza de trabajo para las Empresas. El auténtico problema queda planteado así: Si el Estado obliga efectivamente a las Empresas a declarar el salario real, el pago de los impuestos (así como el de las cotizaciones) saldrán del capital acumulado por las Empresas...

3/Finalmente cabe un último argumento popular y acertado que consiste en dudar (como principio) el que las Empresas, en el terreno económico, realicen actuaciones y beneficios en favor de los asalariados.

Me he extendido en la crítica a esta excusa de las Empresas porque en realidad es la única que dan en ciertos casos.

Veamos ahora cuáles son los perjuicios fundamentales que se ocasionan a los trabajadores, no haciendo constar la dirección de las Empresas el salario real en las hojas o recibos de salarios:

Como introducción, diremos que la declaración del salario real guarda gran importancia para el trabajador a efectos de las prestaciones por situaciones que sean consecuencia de accidentes laborales o enfermedades profesionales. En efecto, las prestaciones que se conceden al trabajador por incapacidad laboral transitoria, invalidez provisional, incapacidad permanente parcial para la profesión habitual, incapacidad permanente total para la profesión habitual, incapacidad permanente absoluta para todo trabajo, gran invalidez y muerte o supervivencia, se calculan aplicando los correspondientes porcentajes al salario realmente percibido y que debe constar en las hojas o recibos de salario oficiales, y por el cual ha venido abonando la Empresa un porcentaje variable a la Mutua Patronal o Mutualidad correspondiente, en relación al riesgo que se supone pueda correr el asegurado, pero no correspondiendo al trabajador por estos dos conceptos abonar cantidad alguna.

Así, pues, en todas estas situaciones sobrevenidas como consecuencia de accidente laboral o enfermedad profesional, es muy importante la constancia del salario real en las hojas de salario, pues conforme a él se calcularán las prestaciones económicas que correspondan al trabajador que se encuentre en una de esas situaciones. Ahora bien, la legislación positiva a través del artículo 8 del Decreto 496/1971, de 25 de marzo, por el que se fijan el salario mínimo interprofesional y las bases de cotización para la seguridad social, establece lo que sigue: *El tope máximo de la base de cotización al Régimen General, único para todas las actividades, categorías profesionales y contingencias protegidas será el de dieciséis mil pesetas mensuales... sin que en ningún caso el tipo máximo anual exceda de ciento noventa y dos mil pesetas.* Por tanto, el salario máximo para aplicar los porcentajes de prestaciones económicas por accidentes laborales y enfermedades profesionales no podrá exceder de esta cantidad.

En los casos de prestaciones económicas por situaciones (incapacidad laboral transitoria, invalidez provisional, invalidez permanente parcial para la profesión habitual, incapacidad permanente total para la profesión habitual, incapacidad permanente absoluta para todo trabajo, desempleo, vejez, muerte y supervivencia) dimanantes de accidente no laboral o enfermedad común, no tiene influencia alguna la declaración del salario real, ya que el mismo Decreto antes citado en su artículo 6 establece bases fijas de cotización a la Seguridad Social y Formación Profesional con cantidades fijas para cada categoría profesional del siguiente modo:

Categorías	ptas. mes
1. Ingenieros y Licenciados	7.500
2. Peritos y Ayudantes titulados	6.420
3. Jefes administrativos y de taller	5.460
4. Ayudantes no titulados	4.830
5. Oficiales administrativos	4.470
6. Subalternos	4.080
7. Auxiliares administrativos	4.080
	ptas. día
8. Oficiales de primera y segunda	147
9. Oficiales tercera y Especialistas	141
10. Peones	136
11. Aprendices de 3.º y 4.º años y Pinches de 16 y 17	84
12. Aprendices de 1.º y 2.º años y Pinches de 14 y 15	52

De estas bases de cotización, con independencia de cual sea el salario real declarado, el empresario cotizará a la seguridad social, aproximadamente, en un 42 % y el trabajador en un 8 %. No produce, pues, ningún per-

juicio económico a ninguna de las dos partes en este punto concreto el que en la hoja salarial conste el salario real. Igualmente, cuando se produzca la situación amparada jurídicamente como consecuencia de enfermedad común o accidente no laboral, la seguridad social sólo abona a los trabajadores afectados el correspondiente porcentaje aplicado a estas bases de cotización sea cual sea el salario realmente percibido y declarado en la hoja de salarios.

Tal situación es de una injusticia notoria ya que como puede fácilmente comprobarse, las bases de cotización se encuentran muy por debajo de las retribuciones reales y a ello tenemos que añadir que nunca la seguridad social paga el 100 % de estas bases, lo que supone que los asalariados afectados de cualquiera de estas situaciones como consecuencia de enfermedad común o accidente no laboral se encuentren en una situación económica poco menos que angustiosa. Además se ha de tener presente que para tener derecho a estas prestaciones se exige al trabajador un período necesario de cotización anterior que va desde los seis meses (incapacidad laboral transitoria) hasta los 10 años (vejez).

Realmente las cantidades cotizadas a la Seguridad Social por estos supuestos son muy altas (50 % de las bases de cotización) y las prestaciones económicas a los trabajadores son insuficientes, pero éste es un problema que afecta al funcionamiento interno y económico de la Seguridad Social que no abordaremos ahora, sin perjuicio de que sea tratado en otro artículo.

Es interesante advertir que todas estas prestaciones pueden ser aumentadas mediante mejoras pactadas en Convenios Colectivos o en contratos de trabajo; en estos casos, las diferencias en más serán abonadas por las Empresas, pudiendo consistir tanto en un aumento de la cantidad de las prestaciones, como en que la Empresa cotice a la Seguridad Social la parte que correspondería cotizar a los trabajadores.

Finalmente, la falsificación de las hojas de salario produce perjuicios notables al asalariado, pues, como se ha dicho anteriormente, los despoja de un instrumento de prueba en juicio, valiosísimo en determinados casos (despido, reclamación de cantidades adeudadas por la Empresa, horas extras, etc.), que puede tener consecuencias económicas muy graves para el trabajador.

La acción legal que posee el trabajador para oponerse a estas irregularidades de las empresas es formular la correspondiente denuncia en la Delegación Provincial de Trabajo, para la oportuna comprobación de los hechos por la Inspección de Trabajo y la imposición de las sanciones correspondientes. Así pues, las consecuencias perjudiciales para el trabajador en la falsificación de las hojas salariales oficiales son muy graves y se mueven fundamentalmente en dos terrenos:

1/A efectos de todas las situaciones consecuencias de accidentes de trabajo y enfermedades profesionales, ya que las prestaciones económicas se calculan aplicando porcentajes a los salarios reales.

2/A efectos de detentar una prueba que puede ser valiosísima ante los organismos administrativos y jurisdiccionales laborales. En la construcción, por ser uno de los sectores donde los accidentes laborales alcanzan cifras muy altas y la movilidad de las plantillas factor característico, hay que tener presente especialmente todas estas cuestiones.

Rafael SENRA BIEDMA/Abogado



Técnica de la Construcción
Director de sección: F. SERRAHIMA

CEMENTOS ESPECIALES los cementos-cola

Es una regla general sin apenas excepciones: todo lo que ocurre en Europa acaba sucediendo en España. Es una simple cuestión de tiempo que varía de unos fenómenos a otros.

A veces el retraso es función directa del desfase en los niveles de renta per cápita. En otras ocasiones influyen peculiaridades específicas que modifican los factores, pero, fatalmente, la regla se cumple.

Y ello es lógico, pues las motivaciones económicas de los empresarios son idénticas, la tecnología similar y la permeabilidad en el uso de los medios de producción, incluso laboral, cada día mayor.

Así, en la aplicación de revestimientos cerámicos, gres, vitrificados, etc., estamos asistiendo a la adopción reciente en España de técnicas y productos de uso generalizado en Europa y América desde hace veinte o veinticinco años.

El coste de aplicación de un metro de revestimiento cerámico, interior o exterior, es función de:

1. El coste horario de la mano de obra.
2. Su rendimiento.
3. El coste del material (argamasa, mortero, cemento-cola) empleado.
4. La calidad requerida.

1/La mano de obra requerida para la colocación de mosaicos, azulejos u otro material suele ser especializada. Su participación en la calidad aparente de lo construido es grande y su labor influye decisivamente en el «acabado» de un edificio.

La tendencia, reciente y acelerada, camina en el sentido de los costes horarios cada día más altos y de un grado medio de calidad cada día más bajo.

Lo primero es deseable y normal. No obstante, conviene aclarar el segundo punto en defensa de este respetable ramo de productores y especialmente de los españoles.

La actual y múltiple movilidad laboral española:

campo - ciudad
agrícola - industrial
España - Europa

Una enorme demanda de viviendas de creciente standing.

Un drenaje, por emigración, de los mejores especialistas españoles que encuentran alien- de salarios mayores y más acordes con su maestría.

Que la construcción sea la primera etapa de especialización en la que trabaja la mano de obra que deja el campo.

Ello explica la razón de la baja media en la calidad de los aplicadores.

2/El rendimiento en metros cuadrados por hora de aplicador es función de la naturaleza, dimensiones y forma de presentación del recubrimiento, de la habilidad del colocador y sobre todo de la naturaleza del aglomerante empleado.

Por una parte se necesita tiempo para la confección de la argamasa o mortero, y para su transporte a pie de aplicador.

Por otra, éste debe adaptarse al tiempo abierto de trabajabilidad del adhesivo empleado que es más largo en los cementos-cola de buena calidad al no retraerse tanto ni tan pronto como con los procedimientos tradicionales.

Por regla general, y ésta es la gran ventaja (además de la resistencia, de la que hablaremos más adelante) de los cementos-cola, el rendimiento en m²/hora es mucho más elevado utilizando cementos-cola que el mortero clásico.

En exteriores, en fachada y sobre andamio para recubrir con gres 1 m² de 5×10 cm se necesitan:

1 hora de oficial → con cemento-cola
2 horas de oficial → con mortero-cemento+cal

En interiores, sobre un plano de yeso maestreado un oficial coloca en una hora:

2 m² de azulejos, 10×20 cm, por el sistema de los cuatro pegotes.
1,85 m² de azulejo, 10×20 cm, por el sistema de tendido.
1,50 m² de azulejo, 10×20 cm, con mortero-cemento.

3) **Coste del material.** — La tonelada del mortero clásico viene a costar unas 1.050 pesetas.

Los cementos-cola existentes en el mercado español pueden clasificarse, en lo que se refiere a su precio, en dos grandes grupos:

a/De precio de venta al público, en almacén de construcción de unas 7 - 8 ptas./Kg.

b/De precio de venta al público, en almacén de construcción del orden de 15 - 25 ptas./Kg.

Siendo su consumo en Kg/m² sensiblemente igual y variando entre 1,75 Kg/m² (cuatro pegotes) y 2,80 Kg/m² (tendido y peinado), las diferencias de precio tienen una gran repercusión en el coste de la aplicación, habiéndose observado hasta ahora una marcada elasticidad del consumo hacia los productos baratos, al mismo tiempo que una aguda sensibilidad dentro de este grupo a favor de los productos nuevos de mejor calidad.

4) **Calidad.** — Es este un concepto muy relativo a pesar de que se intenta cuantificar su valor absoluto.

Es evidente que el constructor está dispuesto a pagar la calidad a un precio razonable, pero hasta un cierto límite.

Puede analizarse la calidad de un cemento-cola en sus dos vertientes:

—de cara al constructor y al aplicador.
—de cara al propietario en tanto promotor y en tanto a utilizador de la obra.

En España, donde se construye principalmente para vender, a veces, demasiadas veces, ocurre que el constructor tiene tendencia a traspasar los futuros problemas al último poseedor de la vivienda, aceptando soluciones baratas de coste inicial pero caras de mantenimiento.

Con el uso de cementos-cola pueden compaginarse ambos intereses, pues el constructor ahorra mano de obra (y puede emplearla sin tanta especialización) y el propietario adquiere una construcción más sólida y duradera.

Antes de pasar a las páginas siguientes, donde se trata el problema con más detalle, quisiéramos resumir lo que precede con las siguientes consideraciones:

1.ª) Si se tienen en cuenta todos los elementos del precio de coste, el uso de estos cementos especiales es más barato que el procedimiento tradicional.

2.ª) A pesar de la natural inercia, el uso de cementos-cola se extenderá cada día más siguiendo el irreversible progreso técnico que conduce a una mayor calidad.

3.ª) En aquellas regiones españolas en que se halla extendido el uso de contratar la aplicación a destajo, en cuanto contratistas y aplicadores tomen conciencia de que el cemento-cola les ofrece calidad y economía, rápidamente se pondrán de acuerdo para repartirse la ventaja de su utilización abandonando lo tradicional.

DESCRIPCION DE METODOS DE ENSAYO Y RESULTADOS OBTENIDOS CON CEMENTOS-COLA DEL MERCADO ESPAÑOL

Revestimientos interiores a base de mortero

1. Los azulejos se ponen a remojar en un recipiente apto, con objeto de humedecer el bizcocho, a fin de que éste no absorba el agua del mortero. Saturar de agua la pieza sería contraproducente porque se «emborracharía» y no habría unión mortero-azulejo.

Por otra parte, la cerámica sufre un esponjamiento en contacto con el agua. Esta reacción de carácter químico y físico no es reversible; luego el remojado de las piezas supone la supresión en parte de posteriores movimientos de cizalladura en el plano de fijación.

2. Colocación tradicional. Varía según las regiones. Por ejemplo, en la región de Levante el mortero empleado contiene 200 Kg de cal, 150 Kg de cemento Portland y 1.000 Kg de arena aproximadamente.

El mortero se aplica directamente sobre la pieza, y ésta se coloca contra el paramento, se golpea posteriormente hasta conseguir su aplomo. Los ángulos quedan vacíos de masa.

3. El rejuntado del aplacado al interior no se hace ancho debido a la falta de movimiento de las piezas. El rejuntado se hace generalmente a base de cemento blanco y en ocasiones con colorante.

Revestimientos interiores a base de cemento-cola

1. **Los diferentes adhesivos para revestimiento cerámico.** — Convencionalmente se ha admitido el emplear el término genérico de «adhesivo» para nombrar los diferentes productos que permiten «pegar» la cerámica o el mosaico.

Estos productos pueden componerse a base de cemento con arena o sin ella, o a base de materias orgánicas.

2. **Composición.** — Se presentan en forma de productos pulverulentos conteniendo cemento, un «retenedor» de agua y una cantidad más o menos importante de sílice o arena. Según haya o no arena, tendrá un aspecto u otro una vez amasado; se le denominará mortero-cola o cemento-cola según el caso. Los retenedores de agua permiten el endurecimiento, el fraguado correcto del cemento aplicado en delgadas capas, evitando así su «oreo» (el secado de la superficie del mortero o cemento). Los retenedores tienen asimismo un papel importante, ya que mejoran la adherencia del producto con el soporte, es decir, establecen una unión, un puente de adherencia. Los tres retenedores de agua más utilizados son: la caseína, el acetato de polivinilo y la metilcelulosa. El látex en emulsión incorporado a su componente hidráulico puede servir también de retenedor de agua.

Después de la cristalización del cemento, permite obtener un mortero-cola o un cemento-cola (según tenga arena o no) que tenga cierta plasticidad.

3. **Adhesivos orgánicos sin cemento.** — Son productos a base de componente orgánico en solución o en dispersión y se presentan en forma de pastas preparadas para usar. Endurecen por la evaporación del agua o del disolvente. Principales productos utilizados actualmente:

Caucho en solución.
Látex en emulsión (en América).
Copolímeros vinilacrilícos (en Inglaterra).

Algunos productos dan una película de cola al secar, muy elástica (adhesivos a base de látex y caucho); otros hacen películas rígidas (a base de resinas epoxy).

4. Clasificación según su colocación

a) Adhesivos-colas: Cementos-colas. Pegamentos orgánicos sin cemento.

Cementos-colas: Que estos productos sean de uno o dos componentes, su parte pulverulenta está constituida en su totalidad de impalpable, la mayoría de los casos, cemento. El retenedor de agua es generalmente la caseína o el acetato de polivinilo. Estos productos al faltarles la arena no pueden aplicarse en gran espesor debido a su fuerte retracción.

b) Adhesivos de espesor medio: Son adhesivos a base de cemento, por lo que su espesor debe limitarse a los 3 ó 4 mm. Un examen granulométrico de estos productos nos revela que el 50 % es un componente impalpable y el resto sílice o arena. A pesar de tener en su composición arena, al ser ésta muy fina tienen todo el aspecto de un cemento-cola, después de amasados. Se trata generalmente de productos a base de cemento, caseína y arena; con una fórmula suficientemente estudiada como para autorizar espesores mayores que los empleados con los cementos-cola de espesor delgado. El efecto de la caseína es el de evitar un endurecimiento «del corazón», quedando,

por tanto, el interior húmedo y suave. Debido a esto los productos a base de caseína no se deben emplear en grandes espesores, porque se provocarían movimientos de cizalladura, al endurecer la zona periférica, con grave riesgo de soltar las piezas de cerámica.

c) **Adhesivos espesos (morteros-cola):** Son, en efecto, morteros mejorados. Esta familia de productos comprende los adhesivos a base de cemento y arena y donde el porcentaje de ésta sobrepasa el 50%. El retenedor de agua no es generalmente caseína, sino metilcelulosa o acetato de polivinilo en polvo, o los dos. De hecho, la fuerte proporción de arena y la naturaleza del retenedor de agua de la posibilidad de «orear» la superficie y la capa de mortero si ésta es de menos de 2 mm.

5. **Colocación de los adhesivos.** — La forma de colocar o de usar estos adhesivos es tan importante como la calidad del producto; el éxito está en conseguir una buena unión de estos dos factores:

a) El soporte debe estar: seco, plano, sano, limpio y no expuesto a deformaciones. Únicamente si el soporte es plano se podrá conseguir economía en el uso de estos productos. Debe estar seco. No se debe emplear ninguno de estos cemento-cola en un paramento o soporte que esté en fase de exudar, en fase de secado o de humedad reciente, que haría se formara una película líquida que anularía la adherencia.

Por otra parte, es necesario hacer notar que si el soporte es poroso y puede absorber una pequeña cantidad de agua, mejora la adherencia.

b) Es necesario asegurarse de la buena resistencia mecánica del soporte donde será aplicado el «pegado»; asegurarse de que no tenga movimientos que podrían desprender el aplacado; además, debe tenerse en cuenta la limpieza total del paramento, para lo cual se vigilará antes de aplicar cualquiera de estos productos.

6. Preparación del soporte

a) Debe proibirse la humidificación del soporte, si se emplean productos a base de caucho en solución. Una humedad superior al 5% en el paramento impediría la adherencia del producto, ya que resbalaría de la espátula, paleta o llana sin agarrarse.

b) Es desaconsejada la humidificación en el caso de uso de cemento-caseína, ya que estos productos tenderían a resbalar por el paramento; la caseína es un excelente retenedor de agua.

c) Es recomendada la humidificación antes de la utilización de productos a base de cemento-metilcelulosa y de cemento-acetato de polivinilo, productos llamados espesos. Es indispensable humedecer el soporte, para evitar la deshidratación demasiado rápida (oreo) del mortero, sobre todo en tiempo caluroso.

d) Algunos soportes especialmente porosos pueden necesitar el uso de una aplicación anterior; también los soportes especialmente lisos; esta aplicación puede ser a base de resinas vinyl-acrílicas, por ejemplo, o una lechada del mismo adhesivo. Esta aplicación anterior puede asegurar entonces la humedad necesaria de la que antes se hablaba.

7. **Mezcla de los adhesivos.** — Sólo con cerniente a los adhesivos a base de cemento.



Aplicación con espátula dientes de sierra

— Los productos de dos componentes se presentan siempre en embalajes dosificados y no necesitan mezcla posterior en obra, más que de una cierta cantidad de agua; están compuestos generalmente de una parte en polvo y una parte líquida (pasta orgánica en emulsión), que basta mezclar en obra en el momento de su empleo.

— Los productos en polvo de un solo componente, se mezclan con agua en obra al tiempo de emplearlos y en las proporciones indicadas por el fabricante. Debe esperarse de 10 a 20 minutos, con el fin de que se disuelvan completamente sus componentes orgánicos (caseína, etc.). Sin embargo, según el estado del soporte y la humedad ambiente se puede hacerse variar el porcentaje de agua en más o menos un 5%, sin que haya una ulterior disminución en la resistencia mecánica del plano de pegado, según se ve en el cuadro de ensayos de tracción.

	Proporción exacta	5% agua de más	5% agua de menos
CEMENTO-COLA CASEINA	Rotura de maqueta	Rotura de maqueta	Rotura de maqueta
CEMENTO-COLA ESPESOR MEDIO	Rotura de maqueta	Rotura de maqueta	Rotura de maqueta
MORTERO-COLA METILCELULOSA	Rotura del soporte	Rotura del soporte	20 Kg/cm ² se suelta la maqueta del mortero-cola

Un ligero aumento de agua es aconsejable en tiempo caluroso sobre un soporte particularmente poroso y expuesto al sol.

8. **Espesor del producto a extender.** — Es necesario hacer notar que para los adhesivos finos, o de espesor medio, el espesor tiene un máximo que no se debe pasar, al contrario de los adhesivos espesos que tienen un mínimo a extender.

9. **Mojado preliminar de los azulejos.** — No es necesario el mojado como en el método tradicional; sin embargo, si los azulejos son muy porosos se puede proceder a un breve mojado.

En el caso de colocación con un adhesivo orgánico sin cemento, el azulejo debe estar seco en el momento de usarlo.

10. **Modo de colocar la cerámica (alcatado).** — Adhesivos a base de cemento. Se extiende la pasta una vez amasada y según lo indicado anteriormente sobre el soporte bien seco y limpio, con ayuda de una espátula o llana de albañil. La masa debe presionarse sobre el paramento de forma que cubra bien los poros. Seguidamente se «peina» con ayuda de una espátula dentada haciendo largos surcos en la pasta. Estos surcos tienen una doble función, regulan el espesor del producto y, por otra parte, evitan la formación de la película seca que perjudica al adherencia del azulejo o pieza a colocar.

En efecto, cuando se golpea la pieza sobre la pasta peinada, las crestas son aplastadas y el producto se pone en contacto con la superficie del azulejo.

La elección de la espátula parece jugar un importante papel en la adherencia ulterior del azulejo en lo que concierne al



Aplicación con espátula dientes cuadrados

empleo del mortero-cola, según lo atestiguan los resultados del cuadro siguiente:

La profundidad de los surcos del peinado es elegida en función del adhesivo utilizado y de la naturaleza de los azulejos. Según sea la superficie posterior de las piezas a colocar.

Rápidamente después de hechos los surcos con la espátula, se colocan las piezas y se presionan fuertemente contra la pasta.

Se ha experimentado, para este tipo de adhesivos, que una espera de 15 minutos entre el «peinado» y la colocación del azulejo es susceptible de disminuir su resistencia en un 40% aprox.

Asimismo los azulejos que no son debidamente presionados contra la pasta no hacen apenas presión entre los surcos y, por tanto,

apenas hay adherencia. Ver resultados en el siguiente cuadro:

11. **Acabados.** — Desencolado del papel KRAFT (piezas mosaico vítreo).

Cuando se coloca mosaico vítreo se tiende a levantar rápidamente el papel a fin de rectificar una posible mala colocación. Si el desencolado del papel no se ha podido hacer, no hay posibilidad de proceder a su reajuste. Sin embargo, utilizando el mortero-cola es necesario atender un espacio de tiempo suficiente (del orden de las 24 horas), ya que si se intentara desencolar en un tiempo intermedio (6 u 8 horas) cuando el mortero-cola presenta aún una resistencia floja y el agua de amasado ha sido absorbida por el soporte, el producto no tiene aún una cohesión interna suficiente, ya que está al principio de la cristalización. Si el esfuerzo de tracción es ejercido sobre el papel en este momento, se corre el riesgo de quebrar el plano de colado, destruyendo la cristalización comenzada; como consecuencia, reducir notablemente la resistencia mecánica del trabajo. Este riesgo desaparece quitando el papel 24 horas después, ya que el mortero-cola ha fraguado ya.

En el caso del mosaico vítreo, las juntas aparecen al retirarse el papel encolado. No obstante, se puede rematar la obra con cemento blanco, o coloreado.

12. **Importancia de la elección del adhesivo.** — El revestimiento cerámico encolado delgado no permite disimular las irregularidades del paramento soporte. El empleo de adhesivos llamados espesos permite rectificar algunos defectos con ligeras diferencias de espesor.

Por el contrario, con los cementos-cola y en especial con los adhesivos orgánicos sin cemento es más difícil obtener un acabado

Adherencia de azulejos aplicados 10 minutos después de extender la pasta sobre la pared (de yeso)

	Tipo de espátula	
	Dientes de sierra 3 mm aprox.	Dientes cuadrados 3 mm aprox.
CEMENTO-COLA CASEINA	Rotura del yeso	Rotura del yeso
	Tipo de espátula	
	Dientes de sierra 5 mm. aprox.	Dientes cuadros 5 mm. aprox.
MORTERO-COLA ACETATO	Desencolado del azulejo Pres. 5 Kg/cm ²	Rotura del yeso Pres. 10 Kg/cm ²
MORTERO-COLA METYLCELULOSA	Desencolado del azulejo Pres. 8 Kg/cm ²	Rotura del yeso
MORTERO-COLA ACETATO + METYLCELULOSA	Desencolado del azulejo Pres. 6 Kg/cm ²	Rotura del yeso.

Colocación de azulejos inmediatamente de extender la pasta

	Resistencia a la tracción Kg/cm ²	Modo de desencolado
CEMENTO-COLA Base: CASEINA	19	El azulejo se arranca con la cola
CEMENTO-COLA 2 COMPONENTES Base: ACETATO	26	Rotura azulejo
MORTERO-COLA Base: ACETATO	21	Rotura soporte cemento
MORTERO-COLA Base: METYLCELULOSA	20	Rotura soporte cemento

Colocación de azulejos 15 min. después de extendida la pasta

Resistencia a la tracción Kg/cm ²	Núm. de pruebas	Modo de desencolado
12	35 %	El azulejo se arranca con la cola
15	40 %	Idem
14	35 %	Desencolado cola-azulejo
11	45 %	Idem

Colocación de azulejos 5 min. después, pero sin presionar

Resistencia a la tracción Kg/cm ²	Núm. de pruebas	Modo de desencolado
15	20 %	El azulejo se arranca con los surcos de la cola
15	40 %	Idem
11	45 %	Idem
12	40 %	Idem

liso si el paramento soporte no lo es, debido a la falta de espesor.

13. *Importancia del adhesivo en la estanqueidad al agua.* — Hay la tendencia a creer que un revestimiento cerámico amórtizado o encolado es estanco a las proyecciones de agua, en particular en los lugares de agua, en razón de la naturaleza del revestimiento.

Pero, de hecho, las juntas no son estancas y dejan pasar el agua en forma de líquido o de vapor; es por eso que es importante estudiar el comportamiento del adhesivo y del revestimiento con respecto al agua (cerámica+juntas+cola). Se pueden caracterizar las diferentes familias de adhesivos, bajo el punto de vista de la resistencia al agua, midiendo la cantidad de agua recogida a consecuencia de una humidificación realizada durante 72 horas por un chorro de agua fría, no pudiendo penetrar ésta más que por las juntas. Se constata así que los adhesivos, según su naturaleza, permiten

más o menos al agua penetrar en un soporte de yeso:

— Los cementos-cola tienen, una vez secos, una estructura muy cerrada debido a la presencia de un compuesto orgánico en proporción relativamente importante. Al contacto con el agua se ablandan fácilmente; pero debido a su estructura cerrada, dejan pasar poca humedad. Así, tras el ensayo del chorro de agua, el soporte de yeso sólo ha absorbido un 10 % de agua aproximadamente.

— Por el contrario, los morteros-cola no son muy sensibles a la acción de la humedad (su resistencia al arrancamiento se ve poco afectada), pero debido a su floja estructura dejan pasar el agua que afecta al soporte con facilidad. En el mismo ensayo al chorro de agua, el soporte de yeso absorbió un 60 % de agua aproximadamente.

— Los adhesivos orgánicos sin cemento a base de caucho en disolución o de látex en

emulsión, aportan igualmente una cierta protección temporal al soporte de yeso contra la penetración del agua. Estando al adhesivo extendido sobre el soporte, esta protección es bastante eficaz, pero el adhesivo se peina posteriormente y el producto no recubre en los surcos el soporte (yeso), así que la penetración del agua se realiza por esos surcos absorbiendo así un 10 % de agua aproximadamente.

14. *Ensayo de tracción.* — Se efectúa sobre base de yeso o sobre base de mortero:

Piezas de gres de 5×5 se pegan a un soporte con el adhesivo a ensayar, uniéndolo a ellas un hierro T con resinas epoxy; con ayuda de una máquina especial se tira del perfil y un manómetro da la potencia necesaria para arrancar la pieza. Los Kg/cm² indican la resistencia a la tracción hasta la rotura del adhesivo.

15. *Otros ensayos.* — Las diferentes pruebas a que se someten los adhesivos son:

De tiempo abierto. Es el tiempo disponible entre el momento de extender la pasta y el momento en que la pasta a extender no puede ya pegar.

De ajustabilidad. Es el tiempo disponible desde la iniciación de colocación del azulejo al que es posible rectificar una pieza mal colocada suele variar entre 20 y 40 minutos).

De cohesión inmediata. Se unen 2 azulejos o pizas vitrificadas entre sí y se mantienen en suspensión sujetándose el conjunto por una de las piezas; se observa el comportamiento de la otra sometida a su propio peso.

De resbalamiento.

- Adherencia después de 28 días de secado.
- Adherencia después de la acción del calor seco.
- Adherencia después de la acción del vapor de agua.
- Adherencia después de la acción del chorro de agua.
- Después de la acción alternada del chorro de agua y del calor.

Ensayos realizados con cementos-cola españoles han dado estos resultados:

Maqueta introducida en agua durante 5 días y sometida a carga:
0 - 8 - 14 Kg/cm²

Maqueta puesta a secar durante 28 días y sometida a carga:
5 - 20 - 25 Kg/cm²

El Asland-Stickfit, que ha dado los resultados 14 y 25 Kg/cm², se ha usado durante un tiempo en exteriores e interiores y se han logrado los rendimientos siguientes:

Aplicación de Asland-Stickfit en exteriores y método tradicional

Experiencia: Colocación de piezas de gres 5 × 10 cm

a) Sobre un paramento revocado y maestreado se aplica el Asland-Stickfit tendido y peinado.

Resultado: 1 oficial hace 1 m² de gres en 1 hora.

Coste:
1 h. de oficial a 65 65,— ptas.
5 Kg de Stickfit a 7 35,— ptas.
100,— ptas./m²

b) Sobre un paramento revocado y maestreado se aplica mortero de cal+cemento blanco, y seguidamente cada pieza de gres con su parte de mortero se coloca sobre el tendido previo de mortero.

Resultado: 2 oficiales hacen 1 m² de gres en 1 hora.

Coste:
2 h. de oficial a 65 . . . 130,— ptas.
9,6 Kg de mortero a 1,05 . . . 10,08 ptas.
140,08 ptas./m²

En los dos casos debe rejuntarse posteriormente con cemento blanco rebajado, para evitar juntas excesivamente duras.

El inconveniente de la colocación con mortero es debida a que deben golpearse las piezas para que el mortero tienda a salir a la superficie por las juntas, y mancha así la parte inferior.

En los dos casos debe conseguirse una perfecta unión pared-aplacado para evitar cualquier hueco interior.

No olvidar que las juntas no deben ser inferiores a 1,5 ó 2 mm.

Aplicación de Asland-Stickfit en interiores y método tradicional

Experiencia: Colocación de azulejos 10+20

a) Sobre un paramento de yeso maestreado se aplica el Asland-Stickfit con 4 pegotes por pieza.

Resultado: 1 oficial hace 2 m² de alicatado.

Coste:
0,50 h. de oficial a 65 . . . 32,50 ptas.
1,75 Kg de Stickfit a 7 . . . 12,25 ptas.
44,75 ptas./m²

b) Sobre un paramento de yeso maestreado se tiende y peina el Asland-Stickfit.

Resultado: 1 oficial hace 1,85 m² de alicatado.

Coste:
0,54 h. de oficial a 65 . . . 35,10 ptas.
2,80 Kg de Stickfit a 7 . . . 19,60 ptas.
54,70 ptas./m²

c) Sobre un tabique de ladrillo aplomado y rejuntado se tiende y peina Asland-Stickfit.

Resultado: 1 oficial hace 1,75 m² de alicatado.

Coste:
0,57 h. de oficial a 65 . . . 37,05 ptas.
6,50 Kg de Stickfit a 7 . . . 45,50 ptas.
82,55 ptas./m²

En este caso no se ha enyesado el paramento y se ahorra por tanto esa partida.

d) Sobre un tabique de ladrillo aplomado y rejuntado, se coloca el azulejo con mortero de cal-cemento y arena.

Resultado: 1 oficial hace 1,50 m² de alicatado.

Coste:
0,67 h. de oficial a 65 . . . 43,55 ptas.
0,33 h. de peón a 40 . . . 13,20 ptas.
36 Kg de mortero a 0,90 . . . 32,40 ptas.
89,15 ptas./m²

En todos los casos debe rejuntarse posteriormente con Asland-Stickfit o cemento blanco.



Arquitectura
Director de sección: S. LÓPERENA

LA MIES NO ES MUCHA

El problema, dicen A. y P. G. Castiglioni en la memoria de su proyecto de una máquina fotográfica para niños, era proyectar un aparato destinado al público especial de aficionados que por primera vez se acercan a la fotografía. Un público compuesto esencialmente por niños; de aquí, la necesidad de una máquina fotográfica de costo muy bajo, mecánicamente elemental y de uso bastante sencillo. La producción actual de este tipo de aparatos está orientada a poner en el mercado objetos formalmente lo más similares posibles a las máquinas de mayor precio y refinamiento tecnológico y por lo tanto de costo mayor.

Apoyando las aspiraciones al prestigio ficticio derivado de la posesión de una máquina de lujo, tales modelos económicos y elementales, realizados en plástico estampado imitando piel, vienen decorados con acabados imitando metal cromado (siempre de plástico), índices y señales gráficas totalmente inútiles y hasta con placas que simulan exposímetros con células inexistentes.

Un ejemplo típico de aberración en el diseño y de formalización incorrecta e incongruente.

La propuesta que aquí se presenta es el proyecto de una máquina fotográfica económica y mecánicamente análoga a las que hay en el mercado; en él se ha intentado caracterizar al objeto de modo que, distinguiéndose de la producción corriente, se confiase esencialmente en los requisitos figurativos la capacidad propia de atracción.

Se ha pensado además que su forma inusitada debería constituir, de por sí, un elemento rico de reclamos autopublicitarios, que habrían podido ser explotados para ampliar el radio del campo de intereses en el que opera la industria fotográfica productora.

Se ha recurrido a ciertas sugerencias tomadas de los modelos identificados más popularmente con el mundo de la ciencia-ficción, de la cosmonáutica y de las altas tecnologías, conscientes de las ingenuidades que yacen en esta actitud, pero con la intención querida de incitar la imaginación del particular público de jóvenes y muy jóvenes, a los que está destinado el objeto.

Se ha preferido, en otros términos, lanzar la fantasía del consumidor a seguir apoyán-

donos en mimetismos, tanto técnicamente falsos como equivocados en el plano de disfrute. (1)

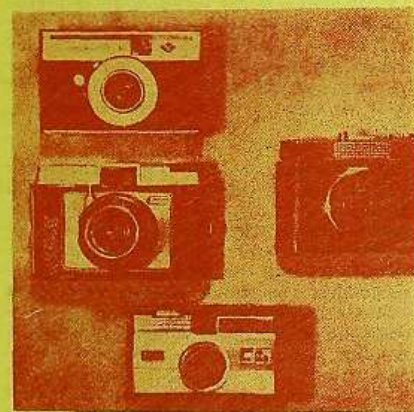
Creo que este es un buen ejemplo del profundo espíritu misionero que ha adornado a los arquitectos modernos. Los arquitectos han intentado, con todos los medios a su alcance, dar una educación arquitectónica a la gente basada en su peculiar concepción de la arquitectura, que se caracteriza por la creencia en un interés natural de todo el mundo por la arquitectura, por la negación de todo expresionismo que no se justifique por razones arquitectónicas y por unos fuertes principios morales en favor de la sencillez, de la verdad y de la autenticidad.

Como podemos ver, se ha intentado conseguir la atracción de la máquina por las cualidades abstractas de su forma. Se evita, en lo posible, recurrir a las propiedades significativas de la forma. Si se recurre a ellas, es pidiendo excusas y, como dicen ellos, *conscientes de las ingenuidades que yacen en esta actitud*. No creo, por otro lado, que sus sugerencias del mundo de la ciencia ficción o de la astronáutica sean ciertas, porque en estos mundos también se usan los modelos normales de máquina fotográfica que luego se anuncian como *los usados en el primer paseo lunar*. En todo caso creo que, al citar estas posibles sugerencias de la forma abstracta para sus usuarios, lo que en realidad se intenta es hallar como sea, sin renunciar a las formas abstractas tan queridas por los arquitectos unas significaciones pedidas por los productores.

La negación de las significaciones de la forma se basa en unos estrictos principios éticos y morales de los diseñadores en favor de la expresión de la verdad. Su ataque a los diseños de los modelos normales que las aceptan es muy duro. Según sus propias palabras, son *ejemplos típicos de aberración en el diseño y de formalización incorrecta que se apoyan en mimetismos, tanto técnicamente falsos como equivocados en el plano de su disfrute*.

El diseño de los Castiglioni fue un fracaso. Efectuada una encuesta en la que la gente consultada podía escoger entre los modelos normales de máquina fotográfica y el suyo, de manera que todos tenían unas características técnicas y económicas parecidas, se rechazó por completo el prototipo de los Castiglioni. En consecuencia, el diseño no entró en producción.

No creo que las causas que ellos dieron del fracaso (deficiencias en la realización de la encuesta) fueron las que en verdad lo produjeron. La verdadera causa, creo yo, fue suponer que el tipo de interés que tiene el producto diseñado por parte del diseñador debe ser el mismo por parte del usuario.



Las máquinas fotográficas para niños, existentes en el mercado

El tipo de interés que puede tener una determinada persona por un determinado objeto está en función de su sistema de valores. Y evidentemente éste no es el mismo para un diseñador profesional que para un niño. La preferencia por las formas abstractas, muy lógicas para un profesional de la forma como es el diseñador, no puede ser compartida por el niño que tiene una visión de la forma siempre llena de significaciones e imaginación.

El no aceptar las funciones simbólicas y, de una manera general, todas las no utilitarias que para los niños puede tener un objeto como la máquina fotográfica representa desconocer por completo sus intereses y sus necesidades. Lo que a los niños les interesa es que el objeto que poseen se parezca lo máximo posible a los que tienen los adultos, aunque no tenga ninguna función utilitaria. La función que tiene el objeto es simplemente la del juego. ¿Quién puede negar a los niños, por razones morales, que tengan un reloj que no funcione o una máquina fotográfica que, además de hacer unas fotografías muy precarias, se parezca a una máquina fotográfica de verdad? El intentar sostener una posición contraria a los simbolismos o el quererlos introducir de una manera abstracta, comprendida sólo por los propios diseñadores, para educar al pueblo como reacción a los intereses consumistas de las empresas productoras, me parece una posición de una miopía total y completamente fuera de lugar. Lo que realmente hace es encubrir los valores simbólicos del diseñador que sustituyen a los del usuario.

El usuario, si tiene unas verdaderas oportunidades de elección entre varios objetos, rechaza los que no le pueden proporcionar las significaciones deseadas (caso de la máquina fotográfica). En cambio cuando no las tiene (caso de la vivienda) se ve obligado a aceptar el estilo ofrecido por el arquitecto, no por gusto propio sino porque carece de otras alternativas. Se deja convencer por la arquitectura moderna por razones económicas, de la misma manera que los infieles se dejaban bautizar por el misionero por la leche en polvo que recibían en recompensa. Pero cuando dejaban de necesitar la leche en polvo también olvidaban la doctrina del misionero. Cuando desaparecen las limitaciones económicas, o cuando ya se han satisfecho las necesidades elementales en la primera vivienda, la gente deja de seguir la doctrina antidecorativa y antisignificativa de la arquitectura moderna en su chaletito de vacaciones.

Los arquitectos se han apoyado constantemente en la falta de alternativas por parte de los usuarios para introducir su arquitectura. Una arquitectura que intenta imponer una nueva manera de vivir mejor y que en

realidad lo que hace es encorsetar la propia manera de vivir que tiene la gente. Una de las experiencias personales que recuerdo más sobre este hecho fue mi visita al barrio obrero Kiefhoek, en Rotterdam, de J.J.P. Oud. La buena arquitectura, la que nos gusta a todos nosotros, impecable y recién restaurada, constreñía totalmente la vida de sus moradores. Sólo les quedaba la oportunidad de disponer de la ventana de la planta baja, que actuaba como escaparate, para mostrar tristemente a través de ella pequeños objetos que manifestaban su status.

En la labor misionera de los arquitectos modernos yace muchas veces la influencia de las ideologías totalitarias y fascistas. Esta relación entre la arquitectura moderna y el fascismo se ha silenciado casi por completo, pero en realidad fue bastante fuerte. Recordemos que el fascismo se generó prácticamente en la misma época que la arquitectura moderna, y que ésta se desarrolló con más intensidad precisamente en los países en los que triunfó. Muchas veces incluso el fascismo apoyó directamente la arquitectura moderna o, viceversa, la arquitectura moderna apoyó el fascismo. Este es el caso, por ejemplo, de Italia en la que por un lado la obra más representativa de la arquitectura moderna es la Casa del Fascio, en Como, de Terragni y, por el otro lado, el Futurismo en el punto nueve de su manifiesto decía textualmente: *Queremos glorificar la guerra —la única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere y el desprecio de la mujer.*

En España, Aizpurúa, el miembro más representativo del GATEPAC de San Sebastián, fue fusilado en 1936 por su condición de falangista. El mismo Le Corbusier perteneció a una agrupación fascista denominada *Le Faisceau*. La principal referencia, por no decir la única, de la obra de Le Corbusier en Pessae, y que no es necesario decir que fue totalmente elogiosa, fue la del fascista P. Winter. La misma explicación de la revista *L'esprit nouveau*, en su primer número a manera de presentación, creo que también es bastante reveladora. No sólo se puede descubrir una ideología fascista en su fondo, sino que constantemente aparecen en el texto los términos de espíritu, orden, fuerza, nuevo, élite, etc., que son uno de los mejores síntomas para detectar una ideología de tal carácter.

Norman Mailer ha detectado esta vertiente totalitaria y fascista de la arquitectura moderna. *La esencia del totalitarismo*, dice Mailer, es que decapita. Decapita la individualidad, la variedad, el disenso, la última posibilidad, la fe romántica; ciega la visión, apaga el instinto; borra el pasado. Hace que las fábricas parezcan universidades

u hospitales mentales, cuando antes las fábricas tenían la belleza especial de revelar su función inmensa y a veces brutal. Hace que los edificios en los campos universitarios parezcan fábricas. Deprime al americano medio con el reconocimiento inconsciente de que está instalado en la gelatina de un medio ambiente totalitario que está dispuesto a apagar sus esfuerzos individuales. (2) ;

Nuestra arquitectura destinada a gente perteneciente a una clase social distinta a la nuestra, o a cualquier grupo minoritario de nuestra sociedad, no tiene que imponer nuestros propios valores o una manera de vivir que, según nuestro criterio, es la mejor. Debemos respetar sus propios valores y su manera de vivir, conscientes de que como la nuestra tiene sus contradicciones y su falta de lógica. Cualquier actitud misionera-educativa está fuera de lugar. *Guardad vuestra ira para los males sociales*, nos dice Denise Scott Brown, *no para la degradación del gusto de las masas y vuestra energía para la difícil tarea de hallar la manera de poner vuestros servicios donde está vuestro corazón. Intentad ayudar a la gente a vivir en las casas y las ciudades de la manera que ellos quieren vivir. Intentad hacer lo que satisfaga a vosotros y ellos. Cuando discrepéis hacedlo honradamente y sin el tono de los expertos-injuriados. Perded algunas batallas porque sus necesidades son mayores que vuestra estética; ganad algunas porque vosotros lo decís y ellos han aprendido a confiar en vosotros; transigid muchas veces; alguna vez, pero no muy a menudo, no porque sus valores han sido pervertidos por los medios de comunicación sino porque habéis sido vosotros los que habéis sido objeto de un lavado de cerebro por la cultura de la élite. La ironía puede ser el método que permita que todas esas culturas y valores se conjuguen. La observación irónica (no clínica) sobre el status quo es la gentil subversión del artista. No daña a nadie excepto a los que se han autodesignado profetas de la arquitectura, pero ayuda a tener centradas las perspectivas. (3)*

La universalización de nuestra manera de concebir la arquitectura sin acomodarnos a los distintos grupos culturales o individuos a los que va destinada ha ido demasiado lejos. No existe un hombre normal medio, como hemos pretendido, sino una diversidad de hombres diferentes cada uno con sus propios valores y su propia manera de vivir y concebir a la arquitectura. *Es demasiado fácil*, dice Norman Mailer, *separar los arquitectos mafiosos con sus mussolinianos edificios modernos de los arquitectos modernos serios. No, creo que Le Corbusier y Wright y todos los gigantes de la Bauhaus son los auténticos villanos; los arquitectos mafiosos son sus propios hijos; la arquitectura moderna, cuando es buena, tiende a excitar a los apetitos vacíos y faustianos del ego del arquitecto en vez de revelar una visión artística de nuestro deseo colectivo de abrigo que sea agradable, sustancial, intrincado, delicado, nimio, débil, rico en gárgolas, guñoles, falsos closets, escaleras secretas, chimeneas embrujadas, buhardillas, grandeur, kitsch, un mundo de edificios tan diverso como las necesidades que tenemos. Tened cuidado: la última palabra de la arquitectura moderna es la ceguera colectiva por las especies diferentes. (4)*

Xavier SUST



Prototipo de máquina fotográfica para niño, de A y P.G. Castiglioni



La ventana escaparate de una de las viviendas del Barrio de Kiefhoek

- (1) A y P.G. Castiglioni, *Una macchina fotografica per ragazzi*, Lineastruttura, 1966/1, pág. 66.
- (2) Norman Mailer, *Statement for Architectural Forum*, en *Cannibals and Christians*, The Dial Press, Nueva York, 1966.
- (3) Denise Scott Brown, *Reply to Frampton*.
- (4) Norman Mailer, *ibid.*



Urbanismo
Director de sección: F. CAIVANO

LOS BASUREROS Y SU BARRIO

En el Municipio de Hospitalet hay un barrio cuyos habitantes viven, en su mayoría, de los desperdicios de Barcelona. Por una parte, su trabajo consiste en recorrer las calles barcelonesas recogiendo las basuras. Por otra, aprovechan gran parte de los desechos, para venderlos o incluso para su uso personal.

La barriada de Can Pi se sitúa en la Gran Vía Sur, y está incluida en el proyecto de urbanización previsto para esta zona. Como se observa en el plano, Can Pi constituye una manzana de dicho proyecto. Sin embargo, una pequeña parte alejada del núcleo queda afectada por el Polígono Pedrosa, y sus habitantes han recibido ya avisos de expropiación.

Can Pi se conoce también con el nombre de *Barriada Carbonell*, aludiendo al nombre del propietario de la finca en que está enclavado. Aunque el Ayuntamiento de Hospitalet carece de datos relativos a la formación, número de habitantes y límites del barrio, parece ser que data de poco antes de la guerra civil. Los primeros habitantes de Can Pi, con sus antiguos carros de basurero, se instalaron allí estableciendo un contrato con el propietario; según este contrato, el alquiler consistiría en criar cerdos para entregarlos después al propietario. Accidentalmente murieron todos los cerdos, aunque se cree que su muerte fue provocada por personas ajenas al barrio. Esta original manera de pagar el alquiler les resultaba sencilla puesto que aprovechaban la basura para criar los cerdos; la muerte de éstos originó problemas en la forma de pagar, que en parte subsisten actualmente.

Las viviendas son del tipo *corea*, es decir, construidas de manera totalmente anárquica. Constan de un gran patio interior —llamado *sitjal*— y de una pequeña vivienda. Esta suele ser de una planta, máximo dos, y no reúne las mínimas condiciones de salubridad ni posee los servicios indispensables, aunque la gente se los va construyendo. En cada casa hay una bomba para extraer el agua de unos pozos, sin embargo esta agua no es potable. El Ayuntamiento ha dispuesto tres fuentes de agua potable, a las que acuden los vecinos para abastecerse.

La inmensa mayoría de los habitantes de Can Pi se dedica a la recogida de basuras. Cuando llegan los camiones llenos a casa, el contenido se vierte en el sitjal —del que

antes hemos hablado— y se procede a la *tria*. *Tria* la basura consiste en separar distintos materiales: metal, cartón..., para venderlos después. Lo que no puede aprovecharse se lleva al vertedero.

El Ayuntamiento de Barcelona tiene dos concesionarios: el Fomento de Obras y Construcciones y la Cooperativa de Basureros. Estas dos empresas se encargan de distribuir los camiones y de asignar los barrios que debe trabajar cada camión.

El contrato que establecen estas dos empresas con los basureros es distinto, siendo mayor el número de éstos que pertenecen a la Cooperativa. Esta vende el camión al basurero y le asigna un sueldo global que prevé los gastos de combustible, reparaciones, los sueldos que el dueño del camión tendrá que pagar a sus empleados...

Ser propietario de un camión supone tener una pequeña empresa, es decir, poseer personal asalariado. Este personal se compone de empleados fijos y provisionales. Tanto unos como otros están sometidos a un régimen de explotación. El empleado provisional suele ser una persona que vive en el barrio pero no tiene trabajo fijo, anteriormente lo ha tenido, pero las malas condiciones de vida junto con la certeza de no poder superarlas le han llevado al alcoholismo; como consecuencia de ello es rechazado y sólo se le contrata para hacer trabajos de jornada. El empleado fijo no goza tampoco de condiciones favorables de vida y trabajo.

En primer lugar, el sueldo previsto por el Ayuntamiento no incluye el trabajo de la *tria*; éste es un negocio particular del dueño del camión, y sin embargo también lo efectúan sus empleados con un ligero aumento de sueldo.

En segundo lugar, las propinas se consideran incluidas en el sueldo, y por lo tanto el trabajador percibe un jornal inferior al que le corresponde. Estas propinas son fruto de trabajos extras, como recoger directamente la basura del interior de bares y otros establecimientos, por lo tanto, no tienen nada que ver con el sueldo.

Por último, los empleados acostumbran a comer y dormir en casa del dueño, con lo cual el sueldo sufre otra disminución. Generalmente los empleados no duermen en la casa sino en un pequeño apartado construido en el mismo sitio, falto de ventilación y expuesto más directamente al hedor característico que desprenden las basuras.

Notemos también que los basureros no tienen ni un solo día de vacaciones al año, trabajan incluso los domingos.

Estas relaciones de trabajo tan estrechas, existentes entre los mismos vecinos, originan tensiones que impiden una actuación libre y unitaria de los individuos frente a cualquier tipo de problemas que se originen en el barrio. Además, los empleados dependen totalmente del dueño, puesto que si perdieran su empleo se quedarían, además de sin trabajo, sin vivienda. Veamos un pequeño ejemplo: a raíz de la implantación del turno de noche, que funciona con camiones más equipados y sin los inconvenientes del tráfico diurno, hubo quien incitó a sus empleados a que realizaran el trabajo en menos tiempo; esto lo consiguieron, pero cuando llevaban haciéndolo varios días, el patrón les obligó a ir por la mañana a completar las ocho horas de trabajo *triando*.

Cualquier protesta podría representar ser trasladado al turno de día, lo cual, a pesar de todo, resulta más incómodo.

No todos los conflictos que tiene el barrio son de orden laboral. Aparte de los ya citados, referentes a insalubridad de las viviendas, al ambiente enrarecido por el hedor de las basuras, así como a la falta de agua potable, hay muchos problemas comunes a patrones y empleados.

El nivel cultural es muy bajo, la mayor parte de la población adulta es casi analfabeta. Actualmente, la mayoría de los menores van a la escuela. En Can Pi existe una escuela del Estado constituida por dos aulas, una de niños y otra de niñas, dirigidas por un maestro y una maestra respectivamente. Las edades de los niños oscilan entre los seis y los catorce años, de modo que el maestro y la maestra deben hacerse cargo de todos a la vez y en la misma aula.

Generalmente los maestros cambian cada curso y las clases son irregulares por este motivo. Este curso, por ejemplo, las clases no empezaron hasta diciembre por falta de maestros. En esta escuela, los niños presentan un gran retraso respecto a los de su edad; ante esta situación algunos padres han optado por llevar a sus hijos a otras escuelas en Prat de Llobregat, Hospitalet o Barcelona, con los inconvenientes de orden económico y de desplazamiento que ello comporta.

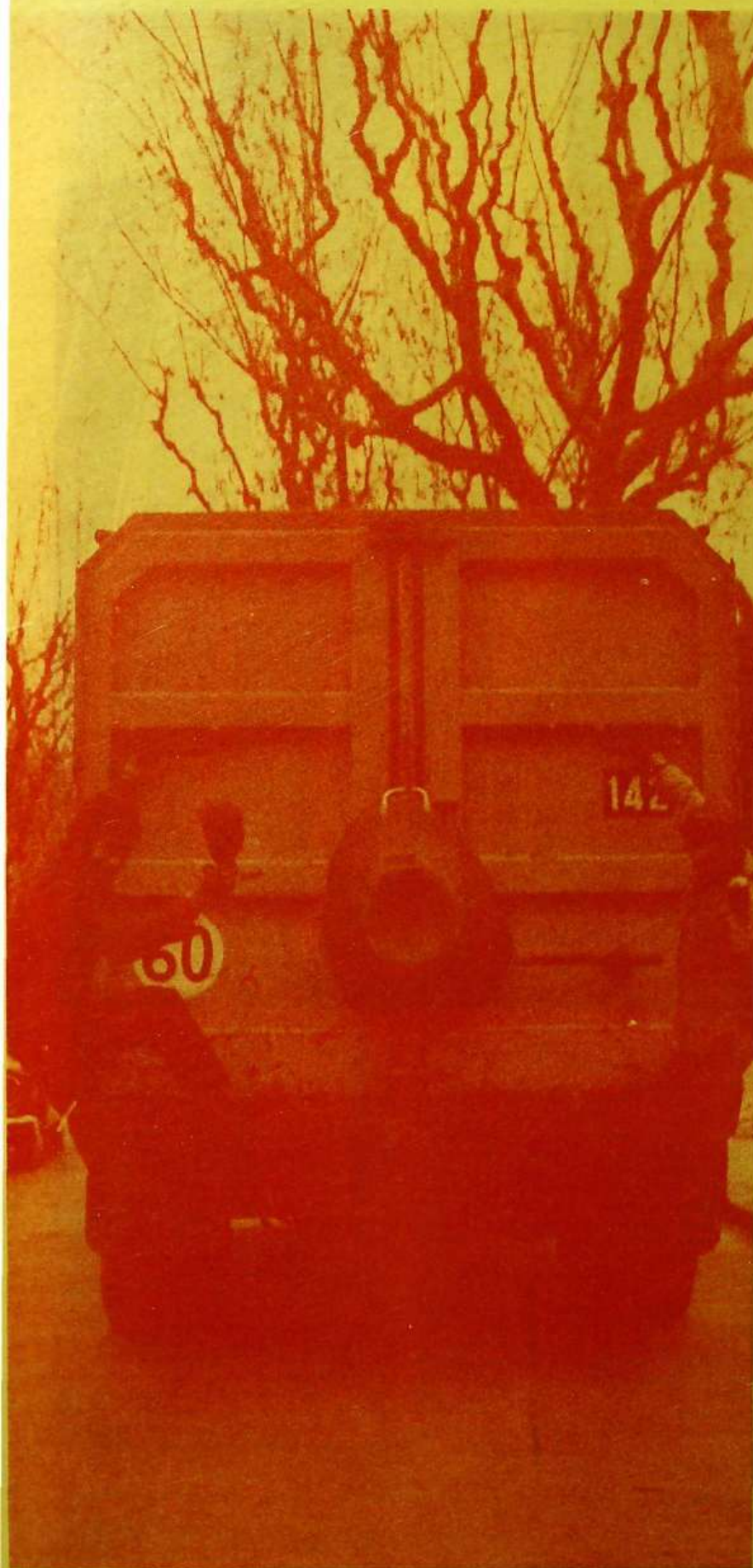
Hace unos tres años, los vecinos, subvencionados por el Ayuntamiento, crearon un jardín de infancia al que asisten niños y niñas de tres a cinco años. Funciona en un barracón metálico prefabricado —como los usados por el M.O.P.— que a la vez se usa para otras actividades del barrio: cine infantil los domingos, reuniones de grupos infantiles de excursionismo, de los equipos de fútbol, de la asociación columbófila... Este barracón constituye el único centro de expansión de la vida del barrio.

Dada la urgencia manifiesta de una nueva escuela, el Ayuntamiento acordó concederla a condición de que el barrio proporcionara el terreno. Últimamente, el mismo propietario que cedió el terreno donde se encuentra el barracón permite emplazar la nueva escuela en un lugar de su propiedad, que en el proyecto de urbanización Gran Vía Sur figura atravesado por una calle. Esta escuela ha de ser necesariamente prefabricada, en virtud de la futura urbanización de la zona, y está prevista para albergar el jardín de infancia y un parvulario. Los niños mayores de nueve años seguirán asistiendo a la escuela actual.

El único enlace con Barcelona está constituido por los autobuses de la línea PR, que salen de Pza. España y tienen parada en la autovía a la altura de Can Pi; con lo cual los viajeros se ven obligados a cruzar dicha autovía sin las mínimas garantías de seguridad, pues no hay ni semáforo ni paso de peatones. Debido a esto, se ha tenido que lamentar algún accidente; uno de ellos mortal. No existe ningún tipo de comunicación con el centro de Hospitalet.

En cuanto a sanidad, hay una farmacia y dos consultorios médicos, pero los médicos no viven en el barrio, de modo que por la noche no hay servicio; en caso de urgencia los vecinos tienen que recurrir a los servicios de urgencia de otros lugares considerablemente alejados.

Hasta hace unos tres años, las calles estaban sin asfaltar. Ante la incomodidad que esto representaba se reunió una junta de vecinos que decidió una cuota para asfaltar las calles del núcleo del barrio. El barrio estaba infestado de ratas, que habían ocasionado incluso la muerte de un niño. Al mismo tiempo que el asfaltado de las calles,



los vecinos llevaron a cabo una campaña de desratización de la que han pasado todos los efectos. Es curioso observar los carteles que anuncian pomposamente: Zona desratizada, Ayuntamiento de Hospitalet. Creemos que sobran comentarios.

Actualmente, la junta de vecinos es casi inefectiva, a excepción de algunos componentes que intentan promocionar culturalmente el barrio y organizar deportes y otras actividades. Sin embargo, no está disuelta y sus miembros ejercen una gran presión en el barrio, haciendo prevalecer sus opiniones cuando les interesa. Muchos de ellos ocupan cargos directivos dentro de la Cooperativa. Poseen casi siempre más de un camión y se encargan de los mejores barrios. Es muy difícil que los demás vecinos del barrio se opongan a sus decisiones, puesto que su trabajo y manutención depende de ellos.

Todas las dificultades planteadas en el barrio de Can Pi, y que hemos expuesto a lo largo de este artículo, reclaman evidentemente una rápida solución. Sin embargo, Can Pi parece un núcleo totalmente marginado e ignorado por todos (es significativo que ni el Ayuntamiento posea datos precisos sobre el barrio). Parece incomprensible que sus vecinos no reaccionen ante esta situación. De todos modos, se comprende que ocurra así, dado que las relaciones conflictivas que existen entre ellos debilitan la fuerza de sus reivindicaciones comunes.

Alicia Pi

CORNELLA Y SUS RECURSOS TURÍSTICOS CON EL PLAN PARCIAL ALMEDA A LA CABEZA

Cada año los turistas siguen y seguirán llegando; hasta que no lleguen más. Pero no hay que preocuparse: para retener su atención el máximo de tiempo posible, podemos echar mano de infinidad de recursos, de verdaderas minas de interés turístico que se hallan desperdigadas y sin explotar a lo largo y ancho de la península, cual yacimientos auríferos en Alaska o Canadá unos siglos atrás.

Los primeros síntomas de lo que será problema en los años venideros, comenzarán a aparecer cuando los ocupantes de un autocar cualquiera fletado por alguna agencia de viajes centro-europea, se plante en las puertas de Barcelona, por ejemplo.

Una parte de los viajeros ya habrán visto otras veces el Tibidabo, Montjuich y el Barrio Chino. Al resto de pasajeros estos lugares les tienen sin cuidado: al matrimonio de Hamburgo o la señora de Colonia, o al viejecito de Amsterdam, Barcelona les interesa bien poco, cuando en su calle residen por lo menos 15 vecinos que ya conocen estos parajes, con lo que el atractivo máximo del turismo, la narración épica en fascículos a las amistades de lo visto y no visto, se ha perdido. Al joven ingeniero belga y suponemos también que a su sufrida esposa, lo que le van a enseñar de Barcelona no le interesa en absoluto, porque él viene en busca del renombrado caos urbanístico hispano, que ciertamente queda muy apartado de las rutas urbanas barcelonesas que recorren uno tras otro los autocares

de las líneas turísticas. Hay pues que buscar otros lugares inéditos, aunque no sean tan gloriosos.

El popular cómico catalán Joan Capri decía en un disco publicado hace unos años: *Estas més despistat que un turista a Hospitalet* y tenía sus razones. Pero desde entonces en Hospitalet se han construido unas cuantas fuentes con surtidores, luces y todo, con bancos pintados de verde alrededor, situadas varias de ellas en los márgenes de la calle principal, inauguradas cuatro días antes de celebrarse allí el X Congreso Internacional de Centros Sociales.

Pero más allá de Hospitalet, sólo un poco más allá, está Cornellá que ostenta también el título de Ciudad y que supera en número de plebeyos a la mitad de capitales del Reino.

Yo creo que si los turistas viniesen a Cornellá se lo pasarían muy bien. Para empezar les podríamos enseñar el Barrio de San Ildefonso, mal llamado por no sé quién *Ciudad Satélite*, donde se admirarían al comprobar en qué forma se ha colocado a 50.000 personas en una extensión de terreno que no sobrepasa al ámbito de la Feria de Sevilla, o al Manzanares y al Hipódromo de la Zarzuela juntos, y todo ello sin un triste dispensario, sin mercado hasta hace cuatro días, y lo que es más grave, sin salida para sus aguas residuales. Si el cicerone iba bien documentado podría repartir entre los sorprendidos viajeros recortes de periódicos con las correspondientes traducciones a sus respectivos idiomas. En los recortes figuraría el artículo de Antonio Figueruelo que publicó el Noticiero Universal el día 31 de agosto de 1970, en el que explica cómo a los vecinos se les han hecho pagar 72.500 pesetas más de lo legalmente escriturado, embolsándose la Constructora, además, las 30.000 que el Gobierno concedió como ayuda por cada vivienda. Antonio Figueruelo continuaba diciendo en aquel artículo que el Alcalde de Cornellá hizo un llamamiento a la conciencia de la Constructora, a la que, tras varias confesiones, se le impuso la penitencia de entregar 70 millones al Ayuntamiento (sólo la ayuda estatal a fondo perdido ya se elevaba a unos 300 millones de pesetas). Realizada la operación *Ciudad Satélite* los comandos accionistas se disolvieron y regresaron a sus bases en espera de nuevas misiones. Y todo ello cometiendo como se ve numerosas irregularidades e infringiendo numerosos artículos de la Ley del Suelo. Pero lo más sorprendente es la comodidad con que todo esto se llevó a cabo.

Después podríamos efectuar una visita al Castillo de Cornellá, el llamado *castell del Borne*. Sí, sí; ya sé que algunos protestarían sobre todo los franceses, alegando que para castillos Les Chateaux de la France, a lo que el cicerone respondería que el Castillo de Cornellá está ocupado por un curioso inquilino. *Algún fantasma, señor. No, monsieur, un rebaño de cabras, corderos y otros animales para los que está próxima la hora de la verdad; hasta hace cuatro días el sacrificio se efectuaba ahí abajo en un Matadero que ahora visitaremos*. Luego, lo difícil sería arrancar a los turistas de allí, sobre todo al veterinario luxemburgués, que no saldría de su asombro viendo las condiciones higiénicas en que durante tantos años se han venido degollando unos cerdos tras otros.

Continuando la visita a la Ciudad, llevaríamos a los extranjeros al piso superior de la Casa de la Cultura (hay que enseñarlo todo), donde el Ayuntamiento ha expuesto su Plan de Actuación Municipal para el cuatrienio siguiente, a fin de sacar a Cornellá del bache en que se halla metido. Si el acompa-



ñante oficial estuviese preparado resolvería los mares de dudas que se le plantean a cualquier visitante no versado en el asunto, al estar aquello escrito en un dialecto mezcla de los idiomas técnico y jurídico, dialecto que a los habitantes de Cornellá no nos resulta nada familiar, aunque bien es verdad que no debe atribuirse la culpa al equipo redactor de la Planificación, porque está compuesto por técnicos y jurídicos. Las causas tienen un fondo estructural que se materializa en el raquitismo cultural que padecemos. Pero lo importante es que los visitantes obtendrían una buena impresión de lo que se pretende. Ahora bien; quien allí se nos quedaría patidifuso sería el jurista suizo que visita en compañía de su hijo, al comprobar que se da la oportunidad de que los visitantes opinen, respondiendo a unas preguntas que muy llanamente se les formulan. El cicerone y el conductor del autocar se verían obligados a arrancar materialmente al jurista que continuaría aferrado a la urna, balbuciendo: *Mí no creer; mí no creer*.

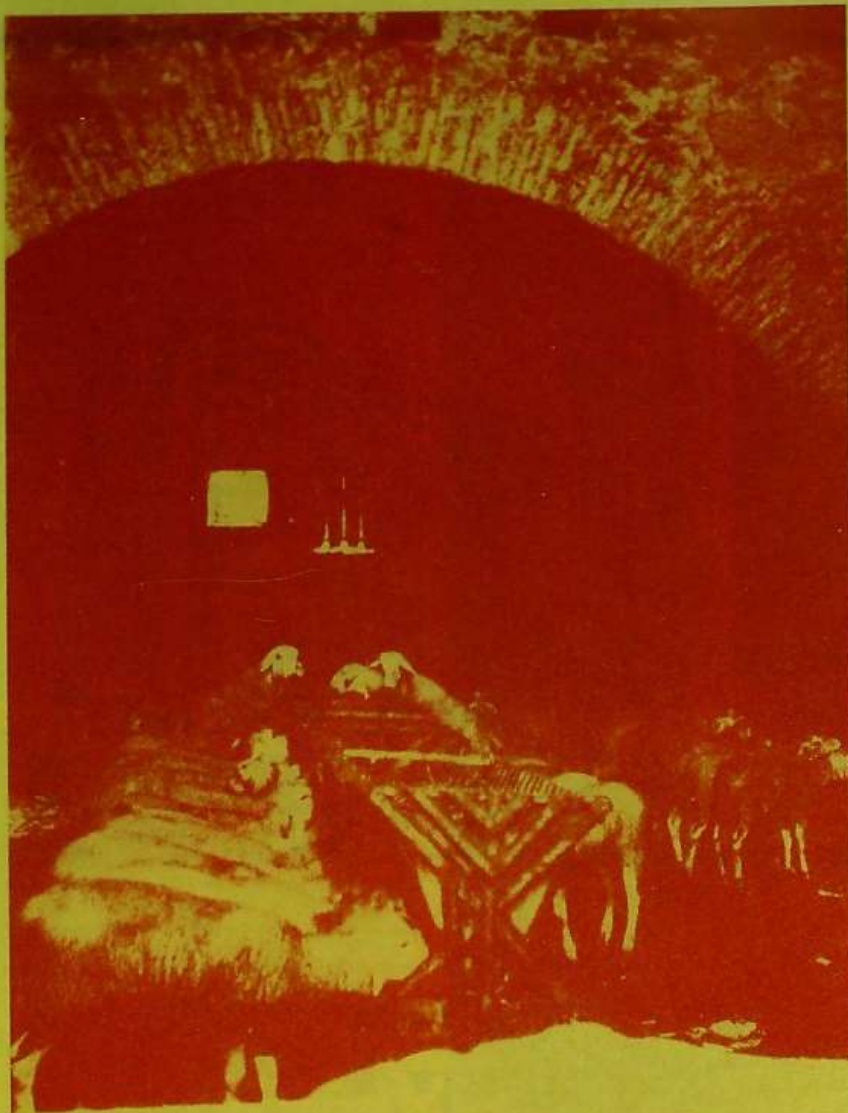
Completadas las plazas del autocar con el suizo rezagado, se conduciría a los viajeros a la penúltima de las etapas: la calle de San Jerónimo con su paso a nivel sin barreras por el que se cruzan diariamente 150 trenes

de los Ferrocarriles Catalanes e infinidad de vehículos y peatones. Cuando al cabo de un rato de embobamiento una señora lograse romper el silencio y se atreviese a preguntar...

¿Pero es que nunca...? Si señora; continuamente. Si están ustedes de suerte podrán ver algún otro. Los accidentes han sido más de veinte y los muertos posiblemente más de 10. Aquí es cuando el profesor de idiomas y costumbres de la Sorbona rompería a gritar indignado ¡No puede ser! Conozco perfectamente el carácter español y me trago el que no hubiesen barreras hasta el primer accidente. Pero una de las tradiciones aquí más arraigadas es la de solucionar cualquier causa de accidente mortal una vez ocurrido éste. El acompañante le contestaría que aquí está precisamente el interés turístico de este paso, porque pasos a nivel sin barreras los hay a manta, pero que continúen sin ellas después de haber cobrado casi una docena de víctimas sólo hay uno que se conozca en Europa: el de la calle San Jerónimo de Cornellá.

Con lo que los visitantes hubiesen visto hasta este momento estarían más que satisfechos. Pero el programa no estaba concluido todavía; la traca final les esperaba en un barrio industrial de Cornellá.





—Estamos llegando al barrio Alameda, señores y señoras— narraría el cicerone por el micrófono del autocar: —A la izquierda la Fundación Belloch-Pozzali, tema de continua discordia por los cambios de zonas verdes. Estamos entrando en la calle principal del barrio: todas esas callejuelas que pueden ver a ambos lados, donde están enclavadas fábricas y casas, carecen de asfalto, luz, alcantarillas, etc. A media calle el conductor simularía que le fallaban los motores y realizaría tres tentativas de reanudar las marcha. Creemos que sería tiempo suficiente para que los pasajeros, aún desde dentro del vehículo, percibiesen el olor tan desagradable que se desprende de uno de los canales que cruzan el barrio y que recogen toda la mugre que no se almacena en los pozos negros. Más adelante se les mostraría la ayuda oficial a Cornellá en su problema de la vivienda: el Grupo de 140 viviendas que construyó el Ministerio sobre unos terrenos donados gentilmente por la Sra. Dolores Alameda. Sesenta de estos pisos serán ahora derribados para dar paso a una carretera, según está previsto en el Plan Parcial Alameda. Un despistado preguntaría si esto era el Plan de Desarrollo; el cicerone respondería muy serio que cuando empezó a hablarse del Plan Parcial Alameda, los hombres que han puesto en marcha el Plan de

Desarrollo posiblemente no se conocían. Una señora preguntaría por el hospital, o cuanto menos por el dispensario, por la biblioteca, por la estafeta de Correos, por el mercado, por las guarderías infantiles, por... Ya no preguntaría más y se callaría. Entonces el cicerone empezaría a hablar de las 3 redacciones del Plan Parcial Alameda en 10 años, de la inexistencia de vías de comunicación apropiadas por lo que tendrán que derribar ahora 80 viviendas, de los humos incontrollados, de la consideración incorrecta de zonas verdes pertenecientes a otros municipios, de las impugnaciones de un concejal que nadie escuchaba, de fábricas edificadas en zonas verdes, etc., etc.

El ingeniero belga al que tanto interesa el caos urbanístico seguramente abandonaría la expedición y se quedaría unos días más.

Y su sufrida esposa se lo aguantaría. Y se lo aguantaría no porque fuese complaciente ya de naturaleza, sino porque comprendería que su marido tenía razón en sus palabras: *Con el tinglado que hay aquí armado, aprendo en tres semanas lo que en mi país me cuesta tres años de investigación.*

Manuel J. CAMPO

Diseño
Director de Sección: J. LORES

DISEÑO SIN INDUSTRIA

Los diseñadores industriales made in Catalogne gritan cíclicamente su deseo de ir a la Industria, cíclicamente, también, vocean la identificación Industria-Gran Prostituta. Entre aullido y voceo, lógicamente, meditan. Primera conclusión: una década de esplendor del diseño no ha permitido que la industria acepte al diseñador industrial, y ha promocionado una confusión gremial muy bien organizada. En el límite del problema de unos diseñadores industriales sin Industria y una Industria con respetables y antidiseñadores, proyectistas, brota una inequívoca pregunta: ¿El diseño made in Catalogne 1971 es una profesión o un movimiento cultural?

El hecho, tan evidente como la forma de una cuchara, es inapelable: los diseñadores se han auto-entronizado como profesionales sin tener un lugar profesional. Actúan, aparentemente, como si hubieran ganado una batalla que han perdido incluso con retintín. El diseño como «idea-profesión» arraigó en estos lugares cuando la Industria funcionaba a las mil maravillas, según su propio sentido de lo maravilloso, a través de la «idea-profesión» del proyectista. El diseñador no podía realizar la revolución desde el interior de la industria, debía limitarse a la idílica tarea de convertirla, a las buenas o a las malas. Pero un profesional del diseño-cultura-prédica no es lo mismo que un profesional del diseño-diseñante. Una década de cultura-prédica, inequívoca, hubiera producido una ciencia y una ideología acerca del diseñar; una década del diseño-diseñante aindustrial ha producido lámparas, ceniceros e incultura muy coqueta. Ciertamente todo tiene arreglo en esta vida, mientras no se demuestre lo contrario. Pero el gran lío está institucionalizado.

Las razones del diseño-cultura y las de la Industria son brutalmente incompatibles. Utópicamente, casi, el diseño-cultura hubiera podido únicamente hacer mella en la Industria predicando —y convenciendo— al consumidor. Tal como se ha producido la confrontación, el «diseño-diseñante» ha producido un impacto en la Industria a nivel puramente formal. El proyectista-antidiseñador, por fatalidad histórica, viste esporádicamente los antidiseños de formas de diseño. Los objetos industriales se parecen a los diseños tan sólo en el ámbito de la relación huevo-castaña. La significación de este disfraz es hiperequívoca. Para sectores del gremio diseñil se trata de una cotidiana pica en Flandes. Diez años de pseudo-

cultura diseñil han conducido a cargar el subconsciente con una afirmación por lo visto traumatizante y globalmente peregrina: los problemas quedarían irrevocablemente resueltos si la Industria Nacional se convirtiera en una *Olivetti and Braun e hijos S. A.*

La afirmación es una prueba clara de que la alcachofa del diseño se ha cogido permanentemente por las hojas. La inefable *Olivetti and Braun e hijos S. A.*, como monopolio nacional, producía puestos de trabajo en la industria a los diseñores diseñantes, y esporádicos placeres afrodísacos a ciertos sectores de consumidores hipersensibles a determinadas formas, y en conjunto, sería menos feo el manicomio en el que vivimos. Pero las exigencias del diseño-diseño no se habían cumplido; habría que reinventar una nueva alcachofa, un nuevo movimiento y aprender a mirar, por encima del hombro, al neoproyectista-diseñador. Y sino, al tiempo.

Los diseñadores —y esto es innegable— son profesionales de *sus* diseños. Existen dos mundos: el de los objetos, mayoritario, y el minoritario de los diseños. Hay gente que compra una silla y gente que compra un *diseño*. La frontera entre ambos mundos se sitúa más a nivel de gusto que de hipotética cultura. Podría resumirse la breve historia local del diseño como las desventuras de un movimiento cultural que ha terminado abriendo una *boutique*. Pero el trasfondo es más triste; el diseño-profesión es un hobby, un elemento de un pluriempleo de altos vuelos; proveer la *boutique* no es un negocio redondo; la profesión *sus* diseños es en la práctica poco viable. Pero está rindiendo a la Industria, odiada o deseada, un gran servicio; es un gratuito centro de investigación de formas (sic), de promoción de gustos, de nuevos materiales, de aquella cosa inconexa llamada *ideas*. La producción para *boutiques* no puede vencer a una Industria (que como es sabido no es tonta) y que manipula el acicate formal y la mitología coadjuvante a los *diseños* para valorizar e incrementar su producción de objetos.

Aquel inefable anuncio en TVE *diseñado por decoradores* es una muestra de los innegables servicios prestados por el movimiento diseño a la Industria Nacional. Pero esta indirecta influencia del diseño sobre la Industria no es el camino para la llegada a la *Olivetti and Braun e hijos S. A.* Es el camino, tan sólo, para que el plagio no exija tantos viajes al extranjero y el industrial (formado según las modernas técnicas de dirección de empresa) se dé una vueltecita por las *boutiques* de diseño con el ojo abierto con —o sin— el pretexto de comprar un regalo de boda.

El diseño, en resumen, va a la Industria cuando a ésta le da la gana. Y, por el momento, la Industria no tiene ninguna necesidad de que le dé la gana. Incluso el uso que hace del *gusto* *diseño* es puramente coyuntural. Un estudio económico de la industria de objetos y de materias primas para los mismos mostraría que sin una crisis muy fuerte en el interior, y sin la urgencia de una exportación muy peculiar en los mercados europeos, es imposible de que a la Industria le dé la gana. Si la Industria precisara para subsistir exportar *diseño*, *línea española* en vez de *típico español* llamaría a los diseñadores y quizás daría una patada a los sufridos proyectistas. Pero los diseñadores, entonces, dentro de la Industria y con el inevitable encargo de repetir la aventura italiana, comenzarían a conocer las contradicciones profesionales, en vez de las vocacionales. Pueden, por el momento, ilustrarse con las peripecias del gremio arquitectónico o urbanístico o por los resultados de la aceptación del grafista cuasi puro por la industria publicitaria.

Volver a situar el diseño como movimiento cultural no implica condenar a los autores de *sus* diseños. La necesidad imperiosa de diseñar la puede sentir cualquiera y no obliga a ruborizarse. El problema radica en que el diseño, como movimiento cultural, subsista tan sólo a través de la profesión, o el hobby *sus* diseños y la mitología circundante.

Los *diseños privados* no son una pieza del movimiento diseño y han llegado a constituir un minimercado donde las leyes de la crueldad comercial y las exigencias peculiares de un público *snoob* condicionan radicalmente el hipotético diseño puro. Entre tinglado y la necesaria cultura del objeto y del diseño que exige el momento actual, no hay posibilidad de salvar la venerable coherencia.

Los *diseños privados* no son *propuestas* que el movimiento diseño haga a la colectividad.

Y la única viabilidad del diseño-movimiento radica en tener como interlocutor a la colectividad y, a través de ella, a la Industria. No se trata de la ingenuidad de un populismo de las actuales tesis diseñistas sino de conseguir que los objetos sean tema de preocupación a otro nivel que el de las letras de pago, su *ser bonitos* o su ser modernos. En cierto sentido el presente universo de objetos, acumulado al de los edificios y al de los espacios públicos, es una amenaza tan seria para el genérico hombre contemporáneo y neurótico como la cacareada *polución*.

El ciudadano es receptivo a una divulgación de lo que es el objeto y a una consiguiente actitud crítica ante el mismo. Pero la divulgación exige unos previos conocimientos divulgables. Estos no existen y el diseño, como movimiento cultural, debería elaborarlos. En la pasada década encender velas a la Bauhaus, decir Joe Colombo y cenar con Maldonado bastaba aparentemente para edificar una cultura o, simplemente, para no mear fuera de tiesto. Estos ritos bucólicos estaban al alcance de los pioneros locales de diseño-diseñante, pero el estudio de la cultura —o subcultura— de los objetos, exige la invención de otro tipo de bichos intelectuales.

Si los papeles acerca de los objetos no son tan populares al final de esta década como ciertas lámparas en forma de seta, se habrá hecho el ridículo más espantoso. La actual crisis de imaginación en el ámbito de *sus* diseños surge de una supererudición sobre las formas estilo-diseño y una ignorancia ante los objetos a diseñar: cualquier *boutique* está llena de *stiling* de los supuestos diseños puros y no aparece una *propuesta* objetiva, concretada en un diseño, por ningún rincón.

La profesión profesión es el proyectismo, *sus* diseños es una forma de pluriprofesión culta; la Industria es la alejada del Diseño y el *gremio* debería reconvertirse en movimiento.

¿Qué significan, entonces, las Escuelas de Diseño? Por una parte, son útiles al diseño-cultura, pero a la vez pueden ser peligrosas para los sufridos cotizantes discentes. Las exigencias de una Escuela son más aptas que las mostraciones de sillas diseñadas para subsanar la ignorancia colectiva y elitista: de las Escuelas pueden surgir *propuestas* que sustituyan las ya ineficaces creaciones firmadas. El problema reside en formar diseñadores industriales para una Industria que los repudia, condenándoles profesionalmente a *sus* diseños.

Pero la necesidad imperiosa de diseñar, respetable en el cuarentón, es también lícita a cualquier edad.

Jaume LORES





Comunicación visual
Director de sección: E. SATUE

AGRUPACION DE COMUNICACION VISUAL

Hablar sobre diseño gráfico y comunicación visual ha dejado de ser el pequeño lujo cultural —o subcultural— que de vez en cuando se permitían las minoritarias publicaciones a la page que la precaria estructura informativa de nuestro país permite. De repente este tema ha irrumpido estruendosamente en las páginas de semanarios progresistas de gran tirada y periódicos. Este salto cuantitativo, este interés en debatir públicamente las relaciones éticas que deben establecerse entre *medio* y *fin* en la comunicación visual, la consiguiente clarificación de una profesión en contradicción permanente, las urgentes propuestas de programación, de metodología, las denuncias de lenguajes gráficos *liberados* o *integrados*, etc., etc., han conseguido generar un saludable movimiento de agitación entre el desorientado estamento profesional y el sufrido receptor de imágenes. Remitimos al lector interesado a las recientes publicaciones sobre el tema: CAU/9, Documentos de Comunicación Visual, n.º 3, Cuadernos de Arquitectura n.º 82, Triunfo núms. 478 y 480 (V. B. y M. V. M.).

CAU no se siente al margen de esta problemática. Al contrario, el número que hemos dedicado al diseño gráfico, prácticamente agotado, nos anima a participar de una manera periódica en este debate.

Esta sección que hoy iniciamos bajo el denominador común de Comunicación Visual y que viene a sustituir a la que habitualmente hemos venido dedicando a temas específicos de la Semiología, tal vez demasiado circunscritos a un análisis del lenguaje de los signos, estará dirigida por profesionales de las técnicas de comunicación visual, miembros de la nueva Agrupación de Comunicación Visual del FAD. A modo de presentación diremos que el objeto de esta agrupación es el de organizar al mayor número posible de profesionales de las técnicas de comunicación visual para coordinar sus esfuerzos con vistas a conseguir cuatro objetivos que creemos urgentes y fundamentales:

- 1) Promoción cualitativa, ético-estética, de los profesionales y de las técnicas de la comunicación visual.
- 2) Responsabilización ante el papel didáctico que ejercen sobre la sociedad los profesionales de la comunicación visual.
- 3) Investigación sobre la enseñanza relacionada con la comunicación visual y experimentación de nuevos métodos.

4/Atención a la problemática laboral y a la interacción entre sociedad y profesión.

Esta agrupación se mantendrá abierta, sin ningún criterio discriminatorio, a todos los profesionales de la comunicación visual, sea cual sea su cualificación profesional, así como a estudiantes de estas técnicas, profesionales de las actividades complementarias, personas y entidades preocupadas por la promoción integral de la Comunicación Visual.

El equipo que cuidará de la realización de esta sección forma parte de la Comisión de Trabajo Laboral, Enseñanza, Exposiciones que atiende a los dos primeros puntos del esquema programático antes citado, y permanecerá abierta tanto a información procedente de nuestras comisiones de trabajo como a cualquier polémica o debate que la postura crítica de nuestros análisis pueda despertar. Pretendemos que la sección sea viva y que responda a la problemática concreta de aquí y de ahora.

Ya hemos dicho que, en alguna medida, la posibilidad de un cambio cualitativo en los actuales hábitos culturales, de relación o de costumbres creados por los medios de comunicación está en manos de los profesionales de las técnicas de comunicación visual. Y si este cambio es posible, pasa ante todo por la necesidad de contar con un estamento profesional mucho mejor preparado del que disponemos actualmente.

En definitiva a eso tienden los que defienden o atacan, desde las páginas de publicaciones comprometidas con la cultura, a nuestro habitual medio de expresión: LA IMAGEN. Si es cierto que la imagen ha configurado en sí misma una nueva forma de cultura, —la cultura de la imagen— la estética, como cualquier filosofía convertida en cultura, contribuye a generar una ética, es decir, un modo de vivir, una conducta. Y a eso vamos...

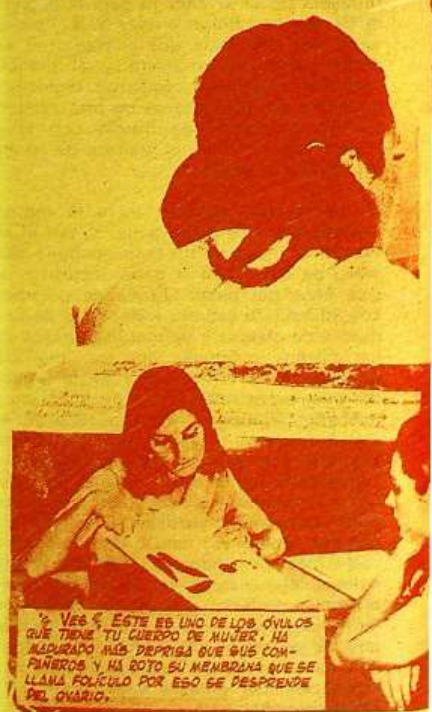
ACV.

EL DILEMA PUBLICIDAD-CULTURA

Ultimamente se viene debatiendo lo que parece ser el dilema básico de los profesionales del diseño gráfico: ¿diseño publicitario o diseño cultural? La profesión se ha escindido en dos grandes vertientes que más bien parecen dos profesiones distintas, tanta es la diferencia de puntos de vista y de ámbito de situación de problemas.

Observamos la tendencia a separar estas dos vertientes mediante valoraciones morales y maniqueas: los *malos* son los publicitarios y los *buenos*, los culturales; hacer publicidad es venderse y no hacerla es mantenerse puro; etc.

Todos estos son planteamientos falsos del problema. Si existen diferencias, y creemos que sí, no son explicables precisamente mediante estos esquematismos. Ambas opciones, la cultural y la publicitaria, no son más que dos formas complementarias de la manipulación cultural ejercida mediante las imágenes. Los comunicados visuales que, como técnicos, ayudamos a establecer tienen siempre dos objetivos fundamentales: a) convencer a la gente de que le interesa consumir (comprar) algún producto, y b) contribuir al mismo tiempo a erosionar sus posibles





tendencias a la crítica y a la subsiguiente rebelión, es decir, el típico proceso de masificación. En realidad, importa bien poco que esto se haga promocionando la venta de coca-colas o de productos culturales; de cualquiera de las dos maneras se cumplen ambos objetivos fundamentales. Hasta aquí sólo podemos detectar una diferenciación, bien poco esencial, referida a la cantidad de audiencia: los comunicados publicitarios se dirigen a grandes masas y los culturales a pequeñas élites.

El posibilismo publicitario

Ante este estado de cosas, los diseñadores comienzan a tomar conciencia de su papel como vehículos de masificación. Y aparece la incomodidad, plasmada como sentimiento en una necesidad de oposición individual a dejarse instrumentalizar. La tremenda insuficiencia del panorama laboral no permite las grandes soluciones idealistas: no es posible la dimisión purificadora, hay que aguantarse.

En el mejor de los casos, el profesional de la publicidad se responsabiliza de su papel de *transportador* de comunicados alienadores e intenta *transportar* cosas de matute. Se dedica a la angustiosa práctica del posibilismo, a transmitir informaciones básicamente masificadoras intentando —disimuladamente— trufarlas con elementos críticos.

No hay manera de valorar el resultado de estas operaciones. Se necesita, por parte del diseñador, un verdadero acto de fe para continuarlas. Es la básica dificultad de las luchas individuales.

Condicionantes del posibilismo

El publicitario posibilista se encuentra con una serie de obstáculos para infiltrar comunicados mínimamente positivos a través de los canales convencionales. En el hipotético caso de que consiga realizar una comunicación visual medianamente válida, los hábitos de *lectura* del público y el mismo contexto en que se produce el comunicado se encargarán de reducir su validez a la mínima expresión. Esto está bien ilustrado por el trabajo que Carlos Rolando realizó para Evax. Rolando se propuso, utilizando una vía tan elemental como la fotonovela, deslizar suavemente en la comprensión de las lectoras de este tipo de literatura el sentimiento de respeto a sí mismas que se habría de seguir del claro conocimiento y *des-pecatificación* del hecho fisiológico de la menstruación. Reproducimos parte de esta fotonovela.

Hemos sacado estas fotografías de la fotonovela *Cariño*, que cuenta con un público bien determinado. Rolando conseguía que el anuncio armonizara formalmente con el resto de la publicación, de manera que el comunicado *entrara* con la máxima facilidad, mediante un sistema de *lectura* de imágenes al que las lectoras estaban habituadas, pero lo positivo del fotorromance anterior, quedaba envuelto en las coordenadas ideológicas del mismo. Con esto, su efectividad quedaba muy atenuada; era mucho menor que la que hubiera tenido de publicarse *solo* o en otro contexto. Otro inconveniente grave para el posibilismo de Rolando era que no pudo —evidentemente— escoger a su cliente y tuvo que anunciar un sistema de protección externa, cuyo carácter anticuado entraba en contradicción con las ideas avanzadas que él pretendía fomentar.

Hemos escogido un caso en que quedaba muy clara la voluntad progresiva del diseñador, voluntad que la tremenda mediatización que recae sobre la vía publicitaria redujo a una mínima expresión.

De todas maneras, los diseñadores posibilitas se encontrarán ya en dificultades para encontrar la ocasión de realizar uno de estos diseños *trufados*. Estas dificultades son de dos tipos:

a/ *Las positivas*: la obligación ineludible de expresar las ideas que le vienen del departamento de marketing o incluso de utilizar las imágenes que le señalan. Entonces su papel es meramente estetificante.

y b/ *Las negativas*: derivadas de la censura que sufrirá por parte de empresa y cliente sobre los elementos *no útiles* comercialmente y *peligrosos* socialmente que sean detectados en su realización.

A todas estas dificultades del posibilismo en el campo publicitario, hay que añadir la precariedad del clima ético en que se mueven sus profesionales, lo que dificulta el mantenimiento continuado de una actitud crítica.

Por último, anotamos otra gran dificultad para la vía posibilista en publicidad: el tipo de *lectura* que proponen los anuncios es habitualmente sensorial, con lo que la gente se ha habituado a la *lectura* no reflexiva. Esta irreflexión hace que cualquier comunicado válido, en medio de la publicidad, pase desapercibido. Para que pudiera ser leído un comunicado complejo, se necesitarían unos hábitos diferentes a los meramente sensoriales.

El posibilismo en la vía cultural

A primera vista, puede producir sorpresa el hecho de que la industria cultural permita un cierto margen de *trufado* de comunicados. Tal sorpresa desaparece al constatar que el alcance de la planificación de estas empresas se limita a objetivos a corto plazo. Por tanto, un incremento de la capacidad crítica de los consumidores puede producir un incremento de la venta de productos culturales. El hecho de que este aumento de la capacidad crítica atente contra su misma pervivencia es valorado por dichas empresas como posibilidad más lejana y, por tanto, menos digna de tenerse en cuenta.

De ahí que el trabajo de los diseñadores culturales (no publicitarios) pueda ser más positivo.

La actividad de lo que llamamos gráfica cultural tiende a incrementar el dinamismo de las funciones psíquicas —con relación a la imagen— de la sociedad. Pero esto, por sí solo, no es necesariamente constructivo. Es preciso abordar la direccionalidad de esta activación. Sería excesivo parafrasear a Gramsci afirmando que *la cultura es siempre revolucionaria*; lo que siempre es revolucionario es la verdad.

Es evidente la imposibilidad de encauzar nuestro trabajo por caminos formal y abiertamente progresivos. No dejan. Se hace preciso el camuflaje. Pero, más importante que los comunicados directos camuflados, es procurar la activación de la capacidad crítica del público. Uno de los caminos más rentables para conseguir esto es plantear visualmente el enfrentamiento de todo tipo de *clichés* con la realidad que dicen representar. Con esto tal vez se consiga mostrar a los usuarios de comunicaciones visuales que las frases hechas, ideas preconcebidas e imágenes prototípicas no son casi nunca *la verdad de la vida*, y que la verdad es algo a averiguar en cada caso.

Ferran CARTES



CULTURA O SUBCULTURA

Tal vez sea conveniente, al inicio de una sección llamada Cultura y Subcultura, intentar precisar a qué significado responde el segundo de estos términos. Habitualmente, la crítica de la Cultura interesa a todos aquellos géneros y expresiones de una cultura legitimada por el consenso de la tradición y la demanda burguesa. En cambio, la subcultura ha servido como denominación de distintos niveles de expresión cultural, siempre, por uno u otro motivo, por debajo de los cielos de la Cultura Noble.

Son subcultura, desde un punto de vista antropológico, todas aquellas parcelas de expresión cultural que han quedado limitadas a un campo de recepción autolimitado, sin que hayan llegado a afectar a las claves culturales legitimadas. Desde un punto de vista antropológico, las subculturas tienen un interés arqueológico a la manera de arcillas blandas donde han quedado grabadas las necesidades de expresión y normatividad de sociedades ancladas en un sub-desarrollo con respecto al desarrollo de la cultura y la civilización burguesa.

Desde un punto de vista sociológico, es subcultura toda expresión cultural que responda, como satisfacción, a la necesidad de sectores descalificados para el acceso a las claves y códigos de la Cultura con mayúscula. Es subcultura la cultura de masas, las culturas sectoriales (de barrio, comunidad o marginaciones).

Desde las azoteas de la cultura noble es subcultura todo lo que alimenta y representa espiritualmente a las masas. Desde esa azotea el avizor progresista condena la subcultura como instrumento manipulador de las masas en manos de un poder represivo y regresivo. Desde esa misma azotea, el avizor reaccionario, arruga la nariz ante el mal aliento subcultural como prueba sempiterna del mal gusto de la plebe. Ambas actitudes coinciden en el pretrecho de una Cultura Noble legitimada, aunque unos sean capaces de historificarla y darle un lugar en los tránsitos de la lucha de clases y los otros no vean más allá de las lentes del esteticismo.

Y, sin embargo, la subcultura es cultura, y cultura en movimiento, con su propia dinámica. Me refiero, claro es, sobre todo a la cultura de masas. En la actual guerra de trincheras que condiciona la lucha de clases, la aparición de una cultura proletaria (como

muy bien supo ver Trotski) sólo podía realizarse mediante un juego de manos voluntarista. Por otra parte, cuando los teóricos del marxismo estaban preocupándose sobre la relación Arte-Sociedad no existían factores tan condicionantes de la cuestión como los mass-media en su actual configuración, y sobre todo, estaban en mantillas los medios audiovisuales. La cuestión es que la cultura de masas ha creado unas claves subculturales, un gusto subcultural y una mecánica propia, indudablemente conectada con el contexto histórico y con el punto de referencia de la Cultura Noble.

Admitir este punto no quiere decir que se absuelva de sus malas intenciones históricas a la subcultura capitalista. Es indudable su papel instrumental al servicio de la corrupción de las masas. Sin embargo, me atrevo a decir que si la subcultura oficial no existiera habría que inventar otra. Las masas de la era industrial, el proletariado de la era industrial y una sub-pequeña-burguesía, no están representadas ni identificadas en la Cultura Noble, ni lo estarán nunca, aunque en el mundo del futuro Televisión Universal programara cotidianamente a Proust, Sholovjov y Mondrian. Si bien a la clase ascendente le ha estado vedado dominar las alturas superestructurales claves para poner en marcha su propia hegemonía cultural, no por ello han padecido la mutilación cultural. En su condición histórica de clase controlada

y reprimida han aceptado el consumo de la subcultura oficial, porque de una u otra manera se identificaban con ella a través del lenguaje.

Estamos en un punto que en gran parte equivale al que presidió la configuración de la cultura burguesa en la Historia. Si en la Alta Edad Media un aristócrata de la cultura hubiera tenido que pronunciarse sobre las incipientes formas de expresión cultural no clásica, se habría pronunciado condenatoriamente, como una expresión bárbara frente a la rutilante constelación de la cultura clásica. Es decir, los primitivos escultores de bajo relieves románticos, los romanceros anónimos, el mester de clerecía, el trovador y el juglar (no eran acaso flagrante subcultura frente a la memoria noble fijada en Fidas, Praxiteles, Horacio, Ovidio, etc., etc.?)

Durante siglos coexistió una cultura oficial y noble redactada en latín, nostálgica del esplendor perdido, con una subcultura de la palabra y la imagen que tiene nombres como el Arcipreste de Hita o los casi anónimos escultores de catedral. Esta subcultura tardó en legitimarse lo que tardó la burguesía en clarificarse como clase social y lo que tardaron en clarificarse las nacionalidades europeas, por encima, y no por debajo, de la idea romana del Imperio unitario temporal. La subcultura burguesa tardó en ser recibida en los salones y en perder el sub difamatorio.

Pues bien, salvando las distancias y la tentación de las equiparaciones históricas cíclicas, en muchos aspectos el fermento subcultural ligado a la sociedad de masas se parece a aquella subcultura sin apenas instrumentos de difusión que se empezó a movilizar en la Edad Media por debajo de la Cultura Legítima. De este fermento subcultural actual surgirá una mutación cultural cualitativa de momento imprevisible y mucho más radical de lo que en su tiempo pudieron significar los constructores de catedrales góticas con respecto a los constructores de pirámides o Boccaccio con respecto a Petronio o Apuleyo.

Obligados a movernos dentro de la prehistoria de esta nueva subcultura, desde esta nueva sección intentaremos dar pareja dignidad a la transmisión crítica de la última obra de Pierre de Mandiargues o del último L.P. de Joan Manuel Serrat. Y no por el factotum cuantitativo, no por la evidencia de un público detrás del L.P. Sino como una contribución, no sólo a la necesaria defensa del pueblo frente a la subcultura, sino también a la comprensión de su cordón umbilical con la misma.

¿La consideración de lo subcultural puede significar una trampa integradora? ¿Valorar sus claves, sus códigos es una primera muestra del acercamiento a las fauces del sistema? Tal como estamos, en una lucha que será larguísima en Occidente para la consecución de un nuevo orden total, saber es defenderse. Normalmente, hasta ahora, nos hemos defendido de la manipulación extrañándola, distanciándola. Pero en este juego hemos permanecido ignorantes de sus claves. Lo importante de la investigación sobre las claves expresivas de la publicidad o de la subcultura es llegar a saber tanto como sus manipuladores sobre el procedimiento de exterminio espiritual al que estamos sometidos.

Algo que jamás podremos conseguir desde las azoteas de torres que tal vez no sean de mástil pero que mantienen la misma extrañeza entre intelectual y pueblo.

M. VAZQUEZ MONTALBAN





Cine

¿VAMOS A RESUCITAR EL FILM-MAMUT?

En 1950, cuando los cerebros que rigen los centros industriales de Hollywood hubieron llegado a la conclusión irreversible de que la televisión era un potente y temible competidor comercial, iniciaron una ofensiva que jugaba a fondo con la espectacularidad y el gigantismo como potentes armas de atracción del cine ante las masas. Comenzaron con pedir ayuda a la Física —Cinerama (1952), cine estereoscópico (1952), Cinemascope (1953), Vistavisión (1954)— y a través de estos nuevos utillajes vehicularon los gruesos obuses del *show business*: grandiosas escenografías, fastos, legiones romanas, caravanas de elefantes, palacios de mármol y alabastro y larguísimas listas de rutilantes estrellas. Así se inauguró en el cine norteamericano la era del llamado film-mamut, que en realidad no era un invento norteamericano, sino de los pioneros italianos que en fecha lejana realizaron films como *Jerusalén libertada* (1911), *Quo Vadis?* (1912), *Marco Antonio* y *Cleopatra* (1912) y *Cabiria* (1913), fórmula espectacular que sería retomada por la U.F.A. desde sus inicios, con los grandes films de Lubitsch, para asentar el poderío del cine alemán, y que acabaría por convertirse en un socorrido recurso de los estudios cada vez que la industria del cine se enfrenta con el espectro de una crisis.

Como la producción de tales películas resultaba carísima y la implantación en 1955 de la semana laboral de cinco días aumentó los costos de producción en un veinte por ciento, los magnates de Hollywood pensaron que bien valía la pena rodar sus superproducciones en otros países de clima y paisaje adecuados y con niveles de salarios más bajos, rodaje extraterritorial que permitía además crecidas ventajas fiscales frente a la siempre vigilante Hacienda norteamericana. De este modo se inició el éxodo de la producción yanqui hacia los soleados países mediterráneos, hacia Italia en primer lugar, por su sólida infraestructura cinematográfica y probada capacidad de sus técnicos, y luego hacia España y hacia Yugoslavia. La United Artists fue quien primero puso los pies en nuestra península, para resucitar la figura de Alejandro el Magno en versión de Robert Rossen (1956) y con un reparto que incluía, en papeles poco menos que de figurantes, a los actores hispanicos Marisa de Leza (Euridice), Gustavo Rojo (Cleitus) y Rubén Rojo (Filotas). La España que acababa de salir del aislamiento político con su ingreso en la ONU en diciembre de 1955 se sintió orgullosa de su entrada en la órbita de las grandes superproduc-





ciones internacional y los financieros americanos pensaron, en cambio, que España era un interesante país con salarios muy bajos y con grandes facilidades oficiales para el capital norteamericano.

Quien sacó enseñanza de esta situación fue Samuel Bronston, que en 1958 aterrizó en España y pensó que podría convencer a su amigo Pierre S. Dupont (*E.I. Dupont de Nemours* de Wilmington, Delaware), el multimillonario rey del nylon, para que invirtiese sus divisas remanentes en Europa en producir grandes películas en España. A título de ensayo, Bronston fundó en 1959 la *Samuel Bronston Productions Inc.* y produjo, en colaboración con Cesáreo González, la biografía de John Paul Jones (*El capitán Jones*), dirigida por John Farrow. La operación funcionó bien y Bronston se metió de lleno en el torbellino del film-mamut. En 1961 produjo *Rey de Reyes* de Nicholas Ray y *El Cid* de Anthony Mann (la primera, un tributo a la religiosa España, y la segunda, un tributo a la España épica y heroica de la Reconquista); en 1962 produjo *55 días en Pekín*, de Nicholas Ray, un canto al imperalismo occidental que costó ocho millones de dólares y tuvo una endéble acogida comercial, truncando hasta hoy la carrera de su director; en 1963 compró los estudios de rodaje Chamartin, fundó la empresa distribuidora *Bronston Distributions Inc.* y produjo *La caída del imperio romano*. Pero el año 1964 fue el año de la caída del imperio Bronston: los gastos superaban a los ingresos, los capitales no llegaban a manos de Bronston con la fluidez y agilidad que él esperaba y se produjo la suspensión de pagos de su empresa. El rodaje de *El circo*, que estaba realizando Henry Hathaway, fue suspendido y con el material impresionado se improvisó como se pudo un montaje de circunstancias para poder estrenar el film. De los proyectos *Paris 1900*, *Nightrunners of Bengal* y *Blue and the gray of the Nile* ni volvió a hablarse.

Todo esto viene a colación a raíz de las directrices que parecen perfilarse en nuestro Ministerio de Información y Turismo en relación con la ordenación de nuestra industria cinematográfica. La Administración española, desde 1939, ha orientado de un modo o de otro las grandes líneas de la política de producción cinematográfica en España, recurriendo a dos armas tan efica-

ces como son la censura y la protección económica. En los momentos actuales, es consecuente que para superar la crisis de la industria la Administración no considere adecuada la permisión de un cine eróticamente atrevido (como el que producen los países de la Comunidad Europea) ni un cine de autor joven, que casi siempre suele estar teñido de una acentuada coloración izquierdista. Eliminadas estas dos vías, desde hace varios meses se viene apuntando con insistencia, en declaraciones y conversaciones, el tercer camino, que es el del film-mamut. Solución, dicho sea de paso, que es también coherente con las grandes directrices de política económica que rige hoy en el país, favoreciendo la concentración industrial y las macroempresas competitivas, con paralela eliminación de la pequeña empresa.

Ocorre, sin embargo, que esta solución llega en un momento en que hace ya años las grandes casas americanas (que entienden algo de este negocio) y los grandes magnates europeos, como Dino De Laurentis, han abandonado esta política como inservible. En primer lugar, los productores comprendieron que suponía un grave riesgo jugar casi todo su capital a un solo superfilm, que podía no resultar un éxito. En este sentido, la experiencia de *Cleopatra*, que con su coste de 37.000.000 de dólares colocó en una difícil situación financiera a la Fox, fue una lección aprendida colectivamente por todos los productores de Hollywood. Sin contar, además, con los engorrosos conflictos laborales y jurídicos que tradicionalmente acarrea en cadena este tipo de superproducciones. Los quebraderos de cabeza han sido siempre inseparables de la gran producción, lo eran en 1939 cuando George Cukor comenzó a rodar *Lo que el viento se llevó*, pero que tuvo que ser acabada por Victor Fleming, y lo seguan siendo cuando Rouben Mamoulian comenzó a trabajar en *Cleopatra*, que acabó dirigiendo Joseph L. Mankiewicz. El deterioro del *star-system*, que se inició visiblemente tras la muerte de Marilyn Monroe, ha acabado por convertirse en un argumento suplementario para cambiar el rumbo político de los grandes estudios.

La primera solución aparatosa de autodefensa del cine americano llegó de golpe y porrazo en 1966, cuando la industria decidió dejar sin efecto el Código de autocensu-

ra (Código Hays) que venía rigiendo desde 1930. El viejo Código fue sustituido por unas recomendaciones muy generales y de signo liberalizante que incluían, por ejemplo, la permisión del desnudo. Esta medida abrió la orientación hacia un cine más adulto y menos convencional, política ejemplificada de modo aplastante en 1969, cuando la poderosa y conservadora Metro-Goldwyn-Mayer decidió invitar a Antonioni para que rodase en Estados Unidos *Zabriskie Point*, sin imposición de estrellas y otorgando carta blanca total al realizador italiano. El viraje es tremendamente significativo y el hecho de que las películas americanas más taquilleras del pasado año sean dos films industrialmente modestos que sólo tienen en común una amarga crítica al *american way of life* —me refiero a *Easy Rider* y *Midnight cowboy*, películas que sólo verán los ciudadanos españoles con pasaporte— resulta de una elocuencia abrumadora. Evolución explicable por la evolución intelectual y moral del público, en especial de sus capas más jóvenes (que según las estadísticas constituyen la más segura clientela de los cines), cambios de gusto y evolución de costumbres confirmados con la extraordinaria acogida en el mercado americano del modestísimo pero polémico film sueco *Soy curioso* (*Jag är nyfiken*, 1967), de Vilgot Sjöman, que ha superado en aquel país las legendarias recaudaciones de *La dulce vita*.

Por todas estas razones, amén del raquitismo de nuestra industria, parece que antes de volver a inventar algo que ya se inventó y que además tiene nombre de fósil, el film-mamut, bien merecería la pena que todos lo meditásemos un poco.

Román GUBERN

NOTAS

Siete grandes empresas de cine norteamericanas han iniciado un litigio judicial contra las cadenas de televisión C.B.S. y A.B.C., invocando la legislación antitrust, puesto que estas cadenas habían producido películas destinadas a la explotación en salas y después habían sido programadas por televisión. Se vaticina un proceso largo y complejo, que en cierta manera tiene un antecedente histórico en la actividad de Televisión Española, que produjo films-zarzuelas exhibidos primero en TVE y luego en salas comerciales (1969).

La Asociación Francesa de Críticos de Cine ha seleccionado los trece mejores films presentados en Francia desde el final de la guerra, que han resultado ser: *La aventura*, *Ciudadano Kane*, *Los cuentos de la luna pálida después de las lluvias de otoño* (Mizoguchi), *Fresas salvajes*, *Hiroshima mon amour*, *Fellini 8 1/2*, *Inván el Terrible*, *Lola Montes*, *Senso*, *La strada*, *Viridiana* (Buñuel), *Ladrón de bicicletas* y *West Side Story*. Dos de estos films (de Mizoguchi y de Buñuel) no han sido estrenados en España.

El gobierno de Mali ha emitido un sello postal con la efígie de los hermanos Lumière, Jean Harlow y Marilyn Monroe. La cultura de la imagen ha llegado a África...

Medida proteccionista del cine brasileño: desde el 1 de enero de 1971 todas las salas del país deben dedicar un mínimo de 112 días a programas films de nacionalidad brasileña.



Técnicos y Profesionales

SOBRE UNIVERSIDAD Y PROFESIONALES: SIN NOVEDAD EN EL FRENTE

¿Sobran o faltan técnicos?

Esta pregunta tuvo su primer cuarto de hora de celebridad cuando, al final de la década de los cincuenta y en el contexto de una apresurada substitución de la mitología autárquica por una flamante mitología desarrollista, se hizo necesario abordar una reforma de la estructura de las enseñanzas técnicas. El primer intento se realizó con la ley de 1957; fue un intento más bien tímido, epidérmico, lleno de miramientos, pero bastó para desatar una formidable polvareda polémica que terminó por convertir en episodio nacional con patrias en peligro y honores ofendidos lo que siempre había sido un asunto administrativo encerrado en los respectivos círculos de iniciados.

Fue un trauma del que el país no se ha repuesto nunca y que, en el fondo, no hizo sino arrojar muy serias dudas sobre la cuestión de si en realidad estamos capacitados no sólo para asumir el desarrollo con todas sus consecuencias sino, más modestamente, para comenzar a entender su más elementales prolegómenos.

Si el problema parecía obvio en su planteamiento inmediato y básico —el desarrollo exigía técnicos, muchos más técnicos de los que entonces deshornaban cada año las respectivas Escuelas— fue tal el cúmulo de distinguos, falacias y embrollitos con que se abordó su discusión pública que el ciudadano medio —el sufrido ciudadano medio de todas las estadísticas y de todas las mayorías silenciosas— terminó, como siempre, por renunciar a entender nada para evitar el peligro de una irremediable esquizofrenia.

Los periódicos le hablaban del nuevo descubrimiento de una España científica y tecnológicamente subdesarrollada, hambrienta de técnica y de técnicos. Pero, quizá en la misma página, le decían también que la calidad, y hasta en algunos casos la cantidad de los técnicos españoles, en nada tenían que envidiar a la de los países más desarrollados, que no había que pensar ni en sueños en la hipótesis de un subdesarrollo social y que, en todo caso, había que andar con cuidado y no dejarse engañar por apresuradas apreciaciones. Quizá lo que necesitaba el país no era simplemente aumentar el número de técnicos; había que diferenciar previamente sus tipos de calificaciones y, pro encima de todo, sus respectivas categorías jerárquicas; ¿por ventura el crecimiento de

un ejército podía implicar que aumentase por igual el número de suboficiales y el de generales de división? Si era necesario aumentar el número de técnicos inferiores y medios, no quedaba claro que fuera necesario también romper el tradicional *numerus clausus* de los técnicos superiores —los generales de división de la parábola— rotura que no haría más que ir en daño del país, al abrir las puertas a un peligroso desbordamiento de estos técnicos, producidos ya en número y calidad suficientes como para resistir las más arduas e internacionales comparaciones.

¿Sobran o faltan técnicos? Después de quince años, la pregunta sigue manteniendo la misma capacidad de suspense que aquel primer día de la creación; siguen en pie los mismos planteamientos, los mismos equívocos, las mismas mixtificaciones. El misterio sólo se ha hecho más misterioso y, por si algo faltaba, ha contagiado prácticamente a todas las distribuciones —y no sólo ya las técnicas— en que se divide el tinglado universitario. El ciudadano medio que todavía conserva la osadía de hacerse preguntas y de buscar explicaciones racionales está cada vez más perplejo y más próximo a la esquizofrenia.

Por una parte se ve abundantemente informado de la improvisación y amateurismo que siguen caracterizando muchas de nuestras actividades, de la precariedad tecnológica y organizativa en que siguen navegando la mayor parte de nuestras empresas, de la falta de profesores en todos los sectores universitarios, del escandaloso nivel de subdesarrollo en que se encuentra el país en el campo de la investigación, tanto básica como aplicada; si todavía conserva alguna fe en las estadísticas, se asusta al saber que en España el número de ingenieros superiores por mil personas activas no llega al nivel de países como Portugal y que la proporción de ingenieros y científicos trabajando en la industria es inferior a la que corresponde a Grecia y a Turquía.

Pero, a la vez, le llegan insistentes y dramáticas alarmas de licenciados en paro, de ingenieros en paro, de técnicos condenados fatalmente al subempleo o a la emigración, de saturación de todos los efectivos profesionales, de devaluación social de los títulos académicos, de colapso de la Universidad como consecuencia de la insensata, obstinada y masiva invasión de futuros candidatos al paro y al subempleo.

Ante dramas tan contradictorios, es muy probable que nuestro ciudadano medio, sobre todo si tiene hijos pequeños, estudiantes *to be*, se deje impresionar mucho más por las negras dificultades que entrevé para su futuro (si todo está ya invadido y copado y sobresaturado a los primeros pinitos de desarrollo, ¿qué va a ocurrir dentro de diez, quince, veinte años?) que por las diversas precariedades organizativas y técnicas del sistema productivo. Y quizá se le ocurra repasar urgentemente la cuenta de sus amistades a ver si encuentra algún asidero que le garantice que su hijo pasará todas cuantas pruebas puedan ser inventadas para lograr que sólo los mejores tengan acceso a la Universidad. Y si sus cuentas arrojan un probable saldo positivo a la operación, quizá nunca le habrá parecido tan importante evitar la masificación universitaria y preservar, en toda su pureza y en todo su valor, la sagrada jerarquía de los títulos y los grados.

Claro que, después del susto, también podría ocurrir que aún le quedase dentro alguna partícula del diablillo del humor y de la ironía y terminase por preguntarse a sí mismo: Pero si tan negro y tan saturado está todo, si sobran tantos titulados, si tantos il-

liciados y tantos ingenieros y tantos arquitectos y tantos aparejadores están en paro o en subempleo, ¿qué diablos le ha ocurrido a este país para sufrir tan fenomenal indigestión con lo que ha servido a otros países apenas para tomarse el aperitivo de la carrera al desarrollo? ¿qué gato se encierra detrás de tanto drama profesional y universitario? ¿no será que nos emperamos en encontrar también un desarrollo especial y diferente, capaz de mantener intactos, contra toda lógica y toda evidencia, todos los viejos carismas de los viejos, buenos tiempos?

La orientación profesional, una nueva panacea; o del milagro de ir en la procesión y tocar las campanas

A nuevos tiempos, nuevos disfraces. El intento, y la sorpresa —¿sorpresa?—, de una nueva formalización del *numerus clausus* viene ahora revestido no sólo de un más rico armamentario retórico-demagógico —¡oh las inefables ideologías de la calidad, de la selección de los mejores, de la educación como consumo antes del umbral universitario y, superado este umbral, como inversión! ¿como inversión a medir en términos de productividad económica? ¿social? ¿o es que, al final, resulta que la Universidad sí es una máquina de producción de máquinas de producir?— sino, sobre todo, legitimado por el rito de la orientación profesional.

No se trata de excluir a nadie ni de limitar artificialmente el número de futuros profesionales; quizá la operación recuerde demasiado a los funestos y damnados procedimientos anticonceptivos pero, se nos asegura, se trata exactamente de lo contrario; se trata de revitalizar la casi ahogada universidad e impedir candidatos abortivos por falta de verdadera vocación. Es más, con la orientación profesional —de la que las pruebas de ingreso a la Universidad no son más que los aspectos terminales de un proceso que empezará en los más tiernos años de la enseñanza general básica— se evitará, por fin, que los puestos de estudio superior sean acaparados por los hijos de las buenas familias con grave riesgo de una malversación de talentos procedentes de árboles genealógicos más modestos. Se trata, en suma, de evitar frustraciones individuales y familiares, de hacer productivos los recursos empleados por la sociedad en el sistema educativo, de impedir el colapso de la Universidad y de abrir sus puertas únicamente a los que muestren tener las aptitudes —¿y actividades?— apropiadas.

Si, desnudo de rituales y tomado en su peor apariencia, el nuevo *numerus clausus* pudo asustar a los timoratos y proporcionar material inflamable a los consabidos demagogos, de este modo, santificado por el nuevo rito de la orientación profesional, pierde todo lo que podía tener de mecanicismo discriminatorio para convertirse, por el contrario, no sólo en la única garantía de una enseñanza de calidad sino incluso en la única garantía de una genuina democratización de la enseñanza superior.

Estamos, pues, de enhorabuena. Nunca se ensalzarán debidamente tan rectas y sanas intenciones. Pero ¿y si prescindimos de las intenciones? A uno le queda la sospecha de que detrás de tan hermosos propósitos las cosas no acaban de quedar nada claras. Aun a riesgo de ser acusado de demagogia —a propósito, ¿quién, de verdad, hace demagogia en este asunto?— uno no puede menos de hacerse algunas, inocentes, preguntas.

¿Se imaginan la cara que pondrá el Sr. importante cuando le comuniquen que su hijo —para quien había ya proyectado el título

superior más superior posible— únicamente evitará daños al país y frustraciones personales si se deja de monsearlas universitarias, para las que no sirve, y se hace mecánico, para lo que tiene unas aptitudes insuperables, o como máximo técnico de grado medio? ¿Y si el Sr. importante no se deja convencer y se empeña en la obtención del título superior superior para su hijo?

Aparte de mezclar indebidamente dos cosas muy diferentes —un proceso de orientación profesional y un proceso de limitación del número de los elegidos— ¿no se habrá quedado en el tintero el hecho de que los títulos, además de una presumible preparación en un campo del saber, significan otras muchas cosas mucho más importantes que el saber o no saber?

En un sistema de rígida estratificación social, crear un colegio muy caro significa automáticamente crear un colegio *muy bueno* y, por lo mismo, reservado a los *muy pocos*. En un sistema educativo que excluye la mayor parte de las profesiones existentes del recinto universitario y que, dentro de la Universidad, jerarquiza hasta lo increíble las carreras, los títulos y los prestigios, ¿puede esperarse razonablemente que no se convierta también automáticamente —aparte las buenas o malas intenciones, que no hacen al caso— en una carrera de obstáculos reservada a los que pueden? ¿Dónde quedan entonces la calidad, la vocación, los mejores? ¿Dónde queda la democratización?

Quizá fuera necesario, previamente, desjerarquizar los títulos, devaluar drásticamente la cotización social de muchos de ellos, abrir la Universidad, hacer de ella el centro de valoración de todas las profesiones existentes y de todas las que incesantemente la sociedad va generando. Sólo así la oferta universitaria sería más variada, funcionalmente más diferenciada, menos elitista, más próxima a las necesidades reales del país. Sólo así dejaría quizá de ser una vergüenza familiar o un desdoro social o un fracaso el elegir una profesión y no otra, el hacer una titulación de menos años, incluso el ganarse la vida con un oficio sin altos estudios. Pero ¿no es todo esto pedir peras al olmo?

¿Orientación profesional? Perfecto. Pero mientras el abanico de las posibles orientaciones universitarias sea tan escaso —¿a quiénes nos atreveremos a orientar hacia todo el cúmulo de oficios y profesiones de segunda o tercera división que pululan en las afueras de la Universidad?— y socialmente tan jerarquizado, toda limitación numérica de los candidatos a estudios superiores no podrá menos de ser, necesariamente, un mecanismo de discriminación y de derroche económico y social, y toda orientación profesional, un intento inútil de ir en la procesión y tocar las campanas.

Ciencia, Técnica e Investigación en España, número extraordinario de Cuadernos para el diálogo, octubre, 1971.

Por su interés intrínseco y por significar uno de los pocos intentos realizados en nuestro país para airear y sistematizar los graves problemas de la investigación y de la técnica en la España del desarrollo, señalamos a los lectores de CAU esta nueva contribución del equipo de *Cuadernos para el diálogo*. El número se articula en una serie de escritos en torno a estos tres temas generales: La investigación en España, Técnica y sociedad y La técnica y sus aplicaciones.

Sobre la evolución de las profesiones técnicas y la evolución de los colegios profesionales

Recientemente se han celebrado elecciones en el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña.

Con esta ocasión, una de las candidaturas presentó un programa que, despojado de sus referencias electorales concretas, creemos interesante publicar como muestra de un análisis —todavía en sus primeros momentos de planteamiento y desarrollo— que todos los Colegios profesionales se verán obligados a hacer si es que quieren encontrar una justificación de su papel en el nuevo contexto técnico-social en que han de desarrollar su actividad como formas asociativas de los profesionales del futuro.

Introducción

Aspectos generales para un análisis de la evolución de las profesiones técnicas

La necesidad de explicación de algunos aspectos generales para tener un mejor conocimiento de los aspectos concretos de nuestra profesión, nos obliga a desarrollar, de modo muy resumido, un análisis de la evolución de las profesiones técnicas.

Para empezar, podemos definir la revolución científico-técnica aun en proceso de iniciación, como aquella fase del desarrollo material de la sociedad en la cual la ciencia deviene fuerza productiva directa. Se caracteriza por el papel de la ciencia como fuerza inmediatamente productiva y, como consecuencia, hace que el trabajo intelectual ocupe un lugar preferente en el conjunto del trabajo de producción, lo cual supone que el incremento del número de los técnicos supere relativamente al de los trabajadores manuales.

Este crecimiento del número de *trabajadores intelectuales*, en sus relaciones con el sistema productivo, se traduce en una pérdida de la independencia y carácter *liberal* que guardan las profesiones dentro de la sociedad. Con lo cual también podemos definir al *trabajador intelectual* como aquel técnico que es asalariado, que vende su fuerza de trabajo en la producción de bienes o servicios y que posee una formación básica no necesariamente coincidente con una formación académica.

En nuestro país y a lo largo del siglo pasado, se produce entre las profesiones más o menos *liberales* un movimiento de regresionalización; movimiento que coincide con la extraordinaria importancia que, en sectores cada vez más amplios, van adquiriendo las profesiones técnicas. El resultado es la resurrección del viejo modelo corporativo que vige actualmente. Con él, ha sido inevitable que la dialéctica interprofesional se haya convertido en una simple y pertinaz guerra de los privilegios profesionales, dominada por las mentalidades más anacrónicas, jugando siempre un papel de defensa de los privilegiados y sus intereses, antepuestos a los problemas reales de la profesión.

En nuestra profesión uno de los acontecimientos más importantes ha sido la lucha por unas atribuciones más justas y dignas, entre los técnicos de grado medio y los de grado superior. Todo esto ha de quedar enmarcado en otra realidad que nos afecta como profesionales y que encierra unos presupuestos previos de nuestra parte: resolver la inadmisible contradicción de que sólo un 15% de los profesionales controlen el 75% de todo el trabajo; hay todavía, entre

Foto: G. SERRA



nosotros, profesionales que visan centenares de encargos, es decir, que han creado un verdadero monopolio profesional.

Nuestra estructura profesional está en crisis, consecuencia, como ocurre en relación a las otras profesiones, de las transformaciones de los sistemas productivos, y se está produciendo un aumento progresivo de la salarización. A pesar de ello, la mentalidad que preside la estructuración de las profesiones, aún se rige por lo que se llama la *profesión liberal*.

Aspectos generales de la profesión de Aparejador y Arquitecto Técnico

Podemos afirmar al juzgar la situación real de la práctica profesional, que:

1. La distribución de niveles entre una gran mayoría de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y muchos Arquitectos es meramente escolástica y bizantina. En ambos muchas funciones son de nivel técnico semejante e incluso prácticamente idénticas, sólo que con un gran desorden y una gran confusión en lo que se refiere a la especialización del campo respectivo y a la distribución y coordinación de las respectivas responsabilidades funcionales.

2. Falta el *reconocimiento* de todas las situaciones profesionales reales que no quedan incluidas en los estrechos márgenes de la profesión liberal. Todos los profesionales asalariados o que trabajan por cuenta ajena, ya sea en empresas constructoras, empresas de materiales, despachos de arquitectura, etc.

Si observamos ahora la estructura productiva del Sector de la Construcción, apreciamos que si bien se han producido cambios debidos a la evolución de las técnicas y de los materiales hay una *ausencia de un factor técnico y económico de ordenación* que permite, a la vez que condiciona, una actuación ambigua de los participantes, especialmente los técnicos que siguen enclaustrados en una estructura corporativa y jerarquizada sin reconocer una serie de nuevas profesiones reales que no son más que la respuesta a unas necesidades técnicas latentes.

Problemas concretos

A. El principal problema en nuestra profesión radica en la ambigüedad del modelo de división del trabajo en que está inspirada la estructura profesional actual. Ambigüedad de funciones, enseñanza genérica e invertebrada, ambigüedad en el ejercicio mismo de la profesión, pluriempleo, dispersión de tareas y actividades, inseguridad, falta de respaldo frente a posibles arbitrariedades, falta de *reconocimiento* de la misión ejercida, sentido frecuente de frustración en el propio trabajo, etc., son consecuencias de la *falta de personalidad propia con que ha sido institucionalmente configurada nuestra profesión*.

Las principales implicaciones que esto trae consigo son:

1. Una enseñanza de *segunda categoría* que es el modo más eficaz de mantenernos como profesión subordinada y de *segunda clase*.

2. Bloqueo de los procesos que elevan a una profesión que *emerge* a la plenitud de constitución de su campo específico de funciones y conocimientos.

3. La obstaculización sistemática que impide superar desde dentro las ambigüedades que se van presentando y responder a los

cambios que van exigiendo la evolución de la práctica profesional; cambios que no pueden traducirse en cambios institucionales apropiados, por la necesidad de contar con el beneplácito de la profesión superior.

B. El segundo grupo de problemas son los referentes a *empleo, falta de trabajo y seguridad en el trabajo y remuneración*. Para la mayoría de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de las últimas promociones, constituye el problema fundamental. Desde el punto de vista de la remuneración del trabajo un 45 % de los profesionales colegiados obtienen menos de 20.000 ptas. de ingresos mensuales por su actividad profesional y casi un 30 % menos de 15.000 ptas.

C. En tercer lugar tenemos los *problemas de ética profesional*, originados por el poder que la actual legislación atribuye a los grupos que controlan los cargos públicos, particularmente los municipales, que constituyen un medio eficaz de acaparamiento y acumulación de encargos, aprovechándose de los cargos que ocupan; todo esto tiene como consecuencia, al no poder llevar las obras personalmente, en diversos aspectos de deshonestidad profesional: Firmar sin intervenir, cobrar sin visar, no cuidarse de las obras, cobrar comisiones, coaccionar para la obtención de los permisos, etc. Por otro lado el Aparejador y Arquitecto Técnico sufre abusos en su ejercicio profesional, tales como: verse obligado a hacer trabajos y funciones que no le corresponden, explotación profesional, intrusismo, no reconocimiento de su título profesional, ausencia de contratos de trabajo, etc.

Objetivos generales de la acción del colegio

Funciones del Colegio

La estructura y funciones de nuestros colegios profesionales, que tienen su antecedente en las antiguas corporaciones medievales, están orientadas según los supuestos de la profesión liberal. Si dejáramos a un lado todos los esfuerzos emprendidos en nuestro colegio en los últimos años, nos encontraríamos con que la utilidad del colegio estaría exclusivamente en ser una oficina administrativa para los que visan.

La realidad nos dice que más del 75 % de los colegios no viven del visado sino que se encuentran en situaciones profesionales muy diversas: 25 % asalariados en empresas constructoras, 15 % en despachos de arquitectura, 7 % en la Administración, 8 % constructores, 5 % en empresas de materiales, etc. Tal contradicción trae consigo la marginación de una mayoría de profesionales frente a su organización, además de su consecuente pesimismo e inhibición que se refleja en la propia vida colegial.

Es preciso, pues, que el Colegio refleje todas las situaciones profesionales reales de los Aparejadores y Arquitectos Técnicos, asumiéndolas en su organización y planteándose los problemas que todos los grupos profesionales tienen. No se nos escapan las limitaciones que el Colegio como tal tiene en la actualidad para afrontar determinados problemas fundamentales (situación profesional, control de las empresas, contratos de trabajo, etc.), pero no será posible avanzar lo más mínimo si no son los propios interesados quienes presionen para ello.

La política profesional a corto y largo plazo

Es preciso avanzar hacia la consecución de una estructura de nuestra profesión y de



unas relaciones estructurales y funcionales con las demás profesiones del sector de la construcción que estén de acuerdo con los cambios introducidos en el sistema productivo.

Consideramos, para ello, *objetivos básicos a largo plazo*:

a) La desaparición de la actual doble estructura de técnicos superiores y de grado medio y su sustitución por una estructura profesional y docente unitaria y continua en la que queden integrados todos los niveles y todas las especialidades, subrayando la *diferenciación funcional* que estos grados y niveles implican, haciendo desaparecer todo tipo de *jerarquización a priori* entre ellos.

b) La desaparición del actual modelo organizativo prevalentemente corporativo de la división profesional del trabajo y su sustitución por un modelo más flexible y más de acuerdo con los supuestos básicos de la sociedad industrial.

Consideramos *objetivos a corto plazo*:

a) El reconocimiento para los Aparejadores y Arquitectos Técnicos de las funciones que realmente están realizando.
—Atribuciones del Aparejador y A. T. en la empresa constructora, despacho de arquitectura, liberal, etc.

—Relación con los titulados superiores (Arquitecto, Ingeniero).

b) Acción frente a los *problemas de los profesionales en relación con la Empresa*. El Colegio debe ser la caja de resonancia y elemento de defensa del colegiado.
—Reconocimiento del título.
—Saturación aparente del mercado.
—Devaluación profesional. Intrusismo.
—Atribuciones de un aparejador no liberal.
—Sistemas de contratación. Contratos de trabajo.
—Salarios, horarios, etc.

c) Exigencias de una *formación permanente de los profesionales* de acuerdo con las cambiantes exigencias de especialización, coordinación, etc., que constantemente va introduciendo el proceso productivo.
—Seminarios y cursillos técnicos especializados.
—Estudios e investigación.
—Publicaciones técnicas.

d) Necesidad urgente de unas *normas de conducta profesional* del Aparejador y Arquitecto Técnico para informar a todos los colegiados de las irregularidades y abusos en:
—Incompatibilidades de funcionarios municipales.
—Acumulación de encargos.
—Acumulación de cargos en la Administración.
—Obras clandestinas y su inspección.

Y a partir de aquí *tomar las medidas pertinentes*.

e) Necesidad de *promocionar una acción coordinada entre el Colegio y la Escuela de Arquitectos Técnicos* que redunde en beneficio de la profesión y en una mejor formación de los estudiantes.

El desfase que existe entre la constante evolución del proceso técnico y la formación profesional de estudiantes y profesionales —problema tantas veces soslayado— es una preocupación común a ambas entidades. El hecho de que los profesionales jóvenes sean los que más acusan estas deficiencias y estén descontentos de su formación nos indica que este desfase se acentúa en lugar de corregirse. Los profesionales pueden aportar su colaboración e información para que la enseñanza y los planes de estudio respondan a las necesidades reales de la profesión.

El Colegio puede ofrecer a la Escuela:

—formación práctica a estudiantes de últimos cursos (obra, despacho, etc.)
—visitas a obras de interés pedagógico
—prácticas de fin de carrera
—puestos de trabajo a post-graduados y estudiantes
—canalización de trabajos remunerados hacia laboratorios de ensayo de materiales, cálculo de estructura, etc.
—publicaciones en común, etc.

Por todo ello, es necesario crear los *órganos que canalicen la colaboración entre profesionales, profesores y estudiantes*.

Política colegial hacia la sociedad

Hemos de tener conciencia de que además de ser profesionales somos ciudadanos que vivimos en comunidad y como tales no podemos ser insensibles a una serie de hechos que nos afectan y que, conscientes de la necesidad de opinión que le falta al país, queremos que nuestra voz se haga sentir.

Jesús A. MARCOS ALONSO



Fahrenheit 72
Director de Sección: F. PAGES

LOVE STORY Erich Segal
EMECE/Alianza Editorial.

OPERACION ROMANTICISMO o de como la mayoría silenciosa de Nixon ha encontrado su novela.

Saber vencer consiste en parte en saber perder. No se trata de una paradoja y se puede explicar al estilo de Harvard el intentar transformar un descalabro en una victoria. Este puede ser el epígrafe de *Love Story* si tenemos en cuenta que, en el fondo, Erich Segal aspiraba al menos a escribir un buen guión cinematográfico y no una novela. *Love Story* no es un caso aparte, como otros muchos *best sellers* escritos por serios profesores de Oxford o Cambridge, que tienen por hobby la literatura, y que a veces practican con seudónimo. Ahora nos encontramos a un profesor de filología clásica americano con el hobby del cine-actor del guión de *El submarino amarillo* y que improvisadamente se le catapultó al mundo de la narrativa proponiéndole como al novelista más leído del año.

Quien recuerde la polémica nacida en torno a *Bonjour Tristesse* o *Un hombre, una mujer* deberá reconocer que ésta incluso tenía una cierta consistencia. Al terminar la lectura de *Love Story* —y podemos imaginar lo que será el film— nos encontramos desarmados, y toda polémica como crítica literaria nos parece inútil. Queda el destacar qué papel juega el *best-seller* como fenómeno cultural en los U.S.A. y en el mundo. Hace escasamente dos años, Alice Payne escribió una pequeña historia de los *best-sellers* (de narrativa y ensayo) del 1895 al 1965. Sus indagaciones ofrecen un eleuco de tributos desolador, en cifras de millares de ejemplares vendidos colocan en cabeza a las obras de Earle Stanley Gardner (autor de Perry Mason, personaje televisivo), la obra de Mickey Spillane, clásico de la violencia, la novela Peyton Place o el manual-ensayo del doctor Spock sobre la educación del niño.

Entre los que venden ejemplares de sus obras por millones en vano buscamos a los escritores de esta mitad de siglo. Quizás la primera excepción nos viene en 1951 con Salinger, y no dudamos que en los dos últimos decenios la literatura espesa ha hecho camino entre el gran público, y son considerados *best sellers* las obras de Nabokov, Mailer, Styron o Bellow. Aunque todavía no ha desaparecido la otra América, aquella que prefiere *Lo que el viento se llevó*

a Faulkner y Hemingway o *Mientras la ciudad duerme* al Joyce, la América que compra tres millones de ejemplares de la obra *Conciencia de un Conservador* de Goldwater. Hoy a esta América, Nixon la llama la mayoría silenciosa y Erich Segal le ha dado su film y su novela en un solo golpe.

Como sucede con la novela *camp*, que recupera los estilos *fin de siècle*, también Segal ha recuperado viejos clichés que creíamos abandonados, o al menos relegados al pasado de los films de Frank Capra, donde el capitalista bueno termina siempre cantando con un honrado pobre. Todos estos ingredientes, con estilo de los años 70 están en la novela de Segal, si bien es verdad que



con un lenguaje pretendidamente despreocupado en la forma, una protagonista que muere de leucemia en la flor de la felicidad conyugal, un hijo de rico que se casa con ella, una brizna de contestación generacional.

¿Qué más queremos pedir a un profesor de griego y de latín, que puede decir pertenecer a la época de los Beatles y hablar en nombre de las nuevas generaciones? En el momento en que el sociólogo conservador Van Den Haag anuncia el fin de la era de las ideologías (no es el único) y el retorno al orden, los portavoces de la mayoría silenciosa lanzan los slogans del neo-romanticismo y recogen la bandera izada por Segal.

¿Es un caso de acción concertada? Desgraciadamente no poseemos pruebas documentales, mas la lección objetiva parece clara. En este momento de repliegue de las acciones de masa, de las marchas de la paz y de las demostraciones estudiantiles, de la integración de la contestación, la operación romanticismo aparece como un movimiento recuperador de la juventud sana. Si la operación *romanticismo* lanzada con todo clamor viene avalada mediante la complicidad de un intelectual que se proclama partidario de los buenos sentimientos, del establishment y de la genta bien, tanto mejor.

Nosotros, a pesar del despliegue propagandístico en la prensa mundial, nos mantenemos escépticos en cuanto a las perspectivas de la operación romanticismo. A pesar del *Love Story*, América permanece dividida y el neo-romanticismo no conseguirá superar a los obstinados que escriben libros o hacen films sólo para adultos en abierta oposición a las edificantes historias para familia como ésta de Segal. A lo máximo que pue-

den aspirar todos los *Love Story* es a compartir, por ahora, el público manejado por los intereses de la industria cultural. El tiempo corre contra él. No por eso deja de ser peligroso pero, en cualquier caso, dentro de unos años *Love Story* será un recuerdo arqueológico.

Frederic PAGES

Eloy TERRON
LA POSIBILIDAD DE LA ESTETICA COMO CIENCIA
Editorial Ayuso

La búsqueda de unos criterios objetivos de valorar lo estético y de los problemas que constituyen la base de viabilidad de la Estética como Ciencia es el intento de Terrón reflejado en este libro.

Carlos CASTILLA DEL PINO
SEXUALIDAD Y PRESION
Editorial Ayuso

Sexualidad y represión son dos instancias íntimamente ligadas en nuestra Cultura. La represión de la sexualidad es analizada en este trabajo en todos sus aspectos. Pero también se la sitúa en el marco de un sistema social represivo, del cual la represión compone subrepticamente un ingrediente ideológico y, en consecuencia, uno de los mecanismos más eficaces para su perpetración.

Benjamin FARRINGTON
FRANCIS BACON, FILOSOFO DE LA REVOLUCION INDUSTRIAL
Editorial Ayuso

Francis Bacon fue el primero en comprender las posibilidades ilimitadas del hombre en la transformación y control de la naturaleza. Su plan para la reforma total de la sociedad a través de la aplicación de la Ciencia a la producción fue el tema central de su vida y es el tema central de este libro, la labor de Farrington nos muestra la validez de las tesis de Bacon, cara a nuestra sociedad, como lo eran para Bacon hace tres siglos.

Paul RUDOLPH
LA ARQUITECTURA
Gustavo Gili Editor

Este libro da cumplida cuenta de la obra de uno de los más inventivos constructores de los Estados Unidos, Paul Rudolph. Nada más alejado al pensamiento de Rudolph que el monumentalismo gratuito o la utopía, su pensamiento siempre es objetivo y racional. Su obra se abre paso con originalidad y audaz concepción nueva, que supera el concepto del funcionalismo.

Mario GAVIRIA
CAMPO, URBE Y ESPACIO DEL OCIO
Siglo XXI

Por medio de análisis concretos de la realidad española se estudia la relación entre el desarrollo económico y la configuración del espacio físico que, en acciones contradictorias, van marcando al país y la progresiva configuración de su territorio.

Bern OELGART
**IDEOLOGOS E IDEOLOGIAS DE LA
NUEVA IZQUIERDA**
Editorial Anagrama

El propósito del libro es analizar las grandes líneas de las diferentes corrientes de la nueva izquierda, ya sean surgidas de países que han conocido una revolución socialista —China, Cuba— cuyos representantes son Guevara, Castro, Mao-Tse-Tung, o bien los teóricos surgidos en países capitalistas en los que se encuentran exteriores a la ideología dominante (Althusser, Marcuse, Bloch).

Prólogo de Enmanuel BESNARD BER-
NADAC
LA CASA DEL MAÑANA
Siglo XXI

La Civilización doméstica ha de ser totalmente construida de nuevo, ya que la casa no es sólo un abrigo, en el sentido material de la palabra, aunque sí lo es, hoy todavía en el sentido psicológico. Pertenece a este universo del sueño y del reposo que cada quien se cree por su cuenta y en el que se expresa el bienestar. La idea del bienestar, inscrita en la Constitución Norteamericana igual que en el programa del Partido Comunista, es esencial al hombre. La Arquitectura la realiza en el espacio, le da la posibilidad de ser una realidad. En este libro, en el prefacio, el arquitecto Enmanuel Bersard Bernadac expone el código de la casa moderna. Si bien la casa del mañana no ha encontrado su forma definitiva, podemos ya, a través de la casa actual, a través de las investigaciones llevadas a cabo para su realización, y a través también de las utopías que engendra, empezar a definir sus caracteres.

Manfred BIERWISCH
EL ESTRUCTURALISMO
Tusquets Editor

El presente estudio es una exposición de conjunto de todas las ideas sobre el estructuralismo lingüístico a partir de Ferdinand de Saussure, pero concentrándose en los resultados de la gramática generativa estructural que, desde hace unos quince años, desde la fundación por Noam Chomsky, ha venido ocupando el lugar central en la teoría lingüística. Bierwisch sigue a grandes rasgos una línea cronológica al presentar la sucesión de ideas que han desembocado en los conceptos que hoy parecen más válidos sobre el lenguaje. Sin embargo, esta presentación histórica es sólo aparente, y Bierwisch sigue en el fondo un desarrollo lógico de los conceptos. No existe actualmente ninguna otra exposición del estructuralismo lingüístico que exponga con mayor concisión su complejidad, los problemas que tiene que afrontar, los resultados ya adquiridos, y la importancia potencial de la disciplina para otras muchas ramas del saber humano.

Karel KOSIK
LA NOSTRA CRISI ACTUAL
Edicions 62

En el espacio de tiempo comprendido entre la publicación de la Nostra Crisi Actual y su traducción, la evolución normal del movimiento de regeneración del comunismo checoslovaco fue interrumpida por la invasión armada de Checoslovaquia por los ejércitos del Pacto de Varsovia el día 21 de agosto de 1968. Este acto de agresión confirmó la sospecha de que el movimiento checoslovaco contenía en substancia la posibilidad de realizar concretamente la superación del problema internacional más grave

del momento histórico actual; el imperialismo a escala planetaria. Asimismo, ha puesto al descubierto que la citada crisis había, además de los elementos específicos de la situación histórica y geográfica de Checoslovaquia, no sólo problemas básicos de las relaciones internacionales, sino también, la confrontación de dos concepciones antagónicas del Hombre y de la Historia. De una parte, la concepción dominante, fruto del imperio de la mercancía, expresada a nivel de la práctica política internacional bajo la forma del imperialismo de unos estados sobre los otros. Y, de otra parte, la concepción, representada por el socialismo humanista checoslovaco, que recoge la crítica dialéctica de la sociedad desde las bases mismas de la existencia humana. La problemática manifestada en Checoslovaquia es una problemática que, como dice el propio Karel Kosik, interesa a todos los pueblos. Evidentemente una de las principales características de nuestro tiempo es la demostración de que existen posibilidades para los intentos de superar la opresión y la explotación de unos pueblos por otros o la excesiva dependencia de una política de bloques y la sumisión de los propios intereses a los de una potencia que quiere seguir siendo hegemónica.

Carmelo LISON TOLOSANA
ANTROPOLOGIA SOCIAL EN ESPAÑA
Siglo XXI de España, editores

Este libro es como un álbum que enmarca siete vistas panorámicas del mismo horizonte —que es España. Cada uno —o cada capítulo— tiene densidad propia, pero el conjunto realiza la perspectiva y engranaje de las partes. Hay además un hilo común que enhebra a todos ellos —como variaciones sobre el mismo tema— y éste es el trabajo de campo, propio del antropólogo social, y característico de la disciplina.

William FAULKNER
MISS ZIPHIA GANT
Tusquets editor

Esta es la edición de una obra prácticamente inédita de Faulkner y que curiosamente se halla situada en el punto medio de su vasta obra. La lectura de Miss Ziphia Gant dejará al lector perplejo de como podía permanecer ignorando este texto.

Viktor SKLOVSKI
ZOO O CARTAS NO DE AMOR
Editorial Anagrama

Sklovski es un escritor inventivo y excéntrico, enamorado de una mujer que le prohíbe hablar de amor, entonces escribe cartas de no amor, estas cartas hablarán de literatura, de su condición de exiliado, de sus amigos, de artistas, de sus nostalgias, todo ello hablando cifradamente de amor. Así, Zoo se convierte en una obra que aún en su lirismo anticipa los temas más actuales en literatura.

Vincent VAN GOGH
CARTAS A THEO
Barral Editores

Las cartas de Vincent a su hermano Theo, escritas con asiduidad a lo largo de veinte años, constituyen simultáneamente una autobiografía y una confesión de estética. Probablemente se trata de una de las manifestaciones literarias más importantes que nunca haya llevado a cabo un pintor y deben ser leídas como verdadera literatura.

Manuel PEREZ ESTREMER
**FLETSCHAM, KLUGE, SCHONDORF,
STAUB ¿UN NUEVO CINE ALEMAN?**
Tusquets editor

Para las nuevas generaciones existe un poco de vivencial, político y artístico de gran riqueza que normalmente debería reflejarse directa o indirectamente en la creación cinematográfica. Precisamente por eso, el joven cine alemán da qué pensar con su pobre capacidad de lucha cultural, de evolución lingüística y narrativa y de incidencia sobre la realidad nacional. Pérez Estremera no destaca más que a cuatro realizadores del montón de *funcionarios, significativos en un principio y después anulados a lo largo de cinco años de trabajos tristes*. El autor nos lleva al encuentro de una cinematografía pretendidamente renovadora y culturalmente integrada.

Adolf STURMTHAL
CONSEJOS OBREROS
Editorial Fontanella

El acceso de los trabajadores a la gestión de la empresa ha constituido uno de los debates más interesantes en las perspectivas históricas del movimiento obrero (sea reformista o revolucionario). En este libro, Sturmthal analiza esta aspiración de los trabajadores, tomando datos de experiencias tan distintas como las de Alemania y Francia, de las experiencias de Yugoslavia o Polonia.

Havelock ELLIS
PSICOLOGIA DEL SEXO
Edicions 62

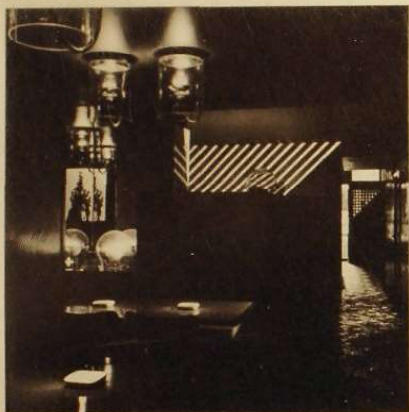
La obra se basa fundamentalmente en el conocimiento de hombres y mujeres normales y de sus problemas psicosexuales en la vida cotidiana, ya que hoy en día un conocimiento limitado a la anatomía y a la patología resulta completamente insuficiente para un estudio profundo del sexo, con todas sus implicaciones psíquicas y sociales.

Witold GROMBROVICZ
LA VIRGINIDAD
Tusquets Editores

Una obra en la que algunos detalles insignificantes, y en apariencia incoherentes, introducen a una pareja inocente en la más oscura entraña de la sexualidad.

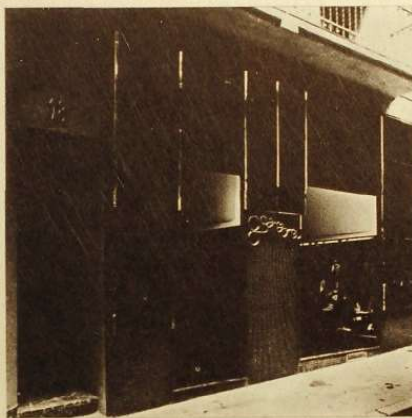
José MONLEON
**TREINTA AÑOS DE TEATRO DE LA
DERECHA**
Tusquets Editores

Este volumen es la recopilación de los seis trabajos, que bajo el título general *Treinta años de teatro de la derecha*, aparecieron en la revista *Triunfo*, durante seis semanas. A ellos se añade un breve ensayo incluido en un número de la revista *Primer Acto*. *Treinta años de teatro de la derecha* queda como una reflexión que, partiendo de datos históricos concretos, alcanzan el valor de un largo cuestionario, sin pretender jamás el tipo de análisis que es propio de un libro. En el fondo no intenta sino contestar a la pregunta de por qué el teatro español tiene tan poco que ver con la vida real de los españoles.



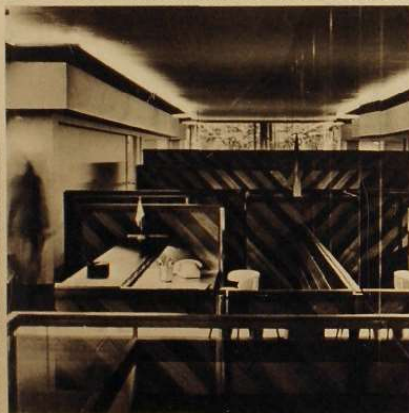
«Les Violetes»

INTERIORISTA:
Rafael Carreras Puigdemolles
CONSTRUCTOR:
Administración
PROMOTOR:
Montse Esther
LUGAR: S. Eusebio, 46,
Barcelona
AÑO PROYECTO: 1971
AÑO REALIZACIÓN: 1971
FINALIDAD DE LA OBRA:
Bar-Restaurante



Local comercial

INTERIORISTAS:
Domenech/Puig/Sabater,
arquitectos
APAREJADOR:
Ramón Domenech
CONSTRUCTOR:
Puigdevall
PROMOTOR:
Guillermo Santacreu
LUGAR: C/ Carmen, 16,
Lérida
AÑO PROYECTO: 1970
AÑO REALIZACIÓN: 1971
FINALIDAD DE LA OBRA:
Venta de Géneros de Punto
para señora y caballero



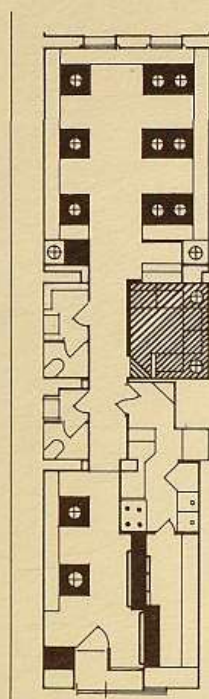
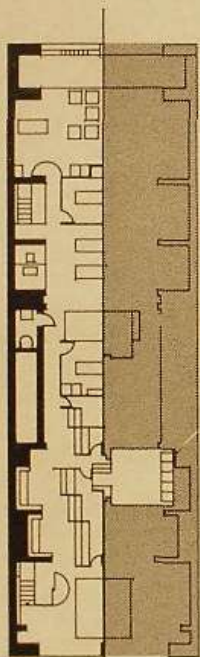
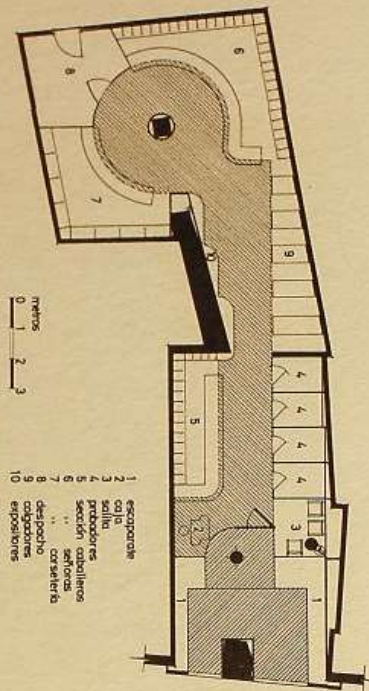
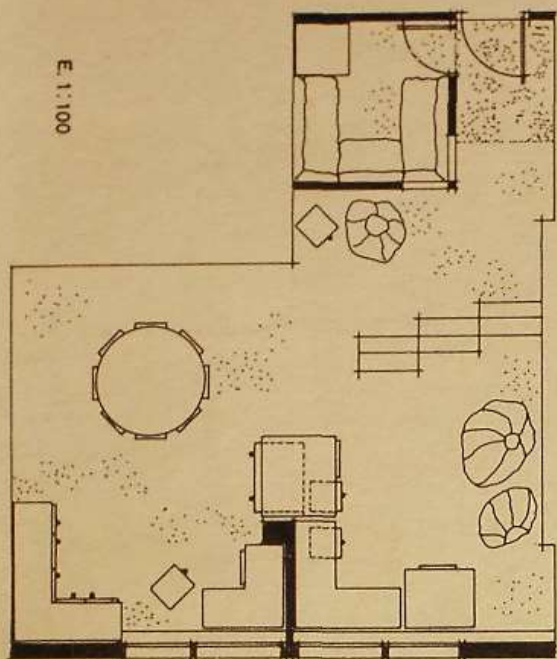
Unión Lloyd

INTERIORISTAS:
Lluís Clotet/Oscar Tusquets,
Arquitectos, Studio Per.
APAREJADOR:
Santi Loperena
COLABORADOR:
Anna Bohigas
CONSTRUCTOR:
Valentín Gabarró
LUGAR: Barcelona, calle
Consejo de Ciento, 322
PROYECTO: 1970
REALIZACIÓN: 1970
FINALIDAD DE LA OBRA:
Oficinas para agencia de viajes



Oficinas CAU

INTERIORISTAS:
Lluís Jover/Mari Lonjedo
CONSTRUCTOR:
Ebanistería Capellades, S. A.
PROMOTOR:
Colegio Of. de Aparejadores
LUGAR: Balmes, 191, 6.º
AÑO PROYECTO: 1969
AÑO REALIZACIÓN: 1970
FINALIDAD DE LA OBRA:
Redacción y oficinas de la
revista





Vivienda plurifamiliar entre medianeras

ARQUITECTO:
Lluís Domenech Torres
APAREJADORES:
José Serrate/José Montseny
COLABORADORES:
Ramón Domenech/Santi
Loperena
CONSTRUCTOR: Baiget
LUGAR: Plaza Cervantes,
esq. C/. Comandante Baiget,
Lérida
AÑO PROYECTO 1968
AÑO REALIZACION: 1971
FINALIDAD DE LA OBRA:
Edificio para viviendas



Vivienda plurifamiliar

ARQUITECTOS:
Eduardo M.ª Molas Rifa/
José M.ª Rovira Gimeno
APAREJADOR:
Miguel Calvet Gallart
COLABORADOR:
Salvatore Lucchetti
CONSTRUCTOR: Serradell
PROMOTOR: Financasa
LUGAR: San Quirico de
Besora (Barcelona)
AÑO PROYECTO: 1968
AÑO REALIZACION: 1969-70
FINALIDAD DE LA OBRA:
Vivienda plurifamiliar



Edificio apartamentos en Ampurias

ARQUITECTOS:
Pedro Vilmona Torras/Xavier
Ruiz Valles
APAREJADORES:
Salvador Pujalte Andreu/
Rafael Cercós Ibáñez
CONSTRUCTOR: C.A.P.E.
PROMOTOR:
Pablo Escauriaza
LUGAR: La Escala
AÑO PROYECTO: 1967
AÑO REALIZACION: 1967-68
FINALIDAD DE LA OBRA:
Apartamentos

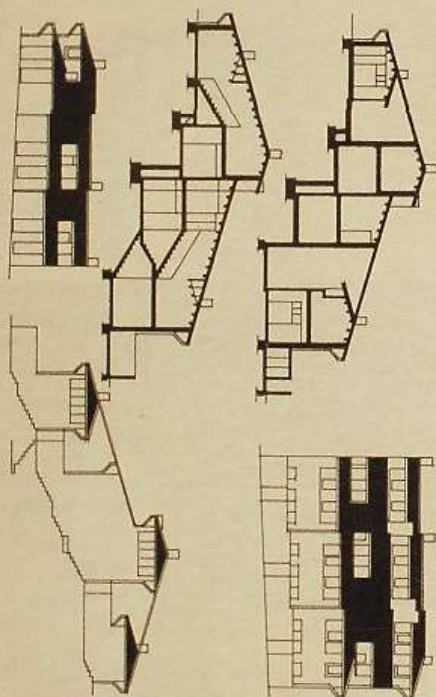
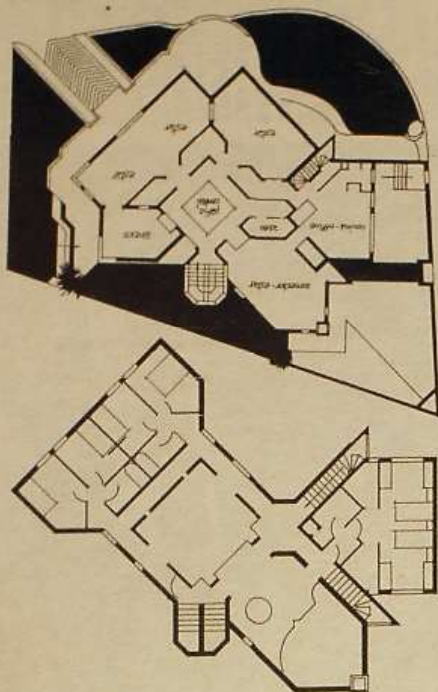


Vivienda unifamiliar en Vallvidrera

ARQUITECTOS:
Xavier Sust Fatjó /
Juan A. Solans Huguet
ARQUITECTO ENCARGADO:
J. A. Solans
APAREJADOR:
Jaime José Martínez Juan
COLABORADORES
PROYECTO: Alberto Puig
Domenech/Jordi Costa
COLABORADORES
DIRECCION: Enrique Poblet /
Jordi Farras/Santi Loperena
CONSTRUCTOR: José Molas
PROMOTOR:
Montserrat Carreras
LUGAR: Calle del Bosque, 16,
Vallvidrera
AÑO PROYECTO: 1967
AÑO REALIZACION: 1971
FINALIDAD DE LA OBRA:
Vivienda unifamiliar

CNU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO

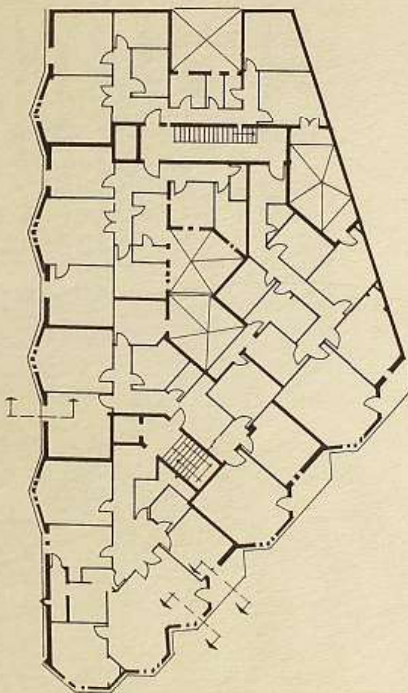
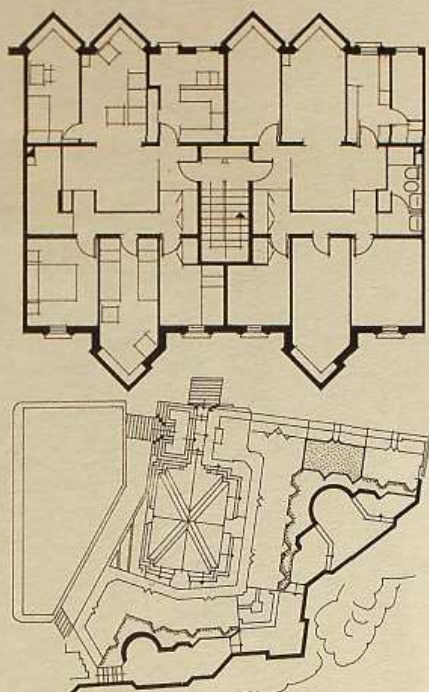


CNU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO

CNU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO



CNU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO

cau

DE COMO EXISTIO UNA VEZ UN CASI VANO INTENTO DE SABER QUE ERA LA MUSICA PROGRESIVA

Dado que entre los propósitos fundacionales de CAU está el bucear de vez en cuando por las charcas de las artes y, dado que, hasta que no se demuestre lo contrario, la música, progresiva o no, es un arte, nos decidimos a prestar nuestras páginas a Albert Batiste para que al frente de una serie de profesionales de la música progresiva tuviera oportunidad de convertir su praxis en teoría. A través de las páginas de Eduardo Chamorro ya nos enfrentamos con la primera advertencia: *no la toquéis más, así es la rosa* o bien *Poesía eres tú* son las respuestas lógicas desde la extraña lógica de la música progre que Chamorro parece proponernos a nuestra grosera pretensión de aprehender teóricamente una serie de hechos culturales objetivos.

No hay duda de que la música progresiva es la expresión de un confusionismo cultural autojustificado por un desprecio hacia la cultura tradicional. El que sea un hecho cultural confuso condiciona lo confuso de los intentos de clarificación. Ahora bien, un hecho cultural, confuso o no, nunca es un hecho gratuito. Un hecho cultural es la coincidencia entre una necesidad y una satisfacción y si la música progresiva existe o ha existido es porque alguien la necesitaba. Chamorro aclara bastante, en parte, esta relación necesidad-satisfacción. La música progresiva sería una



música *sub* ecléctica, construida sobre todas las músicas marginadas por la cultura establecida: retorno al jazz rural, música del tercer mundo, aprovechamiento de la dinámica propia de la música pop. Utilizando todos estos ingredientes la música progresiva trataba de hacer música, música audible, por encima de la *necesidad bailable como único* determinante. Se trata de abastecer la sensibilidad oyente de un nuevo público condenado a bailar por su música representativa o condenado a Mozart si quería convertirse en un oyente paciente. La música progresiva era pues una respuesta subcultural a la necesidad de *oír música* de un nuevo público.

Hasta aquí la cosa está lo insuficientemente clara como para que algo aclare sobre estas cuestiones. La cosa se complica cuando abandonamos la teoría de Chamorro y pedimos teorizaciones a los practicantes de la música progre del país. Si como dijo Nebrija: *Siempre fue la lengua compañera del Imperio*, sospecho un nulo poder imperial por parte de los encausados. Aunque tal vez hayamos cometido la barbaridad científica de sacar a los peces de la pecera y nos habrían dado respuestas más claras con las guitarras que con las máquinas de escribir.

O no. Acaso haya más claridad de la supuesta en sus respuestas.



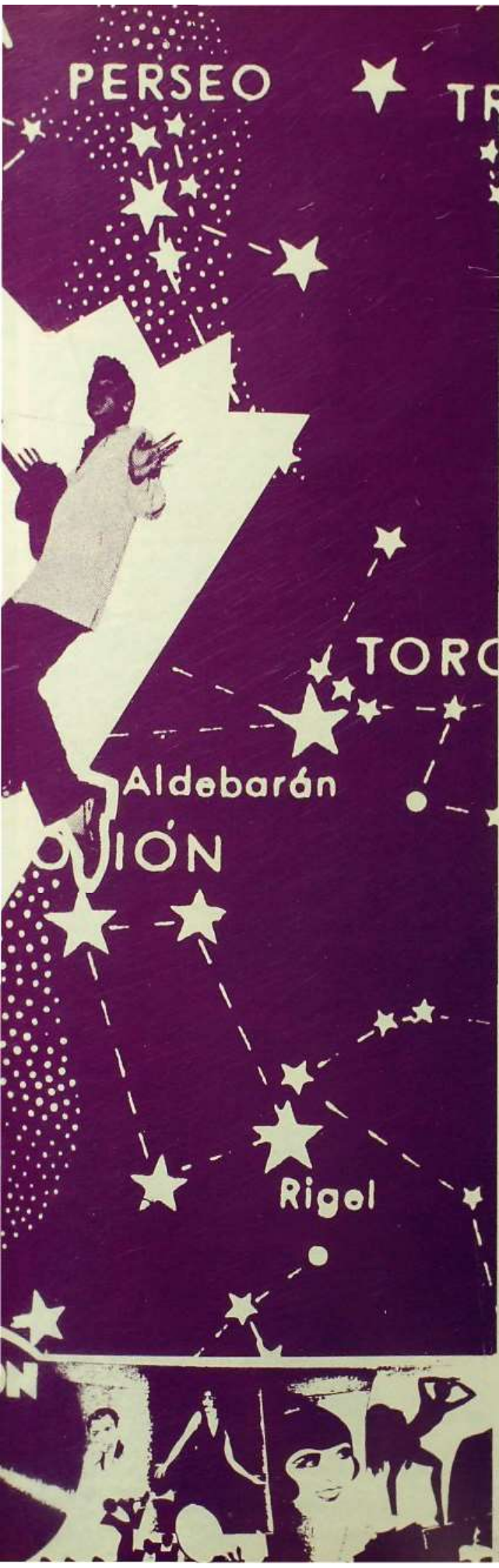
UN FENÓMENO COMPLEJO, CONFUSO LABERÍNTICO

*Para mí todas las canciones son folklóricas.
Jamás se las oí cantar a un caballo. Big Bill Broonzy.*

Escribir en estos momentos sobre música progresiva, con un cierto rigor y sistematización, constituye a todas luces un empeño tan demencial, como trastabillar beodo por la galería de espejos en que fue tiroteada la intrigante *Dama de Shanghai*. Así pues, y más tarde se verá porqué, creo más interesante, a efectos de investigar una metodología, intentar establecer en virtud de qué influencias y bajo qué tesituras la música *pop* —cierta música *pop*— comienza en un momento dado a abandonar el *mersey beat* e, internándose por un sorprendente laberinto *victorian style-rock revival liberty-folk-cosmic music*, va a parar... a dónde?

Hace un año hubiera apostado media colección de Opus 7, una serie de cachivaches de Katmandu y mi viejo colmillo de morsa a favor de que lo que estaban haciendo Frank Zappa, Mothers of Invention o Jethro Tull era, sin más, *música progresiva*. Ahora me tomaría las cosas con un poco más de calma, y a lo mejor sólo me jugaba unos números de Playboy, quizás unas copas. En septiembre del año pasado pude oír *live in* —como dicen los expertos en este tipo de cosas— a Taj Mahal (también, a Toti Soler, un músico excelente, ahora —creo— en un conjunto excelente: Oms). En noviembre, en el V Festival de Jazz de Barcelona, pude escuchar y ver a Sun Ra y su *Intergalactic Research Arkestra* (pálidamente reflejada en sus discos —*Saturn*— de difícil adquisición). Aseguro que se trata de dos experiencias —quizás de efectos a demasiado largo plazo— ineludibles para conseguir una aproximación, siquiera lo suficientemente amplia, al fenómeno musical contemporáneo, en cuyas coordenadas es necesario situar la música progresiva. De acuerdo con la posterior progresión de las cosas, creo que ha sido bastante indispensable revisar una serie de conceptos. Me refiero a que una serie de audiciones de discos o cintas, por lo general heterogéneas e inconexas, propiciaron la emersión de unas determinadas definiciones conceptuales que requieren en estos momentos una seria reconsideración. Nadie pretenderá hacernos creer que el bodrio que presenta Carlos Santana constituye música progresiva. Me explicaré acudiendo a un símil de distintas apoyaturas: considero bastante más progresiva la poesía de Jaime Gil de Biedma o de Antonio Martínez Sarrión que la oportunista trivialización gratuita llevada a cabo por el Grupo N.O. En este sentido, lo que hace Carlos Santana me parece un verídico calco, banalizado, de lo que en el área anglosajona ha sido el proceso de atonalización, liberación de acordes, *new thing*, etc. La amenaza radica en que la *avantgarde* es el último refugio de los que carecen de talento, pero puede ser también unas arenas movedizas para los que lo tienen. (1). Por otro lado, la música progresiva sufre un claro proceso de recesión (una saludable excepción: T-Rex), y la causa es muy simple. Los objetivos a que emplazaban las rutas que comenzaron a hollarse, empezaron a denotar un cierto distanciamiento con respecto a la evolución estética del receptor. Quiero decir que la vertiginosa secuencia de innovaciones y descubrimientos comenzó a separar peligrosamente al intérprete del auditor. Por esto, también, la definición necesaria como punto de





partida se perfila como una labor ardua, y, en cierto modo, inútil. La audición de la próxima novedad, del próximo experimento, de una más decantada utilización del *smoog* (y quizá no todo tan *novedoso*, por aquello de los problemas de distribución y los follones discográficos, que tampoco es mal tema) la puede resquebrajar de arriba abajo de una manera sumamente estrepitosa, incómoda. Es tal el *puzzle*, que la posibilidad de una definición —y del cobijo que aporta— se difumina. Podría optarse, con Michael Zwerin, por decir que, en realidad, se tiende a una música que sea *cada vez más música*. No es mucho. Intentaremos, entonces, operar por aproximación, intentando, luego, siluetear ciertos fenómenos conexos, si bien extramuros al tema.

Los elementos hipotéticamente definitorios

A grandes rasgos podríamos decir que la música progresiva se caracteriza —¿caracterizo?— por un predominio neto del ritmo sobre la armonía y la línea melódica. Esta, la mayoría de las veces, transcurre subterránea, aflorando súbitamente con el lomo erizado de picas y lanzando chorros de vapor. La armonía se clarifica a niveles muy superiores de una percepción de la que luego hablaremos. El ritmo restalla enérgico y sorpresivo. Los sonidos, de un colorido vítreo, ocupan autónomamente planos musicales que integran un espacio en el que las conexiones son susceptibles de establecerse de la forma más aleatoria, o subjetiva, tanto por parte del intérprete como por parte del auditor (situación normal o psicodélica). Finalmente, la maximalización de los recursos instrumentales, trabajando casi al punto de *atrape usted la utilidad marginal y regrese*. Todo conduce a la consecución de un nuevo expresionismo musical. En términos plásticos, la música progresiva vendría a ser una composición realizada por Jackson Pollock a partir de las portadas de *Revolver* y *Sgt. Pepper's Lonely Harts Club Band* (Beatles) y *Bitches Brew* (Miles Davis).

Desde el punto de vista del intérprete es necesario señalar la progresiva desintegración de los grupos, favoreciendo una singularización de los intérpretes, constreñidos a una situación de soledad creadora que, obviamente, hubiera sorprendido a un antiguo observador de música *folk*, *jazz* o *pop*. Ahí están —o estaban— los casos de Jimi Hendrix, Eric Clapton, Ginger Baker, Elvin Jones, Neil Young... Las combinaciones de profesionales se producen de acuerdo con una grabación particular, o una sesión, pero ya no obedecen a los planteamientos de un grupo. Ahí está el caso de The Beatles, desintegrados por el encorsetamiento musical, protocolario y financiero de lo grupal. La Gestalt se derrumba.

Confluencia de fenómenos

En la consideración de los elementos definitorios en que más arriba nos hemos detenido se hallan los rasgos de la incidencia de tres fenómenos musicales discernibles a primera vista. Sólo nos ocuparemos con cierta extensión de uno de ellos.

Ya se ha comentado suficientemente el impacto causado en lo progresivo por la música hindú. La cosa venía de antiguo, constan los jalones. A finales de la década de los cuarenta, y a todo lo largo de la de los cincuenta, la dedicación del intelectual americano por las estructuras míticas orientales constituyó un hecho verdaderamente insólito —quizá la mala conciencia—. Inmediatamente se produjo la influencia de las teorías budistas Zen (ya Rinzi —1191— ya Soto —1228—) en la literatura y filosofía de la vanguardia norteamericana. Las novelas de Kerouac están plagadas de referencias orientales, desde los rituales del tantrismo hasta

el *bodisatva*. El paso de estas influencias a la música *underground* —progresiva— fue cuestión de descortes.

Las composiciones originadas en la música de Ravi Shankar, por ejemplo, quedaron incorporadas a la nueva música occidental anglosajona, llegando, a veces, hasta extremos abusivos. El mismo Shankar ha protestado hace poco por la manipulación exclusivamente erótica de una de sus partituras —destinada a una película—, desdeñando sus facetas rituales y sus significados religiosos. Y hay un aspecto de la aportación hindú a la música occidental progresiva al que por lo general no se le concede la importancia que merece. Me refiero a la importancia de su *técnica improvisatoria*, tan substancial y significativa aquí como en el *jazz*.

En segundo lugar, casi sincrónicamente y coincidiendo con el exilio del *new thing*, el asentamiento de los *free jazzmen* en el norte de África, el comienzo de las experiencias de Miles Davis y los viajes de Tony Scott por Egipto y Japón, hizo eclosión el interés por las estructuras musicales folklóricas tercermundistas, particularmente las norteafricanas y brasileñas. El folklore norteafricano aportó básicamente una gran simplicidad instrumental, apoyada en tambores y flautas de factura sencillísima. Ernest Borneman resumió los dos aspectos esenciales de este folklore, en relación con la música progresiva: a/ una *arquitectura de pautas rítmicas y de colorido*, y b/ *el desarrollo de un cuerpo de instrumentos de percusión susceptibles de ser tocados juntos*.

Las canciones del *sertao* y los *favela* (suburbios) brasileños aportaron (y aquí creo inevitable citar a Zelia Barbosa), unas estructuras de percusión simples y agilísimas subrayadas casi exclusivamente por unas cuerdas bajas (aparte de las explicaciones de Baden Powell, yo recomendaría una cuidada audición del LP *Brasil: Songs of Protest, Monitor Stereo MFS 717*).

Así llegamos a lo que, desde luego, constituye la más importante incidencia en el ámbito totalizador de la música progresiva: el *blues*, que al tiempo que ejerce una absoluta influencia, confirma su autenticidad a través de un revival cada vez más amplio.

El blues, el Arca de la Alianza.

Las innovaciones y rasgos característicos reseñados como definitorios comenzaron a percibirse hacia 1966, coincidiendo con las tentativas de John Coltrane (fragmentación de las notas) y Ornette Coleman (liberación de los acordes armónicos, consciente atonalidad), con las que formaron amalgama. Tanto Coltrane como Coleman procedía del *blues*, éste del blues rural, aquél, del urbano. Según esta conexión, para la música progresiva el blues jugaba —juega— el papel de Arca de la Alianza.

Al regreso de un avatar frustrado, o crispado, usted se sirve un bourbon nostálgico y se pone a escuchar a Neil Young (*I'm gonna give you till the morning come/till the morning come*) o mejor a Credence Clearwater Revival: *Midnight Special* —lo cantaba Leadbelly hace cincuenta años—. Usted está *just chasin' the blues away*, disipando su melancolía. Justamente lo que hacía Jelly Roll Morton apenas comenzado el siglo, en New Orleans, cuando cantaba *Mamma, mamma, take a look at Sis* *Out on the levee, doin' the double twist (Winin' Boy Blues)*. Escasa diferencia con Bob Dylan, cuando canta *If doogs run free* en su último LP

New Morning. El blues vincula así toda la lógica ciclotimia de la nueva generación, haciendo transparente su histórica nostalgia y eslabonando los sesgos de un mundo líricamente exótico, prohibido.

Si establecemos la posible tipología del blues quizá se extraigan algunas sugerencias para nuestro intento aproximatorio a lo que significa la música progresiva. Durante las primeras décadas del siglo se cantó un tipo de blues tradicional, en el que la expresión esencial giraba en torno a una serie de vivencias conectadas con la noción de sexualidad. La dicción, extremadamente lenta y pastosa, jugaba con unas imágenes deliberadamente erótico-cotidianas. Sus intérpretes eran mujeres en su mayoría: Bessie Smith, Victoria Spivey —quien puso en contacto a Dylan con Big Joe Williams— Ida Cox, Memphis Minnie... galería de maravillosas.

Blues rural, blues urbano

Hacia 1963, una casa discográfica destacó —como es uso— un agente encargado de *peinar* el delta del Mississippi, a la pesquisa de *nuevos* valores. En una destartada choza de las afueras de Bronsville (Tennessee) el agente dio con un astroso sujeto invidente que rasgueaba una obsoleta guitarra, de la que arrancaba sonidos metálicos. Se trataba de Sleepy John Estes y el descubrimiento dio la vuelta al mundo. Algo parecido ocurrió un año más tarde, al ser descubierto —redescubierto— Mississippi John Hurt, a los setenta y dos años, en Avalon, al borde del delta. El asunto significaba el revival del blues rural, duro, nasal, *chirriante*, trasunto del clima alucinante de los emporios algodoneros. Aquí estaba el embrión del sonido *Nashville*.

A los ghettos urbanos no acudían los agentes de las casas discográficas. Quizá por que la cosa estaba demasiado cercana, quizá por que estaba demasiado clara, no demasiado exótica. La vida monótona, frustrada y soterrada (cuando no explícitamente) violenta de estos hacimientos humanos impregnaba las composiciones de John Lee Hooker, de Sam Lightnin Hopkins, de Memphis Slim (que por cierto, se está forrando en París)... Aquí se gestó el sonido Detroit, incorporado más tarde a la música progresiva. Y a la música progresiva fueron a dar, asimismo, y tras peculiares decantaciones, los distintos tipos de blues. En contraposición a aquel de los años diez y veinte surgió la imagen musical progresiva de una mujer *liberada*, detentadora de control sobre su horizonte vital, que ya no necesitaba planificar su esclavitud sexual, sino dimensionar su realidad. El contrapunto de Judy Garland vendría a ser —con matices y desde mi estética particular, a un nivel mucho más bajo— la Melanie de *Stop, I don't wanna hear it anymore*, o mejor —y ya sin lugar a matices— la desaparecida Janis Joplin, en cualquiera de sus grabaciones. La incidencia del blues rural habría que rastrearla en la forzada chirriantez de las composiciones, así como en la consciente nasalización de la dicción. La incidencia del blues urbano se verificó por contrapunto, utilizando la hostil textura de las canciones como muestra del desprecio por la vulgaridad y conformismo que exige la deshumanizada cotidianidad urbana post-industrial.

Dos fenómenos conexos con la música progresiva

Establecidos —en la medida de mis posibilidades y del espacio— los elementos y las influencias, me referiré a dos fenómenos de índole estética, que considero ampliamente significativos, ya que



pese a todas las cercanías, similitudes e influencias entre lo *folk-blues* y lo progresivo, establecen una distinción bastante nítida entre uno y otro tipo de música.

En primer lugar, la transición a la polimorfía. Las antiguas generaciones musicales, con una estética originada en las pautas de la *swing era* o el *be-bop*, se caracterizaban por una substancial proclividad al alcohol (*remember* Jack Kerouac, Norman Mailer), un sentimentalismo de raíz genital (Judy Garland cantando *I can't give you anything but love*), una cultura absolutamente urbana (los personajes de Dashiell Hammett) y un tremendo sentimiento de fracaso (todo, todos). Por el contrario, la minoría generacional afecta a la música progresiva desdeña todo tipo de cultura intelectual, libresca, a favor de un tipo de saber natural-panteísta similar al propuesto por Thoreau en su *Walden* o Ramakrishna en sus doctrinas. La inclinación por la naturaleza auspicia, así, una lírica a niveles epidérmicos (en sentido antipeyorativo), extraña a toda estrategia de matiz genital y favorable a una disposición fraternal. El desdén por la civilización consumista post-industrial adquiere sus caracteres más singulares en la inclinación hacia el estudio, *in situ*, de culturas primitivas o arcaicas, a la exploración de canales de percepción no susceptibles de manipulación, y que sirvan de apertura a una suerte de *satori* real y multidimensional de la existencia. Se desprecia la lucidez embotada, temática y unilateral del alcohol, a favor del conocimiento polimorfo que pueda proporcionar la psicodelia o —a niveles más bajos y usuales— los derivados del *cannabis*.

Se verifica así la transición de lo *alcohólico-jazzístico-genital-urbano* a lo *polímorfo real*; no es sino el paso de la relatividad gnoseológica al anhelo por un conocimiento cósmico, la contemplación del Aleph. Me parece ilustrativa una anécdota narrada por Alan Watts, en *El Gran Mandala*, referente al filósofo Sozúki. Le preguntaron a éste, *Maestro, cuando habla de la realidad, se refiere a la realidad relativa de los físicos o a la realidad absoluta de lo transcendente?* El maestro se sumió en meditación, en una de sus posturas peculiares, que sus alumnos reconocían como *un sozúki* y de las que es difícil distinguir si se está meditando o durmiendo, y al cabo respondió: *Sí. Tengo esta anécdota como la más representativa de lo que con respecto a música significa música progresiva, con respecto a cultura, contracultura.*

Antes nos hemos referido a las distintas conexiones que se establecen entre los planos que integran determinados espacios musicales. Pues bien, las experiencias realizadas en el sentido de someter a análisis y mensurabilidad la percepción psicodélica indican que, efectivamente, los planos sonoros son aprehendidos a la manera, por usar un símil, de las veladuras plásticas. El receptor adquiere una extrema sensibilidad ante el espesor de los planos, así como hacia su *timing* o ritmo sucesorio. Desde el punto de vista de la interpretación, de la ejecución y creación musical, nada de esto les fue extraño ni a Charlie Parker ni a Jimi Hendrix.

A partir de aquí la delimitación de lo que es música progresiva se bisela con peculiares reflejos, al tiempo que adquiere todo su significado. Esto ya lo dijo Dylan: *Hazme, pues, desaparecer a través de los anillos brumosos de mi mente; hazme caer en las ruinas nebulosas del tiempo, más allá de las hojas heladas de los árboles fantasmales, terroríficos, de la costa borrascosa; lejos del sinuoso alcance de la pena enloquecida.* (Mr. Tambourine Man)

Eduardo CHAMORRO

la...la...música progreSiva

prehistoria

DE COMO LA ESPECIAL PECULIARIDAD
ESPAÑOLA CUBRIO DE PECULIARIDAD LA
PECULIAR INTRAHISTORIA DEL MICROSURCO,
DEL TOCADISCOS, DE LOS PECULIARES
JOVENES AIRADOS DE ESPAÑA Y DEVINO,
NATURALMENTE, EN PECULIAR EL ARRAIGO
ESPAÑOL DE LA YA DE POR SI PECULIAR
EVOLUCION DE LA MUSICA POP.

Hacia el año 1956 empiezan a llegar a España los ecos de la música rock. En aquellos tiempos, la sensibilidad popular española, en cuanto a la música se refiere, se movía entre la derivada de la profunda tradición de los géneros populares, como el flamenco, y la música importada, sobre todo de procedencia sudamericana, con un carácter *desenfadado que reflejaba la voluntad de evadirse* y de olvidar la dura lucha por la vida de la sociedad de entonces.

Los consumidores de música eran el *público en general*. No había aparecido todavía la juventud como sector diferenciado. La radio era la principal difusora, junto con los bailes, en los que las grandes orquestas que entonces se estilaban interpretaban en directo.

La aparición, y posterior divulgación, del tocadiscos y los discos microsurco marcó la entrada en el país de las corrientes musicales nuevas. La juventud, en los nacientes clubs en los que se empezaba a *escuchar esta música, la fue haciendo suya*. La sonoridad del rock no gustaba a los mayores, y por ello se fue creando alrededor de ella una manera de ser, unas formas de relación, y una forma de sentir, exclusivamente jóvenes.

Fue llegando el rock. Revolucionario desde su nacimiento, allá en los Estados Unidos, en donde representó la cultura del *joven airado*, fue asimilado por la gente de aquí dándole un significado particular. El *teddy boy* tuvo su versión española,





designada por la sociedad con la despectiva denominación del *gamberro*, y fue una versión muy enraizada en una cierta tradición *chava* de aquí, pero con una nueva dimensión de rebeldía colectiva.

Empezaron a formarse grupos, al amparo de los festivales en directo que organizaban grupos de estudiantes o bien programas de radio para la juventud. El grupo inglés *Los Shadows* introdujo la técnica de la guitarra eléctrica, y los conjuntos de entonces se empollaban los solos del guitarrista, con la oreja pegada al altavoz. El instrumental de que se disponía era rudimentario, las guitarras eran caras para la gente de entonces, más si tenemos en cuenta de que la mayoría se las compraron por su cuenta. Eran tiempos duros, de *Baffle al hombro* y *furgoneta rebutida*... El fenómeno fue tomando cuerpo. Los festivales pasaron a locales cada vez más grandes. La potencialidad juvenil allí desencadenada asustaba a la sociedad bienpensante. Los conjuntos, vestidos de cuero negro y luciendo brillantes cadenas, las chicas liberando su sentimentalidad a base de gritos, el aspecto agresivo y provocador de los jóvenes asistentes, el sentimiento colectivo nacido alrededor de la música, eran considerados casi delictivos. Hubo considerables altercados de orden público a la salida de los festivales.

Recuerdo un festival en un colegio de segunda enseñanza en el que el director echó a bastonazos, indignado, al grupo *Los Sirex*, ante las contorsiones y los simulacros de acto sexual que hacían en el escenario. La gente de los conjuntos procedía muchas veces de capas sociales bajas, eran gente de barrio. Los *Sirex*, intérpretes de Elvis Presley y de Ray Charles, aquellos Salvajes, que cantaban con la misma furia las canciones de los entonces nacientes grupos del *estilo Liverpool*, como los Rolling Stones, los Beatles, los Kinks; los legendarios Cheyennes, tipos todos que escandalizaron por sus largos cabellos, insólitos en aquella época. Toda esta gente representaban muy bien, por su vestimenta, su manera de ser y su música, al *yeyé de barrio*. Existió una real identificación entre ellos y su público.

Sin embargo, este país iba a cambiar en los siguientes años. El grito rebelde del rock fue sustituido por un balido domesticado. Veamos: primero, el asunto del control. Se toma las riendas en cuanto a las cosas de los jóvenes se refiere. Los festivales se ven cada vez más obstaculizados si no están organizados por gente de *confianza*. (Es más, pasa un largo período de tiempo hasta que no vuelven a renacer, sobre todo en Madrid, al amparo de los grandes almacenes y con los cantantes del grupo de Mundo Joven, Juan Pardo, Mike Kennedy, etc., vemos que ya han tenido tiempo de quitarles toda su fuerza.)

Aparece la ley de los 18 años que controla la entrada a los clubs. Al mismo tiempo, y debido a las nuevas leyes sobre locales de espectáculos, desaparece el club *pobre*, que se acogía a la antigua sala de algún centro cooperativo de antes de la guerra, y empiezan a abrirse clubs nuevos de trínca, con *decoración moderna*, aspecto lujoso y entrada más cara. La gente se va gastando cada vez más dinero en ropa y a estos clubs hay que ir elegante. La espontaneidad del ambiente y de la vestimenta en los clubs de antes, conseguida, a base del esfuerzo y el ingenio de los propios asistentes, es sustituida por la gris y aséptica uniformidad del ambiente fabricado a base de alta fidelidad y luces psicodélicas y la vestimenta estandarizada de los grandes almacenes.

La música, en correspondencia a este cambio, también cambió. Gentes avispadadas aprovecharon

los hallazgos musicales de la música pop inglesa, y crearon una música yeyé de consumo. Las casas de discos, hasta ahora, se habían limitado a reproducir, si veían posibilidad de beneficio, la música creada por los conjuntos en vivo. Ahora se ocuparon en fabricar por su cuenta esta nueva consumible. Para ello necesitaban cada vez más cantantes y grupos que se sometieran al proceso de producción pensado por ellos. En la elaboración de un disco *hit* participaba mucho más un arreglador más o menos hábil pero sin duda desapasionado por la música pop, y un jefe de promoción con olfato comercial, que no los propios artistas que daban la cara en la portada del disco. Si el artista se sometía a este proceso no sólo tenía muchas más facilidades, sino que era apoyado decididamente por el tinglado.

Ante este panorama, la gente de los conjuntos, aunque hubiera comenzado con un auténtico amor a la música rock, se vio obligada a adaptarse a esta nueva situación para sobrevivir. Las posibilidades de actuación en directo se habían terminado debido a la proliferación de discotecas. O se profesionalizaban o no tenían posibilidad de subsistir como músicos. Algunos abandonaron el terreno y se dedicaron a otra cosa, pero otros acabaron haciendo música «dubble gum» o chicle, música que se consume y se tira luego sin que nos haya dejado nada dentro.

La televisión ha sido un arma decisiva en la difusión de esta música pop integrada. La mentalidad que rige en los programas de Lazarov, Iñigo, etc., es ésta. La televisión está destruyendo toda manifestación espontánea, y asimismo lo hace con la música joven.

La generación rock terminó, pues, integrada. Muchos de sus representantes se hicieron mayores y pasaron a ser puntuales y serios empleados, espectadores de Ironside en sus horas libres, a lo más conductores de coche deportivo como nostálgico recuerdo de sus veleidades de joven. Pero el espíritu del movimiento no murió, aunque sí le esperaban años de vida subterránea.

En efecto, en el periodo siguiente (del año 1963 al año 1969) la gente joven que no se resigna a la música de consumo se integra de lleno en los movimientos de la canción de texto y de protesta, que surgió en Cataluña con la *Nova Cançó Catalana*.

La Nova Cançó fue un fenómeno muy popular dirigido por sus primeros propulsores hacia todas las capas de población de habla catalana, y por ello agrupó a un público de todas las edades. Una buena parte de la juventud la apoyó y se identificó con ella. El carácter del movimiento de la Cançó, aparte de la cuestión del idioma, no fue monolítico: si bien en lo musical existió un cierto carácter común de subordinación a los modelos de la canción francesa, fue lo bastante flexible como para aceptar y dar posibilidades de existencia a gentes como los del grupo *Els Quatre Gats*, cultivadores del blues, o *Els Tres Tambors*, cercanos a la música pop inglesa. De estos grupos salió gente que después se incorporó al movimiento progresivo.

Esta apertura de principio coexistió más tarde con un cierto dogmatismo de la canción-texto. Una cierta intelectualidad cayó en la fiebre del *realismo* y del *contenido*. La vanguardia cultural no daba importancia a la sensibilidad puramente musical. Consideraba a la música un puro acompañante de letra. Los valores musicales los reservaban para la música *culta*, como la procedente del campo clásico, más o menos barroca, más o menos dodecafónica o atonal. Por ello, el espíritu del rock no podía resucitar plenamente apoyándose en estos sectores, sin embargo le sirvieron de ayuda

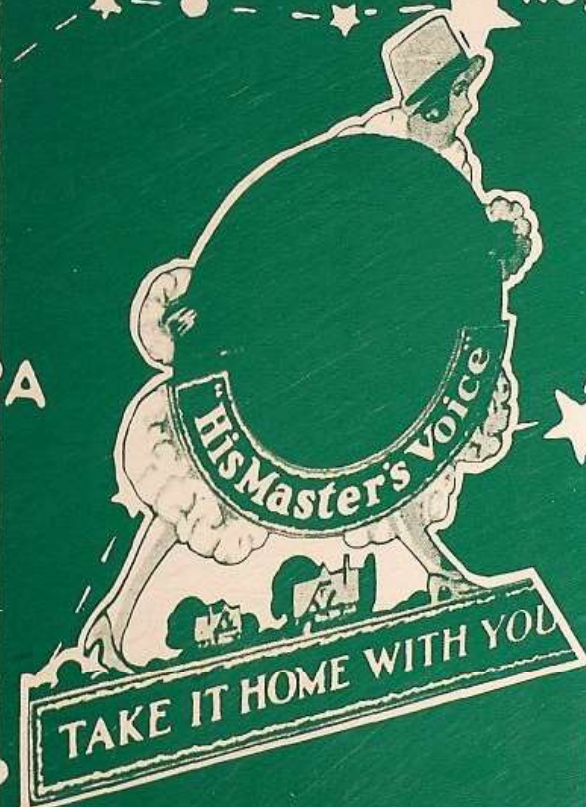
OSA
MAYOR

BRELES

LEÓN
MENOR

LEÓN

Rég



para subsistir. Así, músicos que habían sobrevivido, participaron en grabaciones acompañando a cantantes-autores, mientras al mismo tiempo tocaban música comercial en algún grupo para subsistir (ejemplos de José M. París, que acompañó a Pau Riba y al mismo tiempo tocaba con Tony Ronald, de Enrique Herrera que acompañó a Sisa y al mismo tiempo tocaba con el Dúo Dinámico, etc.).

A pesar de estas limitaciones, el contacto de esta gente con la canción texto fue enriquecedor para unos y otros.

El siguiente paso hacia la sensibilidad progresiva fue el *movimiento folk*. Nacido en Barcelona en el año 1967, bajo la iniciativa del *Grup de Folk*, del que formaron parte o estuvieron relacionados muchos de los que luego pasaron al movimiento progresivo, abrió el camino en algunos aspectos. En primer lugar, rompió con la rigidez de los espectáculos de canción-texto, estableciendo una mayor participación del público y comunicación con los cantantes. En segundo lugar, dio importancia a la música por sí misma y no sólo como acompañamiento. En tercero, fue el aglutinante y definidor de una gran parte del público joven catalán, que luego constituyó la base del público de los festivales de música progresiva.

El movimiento folk tuvo su fuerza y popularidad, y también el sistema dio su versión de él. Sistema que, a estas alturas, ya había ampliado considerablemente sus tragaderas. A la insulsez del pop-televisivo se sumó el humanitarismo abstracto e idealista de la canción de protesta integrada. La campaña de la embajada americana llevando por toda España al grupo yanqui *Viva la gente!* con sus cabezas rapadas y sus negritos buenos, marcó la entrada de la música folk en la canción de consumo. A partir de entonces no hay éxito veraniego que no lleve su ración de *inconformismo juvenil*.

La actitud de la vanguardia cultural intelectual también iba a sufrir cambios. Se había producido una decepción de las actitudes demagógicas de la etapa anterior. Nuevas corrientes culturales llegaban de los USA. Se hablaba de cultura hippie, de contracultura, de irracionalismo. Antes ya se había producido un significativo fenómeno: Dylan se pasó de la canción texto al rock y cada vez más a una música válida en sí misma. Se fue valorando cada vez más la espontaneidad de esta nueva música, continuación madurada y diversificada de la fuerza del rock, que llegaba bajo los nombres de música *underground* o *progresiva*.

Al mismo tiempo, un público joven cada vez más mayoritario se encontró a sí mismo con esta música, encontró ahí la forma expresiva que más encajaba con su manera de ser. Era una música que llevaba dentro cosas importantes, pero no bajo el pesado lenguaje intelectualista que era el mismo, a fin de cuentas, que el que las enseñaban en la escuela. Una nueva generación se había formado escuchando los discos de Mayall, Dylan, los Beatles, Cream, Hendrix, los Rolling Stones y tantos otros.

Por su lado, los músicos, después de la larga etapa de vivir a la sombra, de acompañar a otros, de reestructuraciones, fueron consolidando los grupos y los estilos, se fueron encontrando a sí mismos y vieron la posibilidad de dejar oír su voz ya sin subordinaciones.

La historia de la música progresiva en nuestro país empieza aquí.

Albert BATISTE

¿QUÉ ES

la...la...música progreSiva

?

DE COMO TAL VEZ LA UNICA EXPLICACION QUE ACLARE EL PORQUE LA MUSICA PROGRESIVA NO TIENE UNA EXPLICACION CLARA SEA EL QUE HAYA HABIDO UNA MANIPULACION NOMINALISTA Y ESTUCHISTA PARA ESTIMULAR EL MERCADO. DE TAL MANERA QUE HA PASADO POR MUSICA PROGRESIVA CUALQUIER COSA Y EL PUBLICO EN CAMBIO NO HA SIDO EDUCADO EN LA AUDICION CONSTANTE Y PROPICIADA DE LO QUE REALMENTE ERA MUSICA PROGRESIVA.

Si se ha dicho que *música progresiva* es una expresión mítica, es porque se la ha utilizado sin saber realmente qué es lo que se quería decir con ella. De este modo cada cual le ha dado el significado que le ha convenido. Desde el que con ella ha promocionado el último baile de moda (anuncio de una discoteca: somos los primeros, y ahora también en progresivo!), hasta el que la ha usado como excusa para aplicar a la música sus interpretaciones culturalistas a la moda; (véase una crítica que apareció en Triunfo sobre el festival del Iris, crítica que dejó pasmados y boquiabiertos a los que allí tocaron, al comprobar lo complicado que era lo que ellos hacían para ciertos críticos).

Ateniéndonos a los hechos reales, podemos constatar, en primer lugar, unos signos externos que nos darán la pista de este fenómeno. En segundo lugar, podemos explicar las causas de él intentando esclarecerlo y no mitificarlo, y basándonos en la experiencia que hemos tenido de él.

En cuanto a los acontecimientos concretos, el fenómeno se ha caracterizado por:

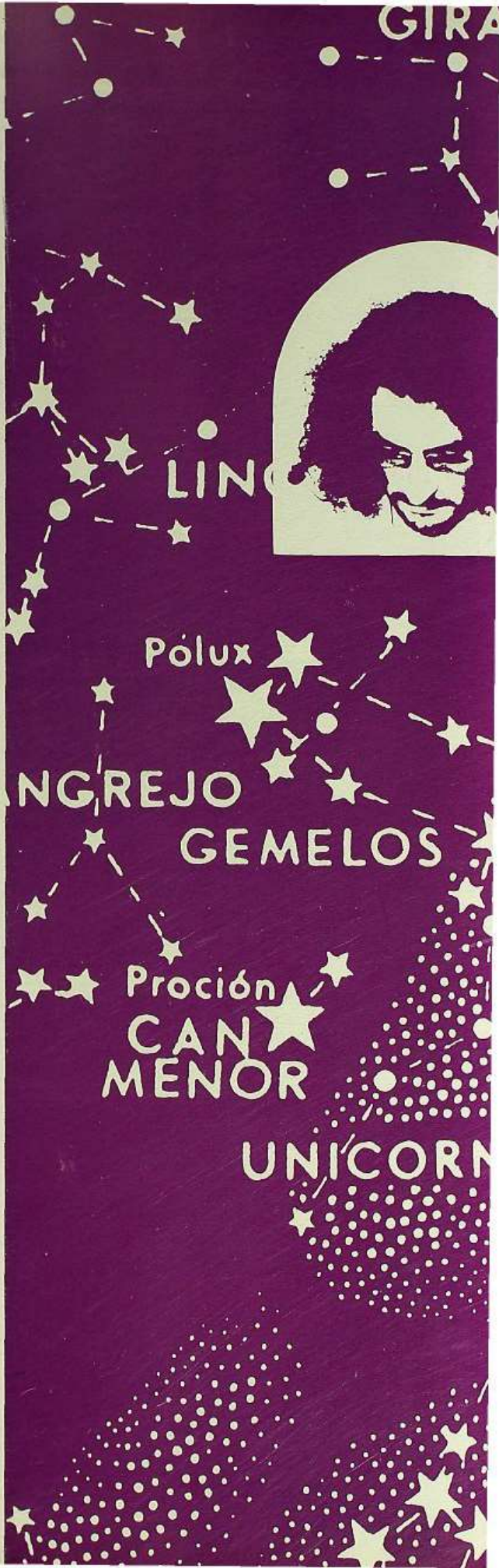
Un renacimiento de los festivales de música *pop* en directo, que habían experimentado un descenso desde los tiempos de los festivales de *rock*. Este renacimiento empezaría quizás en el primer recital de Máquina en el Salón Iris, por lo que respecta a Barcelona, seguiría hasta la manifestación cuantitativamente más importante que fue la serie de 16 recitales también en el Salón Iris y llegaría hasta hoy.

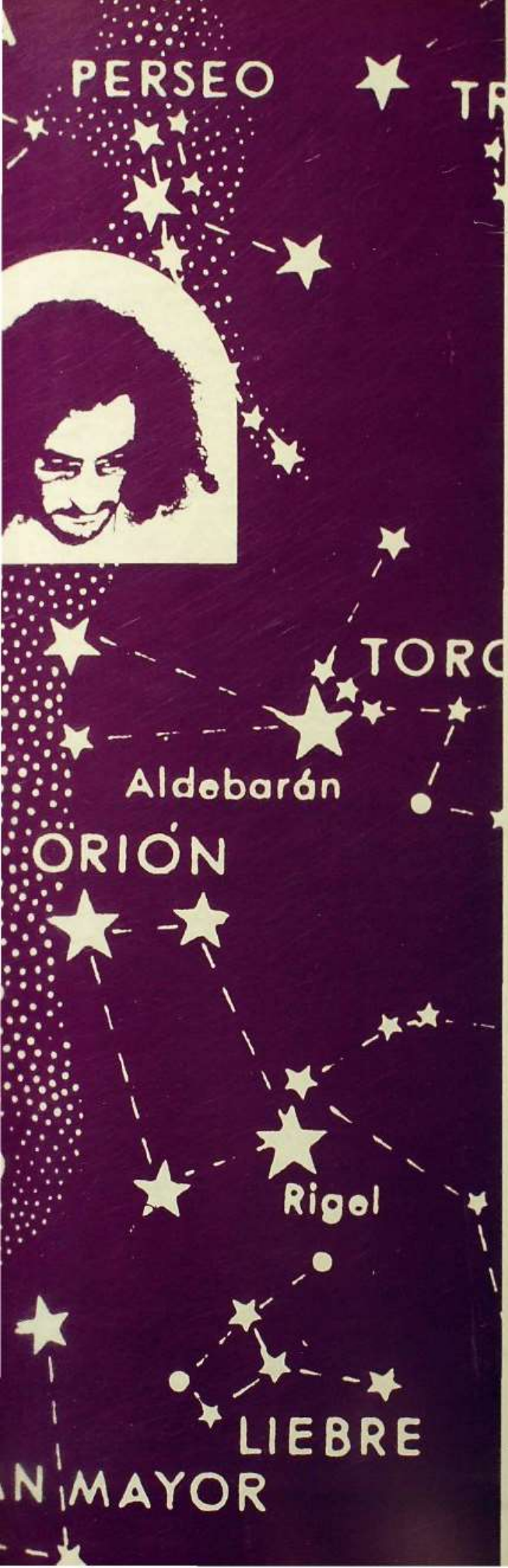
La aparición de un público para estos festivales, esta música y estos discos. Público que no es el mismo que el de los antiguos festivales de la época del *rock*, que era de jóvenes *teen agers* o *yeyés* de las clases medias y populares de la ciudad. El público de hoy recoge parte de aquél, el que no ha sido absorbido por la música *yeyé* integrada, que entonces no existía pero ahora sí (no hay que olvidar que Mike Kennedy o Juan Pardo siguen dando recitales y se llenan de gente). Pero además absorbe gran parte del público joven catalán que pasó de la canción catalana al folk y luego a esta música. Y, asimismo, absorbe parte de la intelectualidad que sufrió un desengaño de los excesos moralistas de una cierta mentalidad política burocrática y ahora encuentra en la espontaneidad de esta música un remedio para sus males, y en su ligazón con las últimas corrientes culturales (contracultura, irracionalismo, etc.) por parte de algunos de los músicos (por ejemplo Pau Riba) una nueva postura como intelectuales. Este público, en realidad, es muy variado en cuanto a clase social, manera de ser o formas de vida, aunque aparente una cierta uniformidad externa (por ejemplo en las formas de vestir).

Unos músicos, los que aparecen en estos festivales, y una música, la que ellos tocan. Estos músicos proceden de campos diversos, tanto del de la canción de texto o relacionado con ella como del de la música comercial que se toca en las salas de baile. Otros son una generación nueva que empieza a expresarse en estos festivales. Los instrumentos que tocan son muy diversos, no se trata sólo de guitarras, eléctricas o no (aunque éste es el instrumento básico) sino que aparecen pianos, flautas, percusiones diversas, instrumentos de cuerda, viento, etc. Se mezcla la música instrumental con las canciones con letra en inglés, en catalán o castellano o simplemente vocalizadas.

Una irrupción de los discos de música *pop* inglesa y americana en el reducido mercado español. Hasta entonces, las ventas de estos discos eran muy limitadas, por ejemplo, hasta hace un año y medio o dos muchos L.P. o discos de larga duración de gente tan importante y mayoritaria en otros países, como Dylan, Rollings Stones, Mayall, etc., no aparecían en España. Los que se interesaban por ello se alimentaban de los discos comprados en Andorra o en Francia. De repente, empiezan a aparecer discos a un ritmo cada vez mayor, tanto nuevos como reediciones de discos antiguos. Actualmente los discos de Dylan o los Stones aparecen en España casi al mismo tiempo que en el país de origen, y al mismo tiempo se editan muchos discos de recopilaciones de discos antiguos no aparecidos. Sin embargo todavía hay mucho que no se edita (ej. los discos de Frank Zappa y los Mothers of Invention) y al mismo tiempo, bajo la etiqueta de *progresivo* se sacan muchos discos malos, dentro del pseudo *estilo progresivo* que se ha creado cara al consumo.

Una cierta integración de este fenómeno, eminentemente espontáneo y no prefabricado, en el tinglado de la música de consumo, y por consiguiente, una cierta imagen de él por parte del sistema, de la gente del otro lado. Integración todavía





pequeña al nivel de los grandes aparatos del sistema, pequeña si se compara con la que han sufrido la primera música *pop* o *música joven* e incluso la canción de protesta. En efecto, en TVE los *conjuntos progresivos* no han sido admitidos, con escasas excepciones. Pero a otros niveles en que, esto es cierto, es más difícil dilucidar su grado de adhesión a la ideología del sistema, se ha producido una cierta integración del fenómeno. Por ejemplo, en las revistas musicales más o menos independientes, más o menos dependientes de los grupos de presión que dominan el país. En el segundo caso se encuentra *Mundo joven*, que, si bien ha dicho de discos como el de Música Dispersa que se trataban de *tomaduras de pelo*, ha dado un cierto eco, siempre *barriando hacia su rincón*, de este fenómeno, eco que queda un poco perdido entre páginas de Karina y glosas a *Love Story*. Otras revistas se han limitado a informar aunque a veces sin mucho conocimiento. En las radios es donde quizás se ha realizado una labor más interesante. Hay bastantes programas dedicados a música *pop* más o menos interesante y manipulada. En ellas el control sobre el programa por parte del sistema es mucho menor que en la TV, y depende mucho más del realizador o incluso del mismo locutor. En muchos programas, si alguien traía un disco no aparecido en España, lo ponían sin ningún reparo. Por ello no se puede acusar enteramente al desconocimiento o la mala intención de los realizadores o los periodistas de la confusión que se ha creado también a este nivel, sobre la música progresiva, sino también a las personas, entendidos o sobre todo músicos, que han desdeñado el utilizar estos medios para aclarar las cosas, y han dejado este trabajo a los departamentos de promoción de las casas de discos, a los que les interesa dar una imagen simple y *vendible* de las cosas, más que un reflejo de su realidad.

Estas son las principales componentes que marcaron la irrupción de este fenómeno llamado *música progresiva*. Componentes que, aunque diversas y respondiendo a motivaciones también dispares (necesidad de expresión de unos músicos, aparición de un mercado para la música *pop* extranjera, llegada de una corriente cultural de vanguardia), se dieron más o menos en un espacio de tiempo limitado, y por ello se produjo un auténtico *boom*. De repente, todo el mundo hablaba de música progresiva y se interesaba por ella. En los periódicos aparecieron secciones de música *pop*, hasta entonces algo relegada como cosa *poco seria*; aunque hay que decir que tampoco parecía que se la tomaran muy en serio, vista la poca preparación y conocimiento de los críticos que llevan estas secciones, a los que parece que lo único que se les exige es que tengan aspecto *joven* y un poco de culturilla. De repente parecía que había posibilidades de grabación, hasta incluso multitud de ofertas, para los músicos de conjuntos, y que se trataba de que podrían hacer la música que les gustara. De repente se hacían festivales y se llenaban de gente, hasta el punto de que se pudo llegar a organizar la serie de recitales del Salón Iris, bajo el título de Primer Festival Permanente de la Música Progresiva. Este proceso ha culminado en el Festival Internacional que se celebró en Granollers el pasado mes de junio, recital al aire libre al estilo de los grandes festivales que se celebran en Inglaterra o USA.

Es evidente que esta aparente vitalidad y euforia no explica toda la realidad del fenómeno. La prueba es que en la actualidad, en que las cosas se han sedimentado un poco y se pueden valorar los resultados, la situación no es tan optimista. Por ejemplo, las casas de discos que fueron pioneras se hallan en muy mala situación económica. Los festivales encuentran dificultades por parte de

antología

DE COMO LA APARICION DE LA MUSICA
PROGRESIVA EN ESPAÑA SURGIO EN
CATALUÑA, COMO CONSECUENCIA DE LA
PELIGROSA CERCANIA DE PERPIÑAN QUE TANTO
HA CONTRIBUIDO HISTORICAMENTE A LAS
SOSPECHOSAS INFILTRACIONES DE TODO
CUANTO HA ATENTADO CONTRA LAS ESENCIAS
FUNDAMENTALES HISPANICAS: DESDE LOS
CALZONCILLOS BRAGA-SLIP DE CABALLERO
HASTA EL BIDET CON SURTIDOR, PASANDO POR
LA MASONERIA, EL MENAGE A TROIS Y LA
INCIVIL COMPETENCIA DEL CASSOULET EN
LATA A LA FABADA ASTURIANA.

Para contar esta historia hemos ido a pedir un testimonio personal a los que más o menos representan a este tipo de música, a los músicos que la tocan. Nos hemos limitado a los que residen en Barcelona, tanto por razones de facilidad de trabajo como porque, si bien no se puede decir que tengan un estilo musical común, sí están sumergidos en unas circunstancias parecidas y han vivido una historia común, y esto les ha conformado a ellos y a su música. El sistema que seguimos para realizar esta especie de encuesta entre los músicos fue el de explicarles un poco la intención de esta revista, en cuanto interesaba más que explicaran los problemas y las dificultades que tenían y su opinión sobre las causas de ello, que no que se que se explayaran en disquisiciones sobre su música, aunque en último extremo nos interesaba cualquier tipo de testimonio. Con esta forma de cuestionar tan amplia, han resultado respuestas muy diversas. Desde los que cuentan su historia, hasta los que aprovechan para dar una versión literaria o poética de su idea de la música. Unos nos han mandado un texto, otros han respondido a nuestras preguntas en una entrevista muy abierta de la que luego hemos extraído lo más importante. Creemos que con todo ello hemos obtenido un cuadro muy vivo y representativo de la realidad, los anhelos, los desengaños, las dificultades, las alegrías y las penas de los *conjunteros progresivos*.

Empezamos esta muestra con una cronología de los acontecimientos relacionados con esta música, desde que apareció hasta hoy.

Cronología

Septiembre 1969

Se presenta el grupo Máquina en el Club San Carlos.

Octubre 1969

Aparece el primer disco de Máquina.

Diciembre 1969

Aparece el L.P. *Dioptria* de Pau Riba y Om, y el E.P. *Miniaturas* de Sisa, Cachas, Pau Riba y A. Batiste.

la Administración y también para su financiación, y se prodigan menos. En cuanto a los grupos y cantantes, el empuje inicial ha sido sustituido por un desánimo, acompañado de deserciones, tanto al campo profesional integrado como al de abandonar la actividad musical para dedicarse a ganarse la vida en otra cosa o a aislarse con cuatro amigos en algún rincón. En general no se ha producido ninguna profesionalización estable económicamente, y la situación de muchos músicos es precaria o indigente. Discos grabados en el momento de la euforia se han quedado sin aparecer. Al lado de todo esto ha habido también la desvirtuación de los objetivos de la gente que empezó, por parte de los que han utilizado el empuje del fenómeno para su enriquecimiento, hasta el punto que han creado una imagen a su manera de lo que era, imagen en la que se han visto envueltos los músicos que lo empezaron, y que ha sido la causa de su alejamiento y su desdén hacia los *medios de información*, en vista de la dificultad de luchar contra esta imagen y contra la reducción simplista y consumista que representaba.

Como vemos, pues, el boom de la música progresiva era un espejismo, y nosotros pensamos que en gran parte se debe al desconocimiento de las condiciones económicas y sociales en las que se movía. El mundo de la música y del disco en España, sus relaciones con el mundo de la comunicación de masas, la estructura laboral en que se mueve, todo ello está muy oscuro y poco estudiado, y uno se da cuenta de ello en cuanto se empieza a meter. *Oscuro no sólo porque es relativamente nuevo, sino porque en esta oscuridad se amparan muchos privilegios, arcaísmos, arbitrariedades y manipulaciones que no conviene airear.*

Sin embargo nosotros creemos que hay que hacerlo, y lo hemos intentado en este número. Vamos a presentar en primer lugar una visión del fenómeno en las intenciones de los que lo impulsaron e impulsan, con todo su empuje y su fuerza artística e ideológica. En segundo lugar, una indagación sobre los mecanismos de este engranaje que actúa de mediador entre estos artistas y el público: *la industria del disco, del espectáculo, la enseñanza de la música, la legislación que controla su ejercicio.*

Finalmente, hemos de decir que en la selección de la gente que puede representar a esta música han intervenido naturalmente nuestros criterios subjetivos. No se puede pretender definir objetivamente lo que es la música progresiva, y ésta podría ser la respuesta al interrogante que encabeza el artículo. Para nosotros se trata de una música que no está destinada solamente a ser un breve pasatiempo, que no está destinada solamente a ser un breve pasatiempo, que no está hecha para colarnos, con un ropaje más o menos *moderno o joven* la rutina de siempre, la aceptación de lo establecido. Se trata de una música que rompe con las formas establecidas, que intenta comunicar algo, música de vanguardia, que nos tiene que estremecer hasta lo más hondo, darnos a conocer algo por las vías del sentimiento o por las del pensamiento. Y al mismo tiempo todo esto nos lo comunica con un lenguaje no excesivamente especializado, no excesivamente intelectual, sino directo, intuitivo, un lenguaje que puede ser sintonizado por cualquiera que abra los oídos, y que puede ser producido por cualquiera que lo sienta, sea cual sea el carácter y el grado de la técnica que posea, dirigiendo una gran orquesta o golpeando una silla con un palo. Un fenómeno vivo y antiacadémico, un fenómeno de cultura popular en el más amplio sentido de la palabra.

Albert BATISTE

Febrero 1970

día 7: actuación de Música Dispersa y Pau Riba en los Luises de Gracia.

día 22: Recital multitudinario de Máquina en el Salón Iris.

Abril 1970

día 13: *Electric Toxic Claxon So*, recital de Pau Riba en el Gran Price. Actúan también Om, Música Dispersa y Joe Skladzien.

Mayo 1970

día 7: Festival en L'Aliança del Poble Nou, Máquina, Agua de Regaliz, Vértice y Génesis.

Máquina actúa en Madrid.

Junio 1970

día 20: Recital en el Price. Máquina, Om, Evolution. Aparecen los L.P. *Why?* de Máquina y el de Música Dispersa.

Agosto 1970

Actuaciones de Máquina en T.V.E. y en Playa de Aro.

Octubre 1970

días 16 y 18: Recital, primero de una serie de 16, en el Salón Iris. Máquina y Agua de Regaliz.

días 23 y 25: Segundo recital en el Iris. Dos més Un y Canarios.

Noviembre 1970

días 30 y 1: Tercer recital en el Iris. Buzz y Bravos.

días 6 y 8: Cuarta sesión en el Iris. Crac y Brincos.

días 13 y 15: Quinta sesión en el Iris. Green Piano y Música Dispersa.

días 20 y 22: Sexta sesión. Cerebrum y Evolution.

días 27 y 29: Séptima sesión. Puntos y Smash.

Diciembre 1970

día 4: Última sesión en el Iris. Pau Riba, Máquina y Dos més Un. (día 6 suspendida por la policía)

Marzo 1971

día 12: Actuación de Máquina en el Palau de la Música, junto a Enric Barbat.

Abril 1971

Aparece L.P. de Pan y Regaliz, Smash, Om, *Música progressiva a Catalunya*.

día 25: Festival en el Teatro Barcelona. Máquina, Tapiman y Pau Riba.

Mayo 1970

días 22-23: Festival de 12 horas de duración en Granollers, en un campo de fútbol. Actúan Family, Smash, Máquina, Sisa, Tapiman, Pan y Regaliz, Tucky Buzzard, Evolution, Eddie Lee Matison, Yerba Mate, Delirium Tremens, Contraste, Senso, y algunos más.

Junio 1971

día 5: Recital *Música i cacauets* en el Orfeó de Sants. Sisa, Albert Batiste, La Troupe y Aixó es un Vidre.

día 9: Recital de Om en el Palau de la Música.

antología

DE COMO LAS PRINCIPALES CABEZAS DE LA MUSICA PROGRESIVA NOS CONFESARON SU CONDICION DE CABEZA DE TURCO Y SU MUY GENERALIZADA TENDENCIA AL AGUA DE SELTZ, ASI COMO LAS AMARGURAS DERIVADAS DE EJERCER SU PROFESION SOBRE UNA GEOGRAFIA HUMANA QUE AYER MISMO, COMO QUIEN DICE, CONSIDERO LA CANCION DE MANOLO ESCOBAR «MARESA MARIA DEL CARMEN» COMO UNO DE LOS HITOS MUSICALES DE LA HISTORIA DE LA HUMANIDAD, A LA ALTURA DE «MI JACA» Y LA SINFONIA DEL WEETHOOWEEN, DE TODAS MANERAS EL LECTOR DEBERA ESPERAR A LA PROXIMA ENTREGA PARA CAPTAR LOS CONDICIONAMIENTOS ESTRUCTURALES QUE CONDUCEN A ESTOS MALES TAN PERSONALMENTE EXPRESADOS.

MAQUINA I

En agosto 1969 nace el grupo formado por Jordi Batiste (bajo y cantante), Enrique Herrera (órgano), Luis Cabanach (guitarra) y Santiago Jackie García (batería).

La naciente editorial Diábolo, antigua editora de discos de folk, nace con ellos y patrocina su lanzamiento. Graban su primer disco *Lands of Perfection* y *Let's get smashed*, y adquiere una cierta cierta resonancia por las radios locales. Se presentan durante una semana en el Club San Carlos, con una voluntad de entroncar con la tradición pop de Barcelona de la que este local es punto importante. En Barcelona se hacen rápidamente populares entre la juventud. Su música no alcanza quizás un estilo muy definido, se trata de una mezcla de toda la música pop, pero con una intención y una fuerza que le da su valor. Podríamos decir que vale más como testimonio de una cierta gente y una cierta manera de ser que como música. Actúan en el primer recital mayoritario de música progresiva, que marca el inicio del movimiento, en el Salón Iris, antes de la serie de recitales organizada por Regás. El recital es un éxito, hay una identificación con la gente de Máquina por parte del público. Graban el disco *Look away your happiness* y *Eart's daughter* (hija de la tierra), con el que consiguen popularidad en toda España. Hacen el salto a la Península.

Van a conquistar Madrid y de entrada les va bastante mal. Actúan en un club y les echan porque a la gente no les gusta. Por fin logran actuar bastantes días en otro club más selecto, pero sólo les van a ver cuatro críticos y gente de élite. Actúan después una semana en Pamplona donde consiguen un éxito popular. Actúan en Valladolid en un festival universitario, en Sevilla junto con Smash en otro festival universitario. En estos recitales toman contacto con el movimiento en toda España. Pero llega la mili para Jordi Batiste, en mayo del 1970. Al mismo tiempo Jackie ha sido sustituido por José María Vilaseca (*Tapioles*) a la batería.

MAQUINA II

Antes de marcharse a la mili, Jordi Batiste graba junto con el grupo y con el nuevo miembro, el guitarrista Paris, el L.P. *¿Why?*, disco en el que hay una improvisación de 20 minutos totalmente *free*. El nuevo guitarrista va a ser decisivo para el grupo. Pasan a manos del manager Oriol Regás, con el intento de conseguir una profesionalización y un nivel económico. Actúan en *Revolution* y en *Maddox* en la Costa Brava, durante el verano, con la formación: J. M. Paris (guitarra), Herrera (órgano), Luis (bajo) y Tapi (batería). Su música se hace más densa, pierde en mensaje directo y gana en profundidad. Herrera se siente mal en el grupo, y lo abandona justo antes de marcharse a la mili. En octubre, Máquina actúa en la serie de recitales del Salón Iris, en el primero y en el último. En el primero la intelectualidad de Barcelona descubre el fenómeno de la música progresiva gracias a los solos del batería Tapi. En el último dan una de las mejores actuaciones del festival. Con la formación de trío (sin Herrera) han llegado a una madurez en este nuevo estilo más denso y profundo. Se incorpora un nuevo miembro, el organista Alvaro. Regás se asocia con Alain Milhaud (promotor de los Bravos, Canarios, etc.) y forma una editora discográfica. No se entiende con los de Máquina, que ahora han complicado todavía más su música y no cabe en la mentalidad comercial. Actúan una vez en Mataró, y luego Alvaro regresa a Suecia, Luigi se había marchado ya a la mili, y el grupo se deshace.

MAQUINA III

Máquina no existe pero hay una idea, casi un mito, hay un nombre que significa algo para mucha gente, y que a la vez es una baza comercial para vender discos. El que lo tenía registrado era Angel Fábregas, de la casa Diábolo, y es el que, junto con Enrique Herrera que está en la mili todavía, deciden resucitarlo. La nueva Máquina responde hasta cierto punto a las ideas musicales de Herrera, junto a unas ciertas exigencias de comercialidad, esta vez ya de entrada, impuestas tanto por la experiencia algo decepcionante como por las necesidades de la casa de discos que ha tenido muchas pérdidas, como por la necesidad de pagar un instrumental cuyos gastos todavía se arrastran desde los primeros tiempos. Para formarla Herrera se reúne con los tres componentes de Crack, que obtuvieron un gran éxito en el Iris con sus blues, ellos son Emilio Baleriola (guitarra), Carlos Benavent (bajo) y Salvador Font (batería). Al mismo tiempo se unen con los restos de los primitivos Yerba Mate, grupo argentino que llegó a Barcelona hace varios años y tocaban jazz New-Orleans. Pasan a formar parte de Máquina los siguientes: Carlos Arallore (trompeta) y Ricardo Solís (trombón).

Finalmente se encuentran con una cantante y flautista inglesa, Arta, y un saxo alemán, Peter.

Con esta formación graban un single que no llega a aparecer por problemas de la casa grabadora, y se presentan en el Palau de la Música, como primera parte del recital de Enric Barbat, el 12 de marzo de 1971, en la primera actuación de un grupo de esta clase en aquel escenario. La música que hacen es otra vez muy distinta a la anterior, los del viento le dan un carácter que a mucha gente no gusta, se oyen gritos de *¿Dónde está Máquina?* Sin embargo el grupo sigue adelante, actúan en un recital de promoción en el teatro Barcelona, y en el Festival de Granollers, al aire libre.

EXEGESIS MAQUINIZADA Y MUSICAL DE LA MAQUINA

Y todo empezó porque en un principio existían unos grandes espacios de vacío y sordo rumor entre el oído y los objetos; porque existían grandes dimensiones entre las manos y las cosas y personas, porque había grandes fondos abisales, en donde ni los peces, que son notas musicales, podían llegar, entre los ojos y demás ojos.

Todo empezó también entre charascas sandungueras y festorras bailatorias... sí, y cosas así, porque todos queríamos ya un poco de contacto siquiera con el aire de la calle que apenas llegaba hasta nuestras cajitas amuebladas.

Entonces la oreja u oído empezaba a trabajar de acuerdo con nuestros sentimientos; la gran época de la oreja comenzaba por las tierras del Norte y se extendía sin fronteras y contra viento y marea.

Y vinieron los Beatles, sí, y comenzamos a discutirnos con gente y, sin querer, empezamos a hacer cosas irreconocibles e incomprensibles que nos hacían progresar. Fue el tiempo de la Hofner de dos pastillas, el tiempo de la actuación barata y conjunto ilusionado. Tiempos de baffle al hombro y furgoneta rebutida.

Y el ritmo fue llegando y llenando, y grandes hechos calamitosos se produjeron en el mundo. Arroyos de sangre y lava corrieron por los tranquilos campos de la Ciudad Correcta y las gentes se preguntaban atemorizadas si una nueva revolución, un nuevo espíritu estaría naciendo y desarrollándose por el mundo.

Y el ritmo nos conoció por los cinco continentes de nuestro cuerpo, todo nuestro armazón de cuerdas vibró (y vibra) oyendo la música, la sagrada y divina música que tanto nos ha hecho cambiar, que tanto ha hecho llorar de emoción a millones de muchachos.

Y así estamos ahora, más perfeccionados, más claros, ha venido Brian Auger, ha venido Mothers of Invention, y más Beatles y Bee Gees y nosotros seguimos saltando por campos y montañas, siempre con esta pequeña oreja informal, que nos viene de aquellos tiempos del —Pélate!— que ciertamente nos producía una pequeña desazón (con esto y cuatro cosas más que hemos visto esta ligera desazón se ha ido convirtiendo en una franca mala leche).

JUSTIFICACION; A NIVEL DE LENGUAJE; DE LA MAQUINA COMO ELEMENTO DE DISTORSION Y ANOMALIA.

Hoy se ha levantado el día espeso y azul MAQUINA (¡clang!). Había nubes y aquella golondrina de nuestros días tristes.

Así pues, cogí un par de peras del árbol más lejano y me dispuse a almorzar. Y ahora lo siento, os lo juro, y me pondría a llorar porque, vosotros quizás no lo entenderéis, pero cada mañana debe empezar una nueva historia, no un nuevo sueño y yo no sé ya qué pensar.

OSA MAYOR



LEON
ME



DRA



Pero, por si acaso, yo voy a seguir comiéndome mi pera, porque si bien la historia no es un sueño, menos sueño es el comerse una pera o la pera en sí.

Y también creo que voy a afeitarme como cada día con la maquinilla (¡clonk!) y voy a ponerme el traje de cada día y me voy a ir a trabajar como cada día y me voy a jorobar como cada día.

Creedme: la mejor MÁQUINA es la del tren, porque afeita a fondo. (En la lejanía): ¡TOOOOAAAA! ¡DUUROOO! ¡DALEEEE! ¡MÁQUINAAAA!

JORDI BATISTE-MAQUINA

Hace un momento que he terminado la mili, aún siento un poco a mi alrededor multitud de moscas de verano pesado y urgente, aún tengo por los bolsillos (entre palos, piedras, chicle viejos y una armónica) un poco de aquel olorillo tan especial, tan trágico, a sudor transpirado, a aglomeración y barullo, que hace tiempo que me acompaña. Pero no importa, no pasa nada, aparte del sifón, de aquello del sifón, no he cambiado en absoluto, sin contar el sifón que se asfixia, se atasca, se astaxia seaxiafff... ¿Lo ven?, no pasa nada, pero estos últimos tiempos... he aguantado tanto, no he podido trabajar, sólo protegerme, sólo estar alerta y ahora se me atasca el sifón, se me atasca y no sale, pero sé el motivo y voy a luchar como un animal contra esta muerte pequeña que es el ocio, el no tener que pensar, el morbo de la rutina, el absurdo de los días sin sentimientos, el trabajo inútil, el vicio de acostumbrarse, no voy a luchar por mí, porque yo ya estoy casi curado, pero ahora tengo que luchar porque he conocido más de cerca todo esto, y a la gente que se está muriendo un poco cada día porque no crea nada, porque no le dejan hacer funcionar con gran potencia los sentidos, que se los duermen poco a poco con cartón pintado y no lloran por un simple sonido, no lloran ni rien por ellos mismos, porque no quieren hacer el ridículo y se les atasca también el sifón, este sifón que todos bien conocemos de mil colores y palabras que vuelan y revuelan por nuestra mente como nubes y pájaros de carne y tierra que se puede tocar con las manos, este sifón que emana sensaciones para revolcarse en ellas y llenarse de vida como la música que nos ayuda a ser unos habitantes dignos del mundo, que lo reconstruyen cada día con nuevas palabras, luces y sonidos brotados directamente del alma, de este sifón inagotable para las olivas, anchoas y berberechos pero que a muchos se les atasca y entonces cagada, y yo he comprobado que la música ha salvado mil veces y no.

Importa no ser muy listo ni saber nada, porque la sensibilidad es la misma si no se deja secar, y ahora hay que luchar mucho porque inventan sifones de agua sucia que no tienen burbujas de sabores y colores distintos y hay mucha gente que está a punto de ser engañada por eso me enciende el ver que quieren falsificar aquello que es nuestro y ahora ya estoy curado del todo y lo veo muy claro y ya no sé qué más decir SSSSSSSCHFFFFFFFFFT!!!! (sifón).

Clubs, salas de fiestas, restaurantes y hoteles, etc. Como es lógico, en ninguno de estos lugares había ocasión para liberar la música encerrada en mi subconsciente, más que en una forma esporádica y sin provecho alguno.

No pretendo aquí lamentarme de estas cosas, sino simplemente expresarlas con la máxima sinceridad. A fin de cuentas, es el eterno problema del arte en cualquier lugar, aunque aquí llega a extremos alarmantes.

El concepto tradicional de profesional no va con la auténtica música. Hacer música no es como hacer zapatos. Lo que se entiende oficialmente por profesional de la música es un tipo de gente que toca cosas de otros, repite versiones, o en todo caso hace una música en la que no pone nada suyo, seguramente porque no tiene nada dentro. Hacen música como quien va a la oficina, ello sucede porque el único fin de ella es que sea vendible, hacer dinero con ella. Este es el concepto de profesionalismo que priva en el Sindicato. Allí hay gente que vive sólo de velar por que se mantenga este concepto. Al no tener un interés directo por la música, al ser puros burócratas, no resultan adecuados para esta función.

Yo he asistido al Conservatorio Municipal y al del Liceo. En cuanto al segundo, es un auténtico parvulario de la buena sociedad, está totalmente anticuado. La matrícula es diez veces más cara que la del Municipal. En éste hay algunos buenos profesores, pero los métodos y el enfoque general no están puestos al día. La música clásica contemporánea casi no ha llegado allí, no hablemos del jazz o de la música pop. La televisión es una represión terrible para todos nosotros. En la radio no se protege lo suficiente a la música en directo. Antes de la guerra, en cada emisora había una orquesta de plantilla, ahora casi no quedan.

En el cine la protección es mínima. Los sueldos por musicar películas son ridículos.

En general, se ayuda poco a la música por parte de los medios de comunicación, sólo se la utiliza.

ENRIQUE HERRERA-MAQUINA

El problema importante fue el del material. Debido a las dificultades económicas nunca llegábamos a tener el material, al nivel de calidad del que usaban los grupos ingleses, por ejemplo. Aún hoy requiere mucho más esfuerzo, tener un buen instrumento aquí que en Inglaterra. Por ejemplo, el órgano Hammond que tengo yo vale el doble en España que en Inglaterra.

La solución era comprar instrumental de peor calidad y pagarlo a plazos; cuando terminabas de pagarlo, dabas el viejo como entrada para uno nuevo y de más calidad, y así sucesivamente. La casa de música que te lo había vendido arreglaba un poco el viejo,

lo pintaba o niquelaba un poco y lo volvía a vender a uno que empezaba, casi como nuevo. Aquí empezó el negocio de estas gentes a costa de las ilusiones de unos chavales de 17 años.

El problema más grande seguramente es el del manager, pieza fundamental para un grupo. Cuando es una persona poderosa, aparentemente idealista, no resulta, por el solo hecho de ser poderoso. No he conocido a nadie a quien el ser poderoso, tanto en fama como en dinero, no le haya hecho cambiar su manera de ser.

El manager unido al grupo, el que no es poderoso y es idealista como el grupo, tiene que ser uno más a compartir la pobreza del grupo.

GUILLEM PARIS - PAN Y REGALIZ

Cuando el sonido se convierte en evasión y refugio.

Cuando se convierte en lenguaje sin idioma.

Cuando los instrumentos cobran vida propia, fundidos con quien los ejecuta.

Cuando la voz se hace confidente de la melodía para acariciar o romper, como un animal vivo y libre. Entonces, el ruido, el sonido se convierte en música.

La música es en lo único que creo. Y yo necesito algo inmenso en que creer. La música es mi manera de sentirme vivo, de hacer que alguien se sienta vivo...

SISA: UN VICIO

Algo así como un cuerpo sin carne, una montaña sin montaña, un lago solitario en un bosque prehistórico. La caverna donde los osos pasan el invierno. Las nubes, las águilas. Un número, una idea, una aproximación a la «cosa», una pantalla, un panorama azul, una imagen, una impresión lejana y primera, una sensación. No hay ruido, no hay letras. Nubes de algodón, la necesidad, el cuerpo, el rojo, el principio, la enfermedad, el corte, el diagrama, el punto, la línea, la transmutación, el depósito, el invento.

Una maravillosa cadena de inventos. La «cosa» se mueve, se nota, se palpa, se siente, se vive, una imagen, un modo, una técnica, un estilo, una manera, un código, un programa, un alfabeto, una clave, una operación. Fin.

Contra la pared, manchas amarillas. Sale el sol y nubes de tiemblos y hechos. Paroxismo de vías, tantas vías y radios y conductos y rayos y rasgados de materia y tantas cúspides y vértices y aristas y radios y cubos.

Radio en uno, en dos, en tres... Falú.

(Ricolmi Iroxies Prumias tun Ro ih nabalmirg es Trosinosa e a dos mu tieranobilh Trosin Os a)

y ahora no va
menos = y

y el etcétera de hoy es el mismo de ayer
pero con la te más limpia. Alambique. Edad y
de pronto la decíamos a coro:

Etcétera Etcétera
mu-u-u-u = etcu'

Brota la entraña. Algo así como un lienzo,
el calzado, la unidad, la célula, el Jordi,
Iglesias, depósito, la luna, la sal, lejos de aquí,
otro. El manantial, la inspiración naturalista
y simple. Lo que, realidad, no es nada. Lo que,
a veces, me asusta y después no. La noia.
El agua. El Demasiado.

La «cosa».

Aquí está la música Z^Y Lo7^e 3QX—6IOPI φ — ω : A
O

MUSICA DISPERSA

En noviembre de 1969 se encontraron en Barcelona
cuatro personas que, aunque procedían de
campos distintos, tenían una situación personal
común que les llevó a unirse en una amistad y
comunidad de vida, y al mismo tiempo en una
producción de música.

Por un lado, José Manuel Brabo, llamado *Cachas*,
vino a vivir a Barcelona, era natural de Madrid y
allí había cantado con el grupo Canción del Pueblo
y empezó a componer sus músicas totalmente
personales.

Por otro lado, Sisa, que había cantado hasta entonces
en catalán, atravesando en
aquellos momentos una situación de crisis y de
paro artístico.

También Alberto Batiste, que había tocado en
Els Tres Tambors, grupo que formó parte del
movimiento de la Canción Catalana en su época de
esplendor.

Los tres empezaron a tocar en sus casas, y sin darse
cuenta fue surgiendo la idea de formar un grupo.
El encuentro con Selene fue más tarde. Selene
era una chica vestida con velos largos y con unos
grandes ojos, que tocaba la flauta y los bongos
con una extraña fuerza, y además tenía una
formación clásica de piano y de voz, ya que había
cantado en un coro.

De esta mezcla de elementos pop, canción, texto,
dylanismo, música medieval, canción popular,
música hippie, y una intención de abandonar toda
técnica que no respondiera a la pura ligazón directa
entre el sentimiento o la idea y la mano o el cuerpo
en contacto con el instrumento, casi con la idea de
que era el propio instrumento el que hacía la música,
nació la música de Música Dispersa.

El grupo actuó por primera vez en la Universidad de
Valencia; luego, en una serie de 15 días, en la Cova
del Drac, y en el Festival de Pau Riba en el Gran Price.
Prácticamente ésta fue toda su vida pública,
aparte del disco L.P. que grabaron poco antes de
que Cachas marchara a la mili y con ello se
disolviera el grupo.

En la serie de recitales en el Iris, los organizadores
pidieron a Música Dispersa para actuar.
Sisa, Batiste y Selene reorganizaron momentáneamente
el grupo, con la adición de un bajo (A. Ciriza) y
de un batería (Agusti), y con esta formación y

la actuación de Cachas en solitario aparecieron
en el festival del Iris. Inmediatamente después
Selene tuvo que pasar tres meses en la cárcel,
y el grupo se disolvió.

Actualmente ha quedado un cierto *estilo disperso*
flotando por Barcelona. Salen grupos nuevos y
la gente dice: *Son de estilo disperso*. El grupo dejó
de funcionar. Falta ver lo que harán sus componentes.
Cachas acaba la mili y tiene cosas grabadas en
solitario y también Selene las tiene. Sisa y Batiste
actúan en algunos festivales, en solitario.

PAU RIBA

Nace en Mallorca hace 23 años. Vive en Barcelona
desde pequeño. Empieza a cantar y tocar la guitarra
hacia 1965. Después de pasar por algunos
grupos relacionados con la canción catalana, entra
como fundador en el Grup de Folk, actúa en solitario
con sus canciones, y formando dúo con Jordi Pujol
como Pau y Jordi, con versiones de canciones
populares catalanas. Su primer disco es *Taxista*,
el segundo single contiene *Noia de porcel·lana* y el
tercero *L'home estàtic*. Se deshace el Grup de Folk
y él continúa en solitario. Su música se relaciona
con la canción catalana por los textos y también
por su relación personal temporal con el grupo de
Raimon y Pi de la Serra. Pero también se relaciona
con la música pop, tanto por las influencias que
tiene de gente como Dylan, sobre todo, como por
la voluntad de Pau de acercarse a este campo
musical. Así, en sus grabaciones interviene J. M. París,
Jordi Batiste, Herrera (luego todos ellos de Máquina);
en 1969 graba el L.P. *Dioptria* con Toti Soler y Om,
también músicos del campo *progresivo*. El 11 de
abril de 1970 celebra en el Price su *sonado* recital
Electric Toxic Claxon So, junto a Om y Música
Dispersa. Este mismo año graba el segundo L.P.
Dioptria con A. Batiste i Sisa (Música Dispersa).
A partir de aquí va evolucionando hacia una música
con acompañamiento más sencillo, actúa en el Iris
con pocos acompañantes; su música ha cambiado.
Se marcha a vivir a Formentera. Actualmente vive allí
y tiene un hijo de pocos meses nacido en la isla.
Si antes era tenido por el genio agresivo de
la cultura catalana, actualmente su actitud y su
música quieren expresar una vuelta a la Naturaleza
y una pasividad aparente, es fácil caer en
simplificaciones sobre ello, lo mejor es leer como
la define él mismo.

LA JRYISIS DE LAS MUSAS

LAS MUSAS ESTAN TRISTES. LA ALEGRIA SE LES
SALIO UN DIA DEL CUERPO, COMO UN
PRESAGIO DE MUERTE, Y CAYERON ENFERMAS.
LA FIEBRE LES IMPIDIO TOCAR SUS
INSTRUMENTOS. YA NO PODRAN JUGAR CON EL
VIENTO NI CON ESE AROMA DE LOS BOSQUES
MEDITERRANEOS QUE TANTO LES GUSTABA, NI
TAMPOCO CON EL AGUA DE LOS RIOS Y LAS
FUENTES. LAS NINFAS Y LOS SATIROS SE
ALEJARON DE ELLAS Y ¿DONDE FUERON LAS
SILFIDES Y SIRENAS? UNICAMENTE EL DIOS PAN
SE PASEA SERIO Y DEPRIMIDO CON LA FLAUTA
ROTA. TODOS ESTAN TRISTES Y PREOCUPADOS:
ZEUS CERRO LAS PUERTAS DEL TEMPLO DE LOS
ORACULOS Y DIONISOS SE OLVIDO DE LAS
VIÑAS Y EL VINO SE VOLVIO AGUADO Y
PERJUDICIOSO PARA LA SALUD.

¡OH!, ¡QUE MALOS MOMENTOS PARA TODOS NOSOTROS! ¿QUE VAMOS A HACER SI TODO ESTA DEPRIMIDO? EL SOL Y LOS ASTROS PASAN SILENCIOSAMENTE Y YA NO CANTAN AQUELLAS CANCIONES QUE ANTES NOS CALENTABAN EL CORAZON. SOLAMENTE LA LUNA NOS SIGUE INFUNDIENDO UNOS POCOS ANIMOS CUANDO TODOS DUERMEN.

CUENTA LA TRADICION, QUE MIENTRAS LAS MUSAS SE HALLABAN PASEANDO Y JUGANDO POR LOS JARDINES DE DIONISOS, UN DIA DE FIESTA, ENCONTRARON UNOS LADRONES QUE SE REPARTIAN UN MONTON DE JRYsos AL VERLAS, ESTOS HUYERON Y ELLAS, NO PUDIENDO COMPRENDER QUE ERA LO QUE ESTABA EN EL SUELO, LES PARECIO BUENO Y SE LO COMIERON HASTA SENTIR DOLOR.

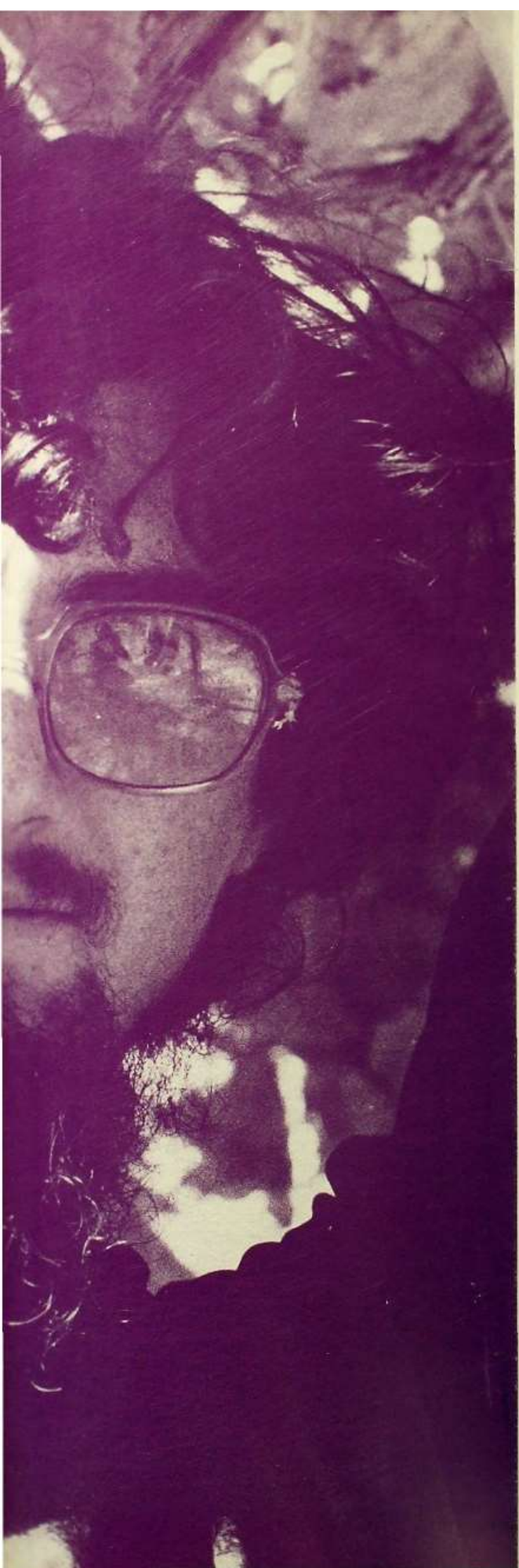
TRASLADADAS A PALACIO, NADIE SUPO NUNCA CUAL PODIA SER LA CAUSA DE SU ENFERMEDAD HASTA QUE UN DIA LAS VISITO UN SABIO LLEGADO DE UNAS TIERRAS MUY LEJANAS DE ORIENTE. AL SALIR, EL SABIO EXPUSO TRISTEMENTE: «LAS MUSAS PADECEN DE UNA JRYsis; Y ESTA NO SE CURARA HASTA QUE TODO EL ORO ROBADO SEA DEVUELTO A SU LUGAR DE ORIGEN».

Se me propuso hablar, en calidad de músico (o canta-autor como se ha dado en llamarnos), de mis concepciones sobre la música y sobre los problemas ante los cuales nos enfrentamos los músicos, las fricciones con el sistema y la peligrosa carrera emprendida por los frutos de nuestro trabajo en calidad de artículos de consumo. Se me advirtió, también, que la revista no pretendía hablar de estilos musicales y tampoco de culturas y contraculturas, sino de la relación entre nuestra música y el sistema.

Bien; creo no correr el riesgo de infringir esta norma dado que, por lo que a estilos musicales se refiere, existen tantos como músicos o grupos musicales habidos y por haber y resultaría tan aburrido como estúpido hablar de ellos; mucho más cuando lo realmente importante es la música y no el estilo bajo el cual se da. En cuanto a culturas, sólo se me ocurre constatar que cultura viene de culto y que el único culto importante actualmente vigente en todo occidente y en vías de infiltración por gran parte de oriente, es el culto al Dios del Gran Absurdo que se encuentra piadosamente expuesto en todos los escaparates, vestíbulos, recibidores e iglesias de todos nuestros pueblos y ciudades. Por otra parte, debo reconocer que, como tantos otros, y engañado por los machacados conceptos escolares de cultura física y cultura general, siempre había creído que el invisible guión de la palabra cultura debía recaer meritoriamente entre la ele y la te.

Por consiguiente, tocaré únicamente el tema de la música y sus relaciones con el sistema, sus peleas y los problemas de ambas partes, entendiendo como sistema el estado actual de las cosas en nuestra sociedad capitalista y en un tiempo católica, apostólica y romana. Empezaremos por reconocer los muchos e importantes problemas que existen, seguidamente intentaremos aclarar su naturaleza y sus causas, luego buscaremos las soluciones: primero el enfermo, luego la enfermedad y finalmente la medicina.





EL ENFERMO

En nuestro caso, el gran enfermo es uno que contagió a todos los demás: la sociedad que contagió a la música y con ella toda clase de manifestación humana, o la humanidad que contagió a la sociedad y con ella el sentido de todas las cosas; da lo mismo. Lo importante es que todos estamos enfermos y ello representa un gran problema. Más inquietante aun es el silencio de los médicos y el despieste de los brujos, curanderos y curas. La conclusión es: pronóstico reservado. Nuestra enfermedad se está convirtiendo en algo crónico y misterioso, como en el caso de las melancólicas princesas de los cuentos que únicamente se curarán mediante la flor inaccesible. Pero por más que todos los súbditos se esfuercen, el paradero de la flor sigue desconocido y la gente ya no cree en los príncipes valientes. El pueblo ha perdido la confianza en unos doctores y sacerdotes incapaces de solucionar su angustiosa existencia frente al vacío: la religión se ha venido abajo mientras el misterio subsiste. Ante la incapacidad de los monarcas y gobernantes, el pueblo se ha visto forzado a derribar la monarquía y a instaurar la anarquía cuando aun no estaba preparado para afrontarla. Ante toda esta angustia, surge una pregunta; una pregunta que nos formula Salvador Dalí cuando nos dice *Yo soy monárquico, yo soy católico, apostólico y romano*, es decir: ¿cuál es la causa de la profunda ignorancia de los sacerdotes y gobernantes? ¿por qué se ha abandonado la Sapientísima Tradición sin tener absolutamente nada tranquilizador a cambio? La religión ha muerto; los símbolos se han debilitado; sólo subsisten algunos ritos, a los cuales acuden menos de un 1 % de la población, por pura rutina, sin comprender su significado, sin sentir siquiera respeto o miedo ante su significación simbólica. Lo espiritual ha quedado abandonado tras el calificativo de ridículo. Lo inexplicable ha sido aniquilado por lo científicamente comprobable. El espíritu ha muerto, viva la materia. Los pesimistas nos hablan del fin del mundo, y los pedantes contestan que la solución está en la política y la economía. Pero si todo es política y economía, ¿por qué la música, por qué las artes. ¿Por qué esa necesidad irreprimible de olvidar por un tiempo el mundo tangible? ¿Por qué esa necesidad irreprimible de expansión espiritual?

LA ENFERMEDAD

Vemos que la enfermedad consiste en una importante crisis del símbolo; esto supone crisis espiritual, crisis social, crisis general. Todo el sistema está en crisis. Todos nosotros estamos en crisis. Vamos a ver entonces qué clase de consecuencias acarrea esta crisis. Veámoslo en particular; en el caso concreto de la música. Podemos enumerar los siguientes problemas:

- 1/Problemas personales del músico ante la imposibilidad de encontrar una significación real para su propio trabajo. Esto equivale a insatisfacción parcial o total y a la pérdida de la noción de su importancia social y de su propia valoración.
- 2/Problemas de inseguridad en la concepción y en la interpretación de la música; no se sabe hacia donde dirigirla ni por qué; no se sabe cómo interpretarla (lo mismo por parte de intérprete que por parte de público) ni que cara poner. Disminución de la fuerza mágica, ensalzadora y exorcizante de la música.
- 3/Problemas de insuficiencia creados por la desintegración de la música en instrumental, sinfónica, de cámara, dodecafónica, concreta,

bailable, cantable, seria, ligera, rítmica, melódica, etc., en miríadas de estilos, etiquetas, modas.

Subdivisión del concepto música en música, canto, danza, baile, ritmo.

4/Problemas en la relación intérprete-público debidos a la *reductio ad absurdum* del sentido del espectáculo y del espectáculo en sí: éste se ha convertido en un círculo vicioso sumamente frágil e inestable, en una verdadera rueda de la vergüenza, puesto que los mismos equívocos debilitan la función tanto por parte de la escena como por parte del patio de butacas; a saber: como primero y más importante, el ocasionado por la errónea división llevada a cabo por la sociedad de consumo entre trabajo y diversión, que proporciona al intérprete la idea de estar trabajando, y al público la de estar, ya no divirtiéndose, sino más bien distrayéndose (concepto ciertamente inquietante por su resabio oligofrénico-cretinizante), la cual cosa imposibilita cualquier intento de comunicación o colaboración. En segundo lugar, el ocasionado por el despiste general del público que no es capaz de dar con una razón satisfactoria de su presencia en la sala, que no comprende la función del espectáculo (que en otro momento hubiésemos llamado rito) ni la importancia real del intérprete, y viceversa como hemos visto más arriba. Y en tercer lugar, la impertinente pasividad y la actitud crítico-quiquillosa del público que acaba de distanciar al intérprete situándolo en una atmósfera de competencia para consigo mismo y para con sus compañeros que le niega a toda espontaneidad y autenticidad.

Tenemos además los prejuicios acarreados por el vetetismo, las simpatías o antipatías a priori por parte del público, que acaban de completar el círculo convirtiendo al espectáculo en lo más insípido y aburrido. Todo queda, de esta manera, establecido de antemano: las reacciones, las emociones, las esporádicas y artificiales participaciones o las igualmente gratuitas hostilidades susceptibles de violencia (no vamos a hablar, en esta ocasión, de esa clase de enfermos a los que podríamos llamar piratas del espectáculo, que se dedican a sabotear sistemáticamente toda clase de intento de buena voluntad, verdadera o falsa, como la claca, a la que contrapesan voluntariamente). De esta forma, por más buena disposición inicial que exista por ambas partes, basta cualquier excusa (un ligero desafino, un loco que pega un grito, un simple cambio de intensidad) para que que cualquiera de las dos partes, lo mismo da, se desanime. Este pequeño desánimo de una parte desanima a la otra; el desánimo de la otra desanima un poco más a la una; el mayor desánimo de la una vuelve a desanimar a la otra, y así sucesivamente hasta que todo acaba por hundirse en un caos catastrófico.

Hasta aquí no hemos hecho más que constatar la crisis y enumerar, de manera general, algunos de los problemas subsiguientes. Sabemos que estamos enfermos y conocemos la naturaleza de nuestra enfermedad; pero nos falta saber la causa, y esto es lo que vamos a intentar dilucidar seguidamente. Se nos antoja, sin embargo, que para llevar a buen término esta exploración, y más aún para no caer en el error del que nos previene el refrán que dice en el *país de los ciegos el tuerto es rey*, nos es absolutamente necesario un pequeño viaje a las fuentes con el fin de establecer cuál hubiese sido o sería, o cuál es, el en todo caso esotérico estado de buena salud; el estado de plenitud en el que todas las cosas están llenas del Gran Sentido Universal. Luego, a partir de ahí, veremos cómo, cuándo y por qué empezamos a perderlo. Para este pequeño ejercicio, nos ayudaremos de la historia, la etnografía, la etimología, la psicología religiosa, etc. Conceptuemos:

Qué es la música

La palabra música (*musiké*), es un adjetivo sustantivado que significa: de las musas, lo que hacían las musas —divinidades griegas de las artes (*musa* = arte)—, en especial música, canto, danza, baile y poesía. También equivalía, posteriormente, a formación espiritual, educación superior, cultura, ciencia. Sin embargo, el concepto de música, la música en sí, existía ya mucho antes de los griegos; mucho antes, incluso, de la aparición del hombre sobre la tierra; ha existido siempre como cosa independiente en estado embrionario en el corazón celestial, en la mente de Dios, dispuesta a ser concebida y arrancada del seno divino por cualquier sujeto activo, humano o no. De otra forma, ¿cómo podríamos hablar corrientemente de la música del viento, del canto de los pájaros o de la melodía del agua en una fuente? A pesar de todo, hay ciertas personas, ante todo musicólogos, que sustentan la idea de que esto no es música por no ser susceptible de ser escrito en el papel; sin el hombre, nos dicen, la música no es música, la música no existe. Pero es que sin el hombre no existe nada: al otro lado de las puertas de la prehistoria, sin una sola mente capaz de considerar y particularizar, se abre el Gran Misterio.

Joan Amades nos dice que *la música arranca del subconsciente innato y oscuro del hombre*, de ese inconsciente colectivo del que nos habla C. G. Jung, y *está vinculada a él de manera natural e instintiva*. La primera manifestación de la música que conocemos es ese ruido cósmico, esa voz del gran misterio que se encierra tras las puertas de Saturno y que, como nos demuestra Arthur C. Clarke en su novela 2001: una odisea espacial, sigue todavía sin desvelar aunque no ha dejado nunca de inquietarnos. Y es a causa de este terror, de esa incertidumbre y esa curiosidad ante el vacío, que el hombre siente por primera vez la necesidad de tranquilizarse, de tranquilizar su espíritu, el espíritu, los espíritus que le acechan. Vemos aún, en la película del mismo título, como en sus primeras incursiones al espacio desconocido, el hombre necesita de un vals tan familiar como el Danubio Azul para superar su angustia. En esa misma película nos damos cuenta de cómo un pitido de creciente intensidad o un retumbo interminable como un volcán iracundo, pueden convertirse en algo tan impresionante y religioso como la música sacra o el canto gregoriano en plena noche de la vigilia pascual.

En los pueblos primitivos, a juzgar por lo que nos demuestran las tribus más salvajes del continente africano, la música se confundía con el ruido y el griterío, con lo que ahora llamaríamos masoquismo, y el autosacrificio; y sin embargo, no podemos dejar de considerarla música puesto que desempeñaba exactamente el mismo papel que la música de todos los tiempos.

Sentido y utilidad de la música

La diversión es un concepto que aparece en los momentos de crisis de la humanidad (en latín, *diverto* o *deverto* significa desviarse, apartarse de su camino, recurrir a). De otro modo, el hombre trabaja divirtiéndose y se divierte trabajando; sigue su camino con tranquilidad, alegría y seguridad en sí mismo. Queda claro, por lo tanto, que la música no es algo para divertirse ni para pasar el rato. El sentido real de la música es mágico-religioso. Tomemos, en efecto, por ejemplo el concepto canción: en latín *cantio* quiere decir conjuro; canto, *cantus*, quiere decir ceremonia mágica, embrujo; cantar, *canto*, significa embrujar, pronunciar palabras mágicas, enaltecer mediante el canto, tocar un instrumento

musical; *canto*, también cantar, significa profetizar, predecir; nuestro concepto *encantar* significa embrujar mediante el canto. Vemos pues como cantar o hacer cantar es la tarea de los brujos y sacerdotes en las antiguas tribus, que utilizaban el canto para propiciarse los dioses y alejar los malos espíritus. Por otra parte, la música nunca se vio separada del rito; de la ceremonia mágica destinada a invocar, a hacer aparecer, a desenterrar el espíritu de los hombres que participaban en ella, para enaltecerse y liberar el alma (doble espiritual del cuerpo físico) de oscuros trances.

El concepto baile, en griego *bal-lo*, significa lanzarse, infundir ánimo, derribar (lo malo). Una de las raíces del concepto danza puede ser *daio* que significa desgarrarse (para), encender, hacer brillar (la luz, el fuego interior), al propio tiempo que quemar, devastar por fuego (lo indeseable, lo oscuro). Y otra puede ser *datéomai*, que significa dividir en partes, dar en repartición, repartirse, tomar su parte, comer; o sea comunión, intercambio (espiritual).

En realidad, el canto y la danza nacen del ritmo y se autoproducen formando un todo que es la música, puesto que el ritmo es la base a partir de la cual evoluciona toda la música hasta llegar a nuestros días. En el libro *Eros Negro* de Boris de Rachewiltz vemos claramente expuesta esa idea y nos damos perfecta cuenta de cuál es el sentido profundo y utilitario de la música: *El ritmo del tambor sagrado, en el curso de las ceremonias que tienen lugar en el plenilunio, evoca poderes abismales, sintonizando los bailes de los humanos con los ciclos de la naturaleza. La luna, en las tradiciones locales, preside las danzas y estimula la liberación de la energía: el EROS recorre los elementos, los dinamiza, impregna de sí mismo el ambiente circundante, estimulando el semen que aún se encuentra en la tierra y aquél que pronto se vertirá en el regazo de la mujer para encender una nueva vida. Después, aspirada hacia lo alto, la energía así metamorfoseada se inserta en la Luna, nutriendola. Los golpes acelerados del tambor la empujan más alto, mientras la danza se hace frenética. La conciencia individual se anula y emerge el inconsciente colectivo.*

En todos los pueblos y en todas las religiones han existido siempre esta clase de ritos y ceremonias, con finalidades diversas, en los que la música ha jugado un papel primordial. Entre los griegos, por ejemplo, tenemos las fiestas dionisiacas (de Dionisos, dios de la vid, de la fecundidad y de la vida) de las que, según algunos, arranca el concepto de espontaneidad (*spondé*: libación). Según otros, viene del latín (*spondeo*: responder de uno; *sponte*: sin intervención ajena, naturalmente, por su propio modo de ser). Este concepto es importante porque hasta muy tarde como hemos podido constatar en el párrafo citado, la música es únicamente espontánea: el hombre no la crea conscientemente, sino que únicamente la propicia; se prepara para que ésta emerja naturalmente de su interior y libere la energía de ese corazón cósmico, de esa fuente ignea de la que tantos símbolos existen. Un rito paralelo al del tambor sagrado y del que se desconoce el origen, es nuestro perdido rito de la sardana, la danza sardana, cuyo nombre parece querer indicar que en un tiempo fue la danza del pueblo sardo. Sin embargo, su origen lo mismo podría pertenecer a la isla de Cerdeña, a la que los griegos ya llamaban Sardo, como perderse en la noche de los tiempos. Debemos constatar, también que, siendo como eran los pueblos de esta parte del Mediterráneo adoradores de la luna, es de suponer que dicho rito formara parte de las fiestas de la luna llena y se desarrollara, en un principio, bajo un ritmo simple de flauta y tambor

(instrumentos que siguen siendo típicos en gran parte de nuestras islas); en ella vemos a los participantes dispuestos en círculo. Los participantes así dispuestos, se dan las manos y se mueven todos a una en un ritmo suave, rígido y matemático, de forma que todos se concentran en un solo pensamiento que va tomando fuerza en el centro del aro (recreando quizás la imagen de la luna llena liberadora y renovadora de la energía). A través de las manos se realiza la comunión hasta que la conciencia individual se anula y emerge el inconsciente colectivo.

Entre todos los pueblos mediterráneos, productores de vid, lógicamente ésta ha constituido siempre un símbolo importantísimo en nombre del cual se celebraban los mayores ritos y ceremonias; sin embargo, cuando se empieza a olvidar la importancia y la necesidad del símbolo, los ritos empiezan a perder fuerza y significado y nos encontramos con que, por ejemplo entre los romanos, las fiestas báquicas degeneran en bacanales y el mármol es sustituido por el yeso: para qué gastar o esforzarse en algo vacío y sin valor. Entre nosotros, la palabra simbólico ha pasado a significar engaño, que no existe. Pero la necesidad simbólica subsiste y es en este momento cuando nacen conceptos como artista, compositor, inspiración, melodía, entre los cuales estamos sumergidos todos nosotros. La sociedad necesita de unos artistas que recreen artificialmente los ritos; que consciente o inconscientemente nos insistan con la idea tranquilizadora de que los símbolos no han muerto. Componer (*compono*) significa construir, reconstruir lo derribado; inspiración (*spiro*) significa soplo, bocanada de ese aire fresco que proviene de los arquetipos de lo inconsciente; melodía (*melo*: preocuparse, ser objeto de los pensamientos / *día* mientras) significa lo (el sonido) que surge mientras uno se abandona a su mente, mientras uno está sumido en sus cavilaciones.

Esta vez tomaré como ejemplo una de mis canciones, que me salió sin saber cómo y sin que yo mismo comprendiera mucho, en un principio, de su significado:

*...ens ajeurem al sol sota les parres
o la més gran de les figueres
i deixarem que les abelles
se'ns enduguin els pensaments
al rusc
per fer-ne mel.*

En ella aparece el símbolo: la parra, la higuera, símbolos eternos de nuestra tierra; y el rito: la comunión de los pensamientos a través de la definición inconsciente de la melodía.

Causas del debilitamiento del símbolo

La causa de este debilitamiento no es otra que el olvido de la razón, del sentido, de la utilidad del símbolo. Robin Williamson, de la Incredible String Band, nos dice en su canción *The half-remarkable question*:

*...Hay algo olvidado que quiero que sepáis
Las pecas de la lluvia así me lo advierten
Oh, se trata de la vieja y olvidada pregunta
¿Qué es aquello de lo que formamos parte?
¿Qué es lo que somos?...*

Esta es realmente una pregunta medio remarcable aunque también más que medio olvidada. Pero veamos por qué ese olvido:

La razón del símbolo es tranquilizadora. Los símbolos son imágenes, y por lo tanto máscaras, parapetos,

de los arquetipos del subconsciente, del inconsciente colectivo. Dios es el símbolo por excelencia y la imagen, el hijo, de la nada, del gran misterio; por lo tanto, del gran sentido: sin el misterio, nada tendría sentido entre nosotros. Su representación tradicional es la del hombre sabio, viejo, barbudo (entre los indios, los negros, los chinos, quizás entre los pueblos menos evolucionados, la barba sólo aparece en el hombre viejo, experimentado, sabio). Pero veamos, en todo caso, qué significa arquetipo. Esta es una palabra moderna formada a partir de dos conceptos griegos:

arjé: principio, origen, elemento, poder; y *typos*: golpe, efecto del golpe, imagen. Arquetipo, por lo tanto, significa imagen original aunque al mismo tiempo inaccesible por su poder elemental, por la fuerza con que golpea nuestros sentidos. El arquetipo es como el mismísimo centro de la bombilla de un enorme foco (ese corazón ígneo del que hablábamos), y el símbolo sería la imagen del foco visto desde el punto más próximo que pudiera soportar nuestra vista.* Si nos acercamos demasiado, el terror puede hundirnos en el pozo más profundo de la locura. Solamente la intuición del misterio desvelado produce terror y el terror nos deja el alma dolorida. Y ese dolor es físico; no hay especulación intelectual. Los misterios, los símbolos, los arquetipos, los lugares por donde pasan las espirales de nuestra mente, son absolutamente reales; están ahí. Simplemente.*

*Parece como si el mundo físico, palpable, que ingenuamente consideramos tan a la vista, tan simple y acogedor, tan llano (los misterios y terrores que produce los dejamos a un lado, en el cerebro, para sacarlos únicamente a voluntad), nos avisase y nos dejase ver, por un instante solamente, su complejidad.

ALL IS IN MY MIND (todo está en mi mente). Parece tranquilizador pero es terrorífico. Nosotros, pequeños, estamos en nuestra gran mente y no la dominamos; los monstruos de nuestra mente nos pueden matar físicamente. Joaquín Jordá acostumbraba a decir que la gente muere porque siempre hay alguien que desea su muerte. Recordemos, por otra parte, el rito tibetano de invocación de los monstruos del miedo, en el que alguna vez se habían encontrado participantes muertos a causa de heridas físicas misteriosas: mordiscos, desgarrones. He aquí el terror. Ahora vemos mejor la cara de Jehová y parece que Jesucristo nos quiso salvar ocultándonos la real e inevitable ira del Padre. Ahora sabemos por qué no se puede pronunciar el verdadero nombre de Dios ni el de ninguna cosa; equivale al verdadero conocimiento, equivale a conjurar la verdadera naturaleza de Dios o de alguna cosa para que se nos muestre claramente. He aquí la fuerza mágica de la palabra en la que hemos dejado de creer.

Nosotros somos, en realidad, seres relativos; no nos movemos nunca en la dimensión de lo real absoluto porque nuestros sentidos son imperfectos y porque todo lo que sabemos lo hemos interpretado y no visto, sentido, tocado, etc. Se ha comprobado científicamente que cuando olemos una rosa, nuestro olfato percibe un % muy bajo del olor real de la rosa. El concentrado puro de su perfume, es irresistible. De todas formas, lo real absoluto, lo arquetípico, debe existir y llevamos dentro de nosotros el recuerdo ancestral de seres superiores o evolucionados que habían tenido contacto con ello. De ahí la afición de los estúpidos en decir: *Esto es así porque sí*, cuando en realidad no podrían decirlo si profundizasen un poco en el mundo en que nos movemos: el espacio, el tiempo, las coordenadas que rigen nuestro sistema de vida, son la cosa más relativa. No existe el espacio si no es por referencia a nosotros mismos y lo mismo

pasa con el tiempo. Hablar de Dios es estúpido porque es una cosa real absoluta y nosotros no podemos saber su naturaleza si no nos transportamos a su dimensión donde todo es distinto. Creemos en su existencia como en todas las posibilidades. Todo aquello que provoca tanto miedo, esa intuición que podemos tener, es simplemente la intuición de una dimensión donde existen verdades reales, exactas para todo el mundo. Y eso causa miedo porque es lo que está más lejos de nuestra concepción relativa de las cosas.

Ningún concepto puede ser transportado de una dimensión a otra. Suponiendo, por ejemplo, que nosotros en otra dimensión hayamos conocido la real naturaleza de Dios, esto no nos sirve para probar su existencia aquí en la tierra; porque aquí nada es real, todo es impermanente y no pasa de ser pura apariencia.*

Lo malo, es que a pesar de todo lo que hemos visto, nosotros seguimos siendo débiles e ignorantes. Nuestra inestabilidad e inseguridad nos llevan repetidamente a la estupidez; a la absurda estupidez de pecar de soberbia contra nosotros mismos: creamos una simbología para tranquilizar nuestro espíritu, para alejar los complejos del alma y para poder vivir felices, en paz y tranquilidad con nosotros mismos. Y sin embargo, cuando lo conseguimos, caemos en la rutina y empezamos a olvidar por qué habíamos creado esos símbolos dejando de respetarlos. Creemos haberlos superado, creemos haber evolucionado hasta el punto de no necesitar más de ellos, pero la evolución no pega esos saltos; la evolución sigue, en todo caso, una parábola perfecta e inexorable. Necesitamos entonces de esos doctores, de esos brujos más o menos conscientes, que nos estén continuamente recordando por qué se crearon los símbolos, que estén continuamente renovándolos según las distintas necesidades. En caso contrario, caemos enfermos.

Esto es lo que ha pasado en un momento determinado de nuestra historia originando la crisis actual que poco a poco ha ido aumentando de volumen. Es difícil precisar el momento en que empezará, aunque tampoco importa. Lo cierto es que el factor más importante ha sido el comercio. Las antiguas tribus tenían sus jefes, sus religiones, sus mitologías y sus territorios por los cuales peleaban unas con otras. Con el comercio surgió la industria y con ella el poderío económico que permitió a algunas tribus usurpar el mando de las que tenían a su alrededor, imponiéndoles su religión y su mitología que resultaban totalmente exentas de sentido. Ahí empezó la crisis aunque surgieron las grandes religiones, síntesis de todas las demás. Pero las provincias crecieron demasiado y llegaron a acumular demasiadas circunstancias históricas distintas como para que los grandes jefes y gobernantes pudieran estar constantemente al tanto en todos los rincones. Ahí se agrandó la crisis aunque surgieron la ciencia y la técnica proporcionando una falsa sensación de seguridad y contrapeso con sus prodigios. Pareció que la ciencia iba a dar explicaciones satisfactorias a las necesidades espirituales del hombre, pero en seguida se vio que no era así: la ciencia sólo contribuyó a subdividir conceptos y a aumentar la angustia existente. La crisis siguió avanzando. Luego ya, la cada día más acelerada evolución del progreso científico que algunos confunden con la evolución del hombre. La ciencia no encuentra fronteras puesto que es unidimensional, puesto que carece de ese contrapeso espiritual y ya nadie se preocupa de buscarle un sentido; y sigue avanzando, sigue descuartizando despiadadamente en su guerra contra la religión, contra todo lo que no sea tangible y material. El espíritu son pamplinas, nos dice, el alma un cuento de niños; y actualmente ha

OSA MAYOR

BRELES



llegado ya al extremo de reclamar para sí todo lo demás: únicamente nos reserva una pequeña cavidad para nuestro cerebro. La ciencia contra la religión; la inteligencia (*intus legere*: leer adentro) contra la intuición (*intus vivere*: vivir adentro). Cada vez más, dejamos de vivir realmente y nos contentamos con leer la vida.

He aquí el panorama actual: los que saben, algunos científicos, psicólogos, místicos, no pueden hacerse entender por las masas cada día más ignorantes y despistadas, o están tan aterrorizados por lo que intuyen que no pueden abrir la boca. Los que no saben, se ven forzados a refugiarse en su ignorancia que les va sumiendo en una locura desesperada. La gente necesita más que nunca de la religión y la religión está en crisis; la gente necesita más que nunca de la magia y la música y ambas cosas están en crisis. Y es por eso que la gente busca simplemente distraerse. Distraerse a través del trabajo durante seis días y a través de las diversiones y distracciones durante el que resta. Sin embargo, durante los años cincuenta, se produjo un cambio a todas luces esperanzador en el campo de la música: el baile puramente físico, el agarrao, y la orquestita pachanguera, fueron sustituidos por un baile y una música: el rock'n'roll, música fuerte y violenta, como su nombre indica, que entronca perfectamente con los bailes y las danzas rituales de los pueblos primitivos, y vuelve a poner en movimiento la energía estancada durante tanto tiempo. Esta música que se ha ido presentando bajo distintas etiquetas con ligeros cambios característicos, se ha instalado en el trono vacío de la mitología y ha empezado a recrear sus propios símbolos y sus propios ritos. Una vez más, volvemos al rito siempre renovado del tambor sagrado; volvemos a la adoración de los astros y a los poderes sagrados de la naturaleza. Volvemos a la necesidad de los símbolos y a nuestra realidad de hombres en un espacio y un tiempo relativos: a vivir en el momento presente determinado, sin precipitar el fluido natural de la energía, sin forzar los acontecimientos, sin querer ser más sabios de lo que realmente somos, y postergando la revelación de los misterios para después de la muerte (único misterio incommensurable), siendo el caso que aún no hemos vivido realmente. El baile, toda esa violencia implícita y toda la aparente o real, discutida, negada y social, sistemáticamente atacada tregua cultural, relajación religioso-moral-costumbrista y negación de toda tradición (la vuelta total al punto cero), tienen por objeto el desarrollar el proceso de catarsis, de purificación, para llegar, en todo caso, a un conocimiento más profundo, más real de las leyes del universo y a construir un sistema social donde la forma y el sentido estén perfectamente equilibrados; donde la inteligencia y la intuición vayan apareadas.

De momento, esa nueva música (progresiva parece ser el último epíteto para intentar su asimilación) ha sustituido el símbolo de Dios, externo, autónomo y personificado, por el de ese Amor Universal impersonal del que todos formamos parte y al que todos tendemos, la falta del cual produce suficiente terror como para obligarnos a vivir seguros y tranquilos; lo cual equivale a felices. Y por fin, cuando hemos repasado ya todo el historial clínico del enfermo, su enfermedad, sus síntomas y sus causas y sus despuntantes metamorfosis, veamos qué nos recomienda el médico:

LA MEDICINA

Higos secos, queso de cabra y moscatel, después de todas las comidas. Para los críticos, yerbas purgantes tres veces al día.

PAN Y REGALIZ

Este grupo lleva unos dos años de funcionamiento, en su formación actual. Lo componen Guillem Paris (voz y flauta) de 21 años, Alfons Bou (guitarra) de 22 años, Artur Domingo (bajo) de 21 años y Santiago García, conocido por Jackie, batería, que tiene 23 años. Guillem nació en Palma de Mallorca, Jackie en Cádiz y los otros en Barcelona.

Después de pasar por varios conjuntos cada uno por su lado, se reunieron y empezaron a montar canciones propias. Actuaban poco, allí donde podían. Ganaron un concurso de conjuntos en la fiesta mayor de Gracia. Más tarde se incorporó a ellos Jackie, que había tocado en Máquina. Entonces se llamaban Agua de Regaliz. Grabaron un primer disco, pero la ineficacia de la casa grabadora hizo que cambiaran pronto. Entonces cambiaron el nombre y grabaron en seguida su segundo *single*. Recientemente ha aparecido un L.P. que está alcanzando una venta bastante considerable.

Pan y Regaliz ha trabajado con mucha constancia y sin perder de vista la necesidad de tocar para poder vivir, o sea que se han introducido en el tinglado de las salas de baile y los clubs, saliendo de ello bastante bien librados. Actúan cada semana y su nivel de profesionalización es quizás el más alto de entre los grupos de música progresiva catalanes. Aparte actúan en recitales, recordemos los del Iris, Alianza del Pueblo Nuevo y finalmente el festival de Granollers. Pan y Regaliz es un grupo con el que el joven medio catalán se identifica, al igual como sucedía con Máquina.

TOTI SOLER Y OM

Toti Soler nació en Vilasar de Dalt, tiene 22 años, vive en Barcelona. Estudió tres años guitarra clásica en el Conservatorio. Empezó en un grupo relacionado con la Canción Catalana (Els Xerracs), tocando el bajo. Más tarde formó el grupo *Picnic*, que apareció en plan de lanzamiento en plena época de comercialización del folk. Vendieron muchos discos pero también se desengañaron mucho. Toti siguió trabajando por su cuenta con la guitarra. Estuvo en contacto con músicos procedentes del campo de la música clásica. Tocó como guitarrista en discos de Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Maria del Mar Bonet. Marchó a Estados Unidos y a Londres con el afán de perfeccionarse musicalmente. Cuando volvió, intervino en varias grabaciones y se le encomendaron arreglos de discos y músicas de películas; alrededor de estos trabajos se fue formando el grupo Om. Apareció como tal por primera vez en el disco *Dioptria* de Pau Riba, y a partir de ahí empezaron a tocar solos. Acompañaron a Pau en el festival del Gran Price, y ahí terminó su colaboración con él. Grabaron un disco con Joe Skladzien, americano que se incorporó un tiempo a ellos. Los músicos que formaron Om en este período fueron: Toti, Jordi Sabatés (piano y órgano), Romà Escalas (flauta), Doro Mentaberry (bajo) y José Polo (batería). La formación cambió pocos días antes del show del Price, entró el batería Peter Hodgkinson. En el verano de 1970 Toti estuvo en Madrid, con Peter, tocando con el gran músico americano Taj Majal. Después regresaron a Barcelona, Om tomó la formación actual: Toti Soler (guitarra), Manuel Elías (bajo), y Peter Hodgkinson (batería). Este equipo ha grabado un L.P. y ha hecho un recital en el Palau de la Música el mes de junio pasado.

TAPIMAN

El grupo *Tapiman* se formó en la primavera de 1971, cuando José M.^a Vilaseca, conocido por *Tapi*, ex-batería de la disuelta *Máquina*, se juntó con Miguel Angel Núñez y con José... y empezaron a componer y a tocar.

Todos ellos tenían experiencia en varios conjuntos y necesidad de una situación personal de profesionalidad. Estos factores influyeron sin duda en su música, así como la espontaneidad y el esfuerzo físico que caracterizaban a *Tapi* en sus actuaciones y que caracterizaban el estilo de *rock* que iban a cultivar. Aunque han actuado en muchos recitales (Teatro Barcelona, Granollers, Iris), se dedican bastante a tocar en clubs y salas de baile, a diferencia de otros grupos progresivos. En la actualidad son la cabeza visible de la música progresiva en cuanto a popularidad y visibilidad comercial.

SMASH

Este grupo se formó hace 4 años, cuando se juntaron tres muchachos sevillanos aficionados a la música *pop*, tres de entre los muchos que existían en esta ciudad andaluza, de la que se decía que era la avanzada de España en esta clase de música. Ellos eran Antonio, Julio y Gilsberto. En un festival de conjuntos que ganaron, conocieron al danés Henrik, y pasó a formar parte del grupo. Después de unos principios difíciles se dieron a conocer en Madrid, luego en Barcelona, grabaron discos para dos casas distintas sin encontrar la estabilidad. Se puede hablar de la familia SMASH, ya que siempre llevaban consigo amigos que viajaban y hasta tocaban esporádicamente con ellos.

En 1971 incorporan al grupo a Manuel, cantante de flamenco, y con él dan un giro a su música para buscar la síntesis entre el flamenco y la música *pop*. Gils abandona el grupo y SMASH se afina en Barcelona, grabando y actuando a partir de entonces, bajo el patrocinio de Oriol Regás y sus Bocaccio Records. La difícil búsqueda del flamenco *Pop* nos es relatado por ellos mismos y por un amigo de la familia a continuación.

LA ESTETICA DE LO BORDE

Una voz dice: ¡Smash! Se encienden las luces. El público, que bailaba en la pista, se detiene y mira. Julio toma el micrófono: *Bueno: somos el grupo Smash, y venimos de Sevilla para pasarlo bien esta noche con vosotros...* La gente se ha concentrado en la pista de baile y contempla a este grupo de muchachos que van vestidos de cualquier manera, que llevan el pelo por los hombros, y que sonríen, y que miran al público a la cara. La gente espera. La gente está esperando los ritmos de siempre; los que ha aprendido en los discos; los que están a la moda.

Y la música empieza. Pero la gente prefiere no bailar. ¿Qué pasa aquí? Se miran. ¿Qué es esto? *Blues por bulerías... Rumbas... Tangos flamencos...* Pero la batería de Antonio, pero el punteo de Henrick en la guitarra eléctrica, pero el bajo de Julio que lo llena todo... Y, de pronto, la voz de Manuel

que se apodera del micrófono, y sube, y sube.
¿Qué canta este hombre? Manuel canta gitano.
¿Canta gitano! ¿Pero el flamenco no es cosa de
tablao y de olé, y de copas de vino y de juergas de
catacumba? ¿Pero la música pop no es...?
¿Qué pasa aquí?

SMASH contesta en *Estética de lo Borde (II)*:
*No se trata de hacer «flamenco-pop», ni «Blues
afamencados», sino de corromperse por derecho.*
Pero, ¿qué es esto de corromperse? *Estética de
lo Borde (II)* aclara: *Sólo puede uno corromperse
por el palo de la belleza.*

Pero ¿qué significa esta forma de hablar?
¿Qué significa SMASH? ¿Qué es su música?
En efecto, no se trata de hacer *arreglos* pop sobre
el flamenco, ni flamenco con acompañamiento pop.
No; es algo mucho más atrevido. Es una síntesis
que conduce a una nueva música que no es lo uno
ni lo otro. Es la tradición, la norma, el ritual,
el compás flamenco, frente a la libertad de la
música beat. Oriente y Occidente; lo nuevo y lo viejo
uniéndose para parir lo novísimo. Música sin nombre;
música *for fun*, para divertirse, pero cargando este
término de un nuevo contenido semántico. Volvemos
a *Estética de lo Borde*: *La diversión no es el
cachondeo, sino la bronca que te pega la belleza.*
Y la belleza no es fácil. La música Smash supone
una enorme dificultad técnica. ¿Cómo unir la armonía
y el compás flamencos con lo otro? ¿Cómo va a
cantar un gitano apoyándose en una batería,
un bajo, una guitarra eléctrica, un sitar hindú,
un violín...?

Imagínate a Bob Dylan en un cuarto, con una botella
de Tío Pepe, Diego el del Gaster a la guitarra,
y la Fernanda y la Bernarda de Utrera haciendo
compás, y dile: *canta ahora tus canciones. ¿Qué
le entraría a Bob Dylan por ese cuerpecito?*
*Pues lo mismo que a Manuel cuando empieza a cantar
por bulerías con sonido eléctrico.* Esto me decían
los Smash.

Pero ya está Manuel cantando, y el público del
club donde tocan, escuchando. Es difícil de oír
esta música. Los aficionados al flamenco tienen que
romper sus prejuicios contra el sonido beat.
Los viejos seguidores de Smash y el público pop
no dan crédito a sus oídos cuando Julio dice:
¿Vale una rumba? Pero contestan: ¡Sí! Julio insiste:
¿Vale una rumba? Y cuando sale un ¡Sí! rotundo,
de nuevo la música rompe todos los prejuicios,
y la gente descubre que es posible, que se pueden
hacer rumbas flamencas de la era espacial; que
todos los que inventaron algo intentaron lo que
nunca había sido posible. Pero para eso hay que
estar en el rollo. Catecismos no. Libertad, libertad y
mil veces libertad. Y esto lo percibe el público.
Hay buenas vibraciones. Hay un contacto. Hay una
aventura común. Y los músicos están alegres:
Antonio, el hombre del año 3000, se deshace en sudor
sobre su batería y mira, ya en trance, hacia
un punto situado entre Sirio y Júpiter. Hay fuerza,
fuerza, fuerza. El público está como si lo hubiera
cogido un tren. Pero todo el mundo es feliz,
y la belleza aparece. *Estética de lo Borde (II)*, nos
ofrece la siguiente base teórica: *No se puede hacer
música en las cuevas del infortunio; hay que abrirse
hacia las praderas.*

Y, de nuevo, el lenguaje nos hace sospechar
que hay algo detrás de este grupo de muchachos
que hacen música. ¿Por qué no son como todos
los demás conjuntos? ¿Por qué hay una sensación
de peligro en sus actuaciones? ¿Qué son los Smash?
He vivido con ellos durante un tiempo, y pienso
que el hecho de que usen un lenguaje peculiar
no es un snobismo, sino una necesidad: cuando
se usan palabras nuevas es porque hay nuevas ideas

que no pueden ser expresadas con las palabras de
siempre. Y donde hay nuevas ideas, tiene que haber
una ideología.

Pero tal vez la palabra ideología pertenezca
demasiado a la cultura burguesa y no sirva para
este caso. Smash no es una ideología, sino una forma
de vida. Y es aquí donde mejor se ve el rompimiento
entre la cultura tradicional y la nueva cultura.
En la una, las ideas se han convertido en recetas;
en contenidos de pensamiento. En la otra, las ideas
son pulsiones vitales, vibraciones, ideas que
han dejado de *ser* para *existir*. No hablo ya de Smash
como conjunto, sino como símbolo de algo
que está en marcha. Me resisto a la tentación de
hacer unas notas para un diccionario Smash-Español,
Español-Smash, por divertida que la idea pueda
aparecer. Al intentar hablar de la *forma de vida Smash*,
usaré sus términos sin aclarar más que lo
imprescindible. Vamos a ver la cosmogonía de
Estética de lo Borde:

1/El mundo se divide en:

- 1.1. *Hombres de las praderas* (Bob Dylan, Jimmy
Hendrix, Mik Jaeger, etc.).
 - 1.2. *Hombres de las montañas* (Manson, Hitler, etc.).
 - 1.3. *Hombres de las cuevas lúgubres* (Funcionarios).
 - 1.4. *Hombres de las cuevas suntuosas* (Presidentes
de Consejos de Administración, Grandes Mercaderes).
- El manifiesto ofrece una aclaración en nota
a pie de página:
(1.5. NOTA) Los hombres de las praderas son
los únicos que están en el rollo y que han salido
del huevo. Sus carnets de identidad son sus caritas.
Los hombres de las montañas se enrollan por el palo
de la violencia y la marcha física.

Los hombres de las cuevas lúgubres se enrollan por
el palo del dogma y te suelen dar la vara chungu.
Los hombres de las cuevas suntuosas se enrollan
por el palo del dinero y del roneo.

Cuando alguien preguntó a uno de los Smash
si era un hombre de las praderas, le contestó:
¿Qué pasa contigo, tío? ¿Es que no brillan mis ojos?
Pero no nos olvidemos de que Smash vive en
España, en 1971; en unas coordenadas económicas
y políticas. ¿Cómo sobreviven? ¿Cómo encajan
en estas estructuras? ¿Cómo acepta la Industria
de los Mercaderes de la Música esta *free music*,
esta aventura de libertad y esta forma de vida
que es en sí misma una revolución existiendo?
Por supuesto, encajan mal. Me decían: *Las relaciones
Hombre de las praderas-Mercader de las cuevas
suntuosas, son siempre de sado-masoqueo.*
Sólo se puede sobrevivir tortilleando.

¿Qué pasará con Smash? La guerra está declarada.
El hombre de las cuevas lúgubres es temeroso de
la libertad a vida o muerte. Smash lo sabe. Incluso
lo canta:

*Aunque digan lo contrario
yo sé bien que esto es la guerra:
puñalaitas de muerte
me darían si pudieran.*

Los Mercaderes de la música quieren invertir en
negocios, no arriesgarse en la búsqueda de
la belleza. ¿Habrían salido adelante los Beatles
o los Rollings Stones en España? Un crítico
español dijo de los Beatles que no durarían un año.
¿Podrá sobrevivir Smash dentro de estas
estructuras? El hombre de las praderas no puede
desarrollarse en la cueva del infortunio. Tiene que
abrirse hacia las praderas. Aunque por esta causa
tenga que seguir siendo *underground* per secula
seculorum.

F. DIAZ VELAZQUEZ

la...la...música progreSiva

la industria del disco en españa

DE COMO POR FIN LOS NUMEROS CANTAN Y SE ADVIERTE QUE EL FRACASO DE LA MUSICA PROGRESIVA SOLO CABE ATRIBUIRLO AL ADOCNAMIENTO DE UNA INDUSTRIA SUBCULTURAL TOTALMENTE SUBINDUSTRIAL Y A UN MERCADO MALEADO POR EL MAL GUSTO ESTABLECIDO. DE LA LUCIDEZ DE LOS NUMEROS SE PASA A LA COMPRESION ESPONTANEA DEL AMATEURISMO, AUNQUE SIGA SIN QUEDAR EXPRESIVAMENTE ACLARADA LA CONTRADICCION SUSCITADA POR UNA MUSICA ANTI-CULTURA ESTABLECIDA, BOYANTE GRACIAS A UN CADA VEZ MAS QUE IMPROBABLE MASOQUISMO POR PARTE DEL GUSTO BURGUES. DEL MISMO MODO QUE NO TENDRIA TRADUCCION MUSICAL PROGRESIVA LA ESTAMPA DE LOS MUSICOS PROGRES CONSTRUYENDOSE CHALETES EN EL VISO O EN PEDRALBES, POR MAS QUE RECURRIERAN A LA ARQUITECTURA DEL TERCER MUNDO. DE DONDE SE DEDUCE QUE LA FUERZA DEL SINO CONDUCE A NUESTROS MUSICOS PROGRES A LA FOSA COMUN DEL EXPERIMENTALISMO NACIONAL.

La primera contradicción del fenómeno del disco es la del desfase entre producción de discos y posibilidades de absorberla por parte del mercado. En efecto: se puede hablar de un promedio de 300 discos aparecidos en un mes. Es una cifra muy alta si tenemos en cuenta que la expansión del disco está directamente ligada a la del tocadiscos. En España existen aproximadamente un millón y medio de tocadiscos; si comparamos la cifra de discos y la de tocadiscos con las de otros países veremos que hay un desfase muy grande. Mientras que el número de tocadiscos es muy inferior, el de discos por mes es casi igual.

La repercusión de ello en las ventas de discos es inmediata. Mientras que en Estados Unidos se venden 1.000.000 de copias de la mayoría de hits, en España sólo el 20 % alcanza una venta superior a las 2.000 copias, no superando más que en casos excepcionales la cifra de 50.000 copias vendidas. Si tenemos en cuenta que el informe da la cifra de 8.000 copias vendidas para que un disco resulte



Proción
CAN
MENOR

UNICORN

PERSEO



TORO

parón

Rigel

LIEBRE

AN MAYOR

rentable, veremos la contradicción evidente del *boom* en la aparición de discos en España.

La expansión futura del tocadiscos se ve comprometida por competidores como el musicassette. En la actualidad existen ya 300.000, y su expansión se ve frenada por el coste elevado de los aparatos, pero en cuanto se reduzca éste se acelerará aquélla. El videocassette alterará, en un futuro no muy lejano, todo el mundo de la reproducción mecánica de música, de una forma fundamental.

Existen en la actualidad 25 empresas discográficas, con volumen de catálogo muy variable. Solamente 8 de ellas poseen fabricación propia, las otras deben alquilar los servicios de las que tienen las instalaciones, lo cual resulta mucho más caro.

Otro factor particular de la industria del disco es la rápida obsolescencia del producto. Si el disco no se vende en un espacio de tiempo pequeño, ya no se vende más. Por ello hay que disponer de grandes stocks en un determinado momento (si no se aprovecha el lanzamiento del disco) y suele quedar una parte variable sin vender. Se calcula que un 20 % de los stocks es invendible.

¿Por qué aparecen tantos discos?

Visto este panorama resulta difícil explicarse el porqué aparecen tantos discos. Una vez aclarado de que si aparecen *ello no quiere decir que se vendan ni que sean directamente rentables*, podemos intentar explicarlo de diversas maneras. En general la causa es que se precisa un volumen de catálogo y de producción grande para que los gastos por unidad disminuyan, ya que entonces se puede invertir en maquinaria de fabricación propia, estudios de grabación propios, etc., lo que abarata mucho la producción. También es otra causa la gran cantidad de discos que aparecen de sellos extranjeros, para los que rigen criterios de rentabilidad muy distintos que para los nacionales. También influye el que buena parte de la producción sean discos que sólo se venden durante un mes o dos, lo cual obliga a producir constantemente para mantener el nivel de beneficios. Se comprende que en los discos de este tipo se tienda a reducir los gastos de *calidad* del disco (grabación, artistas, etc.) y se preste más atención a los capítulos de propaganda y promoción.

Se comprende, pues, que bajo esta óptica las posibilidades de una casa pequeña, con poco catálogo, y que además quiera producir discos con unos criterios de calidad, son muy pocas, en contra de lo que parece indicar la expansión de la producción de discos. Vamos a estudiar con un poco de detalle los problemas con los que tropieza una empresa de este tipo y las posibilidades de una música de calidad dentro del tinglado general del disco.

Discos nacionales y extranjeros

En primer lugar hay que distinguir entre dos tipos fundamentales de discos, cuyas características cara a la venta son muy distintas: los discos nacionales y los extranjeros.

Los discos extranjeros son distribuidos en España por las mismas compañías que graban y producen los discos españoles. De la casa de origen mandan la cinta y aquí se hace el resto del proceso. El proceso de fabricación de un disco, una vez obtenida la cinta con las mezclas de todas las pistas

condensadas en una pista (para los mono) o en dos (para los estéreo), es el siguiente: fabricación del acetato que es la etapa más delicada, y donde se nota más la diferencia de calidad de los discos prensados en España o los prensados en el extranjero. A continuación, prensado de los discos, previa la fabricación de unos de prueba para que se pueda corregir el acetato; luego, fabricación de las cubiertas, que a veces es un proceso más complicado y largo que el de la fabricación del disco y, finalmente, empaquetado y distribución.

Cuando se trata de un disco extranjero, aunque la cinta esté muy bien grabada, todo el resto del proceso se realiza en España y en las pocas casas prensadoras que hay. Ello se nota mucho, por ejemplo, en la duración de los discos o periodo de tiempo hasta que empiezan a hacer demasiado ruido de fondo; los discos prensados en España se estropean antes. Se nota también en la calidad del sonido, y esto se puede comprobar comparando dos discos iguales, uno prensado en España y otro en el extranjero.

Existe un mercado internacional del disco, el llamado MIDEM, que se celebra una vez al año en Cannes, y en el que se produce el intercambio de discos, las concesiones de catálogos, etc. Hay casas que negocian discos por unidad, pero lo más corriente es negociar catálogos enteros. La casa española que adquiere un catálogo se compromete a sacar una cantidad de discos determinada al mes o al año; si bien sacará algunos que no se venderán, con otros pueden hacer el gran negocio. En efecto, la venta de un disco extranjero es un negocio limpio: se paga el royalty acordado con la casa productora, royalty que suele ser global, y si el disco tiene buena salida, sólo quedan gastos de publicidad y distribución, que son pequeños comparados con los de grabación y producción de un disco nacional. Sobre todo en el caso de los L.P., la diferencia de coste de producir un L.P. de España a distribuir uno del extranjero (sobre todo si la cubierta original se simplifica y se abarata como sucede en casi todos los casos) es grande. Por todo ello hay compañías que se mantienen bien a base de distribuir catálogos extranjeros, casi exclusivamente.

Los problemas de la distribución

Aunque esto sólo resulta realmente muy rentable para las casas con distribución propia, porque ocurre que no todas la tienen. Veamos: De las 25 compañías que aparecen en la revista, sólo 9 tienen distribución propia para toda España. Las otras utilizan la red de distribución de estas nueve para sus discos, mediante el pago de un royalty. Este royalty suele ser de un 20 % sobre el precio de venta al público, o sea que es bastante elevado. Pero esto no es lo peor sino que la causa de las desgracias de las pequeñas casas que deben fiar su distribución a otra grande son las estafas que sufren al no poder controlar las ventas reales de discos. En una pequeña productora, me decían que algunos discos de los que les había dado su distribuidora una cifra de venta trimestral, habían podido saber por datos de la sección de ventas de alguna tienda de discos importante que sólo en aquella casa ya se habían vendido los mismos. O sea que la estafa en las declaraciones de ventas de discos, que ya se produce de la casa de producción al cantante, si además hay una distribuidora de por medio se suma esta segunda a la primera y lo que llega al final al cantante es infimo. Actualmente, no existe una forma de controlar todo esto, o al menos nadie lo hace.

OSA
MAYOR

BRELES

LEÓN
MENOR

LEÓN

RÓ



Las formas de estafar a la distribuidora a las productoras por ella distribuidas son muchas más: por ejemplo, el distribuidor regala a cada tienda un disco de cada diez, como prima. Pues bien, siempre regalará discos de las casas por él distribuidas y no de los producidos por ella misma, y así la prima la paga otro. Además, lo que también sucede es que el corredor siempre apoya de cara al comerciante los discos de la propia casa, y no presta atención a los de las casas que solamente distribuye.

Todos estos problemas son muy reales en la actualidad en España, y hay cantidad de pleitos de las casas contra sus distribuidoras. Se intentó formar este año una agrupación de productores independientes, para defenderse de los abusos de las grandes casas distribuidoras.

Porque las casas con distribución propia suelen coincidir con las importantes, las que tienen un gran capital y además suelen tener también fabricación y estudios de grabación propios. Ya que otro de los problemas de las casas pequeñas y de los simples productores es el coste elevado de la grabación y de la fabricación, así como de las carpetas. Una vez se ha alcanzado un cierto volumen de producción y puede resultar rentable tener estudios de grabación propios, prensado propio e imprenta propia, el coste del disco baja mucho. Pero esto sólo pueden hacerlo las casas que tienen, o bien una gran producción de discos nuevos, o bien el caso más frecuente en España de las casas que tienen un gran capital por causa de los llamados fondos de catálogo.

En busca del beneficio seguro

Se llaman fondos de catálogo a las partes de dichos catálogos formadas por discos que tienen un periodo de venta largo, y por ello, a partir de haberse amortizado con las ventas iniciales, la grabación y los gastos de lanzamiento, suponen un beneficio neto.

Veamos cómo se distribuyen los discos fabricados. Tenemos los datos referidos a la aparición de discos en el mes de abril: el total es de 144 singles, 29 extended plays o discos de 4 canciones, y 176 long plays. El número de cassettes es de 46. Hay que decir que se trata de un número más alto que el promedio mensual, debido a que abril es un mes de mucha fabricación cara a las canciones de verano. Pero de todas maneras el promedio resultaría bastante elevado para un país en el que hay tan pocos tocadiscos. Vamos a ver cómo se reparten estos discos según los géneros:

Música comercial	singles	144
	l.p.	95
	e.p.	29
Música clásica	l.p.	44
Música ambiental y de películas	l.p.	37
Infantiles	l.p.	1
	singles	3
Raros (teatro, idiomas, etc.)	l.p.	2
	Total	352

Los criterios de esta distribución pueden parecer muy peregrinos, pero son los criterios según los cuales

clasifican a la música los que siguen su proceso de producción. En efecto: los clásicos son los que pagan pocos derechos de autor, se venden siempre igual y a partir de una cierta venta son beneficio limpio. Los de música ambiente son los que son baratos de grabación porque los graban músicos profesionales a tanto la hora, o bien se hacen a base de refritos de lo que sobra de otras grabaciones y no cuestan nada de grabación; la mayoría de L.P. que aparecen en España son refritos de este tipo, los *Baile en casa* o *Música para el verano*, etc. Los de bandas de películas son del mismo tipo y, con la publicidad gratuita, ya que se ha hecho con la película. Los discos raros, infantiles, de idiomas, religiosos, etc., son discos sin derechos de autor muchas veces, baratos de grabación, que no precisan de promoción y que nunca pasan de moda, pudiéndose vender años y años con beneficio limpio. Todas estas categorías comerciales de discos forman, dentro del catálogo de una casa grande, lo que llamábamos fondo de catálogo, los discos que no aparecen nunca en las revistas musicales, pero que son la base económica sobre la que se mantienen estas casas. Muchos de estos discos se venden en ofertas del tipo de las de los tocadiscos de Reader's Digest, son objetos de consumo parecidos a los libros que se compran para que se vean en la librería. Por ello los criterios que se usan en su producción tienen una relación muy remota con la calidad, exceptuando algunas colecciones de música clásica que se hacen con intención de que la gente los compre por su valor musical y no para que sirvan para que los burgueses luzcan sus equipos de alta fidelidad.

Aparte de estos discos de fondo de catálogo, que vemos que forman ya un importante tanto por ciento de la producción, los restantes son los llamados discos comerciales. Aquí se incluyen todos los discos que tendrán unos gastos de grabación si son nacionales, se deberán promocionar y de ello deberá depender la venta, y si no se venden en un plazo de tiempo se podrán dar por perdidos. Esta es la música que aparece en las revistas comerciales.

El grueso de los singles se dedica a la música comercial. Los E.P. o discos de 4 canciones se dedican exclusivamente a la música folklórica, sobre todo el flamenco. En cuanto a los L.P., existe más división de usos. Dentro de los 95 que las casas engloban dentro de la categoría de comerciales se puede hacer un desglose:

Canción standard (público mayor)	18
Pop y progresivo	30
Jazz	10
Folklore	29
Canción texto, folk, protesta	8
Total	95

De entre este grupo hay que distinguir los discos de flamenco o música popular cara al turismo y a la exportación, que en realidad deberían ser un grupo aparte, ya que son parte importante de los fondos de catálogo. Por ejemplo, el disco *Poropompero* de Manolo Escobar, que debe ser seguramente el más vendido de la historia de España, todavía sigue ocupando, año tras año, uno de los primeros puestos en la venta anual. Por esta razón las casas de discos suelen cuidarse de tener un buen catálogo de flamenco. Los demás discos comerciales se graban y se producen, en la mayor parte, bajo el criterio de que su venta depende de la promoción y de las posibilidades de ella, que del intérprete y de la calidad. Por ello se presta más atención a estos

EF aspectos que a los de grabación, mezclas, etc. Hace pocos años, para que un conjunto grabara un disco de cuatro canciones se destinaba un día solamente de estudio, y resultaba inconcebible que el conjunto quisiera supervisar las mezclas (parte tan importante en el resultado como la grabación), ya que las hacía uno de la casa que trabajaba a destajo, la mayor parte de las veces sin matizar. De unos años a esta parte se va abriendo paso la costumbre de realizar algunos discos de *prestigio*, en los que se mira más por la calidad y se permite más iniciativa al intérprete, o a un productor o director de la serie que hace de intermediario algo más comprensivo entre los criterios artísticos del intérprete y los comerciales de la casa. Estos discos comerciales suelen ser los llamados *singles* o discos de dos canciones. Los L.P. en España suelen ser refritos de *singles* aparecidos del mismo intérprete, y pocas veces se hace un disco L.P. de entrada. La razón es el coste de la grabación. Por ello en España, para que un conjunto grabe un L.P. necesita haber vendido con éxito por lo menos tres o cuatro singles, con el espacio de tiempo necesario para ello. Los L.P. que se editan en España son en su inmensa mayoría de grupos extranjeros, ya que entonces no hay gastos de grabación. Incluso en el campo de la *música progresiva*, que para las casas es una categoría comercial que significa un cierto público minoritario pero con bastante poder adquisitivo, o sea que compra L.P., se editan pocos L.P. de grupos o cantantes españoles. La razón es evidente si observamos lo que cuesta un L.P. para una casa solamente productora (como son la mayoría de las que se interesan por esta música).

Lo que cuesta un disco

Supongamos un precio de venta al público de 300 ptas., que es bastante normal.

Fabricación:	35 ptas.
Carpeta: (si se hace más sencilla, puede costar menos)	12 ptas.
Grabación: (Una grabación hecha un poco a tus anchas vale en seguida 100.000 ptas)	30 ptas.
Impuestos: (las casas grandes hacen un convenio y les sale mejor)	30 ptas.
Sociedad de autores (en otra parte se habla de adonde va a parar este dinero en realidad)	18 ptas.
Beneficio detallista:	75 ptas.
Distribución:	60 ptas.
Intérprete: (Royaltie elevado, otras casas pagan menos, excepto si se trata de gente muy famosa)	10 ptas.
Total disco	270 ptas.

Las 30 ptas. que quedan deben cubrir los gastos de promoción, que vale igual si el disco es minoritario, y se venderá poco, que si es mayoritario. Con todo ello el beneficio de la casa productora en este caso es nulo. Del disco de Música Dispersa, por ejemplo, según la declaración de la casa distribuidora (Movieplay) se han vendido solamente 500, con lo que ha resultado ruinoso. Este caso, quizás extremo de un disco producido



NGREJO
GEMELOS

Proción
CAN
MENOR

UNICORNI

PERSEO



Aldebarán

ORIÓN

Rigel

LIEBRE

AN MAYOR

con una intención de calidad, nos demuestra las dificultades que tiene en España esta clase de discos. La música, más o menos avanzada, que publicitariamente suele tener bastante resonancia (en las revistas, etc.) en realidad se vende muy poco o ni se llega a poder grabar. Las casas pequeñas que se aventuraron a grabar gente de esta clase están en una situación económica difícilísima. Los discos no son rentables, se distribuyen mal y los intérpretes casi no cobran. Por otro lado está la solución de (si se puede) colarse por un resquicio en una de las casas grandes, en las que el trabajo del artista se ve introducido en una maquinaria que se guía por leyes y criterios que no son los suyos. La falta de libertad y la incomprensión del carácter de su trabajo cara a la publicidad, al cuidado en la elaboración del disco, etc., son las contrapartidas de la eficacia en la producción y venta. Las ventajas económicas, por otro lado, no son mucho mayores para el intérprete, ya que el fraude que le haga una casa grande siempre es mucho más difícil de conocer y controlar.

Muchos intérpretes han pensado en soluciones del tipo de producir ellos mismos sus discos (para ello hace falta arriesgar un capital en la grabación) y vender luego la cinta a una casa que lo fabrique y distribuya. También se ha pensado en la asociación de varios artistas para producir ellos mismos los discos (las cintas). De esta manera fue producido el disco de Om. Pero es difícil conseguir el capital y la seguridad de que la cinta la comprará alguna casa. En todo caso esta solución parece que se está intentando.

De todo esto se puede deducir que el aparente boom del disco de música pop o progresiva en España es bastante aparente y superficial. La música que se saca en disco en España sigue siendo básicamente otra, o bien la oscura de los fondos de catálogo, o bien la más visible de la música de consumo, tipo canción del verano, que la graban muchas veces músicos profesionales a los que les importa un comino y luego buscan cuatro guapitos para que den la cara en la portada. La influencia de la televisión es decisiva y nefasta cara a la orientación del gusto, y contrarresta los esfuerzos por parte de algunos para que las cosas vayan de otra manera.

Sería interesante conocer la distribución por edades y por clases sociales de las ventas de discos, pero sobre ello tenemos pocos datos. Aunque se puede suponer que existe una minoría de gente joven que es la que mantiene el mercado de los discos de música pop hecha con criterios de calidad, no se conoce hasta qué punto tiene una repercusión más amplia y popular. En efecto, el disco es un producto más difundido que el libro, forma parte de la cultura de masas, por ello la repercusión de un producto de calidad puede ser más amplia. El disco sigue siendo un vehículo de cultura muy importante. Toda una cultura joven se ha creado alrededor del disco. Un disco de los Beatles ha comunicado a un joven de España con otro de California. Aunque en España esta fuerza actúe masivamente al contrario, en favor de la mentalidad consumista y conformista, hay unos resquicios y hay que colarse como se pueda, conociendo los problemas que hay y solucionándolos de la forma más inteligente para que no se dejen de cumplir los mínimos criterios de rentabilidad económica que posibilitan la existencia misma del disco. El disco independiente es un problema de imaginación y de recursos, con todas las dificultades, aunque es posible todavía y su fuerza comunicativa hace que todos los esfuerzos para echarlo adelante sean pocos.

Albert BATISTE

conclusión

Y EN CONCLUSION PODRIAMOS DEDUCIR QUE LA MUSICA PROGRESIVA ES UN HECHO SUBCULTURAL QUE PLANTEA EN EL SUBTERRANEO DE LO COTIDIANO UNA REVOLUCION SIMILAR A LA QUE SIGNIFICO EL ATONALISMO CON RESPECTO A LA MUSICA CON MAYUSCULA. SIN EMBARGO, LA MUSICA PROGRESIVA TIENE TANTO IMPULSO ESPONTANEO COMO IMPOSIBILIDAD DE AUTODEFINIRSE, TAREA QUE QUEDARIA ENCARGADA A LOS SOCIOLOGOS CULTURALES SI SE TOMARAN LA MOLESTIA DE ABANDONAR EL ENCASTILLAMIENTO DE LA CULTURA ARISTOCRATICA Y DEDICARAN ATENCION EXPRESA AL ANALISIS Y LA TEORIZACION DE LOS HECHOS SUBCULTURALES. HAY ESCASOS PINTORES CAPACES DE EXPLICAR LO QUE HACEN CON UN LENGUAJE QUE NO ES PRECISAMENTE EL QUE EMPLEAN PARA HACER LO QUE HACEN. LA TENDENCIA NATURAL DEL PINTOR ES INTENTAR CONTESTARNOS CON GESTOS Y EXTRAÑOS SIGNOS EN EL AIRE. PEDIR UNA SINTAXIS ESCRITA RACIONAL A UN MUSICO MARGINADO ES ALGO MUY, PERO QUE MUY SIMILAR AL PEDIR PERAS AL OLMO. POR OTRA PARTE CONTRA CUALQUIER INTENTO DE CLARIFICACION CONSPIRAN UNA SERIE DE FACTORES OBJETIVOS:

1/LAS DIFICILES ALTERNANCIAS EN LAS ACTUACIONES DE LOS MUSICOS PROGRESIVOS ESPAÑOLES, SIN APENAS POSIBILIDADES DE PROYECCION PUBLICA (POCOS EMPRESARIOS SE

ARRIESGAN Y LOS MASS MEDIA SE HAN LIMITADO A RIDICULIZAR O MIXTIFICAR EL HECHO).

2/LA ESCASA ELABORACION LINGÜISTICA AL SERVICIO DE LA TRANSCRIPCION DE LA MUSICA PROGRESIVA AL CAMPO DEL LENGUAJE ESCRITO. DE AHI QUE LA MAYOR PARTE DE LOS ENCAUSADOS HAYAN RECURRIDO A UN LENGUAJE ANALOGICO, RADICALMENTE IRRESPONSABILIZADO Y POETICO. EN PARTE POR LA MECANICA AUTOMATICA QUE EN GRAN MANERA SE DERIVA DE LA MUSICA PROGRESIVA Y EN PARTE PORQUE ES EL UNICO RECURSO INICIALMENTE VALIDO A LA HORA DE INTENTAR EXPLICAR UN CODIGO EXPRESIVO MEDIANTE OTRO CORRESPONDIENTE A UN CAMPO DE EXPRESION RADICALMENTE DISTINTO.

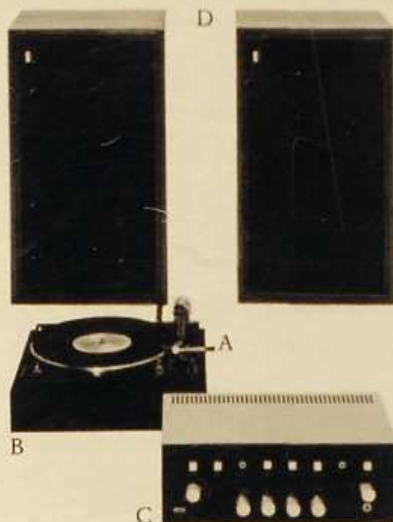
3/ES UN FACTOR OBJETIVO LA MALA PREDISPOSICION SUBJETIVA QUE ANTE ESTAS IMPOTENCIAS SOLEMOS TENER LOS FORMADOS DENTRO DE UNAS COORDENADAS RACIONALISTAS, SERVIDAS DE UNA GRAN PRECISION DE LENGUAJE ESCRITO. HAY UNA JERARQUIA LINGÜISTICA HISTORICAMENTE INCONTESTADA HASTA MACLUHAN QUE CONVIERTE AL LENGUAJE ESCRITO EN EL LENGUAJE CUMBRE Y A TODOS LOS DEMAS EN LENGUAJES SOLO REDIMIBLES POR SU COMPRESION A TRAVES DEL LENGUAJE ESCRITO.

4/AUNQUE EL FINAL DE ESTOS TRABAJOS NO SIGNIFIQUE UNA DEFINITIVA COMPRESION DEL TEMA, CREEMOS QUE SON PERFECTAMENTE VALIDOS PARA UNA APROXIMACION A LAS POQUEDADES Y PRECARIIDADES CON QUE SE PLANTEA ENTRE NOSOTROS.



ALTA FIDELIDAD

La reproducción natural del sonido es el resultado de la unión equilibrada de cuatro componentes:



- A. Una cápsula magnética, (1) capaz de trabajar a baja presión (menos de 3 gramos) para conseguir que la aguja de diamante lea con gran habilidad (trackability), y sin desgastar, la música latente en las sinuosidades del surco, traduciéndolas a impulsos eléctricos.
- B. Un giradiscos, manual o automático, dotado de motor de 4 polos, silencioso y que proporcione una perfecta regularidad de marcha. Su brazo debe ser equilibrado y poder graduarse (2) a la presión correcta de la aguja sobre el disco (presión que depende del modelo de cápsula magnética utilizada), y con compensador de inercia (para contrarrestar la tendencia de la aguja a apoyarse más en la pared interior del surco).
- C. Un amplificador estereofónico que dé potencia a los débiles impulsos eléctricos que genera la cápsula magnética y que ofrezca unas amplias posibilidades de control para obtener el óptimo resultado de audición. Es necesario, para conseguir una distorsión mínima, que el amplificador

trabaje con un amplio margen de potencia sin utilizar; por ello son aconsejables amplificadores de potencias nominales superiores a 20 vatios musicales por canal, aunque no se utilicen normalmente más de 6 u 8 vatios, llevando incluso un control especial para la reproducción a muy bajo volumen. (Nota: Hay muchas maneras de expresar la potencia; tenga en cuenta, al comparar dos amplificadores, que sus especificaciones sean homogéneas).

Al amplificador pueden conectarse diversas fuentes de sonido (3): tocadiscos con cápsula magnética, sintonizadores de radio, Hilo musical, magnetófonos, micrófonos, etc...

- D. Dos pantallas acústicas, con dos o más altavoces (4) capaces de reproducir, con naturalidad, la gama audible de sonidos. Es el componente del equipo más crítico y en el que más se aprecian las diferencias de calidad. Realmente los altavoces son los que más definen la "fidelidad" de un equipo; emplee en su elección el tiempo y la atención necesarias. El número de altavoces y el tamaño del de graves, son datos a tener en cuenta, aunque actualmente, con la técnica del "pistón libre", se obtienen resultados altamente satisfactorios en pantallas acústicas de reducidas dimensiones, apropiadas para situar en estanterías entre sus libros u objetos de decoración.

Estas son las cualidades que distinguen al auténtico equipo de Alta Fidelidad.

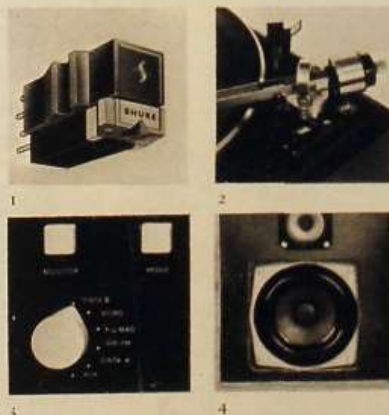
VIETA es una firma dedicada exclusivamente, desde hace quince años, a la Alta Fidelidad. Durante los cuales ha aportado, además de sus productos, los de las marcas de prestigio mundial en esta difícil especialidad:

BOWERS & WILKINS, FISHER, KOSS, MARANTZ, SME y SHURE.

Ello nos hace posible formar equipos adecuados a toda necesidad con inmejorables resultados.

Solo los establecimientos altamente cualificados en el ramo del sonido son distribuidores de VIETA. En ellos encontrará el consejo del experto aficionado que le guiará en la elección de su equipo equilibrado, teniendo en cuenta las condiciones acústicas de la sala donde usted escuchará música, su gusto personal y su presupuesto.

La experiencia y la dedicación de VIETA garantizará su compra cuando usted decida escuchar su música en Alta Fidelidad.



Recibirá más amplia información remitiendo sus señas a:

VIETA

VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.
Diputación, 317 Barcelona-9

Sr. _____
Domicilio _____
Población _____ Tl. _____

En 1972
los hombres de acción
llevarán la memoria
en el bolsillo



Naturalmente, nos referimos al
POCKET MEMO 85 PHILIPS
Una auténtica memoria de bolsillo
que le permite dictar cartas,
informes, y grabar ideas
e instrucciones en no importa donde.

- se maneja con una sola mano
- graba instantáneamente sobre cassette
incluso conversaciones telefónicas
- micrófono y altavoz incorporados
- funciona a pilas
- dispone de auriculares para que usted
o su secretaria puedan efectuar
la transcripción cómodamente.

**POCKET
MEMO 85 PHILIPS**

Sólo para hombres de acción



GISPERT, s.a.

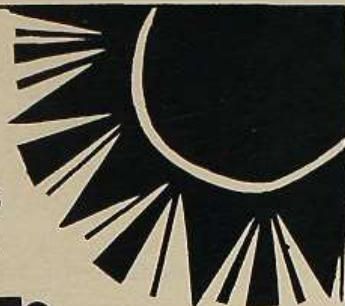
Automación de la gestión empresarial
Sistemas • Equipos • Servicio

C. PROVENZA 206-208 tel. 253 84 07 BARCELONA (11)

C. LAGASCA 64 tel. 225 85 81 MADRID (1)

(Pídale en los mejores establecimientos especializados)

Los
cursos
intensivos
de verano



inlingua

de Barcelona

se han hecho famosos

- Tarifas reducidas.
- Método pedagógico exclusivo.
- Aulas cómodas y acogedoras.
- AIRE ACONDICIONADO.

Además le ofrecemos:

**CURSOS DE VERANO
EN EL EXTRANJERO**

- Inglaterra ● Francia
- Alemania ● Italia

2, 3 ó 6 semanas de
duración.

Todos los detalles de
viajes, alojamientos y
contactos, coordinados
integralmente por

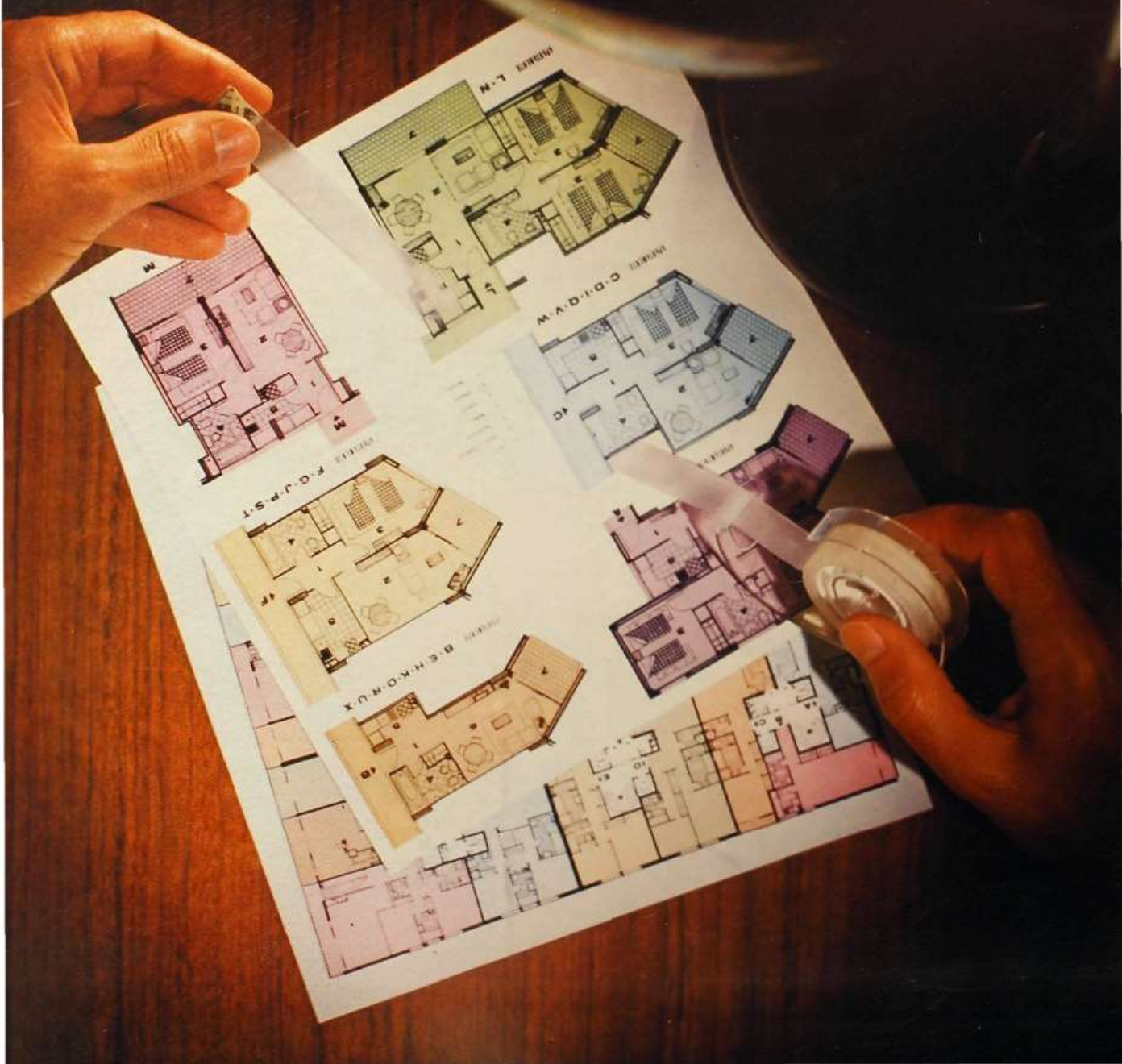
inlingua

Rbla. Cataluña, 33 T. 221.50.38
Barcelona-7

Scotch-Mágica®

LA ENCUBRIDORA

Hágala su cómplice en los trabajos delicados. Cuando necesite utilizar cinta adhesiva en un documento, un plano, una foto, o cualquier otro elemento especial, acuérdesese de "SCOTCH-MAGICA", la encubridora. Ella hará el trabajo sin que nadie, excepto usted, pueda saberlo, porque es una cinta adhesiva **TOTALMENTE INVISIBLE Y DIFERENTE**. Su superficie mate la hace pasar inadvertida incluso al fotocopiar los originales. Además, usted puede escribir sobre ella, una vez aplicada, con lápiz, tinta, bolígrafo o a máquina; su aplicación seguirá sin notarse. Y aún hay más: "SCOTCH-MAGICA" es inalterable y permanente: el agua, la humedad, el calor o el frío no le afectan. Por eso, para reparar, sujetar, fijar, o cualquier trabajo delicado... tenga siempre a mano "SCOTCH-MAGICA", la encubridora.



Conozca las distintas presentaciones de **Scotch-Mágica**®



Portarrollos transparente con tarjeta verde. Práctico y cómodo de utilizar. Protege la cinta contra la suciedad y permite un fácil recambio del rollo. Para rollos de cinta de 10 m. x 12 mm. ó 10 m. x 19 mm.



Rollos de 5 m. x 12 mm. y de 5 m. x 19 mm., aptos para recambio de portarrollos "Alfa" o transparente.

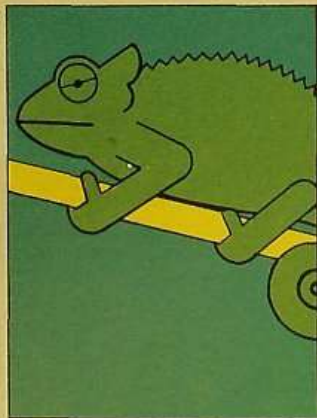


Cajas con un rollo de cinta "SCOTCH - MAGICA" de 33 m. x 12 mm. ó 19 mm., útiles como recambio para portarrollos de sobremesa.

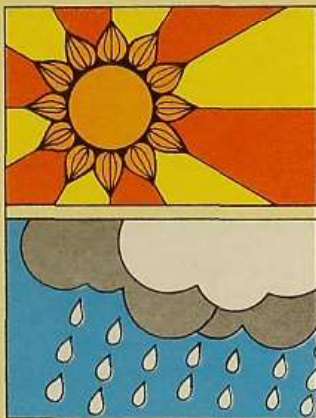


Portarrollos de sobremesa, modelo "Decor". De color madera y elegante diseño, muy adecuado para mesas de despacho. Es utilizable para todos los tamaños de cintas adhesivas hasta 33 m. x 19 mm.

SU GRAN
CALIDAD
PASAR
INADVERTIDA



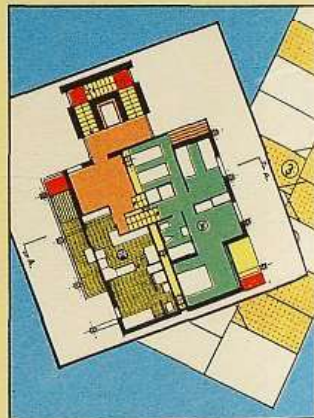
ESTA
PREPARADA
PARA
TODO



SABE
ADAPTARSE
A LAS
CIRCUNSTANCIAS

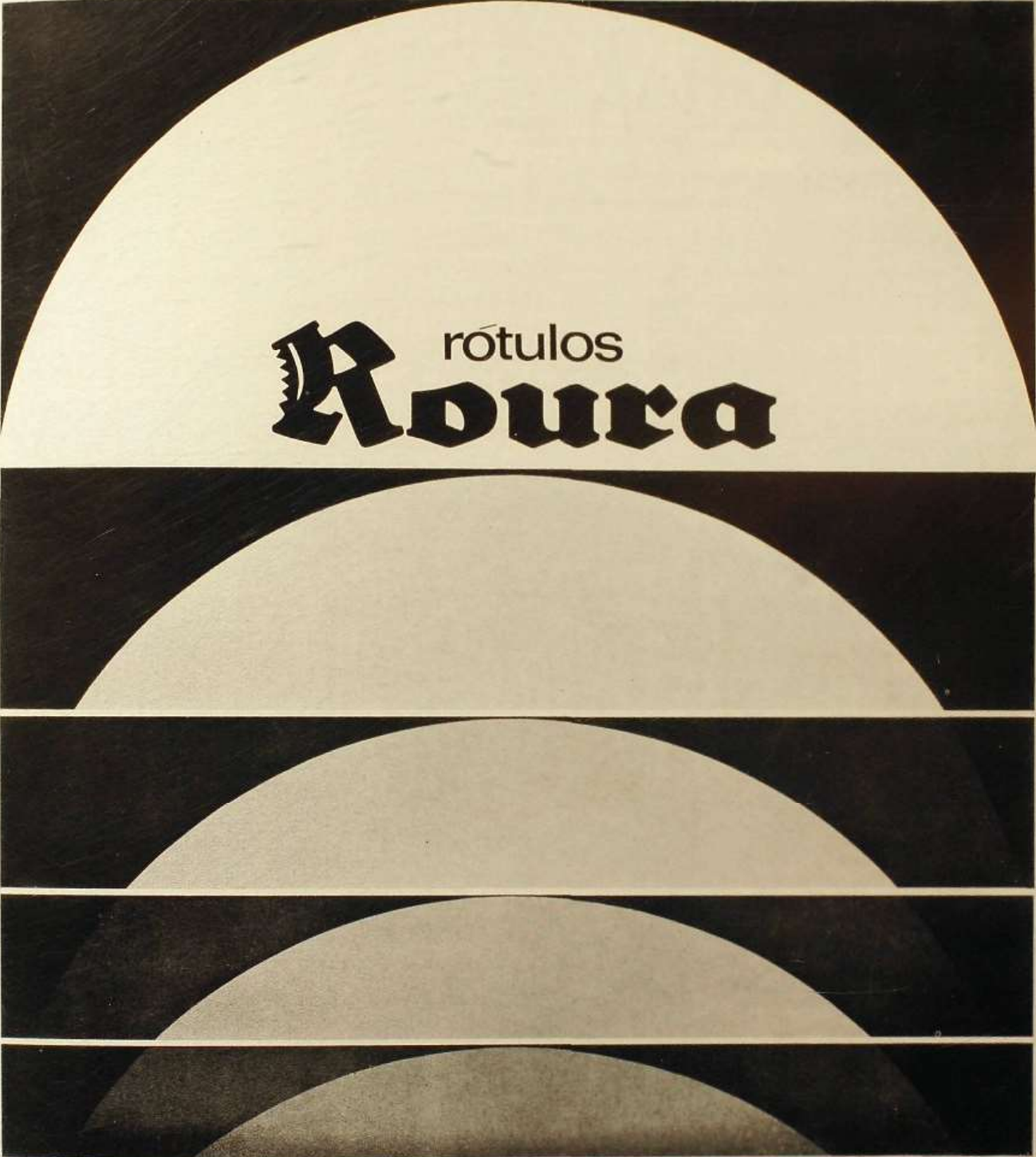


SU ESPECIALIDAD
DOCUMENTOS,
PLANOS, FOTOS,
MAPAS...



Si desea información más amplia dirijase al

3M COMPANY | **MINNESOTA DE ESPAÑA, S.A.**
DEPARTAMENTO PRODUCTOS DE CONSUMO
Avda. Generalísimo, 75 - MADRID-16



Rótulos
Roura

**MAGICO PODER
DE COMUNICACION**

PRODUCTOS GRAMUR/ALPE

OFICINAS BARCELONA: Escocia, 8-10 tels. 2514399 / 2510820

FABRICA: Ramón y Cajal, 21 tel. 318-MELIANA (Valencia)

OFICINAS VALENCIA: Lorca, 8 tel. 25 73 93

TAMBIEN HA SIDO CONTRATADO AQUI...



Edificio Independencia nº322

VIVIENDAS

Materiales empleados:

**GRAMUR,
ALPHA y
POLIESMOL**

ARQUITECTO:

D. Jaime Ventura Solans

APAREJADOR:

D. José Pujol Vallés

CONSTRUCTOR:

Construcciones
Campaña S.A.



Edificios Carretera de
Nuestra Señora del Port
ZONA FRANCA

VIVIENDAS

Materiales empleados:

**GRAMUR y
ALPIPLAX**

ARQUITECTO:

D. Antonio Piera Salvadó

APAREJADOR:

D. Juan Rosell Prats

CONSTRUCTOR:

Fomento de Obras y
Construcciones, S/A



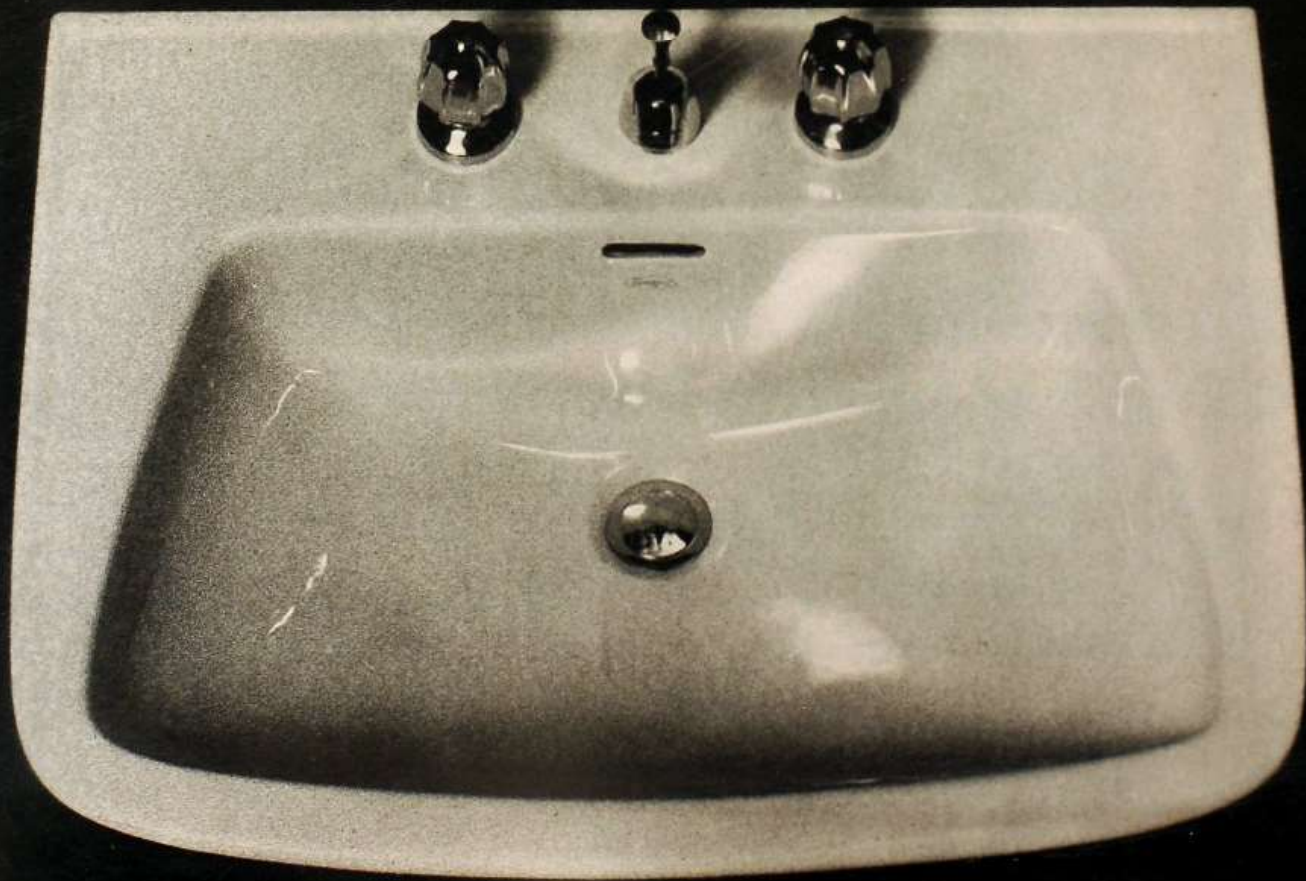
Línea Sangrá

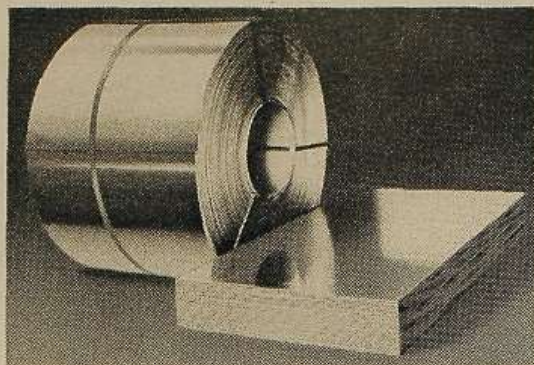
Pone fin a la rutina del cuarto de baño.
La calidad de su porcelana vitrificada,
el diseño de sus modelos y la suavidad de su colorido
definen un ambiente de confort.

Solicite información a

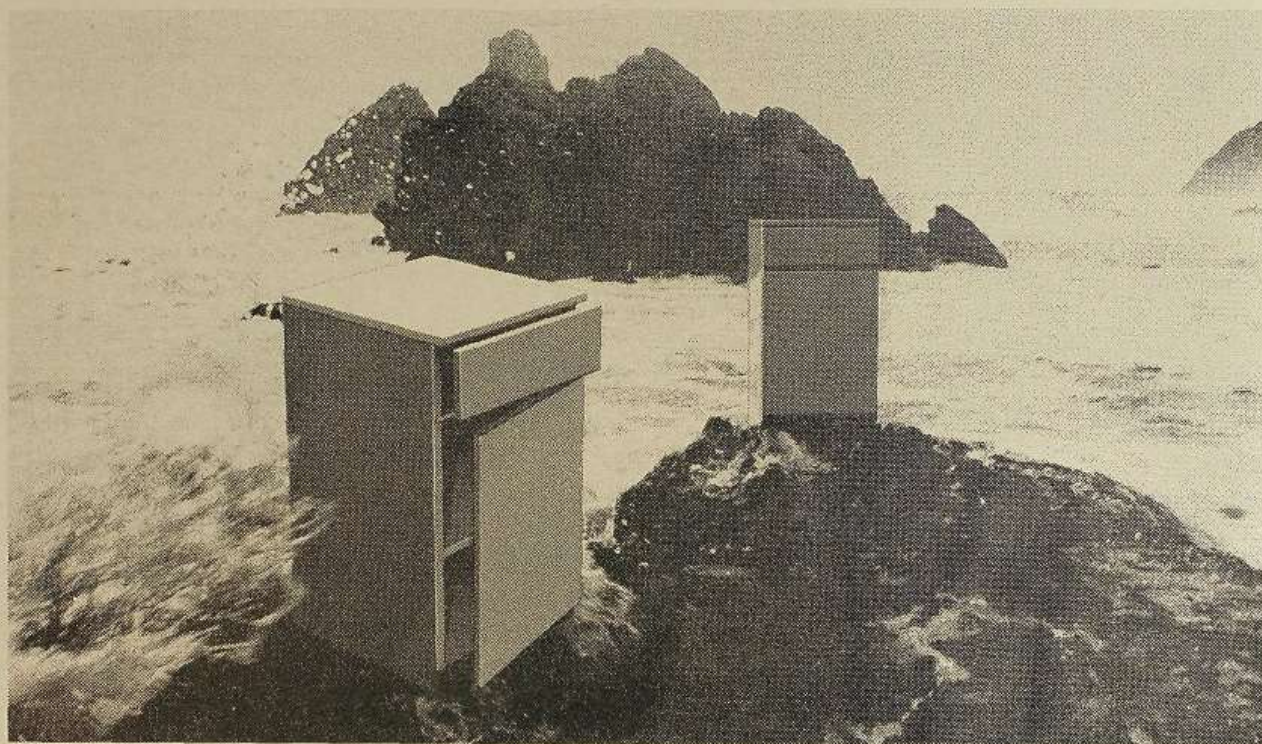


AVDA. DE SARRIA, 138-144 TEL. 203 65 50 BARCELONA-17





Exija que sus nuevos muebles metálicos estén fabricados con chapa Galvamir.



Galvamir es inmune a la corrosión mas agresiva.

En efecto, compre muebles metálicos fabricados con Chapa Galvamir y olvídense de todos los antiguos problemas de los muebles de cocina, el office, cuartos de aseo, etc. Galvamir acabó con ellos.

En primer lugar, eliminó la corrosión del mueble metálico, gracias al baño de cinc que recubre la chapa, fundido en continuo, de composición y temperaturas controladas (procedimiento Sendzimir).

Por tratarse de chapa de acero de primerísima calidad, ha hecho posible también la fabricación de muebles muy modernos, con una resistencia y duración incomparables.

Pero recuerde, sólo la Chapa Galvamir posee estas excelentes propiedades. Por ello, cuando compre un mueble metálico, exija la garantía Galvamir.

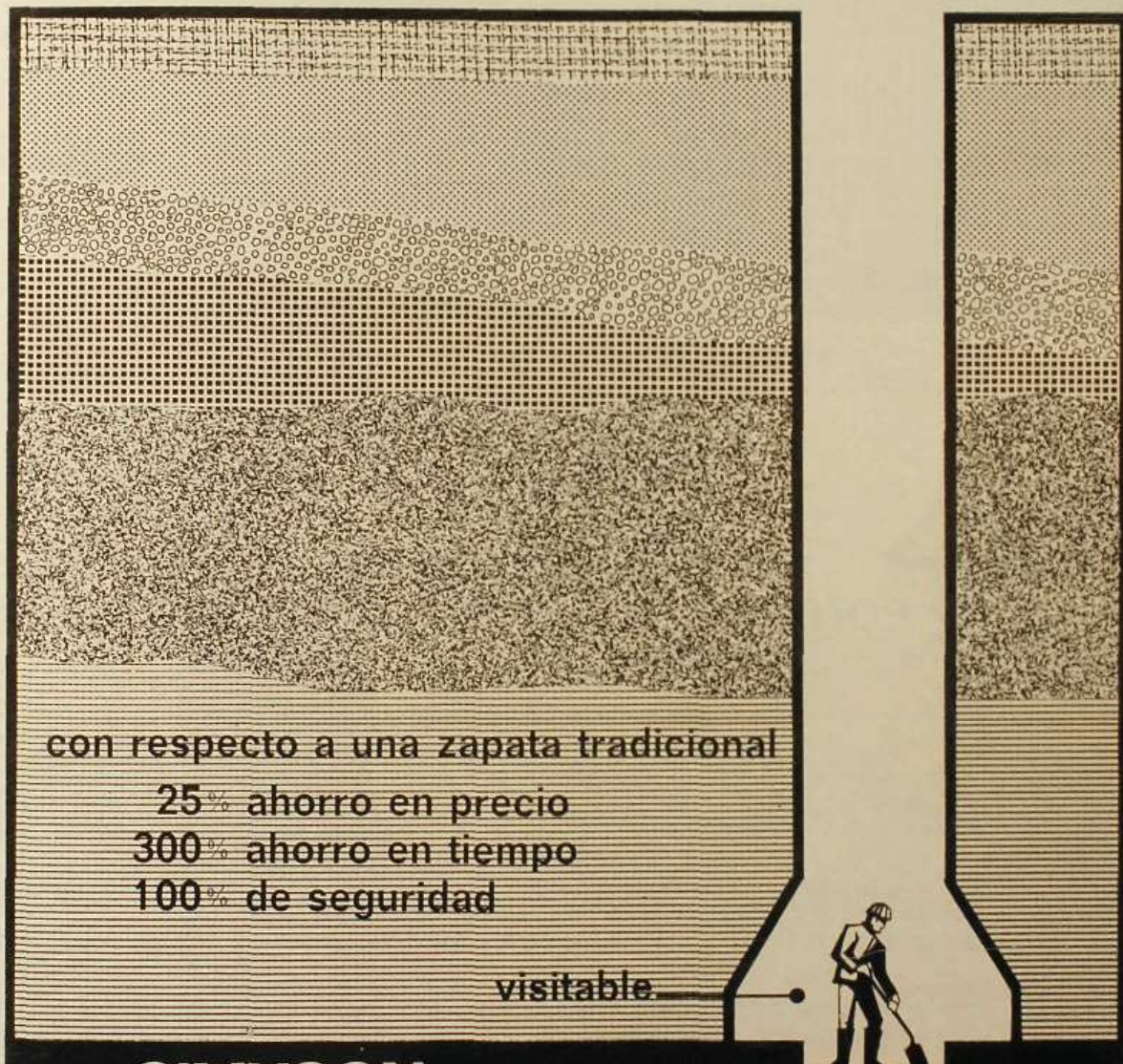
"La siderúrgica integral plenamente dedicada a la fabricación de calidades"



Altos Hornos de Vizcaya S.A.

APARTADO 116 - BILBAO - TELEX 32044-45 - TELEFONO 75 00 00

este zapilote resiste 600 Tm.



con respecto a una zapata tradicional

25% ahorro en precio

300% ahorro en tiempo

100% de seguridad

visitable

CIMYSON

Cimentaciones y Sondeos, S. A.

PAPROSA

Pantallas Continuas y Cimentaciones Profundas, S. A.

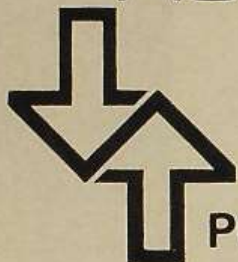
MONTALBAN, 3 - MADRID-14

TELEFONO 231 83 07/6/5

TELEX 22038 - GROUT E

CON LA TECNICA MUNDIAL MAS AVANZADA

ASCENSORES



POTENCIA INDUSTRIAL DINAMICA

ASCENSORES Y MONTACARGAS

de todos los tipos y sistemas, para canalizar el tráfico vertical en cualquier edificio y conseguir un fluído rápido de personas y mercancías.

Desde el ascensor normalizado a la instalación electrónica más moderna, con controles y mandos dotados de ordenadores transistorizados para programar un tráfico vertical lógico.

	15		19
20	14		18
19	13		17
18	12	20	16
17		19	
16	15	18	
	14		9
9	13	9	8
8		8	4
7		7	3
		6	2
		5	1
10		12	10
9	8	11	9
8	7	10	8
7	6	9	7
6			6
5	5		7
4	4	4	6
3	3	3	5
2	2	2	
1		1	1

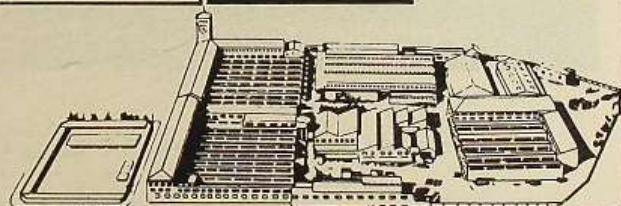
GUIRAL INDUSTRIAS ELECTRICAS, S. A.

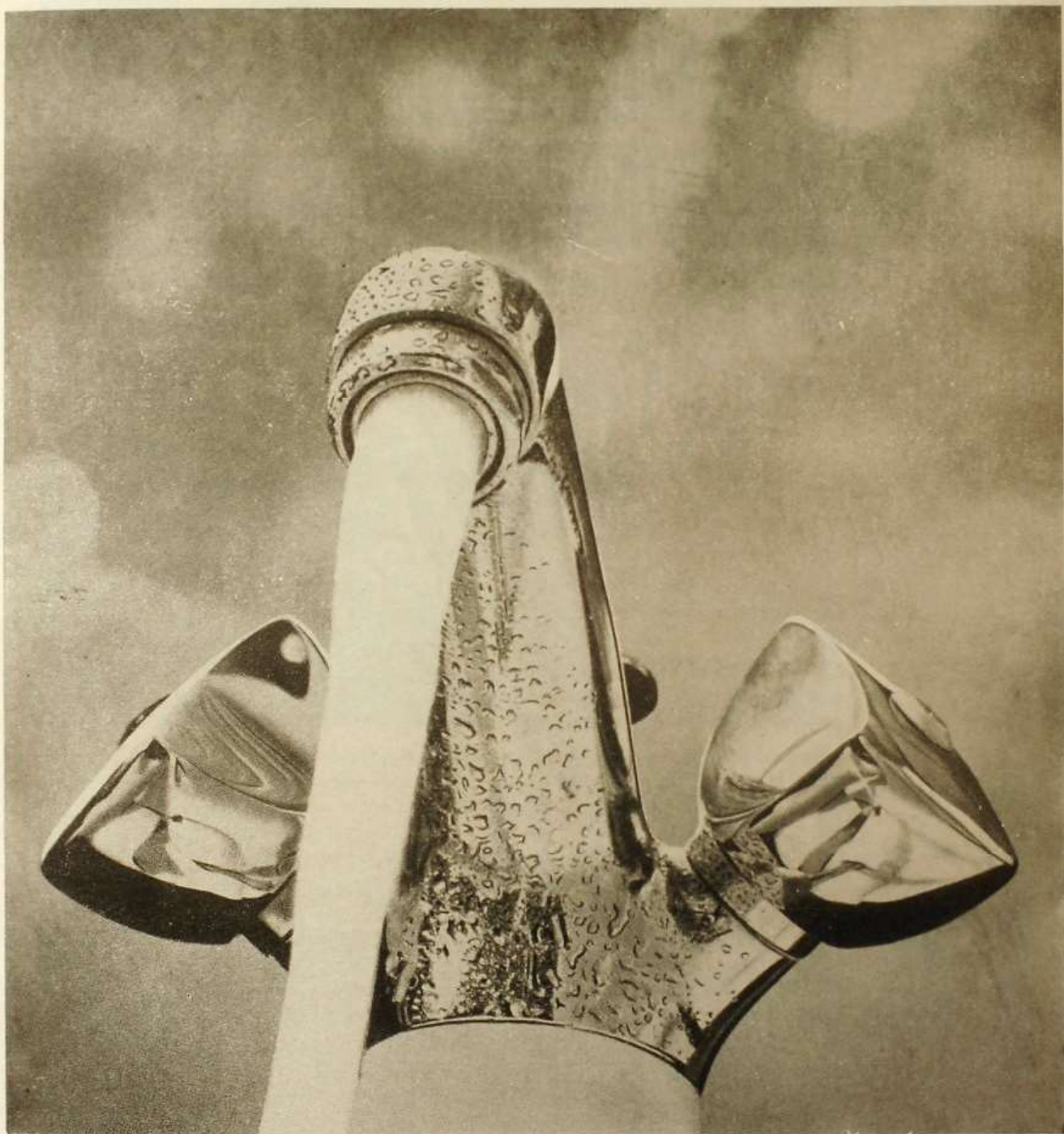
San Andrés, 17 - Tel. 221875* - ZARAGOZA

MADRID
GIJON
VIGO

BARCELONA
SEVILLA
BADAJOZ

BILBAO
VALENCIA
SALAMANCA





1/3 de las griferías
instaladas en España
llevan la marca
BUADES

INSTALE GRIFERIAS

BUADES

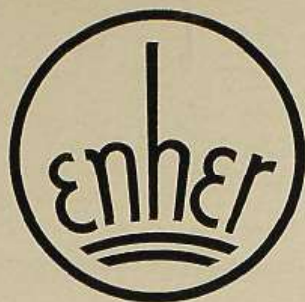
PARA TODA LA VIDA

De alta calidad
Finas y resistentes
Ajenas a las averías
...para toda la vida



Buades, S. A. Palma de Mallorca

E.N.HIDROELECTRICA DEL RIBAGORZANA, S.A.



¿Qué pensar de una madre que, por economizar algunas pesetas, comprara a su hijo unos zapatos pequeños?

Que le falta el más elemental sentido de la realidad puesto que el niño nunca los llevará a gusto y que muy pronto los zapatos le resultarán inútiles.

¿Qué pensar del constructor, promotor de viviendas o propietario de una industria que, dentro del presupuesto de construcción, escatima en la "instalación eléctrica"?

Exactamente lo mismo. Que probablemente le falta sentido de la realidad y de la evolución de las cosas. En efecto, muy pronto el que explote la industria o habite la casa se dará cuenta de que no se ha previsto ni la potencia necesaria, ni la instalación adecuada. Que no puede utilizar simultáneamente todas sus máquinas si es una industria o los electrodomésticos que desearía, si se trata de una vivienda. Cuando quiera corregir este defecto verá que ello no es posible sin realizar grandes gastos en modificar o ampliar su instalación.

Una instalación eléctrica estudiada racionalmente, realizada a conciencia y en la que se ha tenido en cuenta no sólo el presente, sino también el futuro, constituye un SEGURO DE CONFORT Y ECONOMIA.

ENHER, consciente de este problema y con los estudios sectoriales que ha llevado a cabo respecto a los diversos destinos de la energía eléctrica, le brinda su asistencia para decidir mejor su futuro suministro o la ampliación del actual.



ROTULOSTROC

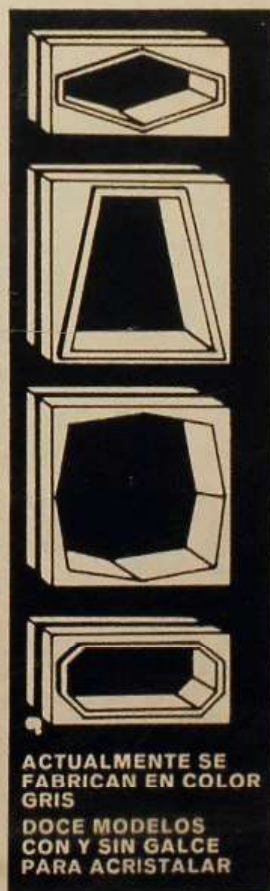
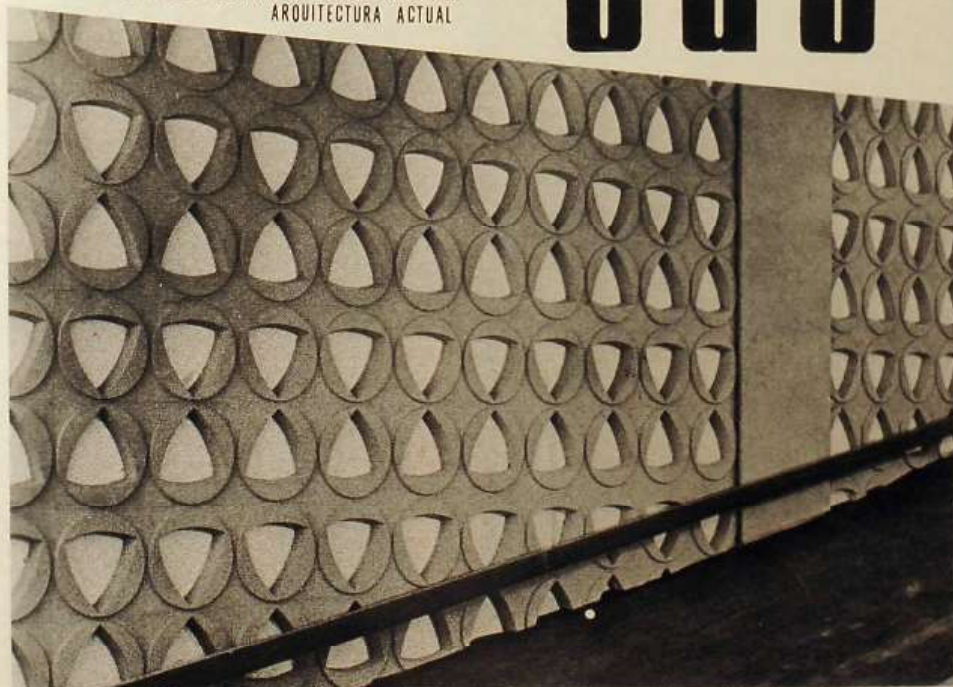
DISEÑO
CALIDAD

BARCELONA, G.M.O. FRANCO 442 TEL. 227 47 92
MADRID, GALILEO 91 TEL. 254 91 35
BILBAO, MARIA DIAZ DE HARO 71 TEL. 31 28 82
ZARAGOZA, CALVO SOTELO 29 TEL. 22 30 86

CELOSIAS DE HORMIGON

UNA NUEVA APORTACION AL SERVICIO DE LA
ARQUITECTURA ACTUAL

SAS



ACTUALMENTE SE
FABRICAN EN COLOR
GRIS

DOCE MODELOS
CON Y SIN GALCE
PARA ACRISTALAR

ARAGON, 268 - TEL. 2158800
BARCELONA-7

ADUANA, 15 - TEL. 2319259
MADRID-14

Redondos adherentes de alta resistencia, de dureza natural, para hormigón armado.

CALIDAD CONSTANTE
OPTIMA ADHERENCIA
FACIL SOLDADURA
MAXIMA ECONOMIA

aceros REA

CARACTERISTICAS MECANICAS

TIPOS DE FABRICACION	REA-42	REA-46	REA-50
Límite elástico aparente σ_e	4.200 Kg/cm. ²	4.600 Kg/cm. ²	5.000 Kg/cm. ²
Carga de rotura por tracción σ_{or}	6.000 Kg/cm. ²	6.500 Kg/cm. ²	7.000 Kg/cm. ²
Alargamiento a rotura, sobre base 5 ϕ ϵ_{or}	20 %	18 %	18 %
Alargamiento repartido, bajo carga máxima $\epsilon_{e.re}$	10 %	9 %	9 %

aceros REA

(marca registrada)

fabricación exclusiva por:



Altos Hornos de Cataluña
SOCIEDAD ANONIMA

Barcelona (7)
Av. José Antonio, 634, 2.º
T. 232 63 30 (5 líneas)

Madrid (14)
Prado, 4
T. 221 64 05



VICTORIO LUZURIAGA, S. A.
Pasajes (Guipúzcoa)

Con Licencia de Altos Hornos de Cataluña, S. A.
**INFORMACION COMERCIAL Y TECNICA
PRO-REA S.A.**

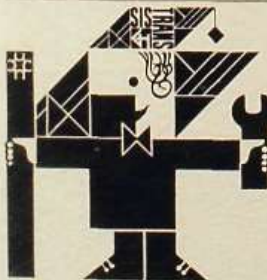
Barcelona (7) Av. José Antonio, 634, 2.º T. 232 63 30 (5 líneas)
Madrid (14) Prado, 4 T. 221 64 05



Los aceros REA son los primeros aceros adherentes de alta resistencia, de dureza natural, fabricados en España.

proyecte desde ahora sin subordinación tecnológica

LIGERAS CONSTRUCCIONES EXTERIORES
DIVISIONES DE DESPACHO
DECORACION EN GENERAL



Extensa gama de colores en estructura • Posibilidad en el mecanismo de unión de entregas en ángulo • Diferentes soluciones de anclaje tanto en obra acabada como en curso de ejecución • Elevada insonorización • Conducciones eléctricas y telefónicas de fácil acceso • Rápida sustitución de paneles • Materiales diferentes en cada cara • Fácil de proyectar • Estudiada entrega de materiales tipo Termophane • Perfecta junta de cristal sin vibraciones y de fácil sustitución • Perfecta entrega de techos falsos tipo Armstrong • Etc.

¡Conozca sus aplicaciones y... búsquele usted muchas más!

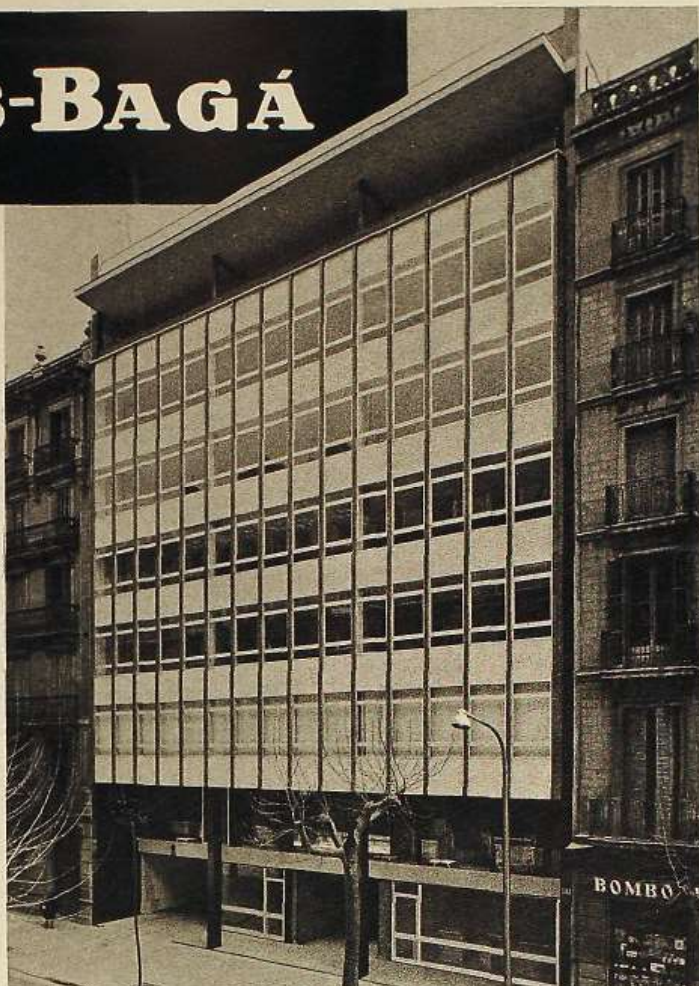
S.A.M. MAS-BAGÁ

Valencia, 344-346
Teléf. 257 15 06 - Barcelona-9
Hortaleza, 17
Teléf. 221 68 61 - Madrid-4
Telegramas MASBAGA

**Presenta la mayor exposición de
España de:**
COCINAS
FREIDORAS
MARMITAS
PAELLERAS BASCULANTES
GRATINADORAS
ARMARIOS-MESA CALIENTES
PRUSIANAS
FREGADEROS
en su nuevo edificio de Barcelona

* **INSTALACIONES
COMPLETAS**
* **PROYECTOS**

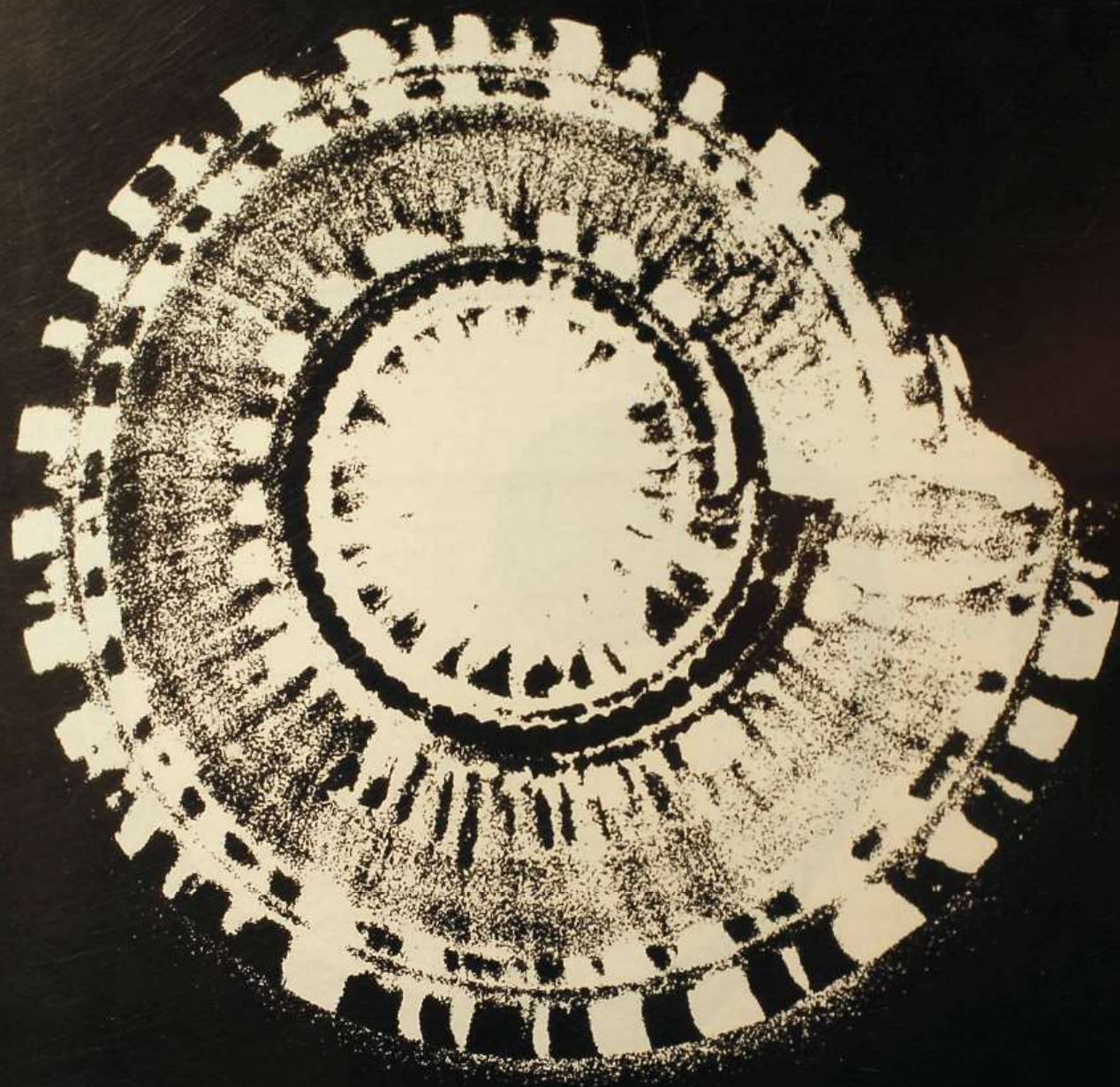
Aparcamiento en el mismo edificio



Edificio Mas Bagá - BARCELONA

Vista parcial de la exposición





VIETA

es

ALTA FIDELIDAD

*una «pe» que
le ayudará
a vender
su producto*



Publitel, s.a.

SERVICIOS GENERALES DE PUBLICIDAD

rambla de cataluña, 33, 2.º / tels. 232 29 70 - 231 20 46 / barcelona (7



está en venta en las siguientes librerías:

ALICANTE

Librería Internacional

ALMERIA

Librería Cajal

BADALONA

Librería Al Vent

BARCELONA

Librería Acervo
Librería Ancora y Delfín
Librería Bastinos
Librería Les Beceroles
Librería Bosch
Librería Carroggio
Librería Casa del Libro
Librería Cinc d'Oros
Librería Claris
Librería Crédito Editorial Sanz
Librería Dolorinna Orsola
Librería Francesa
Librería Hogar del Libro
Librería Janua
Librería Les Punxes
Librería Leteradura
Librería Metropolitana
Librería Occidente
Librería Platón
Librería Porter
Librería Proa
Librería Scriba
Librería Tahull
Librería Trilce

BILBAO

Librería Universal

BURGOS

Librería Mainel
Librería S. Rodríguez

CADIZ

Librería Mignon
Librería Minerva

CASTELLON

Librería Surco

CORDOBA

Librería Agora

EL FERROL

Librería Helios

GERONA

Librería L'Auca

GIJON

Librería Atalaya
Librería Cervantes

GRANADA

Librería Al-Andalus
Librería Casa del Libro
Librería Don Quijote
Librería Paideia

GRANOLLERS

Librería La Gralla

IGUALADA

Librería Gassó
Librería Jordana

LA CORUÑA

Librería Agora
Librería Araujo
Librería Atenas
Librería Molist

LAS PALMAS

Librería Alonso Quesada
Librería Hispania
Librería Larra
Librería Rexachs

LERIDA

Librería Domingos
Librería Urriza

LUGO

Librería Alonso

MADRID

Librería Antonio Machado
Centro Press
Librería Cultart
Librería Estudio
Librería Fuentetaja
Librería Marcial Pons
Librería Miessner
Librería Oxford
Librería Porrua
Librería Visor

MALAGA

Librería Atenea

MANLLEU

Librería Contijoch

MANRESA

Librería Boixeda
Librería Símbol
Librería Torra
Librería Xipell

MATARO

Librería Cap Gros
Librería Tria

MURCIA

Librería Demos

ORENSE

Gráficas Tanco
Librería La Región

OROTAVA

Librería Miranda

PALMA DE MALLORCA

Librería Ereso
Librería Mallorca

PAMPLONA

Librería Andrómeda
Librería El Bibliófilo
Librería Gómez
Librería Médico Técnica

PONTEVEDRA

Librería Luis M. Gendra

REUS

Librería Gaudi

SABADELL

Librería Arc
Librería Hogar
Librería Sabadell

SALAMANCA

Librería Cervantes
Librería Hernández

SAN SEBASTIAN

Librería Lagun
Librería Easo
Librería Internacional
Librería Ramos
Librería Servan
Librería Ubiria
Librería Zubieta

SANTA CRUZ DE TENERIFE

Librería Casa del Libro
Librería Goya
Librería La Prensa
Librería Weyler

SANTANDER

Librería Estudio
Librería Hispano Argentina
Librería Puntal

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Librería Carballal
Librería El Toral
Librería Libradón
Librería Porto

SEVILLA

Librería Al-Andalus
Librería Antonio Machado
Librería Atenea
Librería Averroes
Librería Cenital
Librería Fulmen
Librería Itálica
Librería Reina Mercedes
Librería Sanz

TARRAGONA

Librería Guardias
Librería Rambla

TERRASSA

Librería Grau

TORRELAVEGA

Librería Puntual 2

VALENCIA

Librería Concret
Librería Tres i Quatre

VALLADOLID

Librería Amadis
Librería Isis
Librería Miñón

VALLS

Librería Alt Camp

VILANOVA I LA GELTRU

Librería Aderró

VIGO

Librería Cervantes
Librería Librouro

ZARAGOZA

Librería Fontibre
Librería General
Librería Pórtico-2

NUESTRO PROXIMO NUMERO MONOGRAFICO TRATARA EL TEMA DE LA

emigración

CARA A

1. ANDALUCIA PUNTO DE PARTIDA (J. Botella)
2. TRAUMA DEL TRABAJO, EL TRABAJADOR
INMIGRANTE Y SU PROBLEMA LABORAL
(Juan M.^a García Nieto)
3. LA CONSTRUCCION COMO PLATAFORMA
(Francisco Candel)

CARA B

4. APARICION DE LOS BARRIOS COMO SIMPLE
AGLUTINAMIENTO DE VIVIENDAS (Manuel J. Campo)
5. LA INMIGRACION RURAL A CATALUÑA Y EL
PROBLEMA DE SU TOMA DE CONCIENCIA
(Antonio Figueruelo)
6. LA INTEGRACION DE LOS BARRIOS A LOS NUCLEOS
DE POBLACION ACTIVA (Manuel J. Campo - Carles Navales)
7. LOS INMIGRANTES Y LA CULTURA CATALANA
(Antonio Pérez)