

cnu

CONSTRUCCION  ARQUITECTURA  URBANISMO



2-3
DISEÑO
INDUSTRIAL

Septiembre 1970

Número doble

100 pesetas

Editado por el
Colegio Oficial de Aparejadores y
Arquitectos Técnicos de Cataluña y
Balears

SEPTIEMBRE 1970 Publicación Bimestral
Director: Jordi SABARTES CRUZATE
Presidente del Colegio
Subdirector: F. SERRAHIMA DE RIBA

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

Secretaría: Laura ANZIZU FUREST

Encargados de sección:
Francesc SERRAHIMA
José Miguel ABAD/Joaquim LARA
Santi LOPERENA
Roman GUBERN
Rafael CARRERAS/Jaume LORES
Ferran CARTES
Eduard PONS
Gabriel MORA

Diseño gráfico: Enric SATUE

Fotografía: Jordi GOMEZ
Antoni CATANY/Gabriel SERRA

Cubierta: Enric SATUE

Exclusiva de Publicidad:
PUBLITEL-Aragón, 312-Tel. 232 29 70
Distribución: Librería LES PUNXES
Rosellón, 260 - Tel. 257 74 74
Barcelona 8

Impresión: CASAMAJO-Barcelona
Fotograbados: TARDIU

Suscripciones:
España: 250 ptas. año
Número suelto: 50 ptas.
Número atrasado: 70 ptas.
Extranjero: 6 \$ año
Número suelto: 1,20 \$
(incluido gastos de envío)
Depósito legal: B-36584-69

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 y Baleares. Vía Augusta, 4
Teléfonos 217 42 08/217 42 12/217 42 16
Barcelona-6
Redacción: Balmes, 191, 6.º 4.º
Teléfono 228 90 14, Barcelona-6

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 y Baleares, pone en conocimiento de los lectores los siguientes datos:

Junta de Gobierno:

Presidente:
Jorge SABARTES CRUZATE

Secretario:
José MAS SALA

Contador:
Eduardo PONS MATAS

Tesorero:
Luis M.º PASCUAL ROCA



cau

2-3

SUMARIO	DISEÑO INDUSTRIAL	SEPTIEMBRE 1970
SECCION PROFESIONAL	▪ LA LEY GENERAL DE EDUCACIÓN Y LA REFORMA DE LAS ENSEÑANZAS TÉCNICAS/J. A. Marcos Alonso	2
SECCION CONSTRUCCION	▪ LA VIVIENDA, PROBLEMA PERMANENTE/J. M. Abad	4
SECCION CONSTRUCCION 2	▪ TÉCNICAS Y ANTITÉCNICAS EN LA CONSTRUCCION/J. Lara	6
SECCION ARQUITECTURA	▪ SIGNIFICACION ACTUAL DE ERNESTO N. ROGERS/I. de Solá-Morales	8
SECCION URBANISMO	▪ LA POLUCION EN LA SOCIEDAD OPULENTA/J. Soler Fonrodona	12
	▪ EL PLAN DE ORDENACION URBANA TRINIDAD-VALLBONA-TORRE BARO/Fabrizio C.	13
SECCION DISEÑO	▪ LA OTRA CARA DE EUROMOMUS/R. Carreras	14
	▪ EUROMOMUS, UNA ESTETICA PARA RICOS/J. A. Marcos Alonso	15
SECCION ARTE	▪ EL ESTILO PUSH PIN	16
	▪ LA POST PINTURA DE ANGEL JOVE/M. Vázquez Montalbán	17
SECCION CINE	▪ EL NAUFRAGIO DEL CINE ESPAÑOL/R. Gubern	18
SECCION SEMIOLOGIA	▪ COMUNICACION VISUAL EN EL DISEÑO INDUSTRIAL/F. Cartes	20
COLEGIAL	▪ ACTIVIDADES DEL COATCB	22
▪ PROBLEMAS DE LA CRITICA DE DISEÑO/J. Lorés		24
▪ DISEÑO: NUMERO EXTRAORDINARIO		25
▪ ENCUESTA SOBRE DISEÑO INDUSTRIAL: ¿PRAXIS, POIESIS O HISTORIA SAGRADA?/J. A. Marcos		26
LOS TEORICOS: TOMAS LLORENS		29
VALERIANO BOZAL		30
LOS PROFESIONALES: ESTEBAN AGULLO		31
ANDRE RICARD		32
MIGUEL MILA		33
RAFAEL CARRERAS		34
FEDERICO CORREA		35
JOAN ANTONI BLANC		43
▪ EL DISEÑO EN EL CAMPO CAPITALISTA/A. Cirici Pellicer		44
▪ EL DISEÑO EN EL CAMPO SOCIALISTA: ÉRASE UNA VEZ.../J. A. Goytisolo		52
	PRESENCIA DE CUBA EN LA CULTURA ARQUITECTONICA CONTEMPORANEA/R. Segre	58
▪ EL DISEÑO EN ESPAÑA/J. Corredor-Matheos		84
▪ EL DISEÑO-FICCION/John Rubert Aranguren-Diseño Gráfico: Robert Llimós		92
▪ OFICINA Y DENUNCIA/F. Garcia Lorca		100
▪ EN BARCELONA: POR UNA ARQUITECTURA DE LA EVOCACION/LI. Clotet		104
▪ FARENHEIT 70		110
▪ CORREOS Y COMUNICACIONES		114
▪ DOCUMENTOS CAU 1/¿Profesiones o Corporaciones?/J. A. Marcos Alonso		115
▪ ARQUITECTURA DE AUTOR/G. Mora		127
▪ GUIA DE ANUNCIANTES		131

Una exigencia ineludible

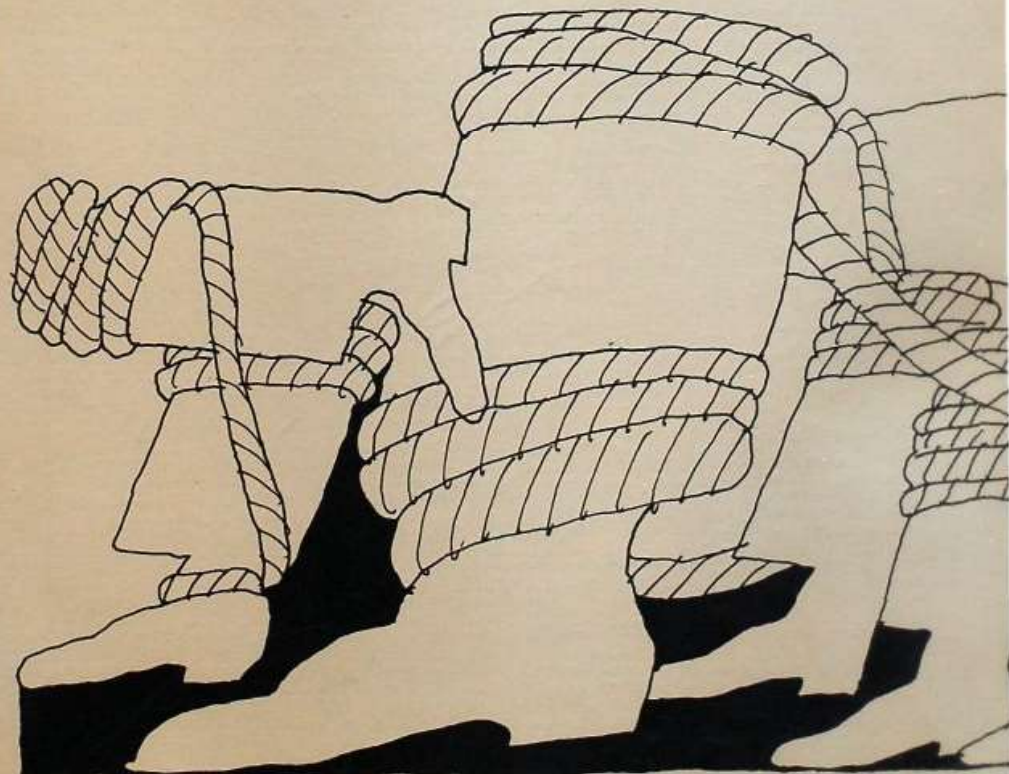
El tema de la reforma de las enseñanzas técnicas ha venido arrastrándose largos años a través de resistencias, presiones, polémicas, que han agitado el mundillo técnico-profesional y han llevado a los diversos grupos afectados a tomas de posición más o menos belicosas y a movilizaciones más o menos armadas.

La importancia de este problema no necesita subrayarse. Por encima de los fuertes intereses que remueve y de los arraigados y vetustos hábitos mentales a que se enfrenta, la reforma estructural de las profesiones técnicas y de sus correspondientes instituciones docentes constituye una exigencia ineludible con la que también nuestro país se ha encontrado en su larga y difícil marcha hacia el desarrollo tecnológico, económico e industrial.

Antes de la actual Ley General de Educación, se habían hecho ya, en 1957 y 1964, dos importantes intentos de reforma. En ambos casos, las críticas prevalecieron sobre los plácemes y, a fin de cuentas, por motivos de más o por motivos de menos, todos, tirios y troyanos, se sintieron descontentos, insatisfechos, defraudados.

En realidad, se trataba de reformas tímidas, parciales, que dejaban intacta la raíz de muchos de los problemas con que se enfrentaban. Es dudoso, sin embargo, que se hubiera podido llegar al intento, mucho más radical —al menos en sus fines explícitos—, de la actual Ley General de Educación, de no haber existido los precedentes esfuerzos legales de 1957 y 1964 cuya función más importante fue, sin duda, la de «romper el hielo» en un difícil contexto de grupos fuertemente atrincherados y dispuestos a batirse a fondo para mantener sus viejas, privilegiadas posiciones.

Cumplida esta importantísima función de agitar las hasta entonces tranquilas y seguras aguas en que las élites profesionales navegaban, las reformas de 1957 y 1964 —a pesar de que, en ciertos medios, fueron vistas como un insolente desafío y, por lo mismo, como un motivo más que justificado para ras-



garse aparatosamente las vestiduras— no hicieron, pues, más que aplazar la reforma, la verdadera reforma que venía exigida por la evolución misma del sistema productivo. ¿Se logra, por fin, esta ansiada reforma con la actual Ley General de Educación?

La reforma de 1970

Un somero análisis de las polémicas suscitadas antes y después de la aparición del Libro Blanco muestra claramente que, también en este caso, la estrategia de los grupos que se sentían amenazados ha consistido en lanzarse, brazos abiertos, a una «revolución de las palabras» cerrando el paso a toda reforma que quisiera tocar, de verdad, las cuestiones fundamentales. Incluso ha habido algunos —más optimistas o, según se mire, más pesimistas— que, solapada y hábilmente, han llegado a proponer una vuelta al infausto sistema del «*numerus clausus*» previa adopción, eso sí, de nueva nomenclatura y nuevas y más brillantes referencias legitimadoras. El consabido «que todo cambie para que todo siga igual» ha sido, en pocas palabras, el lema no expresado de ciertos grupos y de ciertas presiones más o menos «*diplomáticas*».

Es aún demasiado pronto para poder decir hasta qué punto la nueva ley ha conjurado el peligro de que todo quede en mucho más ruido que nueces. Sólo la futura reglamentación y la orientación concreta y práctica de la política ministerial podrá despejar las incógnitas que quedan pendientes.

Entre los objetivos explícitos de la ley, los de mayor transcendencia en relación con la reforma de las enseñanzas técnicas eran la desaparición de su innegable carácter clasista —traducido en la proliferación de barreras «selectivas», cuya función real no ha sido mejorar la preparación de los futuros profesionales sino impedir el acceso de los no elegidos al «chollo sagrado» de las cimas superiores, y, en la creación de dos continuos diferentes y separados, los técnicos de «grado medio» y los técnicos «superiores», organizados en una estructura de super y subordinación— y una mayor fluidez y realismo en la relación entre la demanda real de parte del sistema productivo y la oferta real de parte de las instituciones docentes.

La ley se proponía la creación de una estructura *unitaria y continua* en la que los diversos niveles de formación y los diversos tipos de especialidades ofrecidas pudieran significar, al mismo tiempo, una diversificación de las respuestas a la diver-

sidad de niveles de la demanda real y una igualdad real de oportunidades para todos los estudiantes del sector técnico.

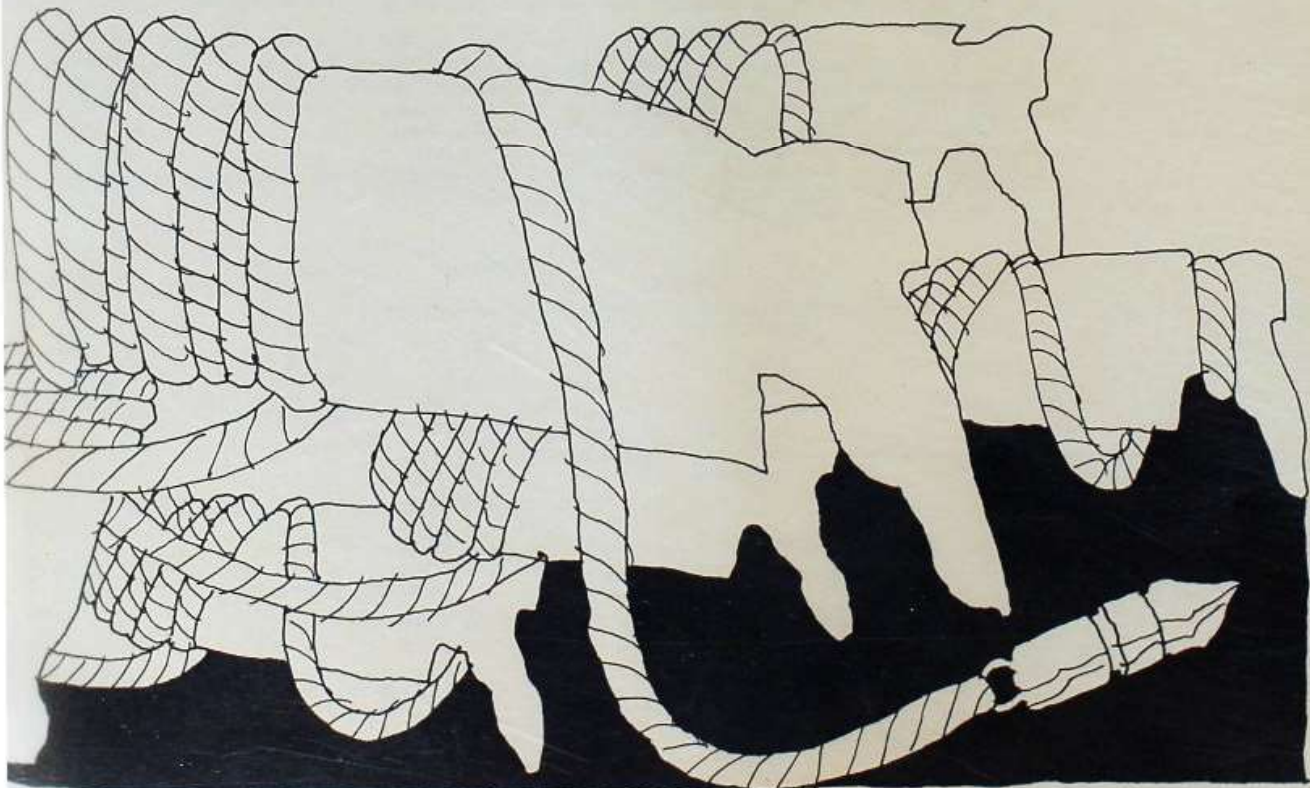
Parece claro que la lógica interna de este nuevo sistema debería haber implicado la desaparición de las antiguas enseñanzas técnicas de grado medio, como tipos de enseñanzas aparte, separadas del resto de las enseñanzas técnicas, y su integración dentro del abanico de niveles de formación y de grados y tipos de especialización ofrecidos en la nueva estructura unitaria propuesta; en otras palabras, la desaparición de la doble estructura que creaban los adjetivos de «superior» y «de grado medio» y su sustitución por una estructura de las enseñanzas técnicas «*tout court*».

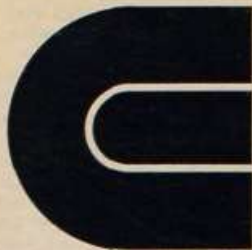
Quizá como resultado de las presiones que, lógicamente, la ley iba a encontrar en el itinerario de su elaboración, quizá por otras razones, lo cierto es que el mantenimiento «en paralelo» de dos niveles —ciclo de las enseñanzas técnicas de grado medio y primer ciclo de las enseñanzas técnicas superiores—, cuyas características diferenciales no aparecen nada claras ni en el aspecto de estudios a realizar ni en el aspecto de «misión» a cumplir en el campo profesional, parece ser un aspecto poco coherente con la estructura unitaria y continua que buscaba la formulación de objetivos de la nueva ley.

En todo caso, esta objeción es, hoy por hoy, una objeción formal. El juicio sobre su significación real así como sobre el valor de la reforma en su conjunto sólo podrá hacerse cuando aparezca, a través de las normas que les den una existencia jurídica concreta, el verdadero significado que asumen fórmulas tan imprecisas como los «criterios de valoración» para el ingreso en las diversas Facultades y Escuelas, «los requisitos docentes que reglamentariamente se establezcan» para el ingreso al segundo ciclo de los estudiantes procedentes de Escuelas Universitarias y los procedimientos a través de los cuales, después de un año propedeútico común, unos estudiantes sean orientados hacia los estudios de grado medio y otros hacia el primer ciclo de los estudios superiores.

Sólo cuando todas estas incógnitas queden despejadas por la normativa que establezcan los futuros reglamentos y decisiones ministeriales podremos saber si esta reforma ha sido la verdadera reforma en profundidad —o, al menos, su comienzo— que las circunstancias exigían o si hemos de seguirla esperando, otra vez, para tiempos mejores.

J. A. MARCOS ALONSO





La vivienda, como hecho arquitectónico, urbanístico, económico y social, es problema permanentemente actualizado cuya solución se presenta imposible a corto plazo y oscura en perspectiva más larga si persisten los condicionamientos que actualmente lo enmarcan.

Las cifras disponibles hasta el momento sobre el sector de la vivienda confirman, efectivamente, la reactivación que se venía percibiendo desde principios del pasado 1969. El número de unidades realizadas en el último quinquenio —media anual de 250.000— marca un índice de 7,9 por mil habitantes que nos sitúa, sobre el papel, muy cerca de la media europea que registra un índice de 8,2.

Con todo, estos resultados cuantitativos que han motivado cierto clima optimista carecen de valor interpretativo real si, despojándolos de la cáscara algebraica, no repartimos esos triunfos con el resto de la baraja. En la construcción de edificios, la apremiante necesidad de liberar al sector del sofoco deficitario ha producido, entre otros, dos fenómenos claros:

Uno, que cantidad no tiene que ver nada en absoluto con calidad.

Otro, que cantidad y calidad no tienen nada que ver con la demanda efectiva de habitación.

Sobre este primer hecho podríamos traer a colación ingentes montañas de disquisiciones filosóficas y estéticas sobre la relación habida entre cantidad y calidad. En nuestro caso, no necesitamos andar por las ramas para esclarecer la cuestión: la necesidad de abastecer el mercado de vivienda creado, sobre todo, por las enormes corrientes inmigratorias ha lanzado al ruedo ejércitos desencadenados de «constructores» que han levantado lo que mejor les ha parecido, con la complicidad, por defecto, de la Administración pública —toquemos madera— y el interés, por exceso, de industriales, técnicos y empresarios comprometidos en el negocio.

Al escribir estas líneas, uno teme hacer el ridículo por repetir lo que cien veces han repetido todos y lo que mil veces hemos visto los profesionales. Uno teme, también, y se pregunta, sobre la utilidad o no de divulgar repetida y críticamente estos problemas. Los ojos se acostumbran a leer hechos y más hechos; la conciencia se acomoda a la especulación y la especulación se instala cómodamente en la conciencia de todos. Al final, la crítica puede resultar, como sucede en otras cosas, propaganda de gorra: el timo resulta excitante. Pero es igual. Sigamos la corriente.

En la vivienda de tipo medio y bajo o «social» no hay calidad. No puede haberla. La repercusión del valor del suelo, el coste de los materiales, los estrechos plazos de ejecución y el sistema de producción a destajo impiden unos buenos acabados. Es lógico. Habiendo dos constantes no descendientes —precios y margen de beneficios— quien tiene que apretarse el cinturón y ajustarse al presupuesto es la calidad. Veamos, sobre el tema, los datos facilitados por el I.N.V.:

Costes por m² construido en viviendas de protección oficial

Ejecución material			Honorarios y devengos opcionales		Repercusión m² de terreno		TOTAL	
Barna España			Barna España		Barna España		Barna España	
1962	1.476	1.335	251	200	216	124	1.943	1.667
1968	2.125	1.940	497	381	322	233	2.944	2.556
% de aumento 44			45,3		98		90,5	
62/68					49		65,5	
							51,5	
							52	

En este cuadro se introduce un factor y no, por cierto, el menos incidente a la vista: los honorarios. El asunto tiene miga porque repetidas veces los profesionales, individualmente, y los Colegios, en tanto que corporación, han defendido la conveniencia de aumentar las tarifas como uno de los medios adecuados para hacer frente a otro problema: el mantenimiento del nivel económico-profesional sin tener que recurrir a atender—mal atender—múltiples obras (argumento verosímil), facilitando, con ello, la incorporación de nuevos compañeros a los puestos de trabajo que, de ese modo, quedarían libres (argumento demagógico aunque sea cierto).

En el cuadro quedan oscuros los conceptos englobados en el enunciado «Ejecución material» al no ser desglosados convenientemente: coste de materiales, coste de la mano de obra, repercusión en los gastos generales, etc. Son estas partidas, precisamente, las que se han de combinar para ajustarse a las previsiones, dado que los otros dos elementos son fijados e independientes al contratista.

Apuntados los motivos básicos que, a mi parecer, condicionan la calidad de ejecución y acabados de una obra, pasemos a examinar el segundo fenómeno: cantidad y calidad no están en función de las necesidades objetivas de la demanda.

La planificación del número y tipo de viviendas debe realizarse tomando como dato generatriz el que resulte de un estudio preciso de necesidades en sus diversos aspectos: —en cuanto a número (sin distinguir categorías), el que venga determinado por los cambios de residencia dentro de la misma población y la afluencia inmigratoria prevista (teniendo en cuenta la posibilidad de flujos hacia afuera). —en cuanto a tipo, el que señalen realmente los distintos niveles de demanda.

Entendámonos: el problema que se pretende poner de relieve no es el que plantea la elaboración de esos datos estadísticos (cosa que, de algún modo, ya se hace: datos para la vivienda en el II Plan de Desarrollo, I.N.V., Patronatos, Instituto Nacional de Estadística, etc.), sino las barreras de todo tipo que obstaculizan el cumplimiento de esas previsiones. El sistema de cupos, por grupos de promoción, seguido en la actualidad como método para ceñirse a los programas previstos dificulta, contradictoriamente, su propio cumplimiento. Lo que en teoría pudiera ser mecanismo eficaz de control resulta nulo en su actual aplicación. Por una parte, la espera de que aparezcan los anuncios de cupos en el B.O.E., debiendo soportar entretanto cuantiosos gastos financieros, más las dificultades para conseguir, luego, la inclusión en el cupo deseado. Por otra, regulaciones de orden técnico (medidas de patios), dificultad para encontrar dentro de las grandes ciudades terrenos (debido a las condiciones constructivo-jurídicas y a su elevado coste) que permitan la elevación de viviendas asequibles, etc.

Todo esto nos permite comprender el alarmante descenso en el número de viviendas acogidas a protección oficial y el consiguiente incremento de las de renta libre. Los siguientes cuadros son expresivos:

Viviendas acogidas a Protección Oficial

Tipo	año 1962	año 1968
Protegidas	2.096	41
Renta I. I	24.453	43.724
Renta L. II	36.041	26.831
Subvencionadas	82.558	62.430
Beneficiables	2.685	344

Veamos, comparada, la significación de estas cifras:

Año	Viviendas de Protección Oficial		Libres	
1962	147.833	91 %	14.612	9 %
1968	133.370	53 %	114.719	46,3 %

(fuente: I.N.V.)

Finalmente, nos queda por considerar otro aspecto no menos importante de la cuestión: ¿Viviendas para alquilar, o viviendas para vender?

La mentalidad del promotor es invertir y recuperar a corto plazo, cuanto más pronto mejor. Si en este momento no cobran los pisos al contado es porque la vaca no da para tanto, pero llegará. En el aspecto económico-financiero, el sector de la vivienda está sujeto a los mismos condicionamientos que el resto de sectores industriales: insuficiente nivel de investigación, atraso tecnológico, apatencia de rentabilidad a corto plazo. En este marco, el alquiler es, generalmente, perjudicial para el promotor.

En cambio, el usuario se ve abocado a la compra de un inmueble, porque en el 90 % de los casos ya ha desesperado de encontrar una vivienda en alquiler. Por otra parte, se establecen campañas tremebundas en las que se bombardea al público con la idea de «propiedad», asociándola a estabilidad, dignidad, superación, dinero, categoría, ocio, vicio, etc., con indudable resultado. Los índices que facilita el I.N.V. señalan un notable incremento de viviendas que se destinan a venta simultáneamente a un descenso alarmante en la destinada a alquiler.

Pero la realidad de la gente, en cuanto a sus posibilidades económicas, va por otros derroteros. Veamos, sino, lo que nos dice el estudio sobre la materia que aparece en el Anuario del Mercado Español 1969, del Banco Español de Crédito:

Categoría socioeconómica	Régimen de vivienda		
	En propiedad	En alquiler	Total
C ₁ : Empresarios de grandes y medianas empresas, profesiones liberales, directores de grandes y pequeñas empresas, altos cargos de empresas, militares de comandante a general inclusive, etc.	68,2	37,2	100,0
C ₂ : Empresarios con 5 obreros (industria) y 2 (comercio), militares de alférez a capitán inclusive, técnicos medios, agentes comerciales, etcétera.	51,2	48,8	100,0
C ₃ : Empresas agrícolas sin obreros fijos, administrativos, dependientes de comercio, encargados de taller y obreros cualificados, militares suboficiales, fuerzas armadas sin graduación: guardia civil, policía, etc.	46,2	53,8	100,0
C ₄ : Jornaleros agrícolas, subalternos de oficina, peones y obreros no cualificados, personal de servicios domésticos, carteros, etc.	36,2	63,8	100,0
TOTALES	44,0	56,0	100,0

Es decir, llegamos al cabo de la calle, no se construye lo que la sociedad necesita sino lo que necesitan los inversores. Pensamos, por todo esto, que la solución a los tres sectores en que dividió el tema de la vivienda el Sr. Mortes, ante las cámaras de TV el 19 de diciembre último, —a) familias trabajadoras: fórmulas adecuadas de financiación y amortización que a la vez faciliten el ahorro. b) Mejora de la vivienda rural por medio de atención preferente a los patronatos. c) Conseguir que el ahorro de los emigrantes les permita disponer a su regreso de la vivienda que desean—, es harto difícil.

José Miguel ABAD/Aparejador

La construcción —no es un secreto para nadie— está llena de chapuzas, de picarescas y de irracionalidad; es decir, todo lo contrario de lo que sugiere la idea de «técnica». Por otra parte, ningún otro sector productivo está, probablemente, tan inmerso en las técnicas del mundo preindustrial.

Esta sección tratará de poner al descubierto las contradicciones —grandes y pequeñas— inherentes a esos dos aspectos señalados. Si la técnica es, en sí misma, racionalidad, eficiencia, funcionalidad, muchas veces se tiene la impresión de que las construcciones de edificios son afectados por la lógica técnica por mera casualidad. Los fáciles negocios han abierto, como siempre, amplias posibilidades a la picaresca y a la trampa.

Las fotos corresponden a una pared medianera; se trata de una obra hecha por una de las más fuertes empresas inmobiliarias de Barcelona.

Entre las «lindeszas» constructivas que se evidencian en esta obra, obsérvense las siguientes:

1) El machón, teóricamente destinado a enlazar las paredes medianeras estableciendo la unión entre las casas, es un auténtico «postizo», sin trabazón alguna con la pared de la que tendría que formar parte; este machón ha sido «añadido» después, formando un castillo de yeso y mahones; tabique pluvial y machones se aguantan todos ellos en la terraza vecina. Si no fuera una broma, podríamos decir que su única función es «decorativa». Es de destacar no sólo la chapuza que todo esto representa sino el peligro real para los vecinos en el momento en que se hubiera desprendido todo este bello conjunto (ver fotos 1 a 5).

2) La pared medianera es toda ella de tochana; las muestras de piezas rotas ocupan un 20 % de la superficie; no es necesario insistir en los fallos de aguante que supone este uso de trozos de tochana si, además, tenemos en cuenta las presumibles regatas horizontales para empotrar instalaciones por la parte interior del muro (fotos 6, 7 y 8).

3) Cabezas de vigas sin proteger y completamente oxidadas; nivelación de pisos, para apoyo de viguetas, con un extraño combinado de restos de mahones, rasillas, yeso, mortero, etc.; viguetas pretendidas como forjado, colocadas torcidas y sin rellenar sus cabezas; todo ello ayuda a «revalorizar» esta construcción. En una palabra, una auténtica lección de cómo no se debe construir.

4) Punto final: en la escala de valores de la oferta, los pisos a los que estas fotos corresponden, están entre los de tipo mediano tirando a buenos; ¿cuánto se ha embolsado la correspondiente inmobiliaria con estas «muestras» de construcción? Y si esto es sólo la fachada, ¿cuántos cambalaches y dineros fáciles hay detrás de todos los demás aspectos de los «negocios» de la construcción?

Texto y fotos: Joaquim LARA OLIVA/Aparejador







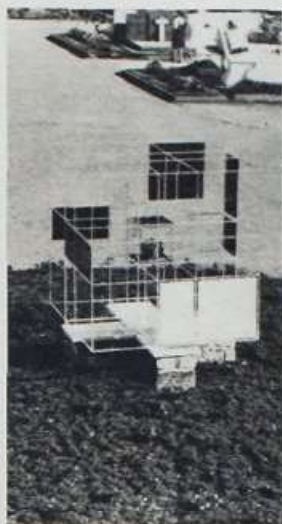
La muerte de Ernesto N. Rogers en Gardonne sul Garda el pasado 9 de noviembre sólo ha sido comentada hasta ahora por las revistas de arquitectura y por la crítica a través de breves notas necrológicas y en términos de estricto acontecimiento personal. Y aunque el fallecimiento de esta figura esforzada de la arquitectura contemporánea es profundamente dolorosa, no por ello debe olvidarse el interés que hoy puede tener, aunque sea esquemáticamente, una revisión crítica del significado de su obra en el panorama de la situación actual.

Revisión necesaria sobre todo por dos razones. En primer lugar porque Rogers, como intentaré mostrar más adelante, constituye una de las figuras más representativas de lo que podría llamarse el penúltimo capítulo de la arquitectura moderna, fuertemente ligado a nuestros problemas actuales, pero con una *significación que puede ya ser vista con la mínima perspectiva suficiente* como para emitir las primeras hipótesis críticas. En segundo lugar, porque Rogers y el grupo de arquitectos afines, que en grado diverso trabajaron con él o en una línea parecida, han influido de una manera tan prioritaria en nuestra situación local, española y especialmente barcelonesa, que la reflexión sobre aquéllos es también, de alguna manera, una reflexión sobre nuestra propia situación y sobre nuestra historia más inmediata.

1930-1950. Rogers, nacido en Trieste en 1909, estudió la carrera de arquitectura en el Politécnico de Milán, junto a los que habían de ser sus inseparables compañeros de profesión: Belgiojoso, Peressutti y Banfi.

Este equipo, uno de los primeros «team» de arquitectos que actuaron como profesionales agrupados de forma permanente en Europa, empieza a trabajar al comienzo de los años treinta, en el momento en que la lucha en favor del Movimiento Moderno comienza a afianzarse. Pronto adquieren un prestigio profesional importante y se integran al frente más o menos único que lucha por la implantación de los ideales racionalistas en su país. Figini, Pollini, Terragni, Michelucci, etc., habían fundado el «Gruppo 7» en 1926, primer movimiento comprometido con las propuestas internacionales de una nueva arquitectura. En 1928 se había fundado el M.I.A.R. (Movimiento Italiano per l'Architettura Razionalista) al que se adhieren la mayoría de los arquitectos pioneros del movimiento moderno en Italia: Ponti, Michelucci, Pagano, Pérsico, Gamberini, Terragni, Samoná, Figini, Pollini, etc. La unión es claramente un frente, una bandera única para librar la batalla contra el academicismo y el novecentismo que se resisten a la sustitución y contra los clichés culturalistas y nacionalistas que no se atreven a aceptar para Italia, «país del arte», el lenguaje desnudo y agresivo del funcionalismo. En 1933 los componentes del B.B.P.R. forman ya parte de la revista «Quadrante» continuadora de la línea del «Gruppo 7». Al mismo tiempo han participado con gran éxito en el concurso Littoralli de Bolonia (1932) que les ha proporcionado la amistad y colaboración con Pagano, uno de los más importantes teóricos del

Monumento a las víctimas de los campos de concentración. Milán 1946



Villa a Daverio 1961/63



momento, y les ha evidenciado los límites de la Administración fascista en el campo arquitectónico.

A partir de este momento los problemas políticos van clarificándose, ya que la administración va colocándose cada vez más a la defensiva frente al impulso arrollador de los planteos modernos y busca componendas con el tradicionalismo, en los puntos en que inicialmente se mostró entusiasta promotora de ideas renovadoras.

Antes del estallido de la guerra el B.B.P.R. lleva a cabo dos importantes obras: el Plan Regional del Val d'Aosta (1937) de un acurado rigor constructivista y el Centro de Terapia Solar de Legnano (1939) en el que logran una formulación espacial sintética de un edificio colectivo.

Al estallar la II guerra mundial, el grupo centra sus responsabilidades en la acción ciudadana que el momento requiere, comprometiéndose de diversas maneras en la resistencia antifascista. Banfi muere en el campo de concentración de Mathausen donde también estuvo preso Belgiojoso, que pudo escapar más tarde. Al terminar la guerra los cuatro miembros del B.B.P.R. eran sólo tres, aunque éstos decidieran mantener las cuatro siglas fundacionales.

Hasta entonces habían formado parte del grupo de pioneros de la arquitectura moderna en Italia, como los elementos más jóvenes, ya casi de otra generación. Al término de la guerra la desaparición de muchos, los compromisos de otros, les colocaban de pronto al frente de una reconstrucción nacional y de una cultura arquitectónica profundamente descuartizada. Así surge propiamente la obra de esta segunda generación, «la que sucedió a la de los Maestros», como la definió en más de una ocasión el propio Rogers. Tanto en el plano nacional como en el internacional los Maestros (Le Corbusier, Gropius, Mies, o Terragni, Pagano, Pérsico) quedan lejanos, revisables. La seguridad de los dogmas de los años treinta se ha vuelto dudosa y crítica, pero al mismo tiempo las esperanzas democráticas piden un renovado entusiasmo en la reconstrucción de la sociedad italiana. De estos primeros años es el monumento a las víctimas de los campos de concentración, cargado de un profundo patetismo y en el que, con el esquema de un lírico purismo neoplasticista, asoman las alusiones simbólicas y surrealistas de un trozo de alambrada y un cazo de comida de un prisionero.

1950-1960. Los años inmediatos a la postguerra son todavía años de maduración y de tanteo en la búsqueda de una aportación verdaderamente original y renovadora de la arquitectura. Otros de su misma generación en Italia se han adelantado ya en la propuesta de programas y de ideas capaces de aglutinar la necesaria renovación. En el campo arquitectónico, Bruno Zevi propone el organicismo de raíz wrightiana como alternativa al racionalismo «germanizante», como camino de humanización de la arquitectura, como método para un correcto enraizamiento popular e histórico. Pronto el organicismo de Zevi, al calor del neorrealismo literario y cinematográfico de Pratolini y Pavese, de Rossellini y Zavattini, se hará neorrealismo arquitectónico. Se trata, sobre todo, de una vuelta a las formas populares, dialectales, abandonando el abstractismo y el funcionalismo de las poéticas neoplasticistas y mecanicistas. Esta fórmula de aproximación a la realidad popular, redescubriendo sobre todo viejos léxicos anónimos, fórmulas tradicionales de construcción, imágenes urbanas y rurales populistas, es la traducción más viva que recibe la propuesta de la arquitectura orgánica de Zevi, sin excluir una línea más sofisticada de mayor mimetismo con el lenguaje de Wright. Con todo esta corriente se desarrolló en el campo del diseño, por lo menos de una forma más literal, más en el círculo de los arquitectos romanos que en el área del norte de Italia.

¿Qué duda cabe que las condiciones sociológicas romanas eran mucho más propicias para el neorrealismo del Quartiere Tiburtino que no los suburbios del área milanese con un carácter de metrópoli industrial ampliamente desarrollado?

Pero hay en el fondo una serie de aspectos menos anecdóticos, más profundamente caracterizadores, que reaparecerán en Rogers y en los arquitectos del norte de su generación y que no son del todo ajenos a la línea esbozada por el neorrealismo y el organicismo de Zevi.

Ernesto Rogers asume históricamente, al comienzo de los años cincuenta, el papel de catalizador lo suficientemente maduro como para formular coherentemente toda la línea de su generación, que será la de Gardella, Albini, Zanuso, Mangiarotti, Morasutti, Magistretti, Roselli y en buena parte también la de Gregotti.

La intensidad del liderazgo de Rogers estriba en su capacidad para coordinar los esfuerzos, tanto en el campo de las estrictas experiencias de diseño como en el campo del debate ideológico y crítico. Es fundamental advertir en Rogers la coheren-

cia entre discurso teórico, pedagógico y arquitectónico sin que se produzca solución de continuidad. Estos tres niveles se superponen, y las experiencias y contenidos que de ellas se desprenden forman en realidad una obra unitaria, que debe considerarse simultáneamente desde la actividad profesional del estudio B.B.P.R., desde la cátedra de Composición en el Politécnico de Milán, y desde Casabella-Continuità, cuya dirección asume Rogers en 1954.

De este período son la serie de viviendas del barrio de Cesate junto a Milán que constituye una versión más culta y refinada de los barrios romanos del I.N.A.-Casa, pero con el mismo marcado interés por la recuperación del ambiente, del detalle, de la calidad. La revalorización de texturas típicas de la tecnología tradicional, la pequeña escala. A esta obra siguen, entre otras, el fundamental trabajo de sistematización del Castillo Sforza como museo, casi simultáneo a lo realizado por Albini en Génova. Luego, como respuestas prototípicas al problema del tratamiento de las preexistencias históricas, la Torre Velasca, la casa Murani de via Cappuccio y la casa de via Vigna en Milán, constituyen otros tantos pasos en el camino de la configuración de un nuevo lenguaje arquitectónico coherente con una particular concepción de la arquitectura que paso a paso se va elaborando.

El significado cultural de estas obras impregna por lo menos toda una década de la arquitectura italiana y sería una simplificación excesiva reducirlo a la estereotipada fórmula del «neoliberty» entendiendo con ello, como pensó cierta crítica anglosajona, que la operación llevada a cabo por Rogers, y el grupo milanés era la negación de los ideales del movimiento moderno y una recaída en el viejo historicismo de los estilos...

Para exponer en el lenguaje de la crítica el alcance de aquella arquitectura, hay que rehacer el planteo que en el campo de la cultura arquitectónica supuso la posición de Rogers.

El primer hecho significativo es su posición ante el C.I.A.M. Efectivamente, después de la II guerra mundial fueron los jóvenes arquitectos ingleses e italianos quienes con mayor exigencia trabajaron en los últimos congresos del C.I.A.M. y quienes, al fin, provocarán su disolución, al poner en evidencia la esclerosis de los planteos de los años treinta, y las limitaciones de una metodología que pretendía alcanzar la totalidad de los problemas de diseño. Primero el problema del centro histórico, luego el del pluralismo del lenguaje, y finalmente el del trabajo empírico frente a las teorías generales, fueron los golpes sucesivos que acabaron por arruinar y «llevar al museo» (como dirá el propio Rogers en un memorable editorial de Casabella-Continuità) a los congresos del C.I.A.M.

Ahora bien, estos mismos enfoques y nuevos problemas, que provocaron en Oterloo en 1959 el fin del C.I.A.M., eran en realidad las nuevas preocupaciones y la nueva ideología de una generación, de la segunda generación, que paso a paso iba dibujando su propio camino; su propia idea de la arquitectura.

Cuando Rogers asume la dirección de Casabella, que ya había sido dirigida por Pagano y Pérsico de 1933 a 1938, le añadirá el epíteto de «continuità». En esta palabra hay ya mucho de programático y de opción cultural precisada por una determinada concepción de la arquitectura.

A todos los niveles teóricos, la guerra mundial provocó una pérdida de entusiasmo por los grandes sistemas y programas y una regresión a un campo voluntariamente limitado, crítico y sometido a controles rigurosos. También en arquitectura se produjo un cierto desencanto por los panfletos al estilo del Le Corbusier de «Vers une architecture» o del Loos de «Ornamento y crimen». Una corriente de antidogmatismo animará a los discípulos de «los Grandes» en el sentido de colocarse en «continuidad» con su intento pero también desde una posición por una parte más crítica, menos eufórica, y por otra ampliando con cierto eclecticismo el campo de las propuestas, de las poéticas válidas. Todo ello apoyado por una opción metodológica que es fundamental. Las poéticas y los métodos apriorísticos del racionalismo se critican, y se propugna un retorno empírico a la realidad; el neo-realismo metodológico es en realidad un neoe empirismo antidogmático. Los problemas deben ser precisos y concretos, de un determinado lugar. No hay soluciones ni teorías generales. Sólo la experiencia de los problemas de un determinado lugar o ambiente permiten arbitrar soluciones que no pretenden nunca sobrepasar el nivel particular del que nacen y en el que se producen.

Un temor y una profunda desconfianza por las teorías lleva así a valorar las peculiaridades, lo diferencial, lo particular, lo empírico. Cuando Rogers, por ejemplo, después de los largos debates que provocaron sus teorías de las preexistencias ambientales, quiso exponer el método arquitectónicamente válido para afrontar este problema, respondió saliendo por la tangente, y diciendo que en realidad el método no era otro que un sutil acercamiento al ambiente que había que recrear. No había en

realidad un método, sino uno en cada caso, en cada edificio. «La aceptación de este método exige que ni los proyectistas ni la autoridad partan de generalidades apriorísticas. Todo esquematismo es abstracto y hace imposibles las soluciones válidas para los problemas singulares que deben establecerse según un proceso histórico-pragmático siempre abierto.» (1957).

Esta cita manifiesta con claridad cuanto he tratado de exponer, e introduce un segundo aspecto que considero también característico del pensamiento de Rogers y de la concepción de la arquitectura por él defendida y difundida: el valor metodológico de la historia.

La generación de los maestros mantuvo una posición rotunda y polémica al respecto: la negativa a aceptar el pasado histórico de la arquitectura como elemento integrante en una propuesta de diseño. El terrorismo ejercido en este campo fue a veces extraordinario y el mismo Gropius ha reconocido lo exagerado de esta medida en la propia Bauhaus. Sólo Le Corbusier tuvo una posición más abierta hacia el pasado de la arquitectura, pero no como saber integrante, sino como confirmación de la universalidad e intemporalidad de sus teorías.

Para Rogers, en cambio, la historia de la arquitectura es la condición de posibilidad de la historicidad en la actividad presente. (No olvidemos el peso del existencialismo en estos años, representado conspicuamente por el filósofo Enzo Paci en el consejo de redacción de Casabella-Continuità). La historicidad del acto de diseño no quiere ser una vuelta al historicismo, como pensó Banham, sino la inserción de este acto, del nuevo producto, en el seno de una corriente existente, de una tradición, de una sociedad viva que tiene memoria de sus imágenes colectivas. De ahí que los problemas suscitados por este arraigo histórico fuesen sobre todo dos: el de los centros históricos de las ciudades con la consideración de su valor urbano y cívico, trascendiendo la compartimentación de las 4 funciones de la Carta de Atenas, y el de la necesidad de mantener viva esta herencia histórica, pudiendo construir y reconstruir entorno a ella, planteado con la famosa expresión de las «preexistencias ambientales». Es de sobra conocida la fundamental preocupación de Rogers por estos temas y los esfuerzos que a ello dedicó, tanto a través de las páginas de Casabella o en los últimos congresos del C.I.A.M. como a través de su obra como arquitecto. También ésta quiso ser una forma de continuidad, de tradicionalismo progresivo, intentando hacer de esta paradoja la máxima expresión de su realismo.

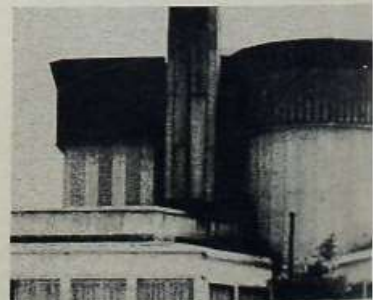
Hay otro aspecto de su obra y de la de los arquitectos de su generación más ligados a su línea de trabajo que conviene señalar, porque sin duda les caracteriza grandemente. Me refiero al carácter bastante definido de las tipologías, de los «temas», que acostumbran a centrar su atención y al tratamiento que de los mismos suelen hacer.

Se trata de un particular interés y valoración que reciben los temas más cotidianos y el tratamiento intimista y privatizado de los mismos. Esta es una característica que queda tal vez reflejada por la peculiar consideración que recibió en este momento la figura de William Morris. En estos años Rogers pone en marcha una pequeña colección de libros sobre los Maestros del Movimiento Moderno en la que las figuras no son Gropius, Mies, Le Corbusier, etc., sino Berghens, Perret, Mackintosh, Van der Velde y también William Morris. Esto coincide con los estudios de Pevsner, en el campo historiográfico, que llevan a cabo una importante renovación en la concepción de las fuentes del Movimiento Moderno dándole unos antepasados bien definidos con un determinado origen, precisamente en William Morris. No es posible entrar aquí en la discusión de esta tesis que supone una opción ideológica clara y que ha marcado profundamente por lo menos veinte años de la arquitectura contemporánea. Pero lo que es totalmente cierto es que Rogers se coloca en la perspectiva propuesta por Pevsner y justifica, con William Morris, una particularísima atención al mundo de la privacidad, de lo doméstico, revitalizando el sentido de lo cualitativo, de lo artesanal, con una ambigüedad manifiesta ante la tecnología, y un refinado gusto aristocrático por los finos acabados de factura manual, por las tecnologías tradicionales, por las formas llenas de rancias connotaciones.

Al mismo tiempo la recreación de los pequeños ambientes, la profundización y estilización de experiencias en campos y tipologías cargadas de largas elaboraciones históricas provocó casi naturalmente el abandono de los problemas urbanos al nivel en que la naciente ciencia urbana comenzaba a plantearlos. Es ya indiscutible que el área de intervención urbana en la que se produce su acción y sus intereses es siempre de dimensiones reducidas, de microambientes, de pequeñas porciones del tejido urbano dentro de los límites controlables por el empirismo del método del diseño cualitativo. A lo sumo algunas remodelaciones de manzanas, de pequeños barrios, de ambientes ya existentes. El problema de la ciudad se afronta sobre todo como pro-



Edificio Olivetti (Barcelona)
Pág. opuesta: Torre Velasca (Milán)



blema de conservación, de continuidad, más que como el problema de una nueva imaginación, de un nuevo planeamiento.

Finalmente una última nota característica en el intento de esquematizar las líneas maestras del pensamiento y de la acción de Rogers: el trasfondo ético-político de sus compromisos arquitectónicos. Esta fue la raíz de las preocupaciones de Rogers, su voluntad más sincera. En último término, como él mismo dijo en múltiples ocasiones, toda su estética debía reducirse a una ética, a una voluntad decidida de trabajar por una sociedad más justa, más libre, más democrática. Y ésta fue su pretensión en todo momento: la lucha por una arquitectura que estuviese al servicio de la sociedad, comprometida en sus luchas, ligada a las tendencias renovadoras y progresistas. También aquí aflora lo mejor de William Morris, acogido de nuevo, y especialmente en este punto de lo estético como ético y tal vez también en la ambigüedad que el socialismo romántico de Morris lleva prendido en sí. De hecho Rogers quiso siempre ser progresista, aunque tal vez el aspecto más problemático de su progresismo fuese, también como en Morris, este: el de su excesivo moralismo, el de su voluntarismo al margen de compromisos técnicamente más ligados a las fuerzas reales de la lucha política.

1960-1965. Coloco la fecha de 1965 como término del tercer y último período, a sabiendas de que no coincide con el año de la muerte de Rogers sino con el de su cese como director de Casabella-Continuità. Lo he hecho así porque considero que con este acontecimiento se cierra prácticamente la presencia activa de Rogers en la cultura arquitectónica contemporánea.

Los hechos más significativos durante estos años creo que pueden resumirse esquemáticamente, en lo que tienen de anticipaciones, atendiendo a la evolución de la revista, que reflejó a lo largo de los números de estos cinco últimos años la configuración de una cierta alternativa global a muchos de los presupuestos básicos del pensamiento de Rogers.

Como dato significativo basta con valorar el papel que en la nueva definición ideológica va tomando el llamado «centro-studio» de la revista, en el que se agrupan los jóvenes, frente al consejo de redacción formado por hombres de la generación de Rogers. Con el apuntar de una concepción distinta del hecho arquitectónico adquieren un renovado interés los problemas de la teoría arquitectónica, reivindicándose el papel fundamental de un cuerpo científico que constituye el saber propio de esta disciplina y que funda su propia especificidad en el campo del saber. La teoría de la arquitectura no es una vaga retórica sino un cuerpo de conocimientos y un específico enfoque de la realidad que es susceptible de racionalización, de codificación ordenada, de transmisión pedagógica. Cobran también dentro de este enfoque nueva relevancia los problemas metodológicos y la comprensión de las disciplinas arquitectónicas desde perspectivas de unificación.

También se acomete una revisión histórica de gran alcance del pasado arquitectónico occidental, mediante nuevos instrumentos críticos y nuevas aportaciones de la investigación filológica más depurada. Con ello se busca una reconsideración del pasado arquitectónico, de los verdaderos orígenes del movimiento moderno y de los problemas contemporáneos. En esta misma línea hay que situar otro aspecto de esta nueva toma de posición en la que se manifiesta una decidida apertura a los problemas urbanos. Arquitectura y ciudad, toda la ciudad, no son más que las dos caras de una única realidad. Se tiende a recuperar la dimensión arquitectónica de la ciudad, la dimensión urbana de la arquitectura, recuperándose la totalidad de la ciudad como fenómeno colectivo y encontrando en esta totalidad un específico valor arquitectónico. También los fenómenos tecnológicos son reelaborados sin temor y se recupera el interés racionalista por las técnicas propias de la práctica arquitectónica como herramientas cualificadas y como valor poético.

Por último los problemas políticos de la arquitectura son planteados con toda la fuerza de las contradicciones inherentes al movimiento moderno y a la sociedad contemporánea poniendo al mismo tiempo de manifiesto la precariedad de los gestos aislados, del «gauchisme» literario. Es significativo a este respecto como el cuerpo de redactores que llevó el peso de la revista en sus últimos años mostró a menudo su profunda insatisfacción por los dogmas esclerotizados de partido y por las posiciones neovanguardistas de grupos italianos como el «Gruppo 63», la revista «Marcatré» o el círculo de Umberto Eco, G. Dorfles, etc., etc.

No debo ahora extenderme en la precisión de esta tendencia ni en la valoración de sus alcances, pues se trata sobre todo de mostrar cual fue el papel de Ernesto Nathan Rogers en estos acontecimientos.

Porque creo que, sobre todo, hay que destacar que Rogers supo provocar y aceptar esta revisión y renovación que también a él le afectaba. La figura de Rogers se agranda cuando leemos sus últimas editoriales, un poco lejanas culturalistas, con un



Foto: A. CATANY

lenguaje que ya no es el del cuerpo «punta» de la revista y, sin embargo, abierto, perplejo, atento a una revisión lúcida e inevitable.

«Casabella-Continuità», al desaparecer por obra de una torpe maniobra editorial, puso de manifiesto la debilidad de un equilibrio que se mantenía a pesar de todo, pero también la virulencia de una radicalización que se había hecho imprescindible. Quedaba la figura de Rogers, personalmente coherente, cerrando un capítulo de la historia de la arquitectura contemporánea.

Cuando renace hoy la trivialidad lúdica, un poco neo-dadá, es ejemplar esta historia en la cual Rogers trabajó siempre con un inconfundible compromiso por la seriedad.

Ignacio de SOLA-MORALES RUBIO/Arquitecto



LA POLUCION EN LA SOCIEDAD OPULENTA

Una corta estancia en la que, a partir de Guttman, se ha venido en llamar la megápolis americana, me ha familiarizado con una serie de problemas que, si bien están en todas las sociedades en desarrollo, allí quedan dramáticamente aparentes. El conglomerado urbano, que va de Boston a Filadelfia, y llega hasta Washington, pasando por Nueva York, con sus 40.000.000 de habitantes (el 20 % de la población americana), apiñados en un territorio inferior al 1,5 % del nacional, puede ser considerado como una incubadora, en donde se desarrollan los gérmenes de nuestro futuro. La extraordinaria movilidad de sus habitantes (alguien la ha comparado al movimiento browniano de las partículas), su fuerte poderío frente a la naturaleza y su gran capacidad de consumo (y por tanto de producción de residuos), hacen de esta aglomeración un hecho singular en el momento actual.

Sería pretencioso pretender que en unos días es posible captar todos los problemas de dicha megápolis, pero hay uno de ellos que, por su carácter visual, es perceptible inmediatamente para el recién llegado; la degradación ambiental del paisaje, producida por los residuos (cementeros de coches, drive-in abandonados, basuras domésticas, etc.). La imagen tan frecuentemente popularizada por el cine de consumo, de una América feliz y rutilante, sufre una fuerte sacudida al llegar al Manhattan neoyorkino. La suciedad de la sociedad americana, y perdónese me el juego de palabras, es lo primero que llama la atención del recién llegado. Poco después, el viajero descubre que la propia sociedad se ha dado cuenta de la gravedad de dicho problema. Yo mismo fui testigo de la toma de conciencia por varios detalles. He aquí algunos.

En uno de los primeros días de mi estancia, vi que un grupo de jóvenes repartían por la Quinta Avenida unos extraños papeles. Se resistían a darlos hasta no obtener la conformidad de que no serían tirados al suelo. Examiné el papel, que parecía el utilizado por los ordenadores electrónicos, pero que contenía una invitación para una manifestación contra los productores de polución con motivo de la inauguración de la feria del automóvil. La manifestación iría dirigida por el insustituible Pete Seeger. Pregunté el significado del uso del papel especial. Un joven del grupo me lo explicó... papel «reciclado» ¿sabe?... Usar papel reciclado significa ahorrar árboles.

Los periódicos del día insertaban un anuncio a toda plana de los fabricantes de detergentes. Era una larga exposición de la necesidad de que los detergentes contuvieran fosfatos, aunque anunciaban una reducción de su porcentaje y la asignación de un presupuesto para investigar su substitución por un producto verdaderamente «biodegradable».

Por aquellos días Connecticut, se añadió a la lista de los estados en donde está prohibido el uso del D.D.T. y otros pesticidas.

El voluminoso New York Times dominicano, encabezaba su sección gráfica con la fotografía de una manifestación del grupo «Ecology Action» y en el interior insertaba un reportaje sobre un grupo de estudiantes que había comprado un Ford último modelo, lo había arrastrado 14 millas y luego lo había enterrado con gran pompa y solemnidad.

Los chistes sobre el tema se repetían; un caricaturista presentaba la estatua de la Libertad iluminando un montón de basuras, con la parodia de su pie «Venid a mí los ricos, los que tenéis algo que tirar...». En otro, y haciendo referencia al discurso en el que Nixon había reducido el problema a una única dimensión técnica, presentaba a un industrial frente a un montón de coches viejos, chatarra y residuos metálicos y realizando un discurso: «...tengo el honor de anunciar que hemos iniciado una investigación para que nuestros productos sean «biodegradables»...».

Pero donde verdaderamente se captaba la importancia concedida al problema era en el museo de historia natural. Allí una exposición con el tema «¿puede el hombre sobrevivir?» planteaba, de una manera directa y viva, los diversos problemas sobre las basuras, la polución atmosférica, aérea, luminosa, química o sonora. (¿Acaso el ruido no fue utilizado por Josué como arma para derribar las murallas de Jericó?)

Luego, por la noche y desde hace dos años, el sarcasmo de «HAIR» (Welcome, sulphur dioxide), llena la sala de un pequeño teatro.

No hay lugar a dudas, el problema existe; pero también la conciencia del mismo. Lo que ya es más difícil de conocer, es si existe un sistema global para enfrentarse al problema.

Por otra parte ¿es posible en una sociedad de mercado? Lógicamente, en ella toda unidad de producción tenderá a maximizar el beneficio... sin importarle el perjuicio por la polución que cause. «Lo que es bueno para la G. M. es bueno para el país»... aunque la mortalidad por enfisema haya aumentado en California hasta límites insospechados. Y el tendero que ha eli-

AIR de la revista HAIR
Welcome! sulphur dioxide
Hello! carbon monoxide
The air, the air is every where
breathe deep while you sleep
James Rado/Gerome Ragni



minado la mano de obra auxiliar mediante mercancías con envase no recuperable, no se siente responsable de la suciedad de los bosques cercanos, llenos de plásticos y vasos encerrados.

Y entre los consumidores ¿quién está dispuesto a renunciar al vehículo individual, o a la calefacción, para que amaine la niebla? Sólo pequeños grupos pueden prestarse a un ascetismo continuado de tal tipo.

En la inmensa América, ha aparecido un grupo decidido y convencido. El «Ecology Action». Forman comunidad y en ella se han agrupado diversas tendencias, y han encontrado una alternativa al servicio militar los objetores de conciencia, ya que la ley así lo ha reconocido. Su vida es consecuencia de sus ideas. Compran comestibles a granel, cultivan verduras sin pesticidas, ahorran agua (lo cual parece agradable a los niños de la comunidad), y calefacción (llevan jerseys remendados hasta el límite), y utilizan papeles usados. Conducir un coche es para ellos pecaminoso. Su actuación pública, se inserta vivamente en la sociedad. Participan en manifestaciones, intervienen en los debates sobre legislación, haciendo enmiendas, tienen sus retiros en el «Sierra Club» para atraer simpatizantes, obligan a ciertas compañías a reconsiderar sus productos (propaganda para eliminar los fosfatos de los detergentes, o sustitución de los motores de explosión en favor de los eléctricos), etc. Su actuación tiene muchos enemigos y están al borde de un bucolismo nostálgico y reaccionario. Ellos mismos se quejan de que están avasallados por «domingueros con gorrito a lo Davy Crockett», como dicen peyorativamente.

Aunque una mayor austeridad aliviaría grandemente el problema, como quiera que la mayor parte de la contaminación la causan las clases elevadas, y éstas pueden evitarla con más facilidad, y quienes la sufren más, son precisamente las de menor poder adquisitivo, ¿cómo convencer a estas últimas de que la opulencia es algo que no deben desear?

Para la conciencia del problema, se dio un gran paso cuando en verano pasado se puso pie en la luna, y la humanidad obtuvo la visión del propio planeta desde ella, con lo cual la imagen de la misma se hizo más finita y limitada. De ahora en adelante, los problemas serían globales.

La humanidad ya no es una especie que crea recintos para defenderse de una naturaleza hostil, sino que se desparrama por todo el globo, modificando y destruyendo amplios espacios del mismo. Ya no se trata de la pervivencia de tal o cual especie, sino de todo el equilibrio ecológico del globo terráqueo. Roto este equilibrio, la humanidad va creando un ambiente cada vez más artificial y acomodándose después al mismo. Pero no parece que esta acomodación sea ilimitada, sino que hay síntomas para creer que en algunos aspectos se está llegando a situaciones límite. Por tanto, es preciso que antes de llegar a estas situaciones límite, se aprenda a vivir en equilibrio con el medio. Las medidas tecnológicas parciales sólo conseguirán retrasar el problema. Es preciso que en el desarrollo aparezcan otros criterios diferentes al simplista, «más y mejor» o que se le sustituya por el de «mejor para todos».

Pero ello es una decisión política y no parece que la administración nixoniana lo entienda así en este año de 1970.

Jaime SOLER FONRODONA/ Arquitecto

EL PLAN DE ORDENACIÓN URBANA DEL SECTOR TRINIDAD - VALLBONA - TORRE BARÓ CONCURSO DE IDEAS, IDEAS SIN CONCURSO

Introducción. El anuncio de un «Concurso Nacional de Ideas» para la redacción de un Anteproyecto de Plan de Ordenación Urbana del sector Trinidad-Vallbona-Torre Baró (Barcelona), provocó en los vecinos de los barrios afectados un temor que se ha mantenido, tras el fallo del concurso y la aprobación por el Ayuntamiento de las variantes que han de introducirse en el trabajo premiado, para una redacción definitiva del Proyecto. Los Centros Sociales y las Asociaciones de Cabezas de Familia de los mencionados barrios, organizaron una serie de actividades que culminaron en una Mesa Redonda convocada con el fin de aclarar las cosas y concretar posiciones; asistieron numerosos vecinos y pocas de las Autoridades y Organismos invitados.

El plan de urbanismo y la población. Lo que hace unos años era una zona de refugio, se ha convertido hoy en una parte «importante» para la ciudad. Por varias razones:

1) las necesidades actuales de la circulación hacen inevitable la realización de grandes obras en la periferia: autopistas, cinturón de ronda, etc.

2) el crecimiento de la población obliga a una utilización de zonas antes despreciadas y que, por el esfuerzo continuado de sus habitantes, se han ido uniendo al tejido urbano.

3) la entrada a la europea Barcelona exige eliminar aquellos barrios que desvalorizan el sector con su sola presencia.

Necesidades colectivas e intereses privados. Las inversiones que hoy se realizan no sólo no solucionan ninguno de los problemas que se han ido acumulando, sino que los agravan: autopista y cinturón de ronda que, sin remediar la comunicación de los barrios con los centros de trabajo, aíslan unos sectores de otros. La finalidad de esas inversiones es la de crear una infraestructura eficaz para la creciente industria del automóvil, para el turismo, para los negocios en general; no se dirigen a las necesidades de miles de trabajadores de la periferia y comarca.

Situación de los barrios. Entre la montaña y el Besós se extiende un sector residencial popular cuyos déficits urbanísticos resultan escandalosos. Viviendas con el mínimo equipamiento interior y de un espacio vital totalmente insuficiente; elevados índices de hacinamiento; hábitat disperso y construido —a menudo— sobre suelo accidentado; falta de los más elementales servicios: zonas verdes, transportes públicos, escuelas, dispensarios, etc. La función de residencia refugio atribuida a ese sector se ha visto agravada por las olas de inmigrantes y la total desatención de la inversión pública y de la Administración Municipal. Al mismo tiempo, y hasta hace poco, su marginación respecto al «centro» de la ciudad ha hecho de esos barrios una zona poco apetecible para la construcción privada, lógicamente dirigida a sectores espaciales y sociales más rentables.

Posición de los vecinos ante el plan de ordenación: sus derechos. Conscientes de los límites estructurales y políticos del Urbanismo en nuestra sociedad actual, los vecinos de estos barrios creen que sin una decidida intervención pública que canalice el desarrollo de las tendencias espontáneas de los intereses privados, sus derechos no se verán respetados ante la fuerza de éstos. A través de las Asociaciones que representan a los vecinos (Asociaciones de Cabezas de Familia, Centros Sociales, Mesas Redondas con participación de más de 400 vecinos del sector y Autoridades competentes, entrevistas con el Alcalde, etc.) han dado a conocer sus intereses para que sean reconocidos como derechos por la Administración:

—Los vecinos quieren continuar viviendo en su barrio; garantías de viviendas realmente asequibles a sus posibilidades y de rápida ocupación en caso de derribo. Indemnización justa para los vecinos propietarios.

—Buenas comunicaciones para evitar el actual aislamiento.

—Desean que se conserve el mayor número posible de viviendas.

—Exigen que la iniciativa privada no se aproveche y especule con sus barrios.

—Cobertura total de los siguientes servicios: —equipamiento sanitario: dispensarios, farmacias, médicos, etc.; —transportes públicos eficaces entre la zona y el resto de la ciudad; —equipamientos comerciales diversos y adecuados a las necesidades existentes; —enseñanza: centros de enseñanza primaria, media y profesional, guarderías, etc.; —otros servicios: centros sociales bien equipados, bibliotecas, centralitas de teléfonos y telégrafos, cabinas telefónicas, buzones, central de Correos. —Solución de los actuales problemas de infraestructuras: alcantarillado, colectores y abastecimiento de agua, alumbrado y asfaltado, pasos para cruzar la autopista, etc., etc.

—Los vecinos temen sobre todo una «ordenación» que no tenga en cuenta la realidad, hecha de un modo teórico y que subestime los aspectos sociales y humanos que todo Plan comporta.

—Para defender prácticamente sus derechos piden la entrada como observadores en la Comisión Técnica Supervisora del Plan Parcial, petición que ha sido ya concedida por el Alcalde. Como consecuencia piden asimismo la colaboración desinteresada de todos aquellos profesionales liberales (abogados, sociólogos, etc.) y técnicos (arquitectos, aparejadores, urbanistas...), para que les asesoren y dirijan en la difícil labor de hacer valer su presencia en esa Comisión Técnica.

La sección de Urbanismo de CAU cree imprescindible abordar esta problemática —y lo hará más ampliamente en próximos números— por el interés teórico urbanístico que presenta el hecho de que un Plan de Ordenación Urbana, elaborado en asépticos gabinetes técnicos, se vea impugnado por las personas más directamente interesadas: aquellos que han de «beneficiarse» de su aplicación práctica. Por otro lado, porque los intereses de los 125 mil habitantes de esos barrios (más que Girona y Lérida juntas) deben inexcusablemente hallar un cauce real y efectivo de auténtica información y participación en un Plan que se supone dirigido a los intereses colectivos y no al servicio exclusivo de la rentabilidad privada.

Fabrizio C.

No deja de ser hasta cierto punto desesperante asistir a la progresiva degradación de las mejores ideas y realizaciones en todos los campos humanos y también, cómo no, en el del diseño tomado en su sentido más amplio.

Ver cómo rápidamente la mediocridad y la estupidez por un lado y el afán de lucro por otro adoptan, con un mimetismo pasmoso por su celeridad, el mismo idioma de gentes e ideologías que han querido expresar precisamente todo lo contrario.

Y no deja de ser curioso constatar la necesidad de justificación ideológico-cultural que sienten exposiciones tan pobres de lo uno y de lo otro como EURODOMUS 1970.

El manifiesto de Eurodomus que, leído sin ver la exposición, puede resultar interesante, se convierte en una auténtica burla después de visitarla.

Afortunadamente la capacidad creadora de los auténticos promotores culturales italianos en el campo de la estética y del diseño, capacidad que no goza evidentemente de las ventajas publicitarias de las organizaciones más integradas en los sistemas establecidos, sigue dando muestras de su poder de imaginación y trabaja sin desánimo al margen de los que luego probablemente se ocuparán en banalizarlo, escondiendo, tras la misma capa, una considerable carga de frivolidad.

Nos referimos a la fundación, por una serie de intelectuales de las más variadas especialidades, del «Centro Duchamp», antigua ambición, aunque con nombre distinto (entonces debía llamarse «Centro Sperimentale Desing») de Dino Gavina en estrecha colaboración con Alessandro De Gregori y Pio Manzini.

Veamos algunos textos entresacados de un folleto que sin más títulos que «El Centro Duchamp es una libre asociación cultural» entra rápidamente en materia:

«Quizá pertenece a un artista libre de preocupaciones estéticas, rico en energía como Marcel Duchamp, reconciliar el arte con el pueblo».

(Apollinaire en MEDITATIONS ESTHETIQUES.)

«...Hoy que nos preguntamos, cada vez con mayor inquietud, cuál es el destino del hombre y de su libertad y cuál el destino del arte, la feliz coincidencia de fantasía y geometría, que ha sabido proponer y realizar Duchamp, deviene la única perspectiva sobre la cual cimentar cualquier pensamiento futuro.»

«... el verdadero diálogo está todavía entre Duchamp y el porvenir...»

Al lado de este texto que podría parecer por sí solo excesivamente desencarnado de la realidad y por lo tanto ineficaz, veamos algunas de las ideas en las que Dino Gavina viene trabajando e insistiendo desde hace muchos años en su fábrica de Bologna, ahora sede del Centro Duchamp.

«...La producción es el medio de comunicación más eficaz de nuestro tiempo, un medio que puede usarse como vehículo de estupidez o de civilización...»

«...el contacto con los hombres me convence siempre un poco más de la profunda crisis creadora que conmueve todas las estructuras...»

«Siento, empero, que mi tiempo y mi sociedad (a pesar de las apariencias tan decepcionantes) están llenos de fermentos...»

«...por otro lado he pensado resolver cualquier incertidumbre en la acción, empezando a trabajar...»

Sigue después una lista nutrida de realizaciones del Centro Duchamp en este sentido y un ambicioso programa de acción que sentimos no poder transcribir por razón de espacio para terminar con la siguiente nota:

«El que trabaja para el Centro Duchamp podrá hacerlo en plena libertad, sin contraer vínculos personales y sin sentirse obligado a beneficiar al centro con sus eventuales realizaciones.»

El Centro Duchamp existe desde el 17 de abril de 1969 y no deja de ser grotesco que en su sede de Bologna, antigua fábrica Gavina, se encuentre escrito desde hace más de diez años, en la entrada, a modo de divisa, la frase de Gropius que sirve de principio al manifiesto de esta triste exposición de Eurodomus 1970: «Quizás Italia esté destinada a precisar sobre qué factores de la vida moderna debemos basarnos para recuperar el perdido sentido de la belleza y crear, en la era de la industrialización, una nueva unidad cultural.»

Rafael CARRERAS/Aparejador-Diseñador



Duchamp, uno y trino.



La estructura ausente.



El pupitre total.



Joe Colombo y sus ideas luminosas.



Hilo musical a la italiana.

Milán, 14-24 de mayo de 1970.

(Las notas que siguen son el resumen de una conversación mantenida con Rafael CARRERAS y Francesc SERRAHIMA, Aparejadores, en la redacción de CAU).

No todo era malo en EURODOMUS; había algunos diseños buenos, logrados, algunas cosas plenamente acertadas. Pero la impresión general era de una tremenda desilusión. Ya a través de los últimos números de la revista «Domus» podía entreverse lo que iba a ser, luego, la exposición: muchas, demasiadas cosas inútiles, gratuitas, superfluas, formalmente estériles y sin ninguna creatividad, aunque llenas de deslumbrantes apariencias; un esteticismo amanerado y decadente, una tediosa reiteración formal de soluciones archisabidas, archiexplotadas. Como si el diseño no fuese capaz de escapar de un pequeño círculo cerrado en que estos diseñadores se copian, se recopian y se vuelven a copiar a sí mismos; una fantástica danza de la impotencia, de la banalidad, de la falta de imaginación. Todo ello apoyado —disimulado— en una espléndida tecnología y en una extraordinaria abundancia de medios económicos.

Idénticas contradicciones eran observables en el mismo montaje de la exposición: una presentación llena de oropeles, de engaños, de rutilantes falsedades, de barambolas utilizadas un poco porque sí; una serie de efectismos, en el fondo facilones, que denotaban mediocridad y falta de recursos; o, quizá, exceso de dinero; más recursos imaginativos y menos dinero: he aquí lo que se echaba de menos en toda la exposición.

Si comparásemos EURODOMUS con HOGARHOTEL, podríamos decir que en ambos casos domina una mediocridad parecida; sólo les diferencia la calidad tecnológica y los recursos económicos puestos a disposición. Si los expositores de HOGARHOTEL dispusieran de la misma cantidad de dinero y de la misma industria de que disponen los italianos, no sería nada difícil montar aquí otra EURODOMUS. En ambos casos se evidencia una parecida incapacidad de encontrar soluciones nuevas y realmente válidas.

Todo era carísimo en EURODOMUS. Todo —hasta ciertos slogans, como el que rezaba: «la cucina piú cara del mondo»— parecía destinado exclusivamente a millonarios, particularmente millonarios del área del dólar. A un nivel comercial, la exposición tenía en realidad todo el aire de una promoción cara al mercado americano; y, por ello, formalmente era patente una adaptación a las exigencias de este mercado; todo lo que podía leerse de prostitución pertenecía al mundo reservado y privilegiadísimo de la prostitución cara. Sin ceder a dramatismos verbales, digamos que, con algunas excepciones, la exposición, tanto desde un punto de vista formal como comercial, estaba claramente en la línea de una servidumbre por y para la élite cultural y económicamente más privilegiada.

Quizá en la mente de estos diseñadores bulle la idea de una crítica, de una superación, de las degradaciones de la sociedad de consumo; pero lo menos que puede decirse es que se trata de una crítica hecha por gentes supersaturadas de consumo: su «sociedad de consumo» no coincide ni siquiera de modo casual con los problemas de la «sociedad de consumo» del hombre medio (no hablemos ya de la «pobre gente», es decir, de más de la mitad de la humanidad). De hecho, bullangas festivas aparte, dentro del conjunto de Milán EURODOMUS era como un posizio, una extraña y divertida cosa aparte; la gente que trabajaba en EURODOMUS o que pertenecía a aquel mundo —e incluso el público que podía observarse en los días normales— era una gente desvinculada del resto de los mortales; algo así como pueden serlo los «habitués» de la calle Tuset de Barcelona.

Es, sin duda, difícil para la creación formal y artística, entrar en un fecundo diálogo con «la gente», con los problemas reales de la sociedad. Pero es claro que, no obstante todas las sutiles y refinadas justificaciones, este tipo de esteticismo, de formalismos, de «exquisiteces» expresivas, implican una renuncia a priori a la más mínima preocupación de encontrarse con el pueblo. La «belleza» se convierte en una virtud, pero sólo para ricos; o mejor, en un descarado e insultante privilegio.

En realidad, debajo de todos estos inútiles esteticismos puede descubrirse una consistente e indudable justificación funcional: independientemente de la voluntad —de la buena voluntad— del diseñador, con todo esto se trata de reconstruir una férrea lógica de diferenciación —de distanciamiento— social entre «la gente» —para la cual produce la «vulgar» sociedad de consumo— y las élites, para las que se producen una serie de cosas refinadas que sólo ellos pueden comprar y que son inasequibles, tanto económica como culturalmente, para el hombre común; se recrea entonces una «cultura» que, además de ser una cultura degenerada por muchos otros aspectos, responde muy coherentemente a esta sociedad de «libre» mercado, de libre segregación social, de exaltación de la creación individual, de dominio de unos hombres sobre otros: unos, ricos y otros, pobres; y cada cual, ordenadamente, en el lugar que «el destino» le ha reservado. En este sentido, propagandas como, por ejemplo, la del Dodge juegan más limpiamente, porque explicitan sin rubor alguno las bases reales —fuerza, poder, éxito, prestigio, dominación— en que se asienta nuestra sociedad: el que «tiene», «puede» y «manda»; los demás se callan; es lógico, pues, producir objetos que transmitan cultural y psicológicamente la afirmación de que, en la jungla de la confrontación entre individuos y grupos, unos «pueden» y otros, los más, no.

Hay que añadir, para terminar, que muchas cosas, en EURODOMUS, no se sabía bien si estaban hechas en serio o en broma, con la intención quizá de poner en solfa el diseño de alto consumo o de malabarismos formalísticos a que hemos llegado. Creemos que es válido, en principio, este tipo de «contestación». Pero ¡cuidado! estas «culturas de la anticultura o anticulturas de la cultura» pueden convertirse también en «divertimento» sólo para iniciados o para escépticos saturados de «cultura». Es una trampa en la que todos, también nosotros, podemos caer.

¿Hay que prohibir, entonces, toda «virguería» formal? No. Pero sí colocar las cosas en su sitio y restituir a cada cosa la importancia que realmente tiene. Lo que no es admisible es tanta sacralización «creativa» en relación con muchos productos y muchos «hallazgos» formales que, en el mejor de los casos, no tienen quizá importancia para nadie excepto para pequeños círculos de iniciados o de amigos o, más todavía, excepto para el autor que les dio a luz.

Transcripción: Jesús A. MARCOS ALONSO



Pescado fresco o de la pecera al plato.



Juegos de cama.



A 65.000 liras la piedra.



EL ESTILO PUSH PIN

En el Museo de Artes Decorativas de París se ha desarrollado una exposición trimestral (marzo-mayo 1970) dedicada a los diseños gráficos del taller *Push Pin*, fundado en Nueva York en 1955 por Milton Glaser y Seymour Chwast. Comenzaron publicando un opúsculo trimestral titulado «Push Pin Graphic», basado en la ilustración de temas literarios. Se trataba de una auténtica interpretación gráfica del texto, hasta el punto de conseguir formar una identidad perfecta con el mismo. Estos cuadernos siguen publicándose y tienen una circulación mundial mediante una red de incondicionales suscriptores.

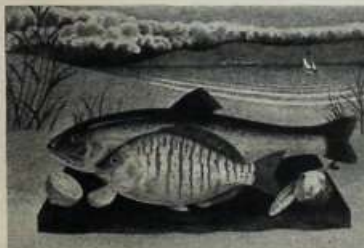
Desde un punto de partida típicamente progresista, los cuadros han abordado temáticas arraigadas en la cotidianeidad universal más dramática: el Che Guevara, Eugene Mc Carthy y el problema de la democracia progresiva, la represión, el exterminio de los líderes negros, etc. Pero la influencia de este poderoso centro de irradiación de la cultura del grafismo, no se fundamenta tanto en la acción directa de las creaciones de Glaser y Chwast como en la escuela que han ido creando a lo largo de quince años de trabajo. El estilo de esta escuela se ha introducido por todos los países desarrollados (Japón, Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, Italia) y tiene hitos tan representativos como los ilustradores de la revista *Twen*, en especial Heinz Edlmann, autor de los dibujos de *Yellow Submarine*. Otro de esos hitos es todo el grafismo de la firma discográfica de los Beatles, *Apple*, diseñado por Alan Aldridge.

Glaser y Chwast son profesores de la School of Visual Arts y han tenido la suficiente inteligencia como para influir sin absorber, hasta tal punto que uno de sus principales logros es haber sabido crear una escuela integrada por profesionales que han sabido encontrar sus propias claves expresivas.

El campo de producción del estilo Push Pin abarca todas las facetas del grafismo: Diseño de Alfabetos, de cubiertas de discos (especialmente los de Peter, Paul and Mary), cubiertas de libros, posters (Olivetti, máquina Valentine, material gráfico de la Olimpiada de México) anuncios, folletos, marcas, incluso interiorismo.

Estos dos creadores han replanteado la posibilidad del grafismo como un arte producido a partir de una motivación cultural, a partir de un taller emisor y no de un gabinete incorporado mecánica y utilitariamente a los departamentos de publicidad o public relations de agencias especializadas o de industrias poderosas. Su sistema de trabajo recuerda el espíritu de las escuelas renacentistas y tiene un primitivismo liberalizador de la especulación de la forma manipulada como sistema de comunicación.

Arte nuevo, en el contexto de una sociedad nueva, el Push Pin es uno de los escasos movimientos auténticamente dinámicos y universales de la cultura de la forma norteamericana, sin que padezca ninguna de las clásicas alienaciones que reportaría la gestión en el epicentro capitalista. Al contrario, se trata de una *asunción cultural distante, crítica, que utiliza todos los mitos visuales de una civilización y les priva del carácter de columnas del sistema.*



Un público perplejo, acongojado, entusiasmado, curioso, irritado, asistía a la proyección de una extraña película que no era una película, de un extraño documental que no era un documental, de una unidad expresiva que estaba más allá y más aquí de cualquier posible clasificación. El acto se desarrollaba en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares y lo protagonizaba el pintor leridano Angel José.

Jové ha aparecido repetidas veces agrupado con Jordi Gali, Silvia Gubern, Llenas y Porta. Constituyen una de esas familias de pintores características de todo impulso renovador. Ese mismo impulso acaba por destruir la coherencia familiar y cada uno de sus miembros sale catapultado por su propia fuerza. Ocurrió con el grupo de *Dau al Set*, con *el Paso* y con todos los grupos posteriores que han encontrado en las verdades compartidas, un punto inicial para la verdad artística individual.

Jové pasó por el *Tapiesismo*. El pintor leridano encontró sus propios materiales, sus propias sugerencias, en texturas y objetos previos que traducían la particular mitología de su infancia y su adolescencia. El Jové inicial, una vez superado el oficio académico figurativo, cumplía el ritual de Tápies: el gran sacerdocio de la recuperación de todos los materiales que conducen al descubrimiento de uno mismo entre otros. Si Tápies estaba obsesionado por el neumotórax y el cojín de los alfileres de su madre, Jové descubría pobres altares de cajitas para el dedal convertido en deidad o viejas puertas erosionadas, sacralizadas por dos billas infantiles policrómicas y sucias, como payasos tontos de poca ganancia y triste oficio. Tápies, el pop y el arte pobre están presentes en el Jové de 1966-67, los años en que su obra incide sobre cierta vanguardia de la ciudad; la misma que abriría las puertas para la comprensión del *camp* y la relativización de conceptos tan sublimes como Cultura y Sub-Cultura.

Pero no es éste el tema.

Jové traducía mitología y en el mismo ejercicio se liberaba de ella. Cuando expuso en la Gaspar por última vez las copas del jardín y las balastradas ya no eran mitos; eran precisamente objetos desmitificados, recién descubiertos, desprovistos de dioptrías misteriosas, reducidos a superficies, líneas, monstruosos primeros planos de un decorado inmenso y gratuito. Jové descubría, al mismo tiempo, lo absurdo del tinglado mercantilista de la pintura. Prácticamente, las relaciones de producción de un pintor se han estratificado en el toma y daca del decorativismo burgués decimonónico, y la convención del cuadrado o del rectángulo «pintado» equivale a la convención de que los panes sean redondos o alargados, cuando cabe preguntarse: ¿forma parte el pan, necesariamente, de una dietética racional?

El escepticismo de Jové ante la pintura como medio de expresión es tan racional que no es total. Una vez aceptada la ley de la convención como punto de partida para toda relación artística, es cuando Jové comprende que se puede alcanzar la máxima anticonvencionalidad, por el simple hecho de asumir todas las convenciones. A esta posición se le hubiera llamado

eclecticismo moral hace apenas diez años. Ahora se le podría llamar desesperada lucidez.

Jové se ha dedicado a descubrir verdades elementales. Se ha puesto a escribir y ha descubierto el *verbo ser*, al que ha dedicado un dramático fascículo publicado por Lumen. El Jové escritor se comporta como el Jové pintor. No busca, encuentra palabras, frases hechas o textos ya escritos con una majadera ambigüedad que en manos de Jové se convierten en la expresión sutil de algo que siempre hubiéramos querido saber expresar, sin que nunca hayamos acabado de saber qué era. La investigación del absurdo de la palabra, corre parejas con la investigación del absurdo de la forma y de ese estuchado llamado «cuadro».

Ahora Jové se ha metido a cineasta.

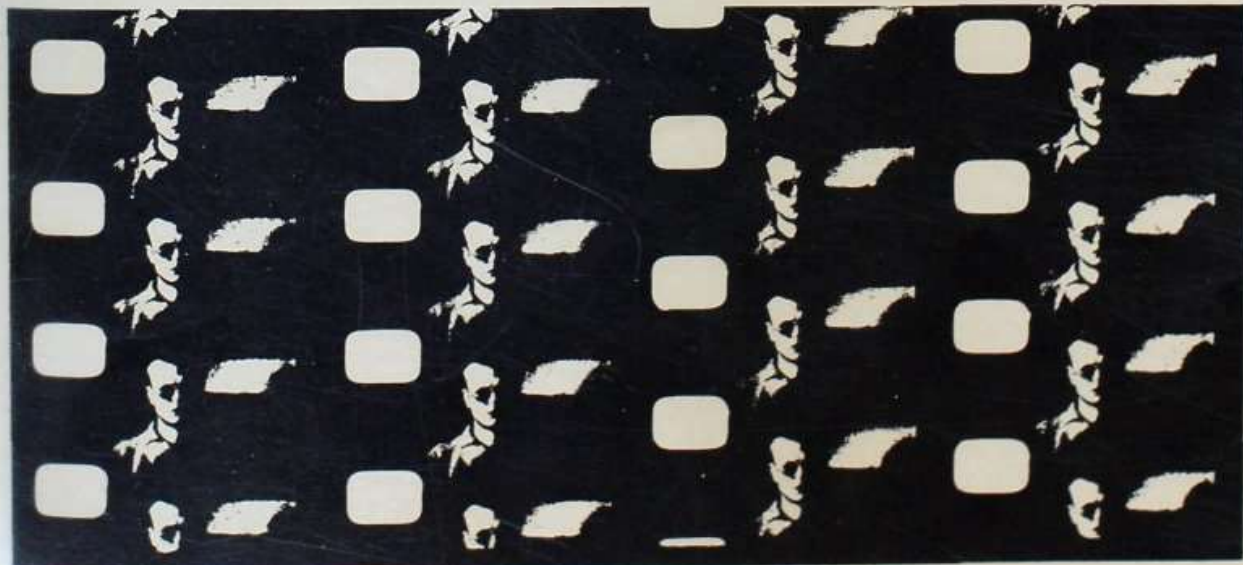
Una proyección en dos niveles. Por una parte un derruido documental sobre un lanzamiento espacial (riguroso pero muy gastado técnicolor); por otra parte una terrible salmodia de cuadro familiar, de tétrico edificio en el fondo de un paisaje, de una muchacha corriendo, de una mujer acurentada semiderruida, como la muñeca rota sobre la arena. Estas figuraciones se combinan con paseos multitudinarios de calle mayor, con la angustiada sorpresa que despierta lo que parecía totalmente asumido. De pronto, la película se centra en un extraño ser que juguetea con una paloma, que la estrangula, que se queda desnudo, que se tapa la vergüenza con la paloma y que solloza histéricamente derrumbado junto al cadáver. Como música de fondo las impresionantes elegías del soul y, súbitamente, a media proyección, luces encendidas y el propio Jové aparece, mudo bailarín en el escenario, con gabardina raída y sombrero de risa, bailando con gravedad de alienado un fox-trot falsamente alegre.

Con esta aparición personal, el pintor destruye la agradable distancia propiciada por la oscuridad de la sala y la intimidad plana de la imagen cinematográfica. Conduce al espectador a la desnudez de apriorismos, le deja tan desnudo como el tétrico asesino de palomas que coprotagoniza un mundo de lanzamientos espaciales, de estampas carnales y paisajísticas convertidas en quistes obsesivos.

No es cine. La película es de muy mala calidad; rayada, voluntariamente manchada con un color nada técnico. No hay la menor manipulación lingüística (a través del montaje) que revierta en una sintaxis cinematográfica; es EXPRESION CINETICO-PLASTICA, una variante del cinetismo con la ventaja de valerse de todas las posibilidades de la *reproducción* que proporciona la fotografía en movimiento. En una palabra: Jové está en la vía experimental más lúcida de la actual vanguardia española. Y esto no le impide ser uno de los más interesantes portadistas del momento —Seix y Barral, Lumen, Tusquets Editores, Editorial Sudamericana— o decorar las paredes de una tienda en Lérida, con pintura rigurosamente figurativa.

Es una cierta aproximación a una posible libertad de posición expresiva. La única que el artista puede permitirse tras el descubrimiento de todas las alienaciones que comparte al paso de la Historia. La libertad de asumir la incomunicación como único mensaje susceptible de ser comunicado.

M. V. M.



La salud del cine español siempre fue muy frágil, a pesar de que el cine echó a andar entre nosotros paralelamente a la gran explosión intelectual que fue la «generación del 98». En los últimos meses la enfermedad crónica del cine español —raquitismo agudo y malformación de varios órganos vitales— se ha agravado hasta el punto de hacer temer un fatal desenlace. A decir verdad, el diagnóstico de sus males no es excesivamente complicado, aunque muchos periódicos se han ocupado en las últimas semanas en discutir afanosamente las medicinas y extirpaciones que convenían para sanar a tan desdichado enfermo. Pero quienes hemos vivido vinculados, de una manera o de otra, a los quehaceres del cine español conocíamos perfectamente las dolencias y remedios de este paciente recalcitrante, cuyo diagnóstico hizo público hace quince años Juan Antonio Bardem: «El cine español actual es: Políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente infimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquítico».

Que el agravamiento actual tiene que ver con la crisis general del cine, acosado por la competencia de la televisión, es algo que nadie puede negar. Pero sería faltar a la verdad ignorar ciertos aspectos muy específicos y peculiares del cine español, que acentúan gravemente su vulnerabilidad a aquel embate.

Desde los lejanos años de la autarquía, el cine español ha vivido «protegido» económicamente con una muleta ortopédica que se le confeccionaron según los patrones inventados en la Italia de Mussolini y en la Alemania del Tercer Reich. Y al tiempo que en España cambiaban muchas cosas, desde la industria turística hasta las carreteras, los esquemas de la política cinematográfica siguieron siendo sustancialmente los mismos, remozados de vez en cuando con leves retoques formales y periféricos. ¿Por qué razón la industria del cine español necesitaba una protección intensiva y paternal de la Administración? Tal protección la necesitaba, obviamente, porque el cine español no podía competir en el mercado con el cine extranjero y, de no haber mediado generosas ayudas económicas a los productores de cine, nadie se hubiese dedicado en España al ruinoso negocio de producir películas. Sobre el desacierto con que la Administración enfocó esta política proteccionista se ha escrito ya mucho y la cuestión está públicamente juzgada. Se otorgó la máxima protección del «Interés Nacional» (que suponía regalar al productor el 50 por ciento del costo de su película) a producciones tan lamentables como *Misión blanca*, *Reina Santa*, *La fe*, *La Lola se va a los puertos*, *Currito de la Cruz*, *La Señora de Fátima* o *Sor Intrépida*, mientras películas tan prometedoras como *Los golfos* (de Carlos Saura) o *Los chicos* (de Marco Ferreri) recibían las más bajas cotas de clasificación, sumiendo a sus productores en un grave quebranto. Esta protección selectiva y discriminada era, naturalmente, una forma encubierta de censura, que indicaba a los productores cuáles eran las fórmulas más gratas a la Administración y de cuáles se debían alejar, so pena de sumirse en la ruina.

Esta selectividad explica también por qué el cine español no pudo competir con las películas más adultas que llegaban de Hollywood, París o Roma, preferidas masivamente por el espectador español medio, que huía en cambio de las salas en que se proyectaban las estampitas piadosas o triunfalistas que salían de nuestros estudios. Con el relevo ministerial de 1962 cambiaron algunas cosas, y José María García Escudero intentó una mayor racionalidad en las protecciones económicas, procurando promover la eclosión de una «nueva ola» de jóvenes cineastas, a imitación de la operada en Francia tres años antes. Esta política dio, es obligado reconocerlo, algún modestísimo fruto, pero los problemas de fondo seguían subsistiendo, y el más grave de ellos era el de la censura, que hacía totalmente imposible que nuestras películas pudieran competir con las muestras más maduras del «cine de autor» europeo.

Por aquello de «España es diferente», resultó que la censura española también iba a ser y sigue siendo «diferente», cosa grave en el momento en que tanto se habla de «nivel europeo». Ya en 1939 se implantó la «censura previa» de los guiones cinematográficos, sistema de control aún vigente que obliga a los productores a someter a censura el guión de las películas que proyectan rodar. Esta institución, que no existe en ningún otro país europeo, mermaba ya con su omnipotencia las posibilidades expresivas de los creadores y son legión las películas que no han llegado a nacer, en prematura muerte fetal por atasco en esta barrera. Pero una vez el guión ha sido autorizado (con los habituales cortes y «advertencias») y la película ha sido rodada, ésta debe someterse a un nuevo control censor, en el que se le otorga el «placet» definitivo, se le podan unos cuantos metros o se la prohíbe pura y simplemente, como ha ocurrido con *El crucero*





Baleares, *Viridiana* (de Luis Buñuel y gran premio del festival de Cannes), *Sexperiencias* o *La respuesta*.

Con este doble y poderoso mecanismo censor, ha resultado ridículo que el cine español pretendiera competir en el mercado con el cine que llegaba del extranjero, que no sufría tan severos controles y había nacido en un clima de mayor libertad. Como esta situación de minusvalía del cine español era tan evidente, se siguió manteniendo como contrapartida la artificiosa protección económica a las películas españolas, consuelo y balón de oxígeno para las finanzas que rigen los destinos de la producción. El asunto se discutió cuando en 1963 llegó la hora de redactar por fin un Código de Censura, que intentase sustituir la arbitrariedad total de veinticinco años de control por un código de normas, que permitiera disponer a productores y directores de unas líneas de orientación a que atenerse. El nuevo Código tuvo buen cuidado en recoger en su norma 34 que la censura seguiría idénticos criterios al aplicarse al cine español y al extranjero. En verdad, el enunciado fallaba ya por su base, porque el cine extranjero no padecía la pesada carga de la censura previa de guiones, pero aún así se hizo esta platónica declaración de buena voluntad hacia el cine español, que sería juzgado en adelante con criterios de paridad respecto a la producción importada. Sin embargo, en seguida se comprobó que esto no era posible y los ejemplos son tan numerosos, que unos pocos servirán de botón de muestra. Era permitida, por ejemplo, la exhibición de comedias italianas (al estilo de *Pan, amor y fantasía*) en las que se ofrece una imagen caricaturesca de los célebres *carabinieri*, pero era totalmente inviable tratar en un film español con análogos criterios a la benemérita institución de la guardia civil. O eran exhibidas películas policíacas americanas de la «serie negra», en las que aparecían policías corrompidos y sobornados por el hampa, mientras que tal situación era un riguroso tabú en la producción española. En vista de tales limitaciones, resultaba que el cine español seguía sin tener posibilidades de competir con el extranjero, ni en el frente del «cine comercial» (con planteamientos cada vez más «atrevidos», y no sólo en la vertiente *sexy*, en la producción internacional) ni, por supuesto, en el frente del «cine de autor», que a nivel mundial ha adquirido unas cotas polémicas en lo político, moral, religioso o sexual, que hacen ilusorio pensar que aquí puedan alcanzarse.

Así las cosas, el cine español ha malvivido en los últimos años, hasta que la Administración dejó de pagar las subvenciones

a los productores a comienzos de 1969. Los retrasos de tesorería son bastante normales en las finanzas privadas y públicas de nuestro país, pero el asunto adquirió tonos netamente sombríos cuando los meses fueron pasando y se llegó al año, sin que de las arcas de la Administración saliese el dinero para pagar a los productores. A partir de ese momento se inició el proceso de colapso que todos los periódicos han ventilado profusamente. La Agrupación Sindical de Directores, que preside Juan Antonio Bardem, atacó el problema del cine español por su raíz y, basándose en el antecedente jurídico de la Ley de Prensa e Imprenta, pidió que las películas no tuvieran un trato distinto que el libro o el periódico, y por ello solicitaba la abolición de la censura previa de los guiones y que «los eventuales hechos delictivos de las obras cinematográficas sean contemplados según el vigente Código Penal Español».

Entretanto, se había producido el último relajo ministerial, puesto bajo el signo de la vocación europeísta, repetida en numerosas declaraciones. Las voces más autorizadas del ministerio de Información y Turismo manifestaron su deseo de situar tanto al cine como a la censura española «a nivel europeo». Pero como estaba pendiente la petición de los directores, solicitando la abolición de la censura previa, el ministro de Información y Turismo hizo unas declaraciones a la revista «Nuevo Fotogramas», explicando que la censura previa de los guiones era una protección otorgada al productor, pues así quedaba a cubierto del riesgo de prohibición de la película ya realizada, con el consiguiente descalabro económico que ello suponía. No obstante, a los pocos días la Agrupación Sindical de Productores celebraba una asamblea, al término de la cual solicitaba a su vez la supresión de la censura previa de guiones, y a esta petición se ha sumado luego el grueso de la industria. O, dicho en otras palabras, que los supuestamente protegidos por la Administración han repudiado de plano tal protección, que no tiene equivalente en las cinematografías de «nivel europeo». Así están ahora las cosas. Por el giro de los acontecimientos, parece fuera de duda que la Administración pagará a los productores las sumas que les adeuda. Pero con ello no se resuelven los problemas de fondo del cine español, y este parche recuerda demasiado aquella historieta del enfermo de cáncer al que le daban aspirinas para aliviarle el dolor.

Román GUBERN

Mimetismo. Está perfectamente clara la imposibilidad de separar los diferentes aspectos que concurren en el diseño industrial, por ejemplo, funcionalidad y comunicación. A pesar de ello, y dado el carácter de esta sección, tendremos que fijarnos preferentemente en la función comunicativa del diseño. Mi sensibilización ante esta capacidad comunicativa procede de mi trabajo, hace ya algún tiempo, como miembro de un equipo profesional, dirigido por uno de los más conocidos diseñadores de Barcelona. Mi especialidad dentro de ese equipo estaba directamente relacionada con los aspectos más formales del diseño. Un día nos dimos cuenta de que una lámpara que habíamos proyectado era sorprendentemente parecida a un modelo italiano que ya llevaba tiempo en el mercado. Mi extrañeza resultó desproporcionada, pues no estaba familiarizado aún con la relativa cotidianidad de esos parecidos. Como había intervenido en el proceso de diseño de la lámpara, me constaba que no había sido ni directa ni indirectamente «fusilada» de la italiana, que, probablemente, ni siquiera habíamos visto.

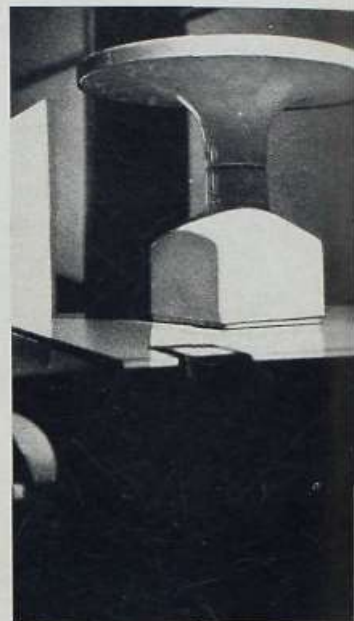
El caso es que no creo en las casualidades y, por lo tanto, me empeñé en encontrarle una explicación. Comencé entonces a recordar y observar numerosos hechos similares, semejanzas claras entre diseños hechos aquí y diseños italianos y alemanes. Con todas esas constataciones, iba tomando cuerpo una acusación: nuestro diseño resulta claramente mimético del extranjero, sobre todo del italiano. No me bastaba para explicarlo con citar la típica envidia del país subdesarrollado hacia una sociedad con «milagro industrial». Tras estos fenómenos de mimetismo tenía que haber una razón mucho más real. Hay una explicación que en principio me parece válida, aunque el fenómeno requiere todavía un análisis mucho más detenido, análisis que, por otra parte, comienza a ser de vital necesidad.

Creo que el diseño industrial se origina por imperativos comerciales, indisolublemente ligado al capitalismo monopolista en sus últimas fases de transición al neocapitalismo. Hasta entonces, los productos se diferenciaban por su marca, precio y calidad, y competían así libremente en el mercado. Desaparecida la libre competencia, el monopolio acaba con los cambios encaminados a mejorar precio y calidad del objeto fabricado e inicia unos procesos de sustitución mucho más artificiales, como son los de adecuación a las corrientes de la moda. Es la solución a su necesidad de fomento del consumismo. El diseño entra aquí

como configurador de estos cambios de moda y muchas veces diversifica productos que, en realidad, son standard en cuanto a precio y calidad, pero que deben salir al mercado como diferentes.

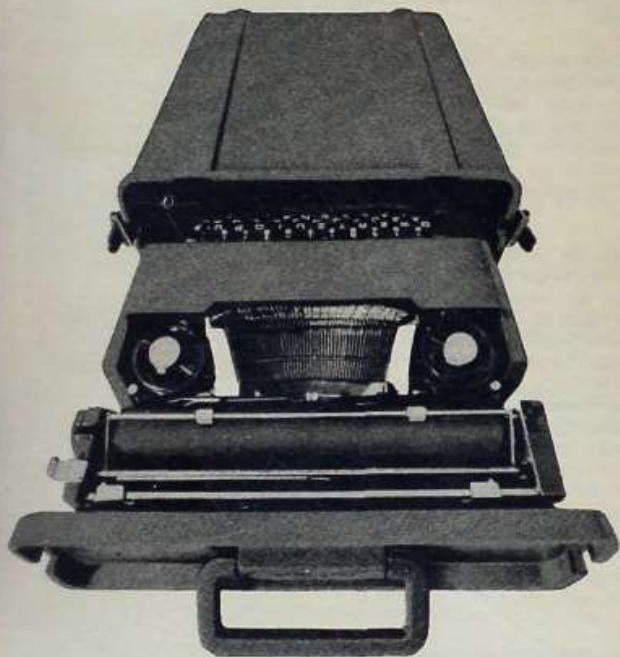
Esta tesis explica que las áreas de florecimiento del diseño industrial se sitúen exactamente en los países —y zonas dentro de ellos— cuya estructura industrial alcanza un desarrollo importante y este desarrollo se configura bajo un sistema «neo» (EE.UU., Alemania, Italia, Inglaterra).

Nuestro sistema económico no es neocapitalista. Aquí, la diferenciación de productos podría hacerse aún de la forma más elemental: productos que sirven para lo que han sido pensados, y productos que sólo sirven deficientemente. Es evidente que entre nosotros el diseño no es un imperativo industrial, por lo menos a escala general, y sólo se entiende como pretensión europeísta de la gran industria. Esto explica su carácter fuertemente culturalista. El diseñador, ante cada proyecto, no dispone de un programa completo. Sabe que su diseño debe cumplir unas exigencias técnicas mínimas, pero las comunicaciones que debe establecer con el usuario no le vienen programadas, y, como no dispone por su parte de formulaciones claras sobre cuales son las reales necesidades culturales del país, no es de extrañar que se limite a trasplantar las soluciones aplicadas en otros países, contribuyendo a ello lo extendido de la idea de que la Cultura, con mayúscula, es un valor universal standard. Su aportación cultural no está enraizada, por lo que resulta nula, cuando no claramente deformativa. Padecemos un verdadero colonialismo semiológico en el campo del diseño industrial. Nosotros estamos recibiendo comunicados que han sido pensados para milaneses. No debe sorprender que aquí comuniquen cosas bien distintas de las proyectadas en origen. Todo esto viene agravado por el gran número de empresas europeas que mantienen sucursales en España y que, desde su altura, no se preocupan de modificar los diseños originales para adaptarlos al nuevo mercado. La hibridización cultural en el campo del diseño es ya alarmante. Como país subdesarrollado y culturalmente colo-



nizado, una de nuestras principales vías de autoafirmación es el desarrollo de la cultura propia. Esto es algo que cae fuera de los planteamientos habituales de los profesionales del diseño, ya que este mimetismo, lejos de ser para ellos algo negativo, es una especie de confirmación de su vivir a la hora europea, con toda la mística que ello implica. Siguen convencidos de su progresismo cultural y profesional, arrogándose el papel de vanguardia de nuestra cultura, cuando podrían entender su actuación como retaguardia de la cultura de otros países.

Ultimodismo. Conocemos el fenómeno: imposición, pudrimiento y sustitución de la moda. El ciclo se repite constantemente, y todo el mundo sabe para qué se utiliza. Este conocimiento, en el campo de la moda indumentaria, de la música ligera, de la decoración, es especialmente evidente. En cambio,



en el campo del diseño industrial la cosa no está tan clara, sus procesos cíclicos parecen no haber sido detectados todavía. Existe la tendencia a creer que los cambios en diseño industrial se producen según unas leyes objetivas de mejoramiento incesante. Esta idea no tiene en cuenta el carácter comercial del diseño industrial en nuestra sociedad. Cada nuevo diseño aparece en lucha con los anteriores del mismo objeto. Y no siempre para mejorarlo técnica o semiológicamente, sino del mismo modo en que aparece un «maxi» en lucha con los diseños de abrigos de la temporada anterior.

La lámpara a que me he referido anteriormente no iluminaba mejor ni peor que los anteriores modelos ya existentes, pero sí presentaba un aspecto mucho más acorde con el más reciente cambio de estilo impuesto por la moda.

La máquina de escribir Valentine Olivetti, independientemente de su posible aportación técnica (que personalmente dudo que justificara la creación de un nuevo modelo y su cadena de montaje), se ha lanzado principalmente para estar dentro de las actuales líneas estéticas, sustituyendo a la Pluma 22, ya quemada formalmente. El bombardeo publicitario ha sido masivo y, los «aggiornados» se han visto obligados a arrinconar apresuradamente su Pluma 22 y sustituirla por la Valentine, so pena de quedar automáticamente «out».

Es fácil ver cómo favorece a la industria (Sección Económica) esta necesidad de «estar al día» de nuestras élites: de hecho, una nueva necesidad de consumo creada artificialmente.

Vanguardias: agentes comerciales. Hemos visto cómo la aparición de nuevos diseños, en la cíclica del ultimodismo, afecta particularmente a los que venimos llamando aggiornados, a las vanguardias estético-culturales del país.

Es importante señalar que la relación élite-moda es bidireccional: es evidente que existen entre nosotros unas vanguardias que son las que, con su aceptación, popularizan los diseños, pero también es cierto que estos nuevos diseños, con su incidencia sobre las gentes culturalmente más preparadas, fabrican y configuran estas élites. Digo que es importante valorar exactamente esto, porque, en mi opinión, explica el interés de la gran industria por la existencia de estas élites. Le interesa porque, lo quieran o no, les hace jugar el papel de difusores de sus diseños modistas.

Volviendo al ejemplo de la Valentine, es evidente que a la casa Olivetti le interesa la existencia de esas élites. Resultaría impensable un lanzamiento inicial del nuevo diseño a nivel macropopular—la «gente», a primera vista, ni lo entiende ni le gusta—ante la probabilidad del fracaso comercial. Es más seguro contar con la etapa intermedia en la cual la Valentine sólo se ve sobre la mesa de las personas culturalmente «in», que la prestigian y la popularizan progresivamente. Al cabo de algún tiempo, todo el mundo se ha acostumbrado a su extraño aspecto, e incluso su agresivo color ya no resulta tan hiriente. El ciclo de promoción se ha completado. No quisiera parecer blasfemo, pero para mí los verdaderos agentes comerciales de la Valentine Olivetti han sido nuestras más caracterizadas élites.

Nuestro diseño. En la primera parte de este artículo ya señalaba la necesidad ineludible de autoafirmación cultural en el campo del diseño. Señalaba también la *no motivación* económica de nuestro diseño y su carácter casi exclusivamente culturalista. El diseñador, al no tener que someterse a un programa técnico-económico extenso—como ocurriría de ser el diseño una necesidad económica—, dispone de una optatividad formal mucho mayor. Nuestros profesionales utilizan esta optatividad



de acuerdo con su status cultural, ya que los promotores del diseño no están en disposición de imponerles el programa de premisas culturales sobre el que se ha de confeccionar el proyecto.

Por tanto, parece ser este el momento ideal para que nuestros diseñadores aprovechen la inexistencia de programas coactivos para desarrollar libremente sus comunicados culturales sobre una base realmente autónoma. Es el momento de fundamentar el diseño en nuestra cultura, en su tradición y su evolutiva.

Averiguar el «cómo» es algo que sobrepasa mis posibilidades de análisis, si bien puedo asegurar que no se encontrará a través del mimetismo y la hibridización. Cada diseñador deberá buscar y encontrar su propio «cómo». Desde aquí sólo se pueden señalar algunos «cómo no».

Ferran CARTES

ACTIVIDADES DEL COAATCB

Cuando hace unos meses os presentábamos el primer ejemplar de CAU, lo hacíamos indicando que no se limitaría a ser un mero portavoz de nuestro Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Exponíamos unas razones indicando la mayor libertad de acción y de temario que tendría ésta, respecto a los moldes tradicionales en que «teóricamente» se debe mover una revista de un Colegio Oficial.

Es una actitud muy generalizada el querer circunstanciar cualquier organismo o entidades, situándolas en compartimentos estancos bajo el pretexto de que sólo debe y puede interesar a cada uno lo que responde única y exclusivamente a su característica primaria, prescindiendo olímpicamente de todas aquellas actividades complementarias, paralelas o simplemente interesantes que son las que en definitiva componen toda la multidimensionalidad del quehacer humano y social.

Nuestro Colegio, desde hace un par de años, ha tenido también la ineludible necesidad de romper estos moldes y de avanzar en todos los sentidos. Costaría un poco, además, determinar inequívocamente la característica principal de una profesión en la que caben actividades tan diversas como: dirección de obras, economía de la construcción, organización, proyecto, cálculo, decoración, urbanismo, etc., debiendo salirse muchas veces de sus márgenes estrictos.

Así, nuestro Colegio, desde enero de 1969 ha promovido o realizado los siguientes actos, en cuya realización ha intervenido toda una amplia e importante gama de profesionales, Aparejadores, Arquitectos, Economistas, Urbanistas, Sociólogos, Decoradores, Filósofos, Poetas, Ingenieros, Críticos, Cineastas, Abogados, Catedráticos, Historiadores, etc. Como son: Cirici Pellicer, Juan A. Blanch, Jorge Bonet, Oriol Bohigas, José M.^a Genesca, Roberto Guerra, Joaquín Gregorio, José L. Sangüesa, Jorge Vidales, Luis Gascón, Francesc Vallverdú, Vicens Bonet, Emilio Donato, Josep Fargas, Pedro Llimona, Luis Nadal, Pedro Puigdefábregas, Xavier Ruiz, Enrique Tous, Rafael Marquina, Antonio Rabassa, Jesús A. Marcos, Joaquín del Barrio, Antonio Garriga, José Corredor, Rafael Carreras, Esteban Agulló, Fernando Freixa, José M.^a Stampa, Jorge Carreras, Miguel Fenech, Juan Piqué, José Termes, M.^a Luisa Borrás, Ramón y Luis Doménech, Cristián Cirici, José E. Hernández, Gabriel Mora, Xavier Pouplana, José M.^a Casabella, Alberto Illescas, etc., etc.

Febrero/mayo 1969 1.er Cursillo de Cálculo de Estructuras.



Marzo/junio 1969	2.o Cursillo de Cálculo de Estructuras.
Marzo/abril 1969	1.er Ciclo Construcción: Función y Forma. Introducción teórica Condicionantes del diseño Diseño en la construcción. Prefabricación en la construcción. Construcción y formalismo.
Mayo 1969	Pompeu Fabra. Significació d'un centenari
Mayo 1969	Polémica sobre los premios FAD 1969.
Junio 1969	Actuación del profesional ante la sociedad actual y futura.
Junio 1969	Sentido de la plástica actual.
Junio 1969	Ordenación territorial y urbanismo.
Junio 1969	Acondicionamiento de aire en la construcción.
Junio 1969	Homenaje a los profesionales con 50 años de actuación.
Junio 1969	Encuesta sobre la profesión de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
Junio 1969	Realización práctica de instalaciones de climatización en la vivienda.
Noviembre 1969	Aspectos problemáticos en el ejercicio de la profesión de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
Noviembre 1969	El proceso de iniciación y aprendizaje a los Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
Noviembre 1969	Viviendas de protección oficial. Reglamentos y ordenanzas.
Diciembre 1969	Sesión de cine independiente.
Enero 1970	Proyecto y funcionamiento de aparatos elevadores.
Febrero/mayo 1970	Ciclo «L'arquitectura a Catalunya» Catalunya Moderna Del neoclasicisme romàntic a l'eclectisme. Modernisme. Noucentisme. Racionalisme. G.A.T.C.P.A.C. El temps de l'estraperlo. Els anys 50, grup R Els anys 60 El paper de l'Arquitectura dins Catalunya Moderna. Situació de la nova arquitectura. Los años 70.
Febrero/mayo 1970	1.er Cursillo de Cálculo de estructuras.
Marzo/junio 1970	2.o Cursillo de Cálculo de estructuras.
Febrero 1970	Ciclo de Diseño Industrial El diseño en España. Condicionantes socioeconómicas del diseño industrial y su problemática profesional. Mesa redonda sobre diseño industrial.
Abril 1970	Ciclo legal sobre la profesión Responsabilidad penal del Aparejador y Arquitecto Técnico. Responsabilidad Civil del Aparejador y del Arquitecto Técnico. Una profesión traumatizada. Amparo legal del Aparejador y del Arquitecto Técnico.
Abril 1970	Lanzamiento de la revista CAU.

Estas han sido pues nuestras actividades, llamémoslas públicas, con las que nos hemos abierto a toda una problemática actual, viva y cotidiana, en la que estamos inmersos, tanto como ciudadanos que como profesionales. No hace falta decir que el Colegio como tal, ha tenido también una plena actividad de asambleas, reuniones, circulares, boletines, etc., ya totalmente dentro de su problemática más concreta. Problemática sobre la que ya informaremos en próximas ocasiones.

Eduard PONS I MATAS/Contador del COAATCB



EL DISEÑO

Problemas de la crítica de diseño

Jaume LORES



Una crítica eficaz y coherente del diseño de objetos es, por el momento, impensable. Una previa confusión lingüística y conceptual a nivel teórico imposibilita este quehacer. La inmediata década de mitificación intelectual de diseñadores y diseños no ha disipado la incultura global ante el diseño de objetos. La inflación culturalista de la vanguardia arquitectónica crea, en el campo de los objetos, un peligroso espejismo. Porque la vanguardia arquitectónica ha ejercido un auténtico despotismo ilustrado sobre el mundillo del diseño de objetos, impidiéndole, incluso, plantear su problemática específica. Todas las contradicciones de la cultura arquitectónica se proyectan sobre él, agravadas por las consecuencias inevitables de las extrapolaciones conceptuales. A veces parece olvidarse que un objeto no es una arquitectura a escala reducida y que el contexto industrial es muy distinto a los condicionantes propios a la construcción.

Pero la insuficiencia intelectual es más grave. Porque el problema radical parece estar, demasiado a menudo, sin formular: ¿cuál es el planteamiento válido para alcanzar las bases de una teoría del diseño de objetos? Las genéricas «teorías del diseño» que se utilizan indiscriminadamente entorpecen aún más la cuestión. En el fondo tienen tan sólo el valor de manifiestos ideológicos, acrílicos, válidos en tanto que reafirman una exigencia ética frente a la sociedad postartesanal. Muchas de sus palabras son positivamente significativas en tanto que el ideal que anuncian ha sido escarnecido por los «diseños» concretos, y las promesas que encierran han sido defraudadas por la concreta relación ideológica individuo-«objeto-diseñado». Las genéricas «teorías del diseño» son eficaces, parafraseando a Maldonado, tan solo en función del antidiseño circundante. Incluso el término «Diseño» pierde su operancia a nivel de exigencia cultural: la publicidad de «diseños»

ha sabido apropiárselo con las consecuencias previsibles. Pero una requisitoria ética no constituye una base teórica eficaz. Sobre todo si se formula ante un diagnóstico de la sociedad que ha quedado desbordado por los acontecimientos.

De las antiguas «teorías del diseño» resta un problema aún válido: analizar y explicitar el quehacer del diseñador como actividad realmente nueva y específica. Pero este quehacer ya no puede continuar delimitándose negativamente: contraponiéndolo al quehacer artesanal o técnico. Para abordarlo teóricamente se precisa establecer, paralelamente, cuál es el contenido real del término diseño. Las dos cuestiones son solidarias. Pero el tema mayor se sitúa en averiguar las características de la «razón diseñadora»: los problemas metodológicos que se han suscitado en nuestras latitudes a través de absurdas oposiciones entre imaginación y tecnicidad son una muestra de la falta de aproximación seria al estatuto de la «razón diseñadora». Un problema antropológico y otro metodológico se entrecruzan. Pero un esfuerzo en orden al rigor teórico se verá siempre condicionado —inevitable y benéficamente— por opciones ideológicas básicas.

Diversas apreciaciones, coherentes y fundadas, de la «teoría del diseño» clarificarían algo el panorama. Pero el trabajo sería estéril sin una teoría de los objetos. Y en este nivel la falta de elementos y criterios es rotunda. Los objetos son tratados desde conceptos surgidos de la estética —o de la crítica de arte—, son utilizados como fundamentales en su apreciación y conducen a institucionalizar el formalismo. O, a otro nivel, desde consideraciones en las que funcionalidad y fabricación, con sus razones específicas, no consiguen adecuarse entre sí, y con los conceptos surgidos de la meditación estética o cultural. Y, en un tercer y más reciente intento, la terminología surgida de los modelos de

NUMERO

EXTRAORDINARIO

análisis lingüístico sirve, extrapolada, para llenar huecos no abarcados por los ámbitos anteriores. En resumen las anotaciones estéticas, funcionales, culturales, industriales e ideológicas, alrededor de los objetos no consiguen clarificar una confusión básica surgida de una falta de análisis debida a la incapacidad teórica para abordarlo.

Una «teoría del diseñar» sumada a una «teoría de los objetos» daría, por lo menos, los jalones de un lenguaje y una estructura de una futura teoría del diseño de objetos. Pero para poder realizar una tarea crítica realista y eficaz sería necesario un tercer elemento: una interrogación sociológica de nuestra realidad desde el punto de vista de la relación hombre-objeto y un paralelo análisis de la realidad económica-técnica. Sin ellos los juicios acerca del diseño carecen de fundamento, son suposiciones bienintencionadas.

Porque la repercusión social de un diseño no puede predecirse basándose en las intenciones ocultas del diseñador; debe conocerse de antemano a través de un previo conocimiento de los usuarios. Y este conocimiento no se logra a través de análisis sociales genéricos: sólo la concreta relación individuo-objeto en un momento cultural delimitado puede ser significativa. Junto a la coherencia teórica se precisa, pues, una coherencia estratégica. El diseñador, desde una opción político-cultural concreta, debe adoptar una postura clara ante el público y la industria. Y la crítica de diseño debe analizar los «objetos-diseños» poniendo de manifiesto la validez, o los errores, de estas estrategias.

La tarea teórica ante el diseño de objetos está por realizar. Pero puede intentarse una crítica de objetos —como la que pensamos llevar a cabo desde CAU— partiendo de una conciencia de las insuficiencias básicas. Será positiva, creemos, aunque pueda parecer más que nada una «autocrítica» de la crítica.

La aparición del tercer y cuarto número de CAU (si tenemos en cuenta la existencia del número 0) se ha retrasado un tanto debido a su carácter extraordinario y a la época veraniega. Este número nos ha costado considerables esfuerzos y no queríamos que la diáspora del mes de agosto nos los convirtiera en esfuerzos baldíos. Creemos que la cantidad y la calidad de este extraordinario dedicado al Diseño Industrial, compensa el retraso y a partir de esta edición, CAU reemprende su periodicidad normal, con la posibilidad, en estudio, de pasar a ser una revista mensual en el transcurso de 1971.

CAU

ENCUESTA

sobre diseño industrial: ¿praxis, póiesis o historia sagrada?

Jesús A. MARCOS ALONSO



El mundo del diseño industrial atraviesa una innegable situación de crisis. Sus contradicciones internas se han hecho más evidentes, más apremiantes, a medida que ha ido creciendo su importancia tanto en el orden económico como en el orden social y cultural.

No se trata, por otra parte, de un fenómeno casual; las contradicciones del diseño industrial son, en definitiva, un reflejo de las contradicciones de la sociedad que le ha dado origen. Una sociedad que no reconoce al «sujeto» otras connotaciones que no sean las de «consumidor», y en la que cosas, productos, sentimientos, ideas, ilusiones, se han convertido, por encima de toda otra consideración, en «objetos de consumo»; una sociedad que aunque se llama a sí misma pomposamente «sociedad de la abundancia», se halla en realidad constituida por inmensos océanos de pobreza que amenazan sumergir las escasas, privilegiadas islas de bienestar; una sociedad, en fin, que ha convertido la publicidad en el nuevo «opio del pueblo», al mismo tiempo que ha hecho del consumo de objetos un formidable mecanismo integrador al servicio de un sistema de privilegios y discriminaciones sociales.

En estas circunstancias, no es de extrañar que una actividad tan directamente implicada en este nuevo culto del «objeto» se haya visto envuelta en una serie de inevitables

ambigüedades. Ambigüedades que hacen no sólo legítimo sino absolutamente necesario preguntarse cuál es el papel *real* del diseño industrial, en relación con el contexto económico, social, cultural, en que esta actividad se desarrolla; cuál es, en otras palabras, el significado o significados que asume objetivamente, por encima de definiciones formales más o menos académicas e institucionalizadas, por encima incluso de las intenciones y motivos personales del diseñador.

Este era el «nivel de análisis» en que queríamos situar el debate a través de la encuesta que hemos enviado a un grupo de profesionales relacionados con el diseño y a quienes agradecemos sinceramente su colaboración.

No podemos decir que los resultados obtenidos hayan sido excesivamente brillantes. No tanto por las respuestas en sí mismas cuanto por el hecho de que muchas de ellas presuponen un enfoque, un planteamiento analítico, muy diferente del que nosotros habíamos buscado.

Quizá el sentido de nuestras preguntas no era tan obvio como a nosotros nos parecía; alguno de los encuestados lo anota expresamente, diciendo que hubiera sido necesaria una previa definición de los términos empleados. O quizá, con un poco de pesimismo, hemos de conceder una gran dosis de buen sentido al que pontificó que el lenguaje servía fundamentalmente para no

entenderse. Uno de los que responden nos acusa de agnosticismo —«estas preguntas ponen en jaque la esencia misma del diseño industrial»— después de dejar constancia de que, en su opinión, las preguntas están hechas a un bajísimo nivel y denotan una elemental falta de conocimientos sobre lo que es «en sí mismo» el diseño industrial.

No vamos a enzarzarnos en estúpidas e inútiles autodefensas. A cada cual su respetable opinión. Nos preocupan más los problemas de fondo que se esconden detrás de estas aparentes incomunicabilidades semánticas.

La actitud que con mayor frecuencia ha quedado evidenciada entre los profesionales encuestados es la de plantear el debate a un nivel exclusivamente formal y académico: los aspectos técnicos, estéticos, funcionales, económicos, implicados en el diseño industrial; los imperativos éticos que comporta el «buen diseño»; o, incluso, sus constitutivos metafísicos, más allá de accidentales, episódicas, molestas circunstancias individuales.

En otras palabras, se ha hecho patente una clara tendencia a «esencializar» esta actividad, a tratarla como realidad «en sí», como algo autónomo que posee una propia existencia y una propia historia, independientemente del contexto en que se produce. Si acaso, el papel de este contexto «exterior» es el de actuar como «espíritu del mal», impidiendo al diseño su desarrollo «natural» o induciendo al diseñador a apartarse del recto camino y a convertirse en «cómplice del consumismo» o en mero servidor de apetencias marginales o snobs. Tentaciones que, no es necesario decirlo, los buenos diseñadores rechazan desdeñosamente.

De este modo los «problemas» del diseño quedan reducidos a sus exigencias técnicas o estéticas, a la mejor adecuación de la forma a los fines propuestos, a la complejidad de las funciones que ha de integrar este proceso creador; y, desde el punto de vista de su papel social, a las posibles «desviaciones» individuales a la «alta misión» de esta actividad. En síntesis, el debate sobre el diseño se disuelve en un discurso platónico sobre las «esencias» o en un proceso a las intenciones.

No habrá, probablemente, nadie tan romo como para negar que estos problemas existen y que son muy importantes. Pero constituyen sólo la mitad de la historia. La otra mitad hay que buscarla en la trama compleja de relaciones estructurales —la estructura social como la articulación específica de las relaciones entre lo económico, lo político-jurídico, lo cultural-ideológico, etc.—, en la que necesariamente se inscribe toda acción humana y de la que, a fin de cuentas, toma sus significaciones objetivas. ¿Será necesario recordar que todas las utopías en el terreno del diseño —el diseño urbanístico y el diseño industrial— lo han sido precisamente por estar basadas en la presunción de una

autonomía del mundo de las formas en relación con la estructura social a la que, en el mejor de los casos, no se atribuía otro papel que el de «condicionante externo»?

Con todos los matices que se quiera, no cabe duda que el punto focal de la problemática del diseño industrial está precisamente, como observa uno de los encuestados, en las relaciones entre el nivel superestructural y el infraestructural. Pero no es necesario acudir a referencias epistemológicas tan «peligrosas». Nos bastaría recordar el conocido «efecto demostración» analizado por Veblen en su *Teoría de la clase ociosa* —análisis centrado en el tema del consumo de «objetos»— e, incluso, dentro de un contexto teórico tan poco sospechoso como el de la sociología funcionalista, referirnos a la distinción entre «funciones manifiestas» y «funciones latentes» desarrollada por Merton. En cualquiera de estas referencias, encontraríamos instrumentos conceptuales y base teórica suficientes para evitar la confusión entre fines explícitos y contenido de la acción, entre motivos del agente y consecuencias objetivas, entre racionalidad y legitimación, entre significado objetivo de una acción y representación ideológica de sus protagonistas.

Es claro que este planteamiento no es aplicable sólo al diseño industrial sino a todo tipo de actividad humana, desde la técnica a la política, desde la ciencia a la filosofía, desde la creación literaria a la arquitectura y al urbanismo. La lucidez, en estos y en todos los demás casos, consiste precisamente en rehusar identificar la realidad con su idealización, el significado real de la propia acción con su definición formal e institucionalizada. Por eso es legítimo y necesario que, en relación con todo tipo de actividad, desde dentro y desde fuera del círculo de iniciados, se hagan preguntas tan «agnósticas» como las de nuestros cuestionarios que presuponen que el diseño, más allá de la mejor buena voluntad del diseñador, *puede realmente convertirse* en un problema artificial o marginal, en una mera evasión estética e, incluso, en un mero mecanismo de legitimación de situaciones privilegiadas, sean éstas situaciones de individuos, de grupos o de clases.

Esencializar una actividad o una profesión es siempre, irremediablemente, sacralizarla, darle un valor absoluto, situándola por encima del devenir social y convirtiéndola en una «reserva para iniciados».

Terminamos esta larga nota introductoria con una pregunta: Más allá de intenciones aviesas o de egoísmos inconfesables —nos revientan estos planteamientos de «buenos» y «malos» que creemos estúpidos e inútiles— ¿hasta qué punto, en el tema del diseño y en otros temas, la base de los debates no sigue siendo la idea aristocrática de «cultura», una de cuyas expresiones es el mito del creador individual, del hombre «separado» de la contaminación de «la masa» y de la ignorancia y vulgaridad del «profano»?





Tomás Llorens

Licenciado en Derecho y Filosofía y Letras. Profesor de Estética en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Autor de artículos y colaboraciones diversas sobre temas de Estética y crítica de arte.

¿Qué opinión le merece la cuestión de la cultura de la forma dentro del campo capitalista, relacionada especialmente con el diseño industrial?

No entiendo muy bien el alcance de los términos en que se encuentra planteada la cuestión. Me permito pues contestar con una serie de preguntas, que, supongo, tienen alguna relación con el tema:

a) Los fenómenos de gusto (aceptación o no aceptación estética) que tienen por objeto los productos del Diseño Industrial y que se dan en el marco de las sociedades capitalistas, ¿se encuentran condicionados por el marco social en que se producen?

La respuesta me parece evidente.

b) ¿Se pueden predicar afirmativamente de dichos fenómenos de gusto funciones de mantenimiento del sistema social capitalista? Mi respuesta sería: En su abrumadora mayoría (mayoría que incluye también una buena parte de las aceptaciones estéticas «intelectualizadas» propias de los canales de comunicación de «vanguardia») y, al menos por lo que se refiere a sus efectos directos, sí.

c) ¿Es deseable en nuestros días el mantenimiento de los sistemas sociales capitalistas?

Esta pregunta no tiene respuesta *conceptual*, sino *ideológica*. Depende de la situación social del que responde y del partido que tome.

a) *Desde una organización cultural socialista, ¿cómo se ha respondido a esta cuestión?*,
b) y *¿en qué medida han operado prejuicios doctrinarios?*

Las sociedades organizadas en Estados socialistas han respondido de modos muy diversos a las cuestiones planteadas por los fenómenos de aceptación estética en general y en particular cuando la aceptación se refiere a productos «diseñados», industriales o arquitectónicos. Ciertamente podría decirse que la mayoría de estas respuestas han sido «doctrinarias», y ello precisamente en la medida en que puede decirse que ningún Estado socialista ha conseguido efectivamente hasta ahora «una organización cultural socialista». Podría decirse también que las respuestas han sido «doctrinarias» en la medida en que se encontraban integradas, es decir en la medida en que se haya podido predicar de ellas funciones de mantenimiento del Estado, en detrimento precisamente de la consecución de una «organización cultural socialista». El problema, sin embargo, es complejo y



Valeriano Bozal Fernández

Nace en Madrid, año 1940.
Licenciado en Filosofía.
Libros publicados:
El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo. Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1966.
El realismo plástico en España de 1900 a 1936. Ed. Península Madrid, 1967. Juntas revolucionarias: Manifiestos y proclamas de 1968.
Ed. Cuadernos para el

Diálogo, Madrid, 1968. Marx y Engels: Sobre arte y literatura. Ed. Ciencia Nueva Madrid, 1969. Miembro de la Société Européenne de Culture (SEC).

¿Qué opinión le merece la cuestión de la cultura de la forma dentro del campo capitalista, relacionada especialmente con el diseño industrial?

¿Es posible un planteamiento neutral de la cuestión, considerando la formalización del objeto como el resultado de su plena racionalización?

Aunque la «cultura de la forma» no se reduce al campo del diseño industrial, creo que es en él donde más claramente se advierten los problemas que plantea y las contradicciones que entraña. En los países de economía capitalista el diseño ha progresado —suele decirse— más que en otros y, sin embargo, su desarrollo no es satisfactorio. En primer lugar, porque se ha ceñido excesivamente a la configuración de objetos de consumo, al servicio siempre de una economía de mercado que necesita el cambio continuo de formas desde perspectivas que, la mayor parte de las veces, tienen muy poco que ver con el objeto diseñado y mucho con la imagen positiva que de él quiere ofrecerse. Esta reducción ha banalizado el campo del diseño a límites muy estrechos, apartándose de horizontes en los que su presencia era más importante, por ejemplo, el urbanismo. Igualmente, ha empobrecido los resultados formales obtenidos, precisamente por la limitación del consumo de los objetos en la sociedad de consumo y, consecuentemente, la limitación de los gustos, configuración formal, etc. Ahora bien, semejante situación no es caprichosa, responde, por el contrario, a una situación socio-económica básica: una racionalización coherente del diseño urbano (por no hablar ahora de una extensión de los destinatarios de los objetos de consumo) choca repetidas veces con el régimen de propiedad dominante en nuestra sociedad y los intereses particulares (siempre por encima de los colectivos). De ahí que el diseño urbano se haya «adaptado» a lo que suelen llamarse exigencias «objetivas», haya adoptado una «postura realista». En última instancia, un desastre.

Y creo que en este punto enlazamos con la tercera de sus preguntas. No mantengo la hipótesis de que la aplicación de un diseño altamente racionalizado en nuestro entorno solucionaría los problemas que ese entorno tiene planteados. Aún recuerdo mi escepticismo ante las tesis de Gropius y Le Corbusier, que se proponían eliminar las tensiones sociales mediante el urbanismo.

Todavía no ha desaparecido mi indignación ante los planteamientos de Alexander, totalmente idealistas (en el peor sentido del término), cuando diagnostica males sociales, políticos y económicos de nuestra sociedad, como males que el diseño puede resolver. No es ahora el momento de entrar en una discusión teórica que nos llevaría algo lejos de la pregunta inicialmente planteada, sólo afirmar que no existe posibilidad de un planteamiento neutral. Históricamente, la Bauhaus pretendió ser ese planteamiento neutral, y durante mucho tiempo estuvimos convencidos de que así era. Hoy, con la distancia que el tiempo proporciona, podemos abandonar esa mitificación y ver cuán directamente ligada estaba a la sociedad de consumo que se iniciaba ya, y por tanto al capitalismo que la producía. Ahora bien, negar la posibilidad de un planteamiento neutral no es negar un planteamiento *objetivo*, ni exigir un adoctrinamiento que convierta el diseño en mera propaganda. Planteamiento objetivo quiere decir, para mí, clara distinción de los niveles: el superestructural en que se mueve el diseño y el infraestructural en que se encuentran los problemas que Alexander o Gropius pensaban solucionar. Las relaciones entre uno y otro no quieren decir identidad o confusión, se trata de una distinción real y conceptual en un todo concreto, histórico y real.

a) *Desde una organización cultural socialista, ¿cómo se ha respondido a esta cuestión?*,
b) *y ¿en qué medida han operado prejuicios doctrinarios?*

Carezco de datos suficientes para encarar con un mínimo de precisión esta segunda pregunta.

* Viene de la página 29 (Final cuestionario Tomás Llorens)

requeriría entrar en detalles, cosa que no podemos hacer aquí.

¿Es posible un planteamiento neutral de la cuestión, considerando la formalización del objeto como el resultado de su plena racionalización?

Supongo que el término «neutral», dentro del contexto del cuestionario, equivale a «independiente del sistema social —capitalista o socialista— en que se produce». Por otra parte, la «racionalización» de la «formalización» del «objeto» (diseñado) debe implicar, evidentemente, la consideración de la aceptación estética. En este caso ¿Cómo sería posible intentar la «plena racionalización» de unos fenómenos sociales —los fenómenos de aceptación estética— «independientemente del sistema social —capitalista o socialista— en que se producen»?



Esteban Agulló

Título Aparejador año 1955.
Delta de Oro ADI/FAD 1968
Delta de Plata ADI/FAD 1966
Premio a la crítica 1966
Delta de Plata 1965

Dentro de la organización social, económica, cultural en la que Ud. ejerce como diseñador, ¿qué papel cumple el diseño industrial?, ¿estimulante de mercado, educacional, experimentación de forma?

Si considera que alguna de estas funciones están excluidas, diga por qué y juzgue esta exclusión.

Es estimulante de mercado, en cuanto que un objeto útil, bello, adecuado, asequible, etc. (todo ello objetivos del buen diseño industrial) es fácilmente aceptado por la comunidad. Es educacional, y esto es importante, ya que da su verdadero valor a los elementos de uso, prescinde totalmente de aquello que es marginal al objeto y a su finalidad. Es como el antídoto de lo que normalmente se emplea (cada día menos a medida que el Diseño Industrial avanza) para la creación de un producto en cualquier sociedad de consumo. Como en cualquier trabajo interviene y es necesaria la experimentación. Experimentar solamente sobre la forma es absurdo desde el punto de vista del diseño, ya que la forma es generalmente un resultado, casi nunca un punto de partida.

¿La preocupación por el diseño industrial es un problema artificial o marginal que afecta sólo a profesionales, críticos de cultura y snobs en general?

La preocupación por el diseño se inicia en el profesional o a veces en el industrial, ello es lógico dados los conocimientos de uno y las necesidades del otro. Más tarde aparecen los críticos, teorizantes, snobs, etc., y éstos sí son elementos artificiales o marginales. Es normal pues, que exista la necesidad del individuo de adquirir productos bien resueltos en todos los aspectos y también la inclinación del profesional a aplicarse en esta tarea. Son dos fenómenos casi paralelos, aunque alguno de ellos se iniciara con anterioridad al otro.



André Ricard

Nacido en Barcelona en 1929.
Inicio actividad abriendo una oficina de Diseño Industrial (1958).
Invitado como observador al primer congreso de Diseño Industrial en Estocolmo (1959).
Miembro fundador de ADI/FAD Agrupación Nacional de Diseñadores Industriales.
Miembro del Study Group del ICSID de 1961 a 1963.
Delta de Oro por la máquina

de lavar Jaltán (1960). Delta de Oro por la vajilla Compact de Bidasoa (1962). Elegido Vicepresidente de ADI/FAD. Elegido Vicepresidente del ICSID durante el congreso del ICSID en la UNESCO de París.
Premio Internacional Vicenza 1963 por diseño en porcelana Bidasoa.
Diseñador de la vajilla para el restaurante del Pabellón Español en la Feria de Nueva York.
Delta de Oro por el descapsulador Arce.
Delta de Plata por el diseño de frascos Agua Lavanda PUIG (1963).
Miembro del Definition & Doctrine Working Group del ICSID.
Delta de Oro por el diseño de pinzas para hielo Arce (1964).
Reelegido Vicepresidente del ICSID en el Congreso de Viena.
Delta de Plata como diseñador de la estufa Corberó (1965).
Eurostar por la presentación de Agua de Lavanda PUIG.
Eurostar por la presentación de los frascos De Nenes.
Primer premio de Diseño Industrial de la Bienal de Punta del Este, en Uruguay.
Delta de Plata por el cenicero Copenhague de Flamagas.
Delta de Plata por la caja de camisas Madofa.
Corresponsal en España de la revista Design Magazine (1966).
Eurostar por la caja para camisas Madofa.
Eurostar por el frasco de plástico para Moana.
Delta de Oro por la botella de leche Rania.
Redactor de la sección de Diseño Industrial de la revista Arquitectura de Madrid (1967).
Delta de Oro por el cenicero Barcelona de Flamagas.
Participación en la exposición 44 Diseñadores en el Stedelijk Museum de Amsterdam (1968).
Elegido miembro del Comité del ICSID en la asamblea de Londres.
Miembro del jurado de los Deltas ADI/FAD (1969).

Dentro de la organización social, económica, cultural en la que Ud. ejerce como diseñador, ¿qué papel cumple el diseño industrial?, ¿estimulante de mercado, educacional, experimentación de forma? Si considera que alguna de estas funciones están excluidas, diga por qué y juzgue esta exclusión.

Entre las industrias que conocen esta actividad existe, en general, la impresión de que el diseñador industrial es un «decorador» de objetos industriales. Partiendo de este enfoque, es evidente que la idea que persiguen al acudir a un diseñador industrial es la de conseguir un objeto que resulte más atractivo y por tanto «atrape» más fácilmente al futuro consumidor.

Este punto de vista es evidentemente equivocado. En efecto, un producto está bien diseñado cuando cumple un óptimo servicio. Ello implica muchas veces romper con soluciones tradicionales e innovar. En consecuencia, la forma exterior del producto varía, adquiere un aspecto distinto, insólito a veces. Esta novedad formal estará, no tan sólo en línea con las exigencias funcionales del propio producto, sino también con el contexto cultural del momento.

Es muy frecuente que el nuevo producto creado por el diseñador industrial sea bien acogido y logre «estimular el mercado».

Estos éxitos comerciales no son la meta directa que persigue el diseñador, sino una consecuencia lógica de su labor en pro de un óptimo servicio de los productos de la industria.

¿La preocupación por el diseño industrial es un problema artificial o marginal que afecta sólo a profesionales, críticos de cultura y snobs en general?

La preocupación por el diseño industrial no es evidentemente un problema marginal. Nos hallamos en un mundo en el que la mayoría de las cosas que nos rodean son producidas industrialmente, y que en potencia podrían y habrían de ser obra de diseñadores industriales.

Es bien conocida la influencia que el entorno tiene sobre el individuo, y que por tanto es fácil también deducir la influencia que el diseñador industrial puede llegar a tener, no sólo ya sobre la forma de vivir del hombre, sino quizás también y a la larga, sobre la forma de ser de este hombre. El objeto educa. Es lógico que este problema del diseño industrial, dada precisamente su envergadura, sea más un tema para profesionales, humanistas, psicólogos, ecólogos y muchos otros especialistas en tareas de comportamiento o de «futurología». El gran público tiene nociones de lo que es el diseño industrial, lo mismo que también sólo tiene nociones de lo que en realidad es un ingeniero industrial. El diseñador industrial no ha de ser cómplice de una economía consumista que inunda el mercado de productos «atractivos», ha de negarse a una labor de «maquillaje» para disfrazar un viejo producto bajo aspecto de algo nuevo. La labor del diseñador industrial ha de ser precisamente la de estimular la investigación y creación de mejores servicios para la comunidad humana.

El diseñador industrial ha de ser el «arquitecto del objeto industrial». Habría de ser un miembro de los equipos de investigación de la industria, dedicados al desarrollo y puesta a punto de mejores servicios para la comunidad humana. En este equipo, el diseñador industrial, aparte de participar en el planteamiento de los productos o servicios que se estudiarían, se ocuparía más específicamente de salvaguardar los intereses de toda índole del futuro usuario, tanto desde un punto de vista funcional como formal. Estudiando una necesidad específica del hombre y conociendo las posibilidades técnicas de la industria, el diseñador industrial ha de «trazar» un objeto que cumpla su misión funcional al máximo de lo que permitan las necesidades definidas y las posibilidades técnicas del momento.



Miguel Milá Sagnier

Miembro de la Junta de ADI/FAD desde 1961, actualmente tesorero. Ex-Directivo de la Escuela de diseño industrial ELISAVA. Miembro del Jurado de los premios FAD de Arquitectura/Decoración. Premios: 5 Deltas de Oro ADI/FAD. 4 Deltas de Plata ADI/FAD. 3 premios de la Crítica.

Concursos y becas:

1.er Premio HUARTE de butaca ligera en 1961. Asistencia a Congresos: 1961 LOSID en Viena. 1963 ICSID París. 1967 ICSID Ottawa-Montreal. 1967 Conferencia de Diseño de Aspen. 1969 ICSID Londres. Conferencias y Publicaciones: I conversaciones en Valencia 1967. II Conversaciones en Valencia 1968. Coloquio Formica 1969 Madrid. Actividades docentes: Profesor de Diseño industrial en la Escuela Elisava desde 1962 hasta 1968. Otras actividades relacionadas con el Diseño Industrial: 1963 Exposición en Pavillon Marsan del Louvre PARIS. 1968 Exposición de diseño en Ljubljana YUGOSLAVIA. 1969 Exposición en el Design Center de LONDRES.

Dentro de la organización social, económica, cultural en la que Ud. ejerce como diseñador, ¿qué papel cumple el diseño industrial?, ¿estimulante de mercado, educacional, experimentación de forma?

Si el diseñador industrial cree que su misión es atender al industrial en sus problemas de mercado como fin y no como medio, no cumple con su compromiso social. Debe atender como objetivo primordial a los problemas que planteen los objetos en función de su uso, industrialización y difusión.

Si considera que alguna de estas funciones están excluidas, diga por qué y juzgue esta exclusión.

Por lo tanto, considero que la misión del diseñador no es ni comercial ni formalista, y sí en todo caso educacional, en cuanto su labor supone suprimir el freno que supone para la cultura, basar la necesidad de un producto en las estadísticas de los comerciantes.

¿La preocupación por el diseño industrial es un problema artificial o marginal que afecta sólo a profesionales, críticos de cultura y snobs en general?

Es evidente, que en todo movimiento cultural, hay contradicciones y fallos, pero concretamente la preocupación por el diseño, tal como yo lo entiendo debe existir siempre, y de hecho ha existido siempre, independientemente de la estructura social en que el hombre se encuentre.



Rafael Carreras Puigdengolas

36 años. Aparejador.
Hasta 1960, prácticas en estudios de distintos arquitectos y en el ramo de la construcción.
A partir de aquí, dedicación plena al Diseño Industrial e interiorismo.
Director técnico de la red de tiendas NAU.
Director técnico del equipo de diseño, MYC-Rafael Carreras.

Socio diseñador ADI/FAD. Cinco premios de selección ADI/FAD. Tres veces premios FAD de interiorismo.
Trabajos publicados en MD, Domus, H.M. y Nuevo Ambiente.
Colaboraciones esporádicas en revistas especializadas.
Profesor de Proyectos 2, en la Escuela Superior de Diseño Elisava.

Dentro de la organización social, económica, cultural en la que Ud. ejerce como diseñador, ¿qué papel cumple el diseño industrial?, ¿estimulante de mercado, educacional, experimentación de forma?

Básicamente el Diseño Industrial, o simplemente el diseño, debería ser la solución de una necesidad. Si es alguna otra cosa lo será por añadidura.

Si considera que alguna de estas funciones están excluidas, diga por qué y juzgue esta exclusión.

La pregunta es demasiado ambigua. Educar en una cierta forma puede ser incluso represivo. Puede ser nocivo experimentar con una cierta irresponsabilidad, y no digamos provocar ciertos estímulos de mercado al servicio de necesidades artificiales en provecho de unos pocos a costa del aumento de la carga de infelicidad en muchos.

Por otra parte las tres consecuencias pueden convertirse en algo muy positivo, que es lo que hay que intentar a costa de lo que sea.

¿La preocupación por el diseño industrial es un problema artificial o marginal que afecta sólo a profesionales, críticos de cultura y snobs en general?

Sinceramente creo que sí, y me alegro de que así sea, lo contrario sería una muestra de desequilibrio, como podría serlo una preocupación universal por la carpintería, pongo por caso.

Desmitifiquemos, desmitifiquemos.



Federico Correa

Nació en el año 1924.
1953: Terminó la carrera de arquitectura en la E.T.S.A.B. Trabaja en el estudio del arquitecto J. M. Coderch.
1959: Profesor ayudante en la cátedra de composición de elementos en la E.T.S.A.B. Miembro del comité de los «Pequeños Congresos» de Barcelona. Premio FAD.
1964: Delta de Oro, en la exposición ADI/FAD.

1966: Expulsado, junto a 69 profesores por apoyar los movimientos estudiantiles.
1968: Invitado en la conferencia de Diseño en Aspen (Colorado). Representante de ADI/FAD en el Congreso de Rimini (Italia). Miembro del jurado permanente del premio FAD.
Profesor de interiorismo en la Escuela de Diseño EINA.

Por el indudable interés implícito en la actitud y las respuestas del arquitecto Federico Correa, reproducimos la totalidad del diálogo que se planteó con el redactor de CAU, a partir del cuestionario inicial común a los demás entrevistados.

Dentro de la organización social, económica, cultural en la que Ud. ejerce como diseñador, ¿qué papel cumple el diseño industrial?, ¿estimulante de mercado, educacional, experimentación de forma?

Yo diría que esta pregunta no se puede contestar si no consideramos niveles muy distintos, por ejemplo, «estimulante de mercado» en el diseño industrial a un nivel muy amplio creo que no lo es, porque no ha llegado todavía a producirse un caso lo suficientemente extendido, para que podamos decir que el diseño industrial ha producido un estímulo en el mercado. Ha habido algunos casos aislados en los cuales, junto a un diseño de cierta categoría, ha correspondido un éxito determinado. Pero en general, hasta ahora ha coincidido también con otras coyunturas, es decir, que acto seguido se ha producido un diseño malísimo y al decir malísimo me refiero a que no era un diseño, y ha tenido el mismo éxito y el mismo estímulo de mercado, o sea que en este sentido es más bien pesimista la respuesta sobre «estimulante de mercado», ...yo diría que muy poco. Realmente, por ahora, no parece que en el mercado se produzca una demanda de diseño, a pesar de lo que decimos hace muchos años. Es decir, que en un principio, yo diría que el diseñador adopta una actitud moralista, con la cual yo no estoy en contra, desde luego, pero que de hecho el consumidor sigue sin exigir. Estoy hablando en un campo muy amplio. En algunos casos concretos, sí. Determinados aficionados a los coches exigen coches muy bien diseñados, pero al resto de la gente no les importa nada como esté diseñado un coche y, además no entienden, o sea que no pueden ni juzgarlo. Cuando se

trata de un coche y lo mismo cuando se trata de cualquier otro aparato. Hay muy poca gente que pueda realmente discriminar, y decir: este diseño está muy bien y por lo tanto lo compro, porque el diseño está bien, o sea que ya tiene en este sentido, yo diría hasta ahora, bastante poco estímulo en el mercado. Es decir, yo creo que presupone un nivel de cultura en el consumidor que no existe. Me parece que ésta debe ser la razón.

De todas formas, ¿sería un desideratum que tuviera una eficacia en cuanto a estímulo de mercado?

En cuanto a «estímulo de mercado»... si el estímulo de mercado significa una mayor difusión de productos bien diseñados, sí, desde luego. Si el diseño industrial es una mera experimentación de forma, entonces no es un diseño industrial, esto por supuesto. Pero es que esto, no sé, no creo ni que se pueda discutir, es a un tan bajo nivel como pregunta, que, no sé...

Pero de todas formas Ud. ha dicho que existe una experimentación de forma.

Naturalmente, por supuesto.

Pero aparte de experimentación de forma ¿qué más puede ser?

¿Qué más...?

Sí, aparte de, por ejemplo, estimulante de mercado, educacional...

¡Ah! no sé, muchísimas otras cosas. Pero, en cambio, como al decir estas funciones, o sea estimulante de mercado, etc., si se quiere decir que el diseño industrial se reduce a una de estas tres cosas, desde luego no se reduce, por supuesto, a ninguna de estas tres, pero entre otras cosas es que, reducido a una experimentación de forma, no es un diseño industrial de entrada, porque reducido a un estimulante de mercado, a pesar de todo, podría ser un diseño industrial; con unos fines moralísticos, que podríamos discutir, pero sería un diseño industrial. En cambio, reducido a experimentación de forma no es un diseño industrial, por lo tanto estas tres disyuntivas no son homogéneas. Estamos hablando de cosas de naturaleza distinta. Educacional también sería un diseño industrial, si tuviese como objetivo ser educacional, sería un objetivo que se podría discutir, pero sería un diseño industrial. En cambio si el objetivo es experimentación de forma no es un diseño industrial, o sea que ésta es la diferencia de estas tres cosas. No se pueden poner las tres al lado porque no tiene nada que ver esta tercera con las dos primeras.

De todas formas al margen de aislar una por una, en principio reconoce que en el diseño industrial se dan actualmente estas tres, junto a otras que aquí no...

No, pero ahí está, la complicación es que se dan así, como las otras dos primeras son de

la misma naturaleza, la tercera es una condición indispensable en el diseño industrial, no tiene nada que ver con las otras dos, estas dos pueden no darse en absoluto y en cambio seguimos haciendo un diseño industrial. Esta no puede darse, no hay diseño industrial si no existe ésta. Pero en cambio, así como ésta no representa todo, no representa nunca un objetivo en el diseño industrial, estas dos pueden significar un objetivo, o sea que la naturaleza es la que está equivocada en la pregunta.

La pregunta quería indicar si se limitaba a ser una experimentación de forma...

Pero es que no puede en sí, no puede en sí, por esto digo que la pregunta es bajísima, a un nivel bajísimo... preguntar... es como preguntar si la arquitectura es una mera experimentación de forma, o si el urbanismo es una mera experimentación de forma. Es una pregunta que no se le ocurriría hacer a nadie, no sé, es como preguntar a un urbanista: ¿oiga Ud. cree que el urbanismo es una mera experimentación de forma? No sé, en una pregunta no se puede... vamos, a cierto nivel ya no se puede hacer, como el que llega a publicar una revista.

Esta comporta una negativa global de la pregunta.

Sí, claro, es decir, comporta no una negativa de la pregunta, comporta un desconocimiento profundo a un nivel elemental de lo que es el diseño, claro, el diseño si fuese un diseño, ya fuese industrial o lo que sea, una mera experimentación de forma, es una escultura. No sé, está a un tan bajo nivel como pregunta, es un desconocimiento de una cosa que distingue al diseño con lo que es la escultura.

Pongamos, la escultura y el diseño tienen los dos experimentación de forma, la escultura se queda únicamente en experimentación de forma, y el diseño, ¿qué más tiene, además de experimentación de forma?

Además de experimentación de forma, todo lo derivante de las funciones y todos los puntos comparativos con las distintas funciones, es decir tienen la intemperata, vamos a llamarle experimentación de forma. El diseño no es experimentación de forma únicamente, es además experimentación de forma.

¿Y qué factores más?

Todos los de las funciones.

¿En los que se incluyen, estimulante de mercado, educacional...?

Pueden serlo, pueden no serlo en absoluto, el estimulante de mercado puede ser una función en un determinado diseño, y puede no serlo en absoluto. Pueden haber diseños que no tengan ningún empeño en ser estimulantes de mercado, como cualquier diseño que vaya dirigido a algo muy concreto

que no tenga que difundirse para nada. Sino que sea una cosa que venga a ocupar una necesidad concreta que se suple y ya está, y la educacional lo mismo, pueden haber diseños que tengan un valor educacional nulo y que sean muy necesarios. En todos ellos puede haber una experimentación de forma, es decir, lo que pasa es que es tan reducida que en algunos casos casi no hay experimentación de forma. En principio la hay siempre que uno diseña.

Analizando algún factor, que no esté analizado aquí como objetivo o como finalidad del objeto.

Como finalidad del diseño industrial... cubrir las necesidades humanas. El diseño pretende crear unos objetos físicos que cubran ciertas necesidades humanas, necesidades que son de órdenes muy distintos, y claro, necesidades humanas, estimulantes de mercado y educacional son entre todas las necesidades humanas unas necesidades bastante reducidas según y cómo. Hay muchas necesidades humanas que no las podemos elencar aquí y, naturalmente, estas necesidades son las que van perfilando el diseño, dándole distintos aspectos, precisamente ahí está en que el diseño que sea industrial también es un aspecto que hoy día se discute bastante. El hecho de que sea industrial es un aspecto que muchos consideramos secundario, lo importante es que sea diseño. Claro, por eso que cuando dice aquí, funciones, si llamamos función a estimulante de mercado y educacional, no podemos llamar función a la experimentación de forma. La experimentación de forma no es una función del diseño industrial, por esto la pregunta es tan difícil de entenderse.

Si considera que algunas de estas funciones están excluidas, diga por qué y juzgue esta exclusión.

La experimentación de forma no es una función, por lo tanto, no está excluida ni incluida, está incluida en la esencia misma del diseño.

La pregunta está formulada en el sentido que si únicamente era experimentación de forma.

Entonces, de esta manera, protesto delante de esta pregunta, porque es un desconocimiento demasiado grande de lo que es el diseño. Si el diseño puede ser una mera experimentación de forma, tengo tal desacuerdo en la aplicación de esta palabra, que estamos hablando de otra cosa.

¿Educativa...?

Sí, seguramente más que estímulo de mercado, educacional. En cambio la gente en posesión de un objeto de diseño industrial bien diseñado, me parece que sí, que reconoce las virtudes, y lo contrario, la gente en posesión de objetos mal diseñados reconoce sus inconvenientes y en este sentido sí que me parece que cumple. Todo esto... lo que pasa es que es muy poco.

¿Experimentación de forma...?

Claro, es que es básicamente una experimentación de forma, o sea que lo que pasa es que lo es, sino no es un diseño industrial. No es un diseño mientras no sea experimentación de forma. Lo que pasa es que esta pregunta es muy poco homogénea con las otras dos. Las otras dos son consecuencias y ésta lo es básicamente. El diseño industrial es, entre otras cosas, también experimentación de forma, sino no es un diseño. Si la forma ya está resuelta quiere decir que la función está resuelta, entonces no estamos diseñando nada, estamos repitiendo una cosa que ya existía. O sea que la pregunta es lo de siempre, volvemos a que la pregunta es difícil de responder.

Si considera que alguna de estas funciones están excluidas, diga por qué y juzgue esta exclusión.

Esta pregunta es que ya ni la entiendo...

Sí, quizá ya la haya contestado en la primera pregunta, al juzgar cada una de las tres disyuntivas estas...

Es que ya no funciones, porque, por ejemplo, experimentación de forma no es una función del diseño industrial.

Es que la pregunta es muy rara, porque claro, si el diseño industrial se queda en una experimentación de forma, no es un diseño industrial. O sea que ya estamos en la misma objeción que yo ponía el otro día. Es que el diseño industrial no es una experimentación de forma, no lo puede ser nunca. Una mera experimentación de forma es la escultura. Claro, ésta es una pregunta absurda, es como preguntar si la escultura es una experimentación biológica. Es una pregunta absurda que no tiene sentido.

Sí, yo insistiría en lo primero, si quedamos que la escultura es una mera experimentación de forma y el diseño no lo es, me gustaría que me aclarase:

¿Qué otros factores tiene el diseño?

Todas las funciones que entran a jugar en las necesidades humanas, es decir, en la necesidad humana entra la experimentación de forma, pero entran muchísimas otras funciones, muchísimas otras, es decir, una cuchara sirve para coger la sopa y ponerla en la boca, etc., y no tiene nada de experimentación de forma, es una función, la utilidad de la cuchara está en cuanto sirve para coger la sopa, meterla en la boca, etc., además pues hay que limpiarla y entonces para limpiarla mientras sea un material que sirva, etc. Todo esto son las funciones, que tienen una ligazón directa con la forma, pero la ligazón con la forma hace, de todos modos, que puedan ser consideradas en su aspecto cada una, entonces todas las funciones de la cuchara son muchas, ¿no? Desde la primera elemental que podríamos decir que sirva para

meter la sopa en la boca, en adelante función de utilizarse, de poderse limpiar, la otra de poderse guardar, entonces vienen las secundarias de la de meterse en la boca, que hace falta, que se coge con la mano, ¿con qué mano? Entonces: qué peso debe tener, cómo se coge con la mano. Todas estas funciones son muy importantes y no son experimentación de forma para nada, no tienen nada que ver con experimentación de forma, es decir...

Tienen experimentación de forma pero tienen otras finalidades...

No, no, no, éstas al final en la experimentación de forma, naturalmente, entran todas las consideraciones, éstas en función, pero, naturalmente no es una experimentación de forma en sí, gratuita. Entonces, claro, pero además es una experimentación de forma, porque todas estas funciones van a dar razones para una forma distinta, por lo tanto es además una experimentación de forma. Pero, claro, únicamente como experimentación de forma, es que es una pregunta contraria a lo que es el diseño, ya se sabe que no es esto por el hecho de ser diseño, o sea que por eso la pregunta, es lo mismo que yo decía el otro día sobre la tercera, es demasiado agnóstica para ser contestada, por que de estas tres cosas hay una que no es una función. Experimentación de forma no es una función del diseño. Ahora que la función del diseño sea estímulo de mercado, educacional... puede serlo en algún caso, sí, puede ser una función del diseño. Naturalmente no es la función del diseño, porque el diseño además no tiene una sola función, o sea que es imposible responder exactamente, lo que podemos decir es eso, adecuarse a las necesidades humanas, que claro, es una cosa muy vaga, que entonces tenemos que analizar cuáles son estas necesidades humanas, etc.

Aprovechando el esquema que Ud. me ha hecho ahora mismo sobre la validez del diseño industrial, en su contexto social en el que Ud. trabaja, considera que actualmente se da esta funcionalidad válida para el diseño industrial hoy en España?

Se da, lo que pasa es que hay muy poca gente que diseñe seriamente, muy poca gente.

El diseño industrial satisface necesidades humanas, crea necesidades humanas, estas necesidades: satisfacen a un nivel general o a un nivel minoritario?

No sé, no se puede contestar, hay diseños que satisfacen necesidades muy generales, hay diseños que satisfacen necesidades muy minoritarias, hay diseños que satisfacen necesidades y a la vez las crean, no sé, no se puede decir, el diseño industrial... En principio el diseño industrial está para todas las necesidades, no se especifica en el diseño industrial cuál es. Ahora nosotros podemos juzgar las necesidades en sí, si éstas son generales, particulares, particularizadas, etc.

ahora, el diseño en sí pretende responder a las necesidades humanas, y entonces en este sentido no se puede contestar a esta pregunta.

Sí, yo formulaba si lo consigue.

Falta ver si se lo propone.

No, partiendo de lo que Ud. me dice, que la finalidad que se propone el diseño es...

No perdón, estamos hablando del diseño y luego de una situación actual en Barcelona, y entonces yo digo que en Barcelona hay muy poca gente que se lo proponga de entrada, entonces es muy difícil de juzgar el resultado, porque que se lo propongan hay muy poca gente, es decir que diseñadores en serio hay poquitos, la prueba la tenemos en las dificultades que tienen los de ADI/FAD para encontrar unos diseños dignos de ser juzgados. Porque, en realidad, gente que se proponga diseñar honestamente hay muy poca y, claro, es muy difícil juzgar estos resultados de entrada. Ahora, ¿en qué medida se proponen estos Sres. el diseño industrial con toda honestidad?, ¿en qué medida cubren estas necesidades?, ¿son lo bastante importantes, etc.? Esto es otro plano de juicio distinto, y entonces hay que analizar lo que ellos cubren y porque lo cubren, si lo hacen por una apetencia personal o lo hacen por una construcción general. La cosa es mucho más compleja.

¿La preocupación por el diseño industrial es un problema artificial o marginal que afecta sólo a profesionales, críticos de cultura y snobs en general?

La tercera pregunta yo me veo incapaz de responderla porque la tercera pregunta cae de lleno en la objeción que hago a esta tercera, es completamente imposible de responder. Si la persona que lo pregunta tiene dudas suficientes como para preguntarlo, me sorprende mucho que la persona que pregunta esto esté haciendo un número de una revista dedicado al diseño industrial, no sé, es que no puedo responder nada más.

Bien, entonces esta sorpresa por la pregunta obedece a alguna contestación lógica sobre este planteamiento crítico a la pregunta.

Sí, sí, porque me parece tan increíble que se pueda, es decir que esta pregunta implica de momento un desconocimiento tan grande de lo que es el diseño industrial que me extraña que se dedique a hacer una revista sobre diseño industrial una persona con un desconocimiento tan grande. Por eso es una sorpresa, no sé que contestar.

Entonces lo que decíamos el otro día, de una autocrítica de un profesional del diseño, Ud. la admite en su etapa educativa pero no en su etapa activa.

No, no, no, en todas sus etapas. Pero el preguntar esto es, naturalmente, vamos es lo

que yo creo, esta pregunta implica la posibilidad de que el diseño industrial sea una cosa totalmente absurda, y entonces no comprendo como si hay la posibilidad de que sea una cosa totalmente absurda uno se dedique ni siquiera a hablar de ello. Porque, claro, que tenga contradicciones como todo en la vida, tiene contradicciones, yo no digo que no las tenga, muchísimas, ahora una contradicción tan básica como para invalidarlo totalmente entonces, si la tiene, y hay la posibilidad a través solamente de una pregunta, de aclararlo, entonces no valdría la pena hacer diseño industrial, vamos, hacer no, ni hablar de ello, o hacer una revista dedicada a ello. No sé, es que yo no sé contestar a esta pregunta.

Sí, claro, esto es una negativa a la artificialidad, a que sea marginal, minoritario o un movimiento culturalista reducido a una élite...

No, que pueda tener algo de eso, es muy distinto, es que la pregunta dice si es eso, claro si es eso, y evidentemente no es eso, vamos si fuese eso estábamos perdidos, no tendría ningún sentido hablar, no valdría la pena de seguir hablando de diseño industrial en este momento, no valdría la pena hacer ninguna reflexión, si el diseño fuese eso, un problema artificial o marginal, ahora que pueda tener aspectos artificiales o aspectos marginales, aspectos que interesen sólo a profesionales, aspectos que interesen sólo a críticos de la cultura, y aspectos que interesen sólo a snobs en general, naturalmente que los puede tener, como todas las actividades humanas.

Es que quizás haya el malentendido de que no es el diseño industrial, sino la preocupación, el hecho de...

Sí, sí, la preocupación por el diseño industrial es lógico que la tenga toda persona que se dedica al diseño industrial, entonces la revista que se dedica al diseño industrial está para estas personas que se dedican al diseño industrial, entonces esta gente, si su preocupación es totalmente artificial, marginal, etc., etc., entonces ¿qué sentido tiene hablar de ello? Es el agnosticismo de la pregunta lo que yo objeto desde el principio, es que hay cosas que no se pueden preguntar, no tiene ningún sentido. Para ¿qué dedicamos un número a lo que sea, a cualquier cosa, si dedicamos un número, es distinto cuando yo puedo preguntar sobre una cosa en la que no estoy para nada comprometido, preguntar ¿tiene algún sentido esto de lo que estáis hablando? porque yo no lo sé y entonces pregunto de entrada ¿tiene algún sentido? Ahora es muy distinto a que una cosa en la que estoy metido en ello y comprometido en ello, preguntar si tiene algún sentido, a este nivel, preguntarme a mí si tiene algún sentido y yo mismo preguntarme si tiene algún sentido lo que estoy haciendo, esto a parte de que lo hago con bastante frecuencia, es bastante lógico, preguntarme que sentido tiene, ahora en el sentido negativo, preguntarme con

una respuesta tan concreta, sería tan burro si a estas alturas tuviera que preguntarme una cosa así, vamos, sería imperdonable, no sé, no haberte preguntado todavía una cosa tan elemental, con una respuesta tan clara...

Esta respuesta me la podría dar ahora.

No, no, una respuesta tan clara de decir que es una cosa artificial, marginal o que afecta solo a profesionales, es decir una cosa tan elemental como ésta, tiene que ser muy bruto el que no se la haya preguntado antes, o sea que, haber llegado a hacer un número de una revista sin haberse preguntado antes esto, y sin habérselo aclarado, me extraña...

No, es que precisamente lo pregunta por que quiere una aclaración, la revista como tal, de unos determinados profesionales...

La revista no está ajena, la revista está comprometida desde el momento en que hace un número de diseño, es que la revista no es una cosa independiente, la revista está haciendo un número de diseño, o sea que está totalmente comprometida, no vale, no es un entrevistador, un periodista que llega y dice ¿Ud. cree que es una cosa marginada? La revista está haciendo un número sobre diseño, y esta respuesta la tendría que tener ya, es imposible que esta respuesta no la tenga y la deje para que aparezca en la revista.

No, es que la revista no hace el número dedicado al diseño, sino que confía que lo hagan los profesionales que se dedican, por lo tanto hace una serie de preguntas...

No, pero, perdón, si la revista no se compromete, me parece muy mal que haga un número sobre diseño industrial, si no se compromete, que ha llegado al nivel de agnosticismo y desconocimiento tan grande, que está haciendo una cosa de la que ignora totalmente su naturaleza, entonces no sé que revista es... es a un nivel que no lo entiendo muy bien, hay un malentendido de principio, tal vez... yo en principio las revistas técnicas, claro, siempre he tenido un gran interés y preocupación en saber lo que están haciendo...

Es que no es una revista técnica, ya se lo dije el otro día, sino que pretendía establecer especialmente, en la opinión de algunos profesionales no sé el número exactamente y...

¿Qué revista es ésta?

La del Colegio de Aparejadores.

¿Y no es técnica?

Es técnica en ciertos aspectos pero también pretende ser solamente de información de materiales...

Pero una revista técnica no es una revista que informa solamente de materiales...

Una revista técnica especializada concretamente en estos temas, entonces de los temas que habla, habla con un cierto conocimiento, porque si no se hace, yo soy del consejo asesor del Colegio de Arquitectos, y naturalmente la primera cosa que tenemos que estar constantemente discutiendo para hacer un número es si somos alguien para hablar de este número, por supuesto nosotros no nos pondríamos nunca a hacer un número de medicina en la revista nuestra, no sé, ni incluso de sociología, no es nuestro tema y meteríamos la pata, ahora me parece muy lógico que el Colegio de Aparejadores en su revista hable del diseño industrial, ahora que hable pero no con este agnosticismo, que tenga que preguntar una cosa así me parece increíble la pregunta. Una persona que esté haciendo una revista dedicada a un determinado temario y que tenga que hacer una pregunta como ésta, no sé, me sorprende muchísimo.

Superando esta pregunta, lo que nos interesa es la contestación y hasta ahora no la consigo.

Claro, es que no la puedo contestar, es que una pregunta formulada así, es que yo no la puedo contestar, es lo único que puedo responder, es que yo esta pregunta no puedo contestarla nada porque encuentro la pregunta muy mal.

Evidentemente yo no leuerzo a contestarla, sólo pido su opinión sobre este aspecto.

Es que no hay aspecto, es que ahí está, el problema es que no hay ningún aspecto en esta pregunta, hay una enorme contradicción en el hecho de que una revista haga esta pregunta, entonces una contradicción de este calibre, yo no sé que decir, la culpa la encuentro en la pregunta, no sé que contestar, cómo se puede contestar a una revista seriamente, que está haciendo un número sobre diseño industrial, que no sepa a estas alturas una cosa tan grave, tan importante, como si toda esta cosa de la que está dedicando un número, hay la posibilidad de que sea un problema artificial, marginal, etc. ¿Cómo se puede?, esta contradicción tan brutal..., vamos, es completamente ridículo contestar, no, no, no, no es un problema artificial, etc., es una tontería, es una perogrullada demasiado gorda contestar...

Es que precisamente se trata de no contestar un monosílabo negativo, sino hacer una explicación del porqué no lo es.

Es que esta pregunta no se puede contestar, no hay nada que contestar ante una cosa así, lo primero que hay que hacer es sorprenderse ante el bajísimo nivel de la pregunta, tan bajo que casi invalida el número, para mí, el interés del número casi viene invalidado por esta pregunta, lo que me parece es que debe estar muy desafortunadamente construida y supongo que lo que intentase la persona que quiso

hacer esta pregunta, habría que descubrirlo, no lo sé, claro, entonces ya estamos en el nivel de las suposiciones. Tal como está la pregunta, no se puede responder a ella.

¿El diseño industrial es un problema artificial? No. ¿Por qué?

Es que yo me niego a contestar en este plano, por que a un periodista que viniese a preguntarme sobre el diseño industrial, según qué periodista yo no hablaría con él, es que de entrada yo me niego a contestar si el diseño industrial es una cosa artificial, me niego a contestar ante una cosa así, me parece a un nivel tan bajo la pregunta ¡si el diseño industrial es artificial o no, a un periodista! Ahora lo que censuro a una revista que dedica un número al diseño industrial que pregunta si el diseño industrial es artificial o no, censuro entonces a la persona que hace esta pregunta. Yo en principio me niego a contestar así a unas preguntas de tan bajo nivel, porque, claro, me parece que se responde sola, no sé...

En lo que yo llevo deducido hasta ahora, no me se responde, se me queda en una negativa a contestar que no acabo de comprender. Como no profesional, claro.

Como no profesional es como si me preguntase, como si preguntásemos a un señor de química, si este experimento de laboratorio que él ha hecho es artificial o no, si lo considera válido o no, claro, qué explicación le va a dar. ¿Ha estudiado Ud. química para que se lo explique? Claro, es que preguntar a este nivel tan bajo, si el diseño industrial es un problema artificial o no, claro, solamente se puede responder, es decir para dar la explicación, decir, pues mira, asistamos a un curso de diseño industrial y entonces ya lo verá Ud. Pero es que si no, no se puede responder en tres palabras, bueno supongo que se puede pero es un esfuerzo tan vano... sobre todo ante la revista, desde luego la respuesta me parece, es decir yo me niego a responderla y entonces critico la pregunta, por que es demasiado elemental.

Yo, claro, no le puedo forzar y acepto su negativa, ahora, si Ud. quiere añadir algo más sobre estas preguntas, o algún tema lateral a esto.

No, a mí me da la impresión de que la culpa está en las preguntas, en la manera de estar formuladas, o sea que hay muchísimos temas interesantísimos a discutir y además es como un fenómeno relativamente reciente en la historia, desde luego, el fenómeno del diseño industrial, necesita ser perfilado mucho, y necesita ser acotado y hay muchos aspectos que pueden ser discutidos, incluso con opiniones muy diversas, ahora lamento que estas preguntas en vez de estimular una cierta crítica del diseño industrial lo que producen, para mí por lo menos, es una completa cerrazón porque me imposibilitan responderlas. No sé que añadir, claro sobre

diseño industrial podríamos hablar mucho, pero con «estas preguntas no, porque ponen en jaque la misma esencia del diseño industrial», y entonces no veo sentido de hablar de diseño industrial si ponemos en jaque la misma esencia. Si tuviéramos que responder si la negativa al diseño industrial pudiese encontrarse, (al diseño industrial y a cualquier otra cosa de la vida), por razones tan banales como éstas, no valdría la pena seguir hablando, ni de esto ni de ninguna otra cosa, cualquier cosa que por una razón tan banal como que sea un problema artificial, si se puede demostrar que es un problema artificial, si hay posibilidad de demostrarlo lo bastante, la razón es tan banal que no vale la pena seguir hablando, es decir, si decimos, la ciudad es un problema artificial, una cosa artificial que no tiene sentido, o es una realidad que existe y que está ahí, no sé, claro, si hay la posibilidad de responder a esta pregunta, entonces el urbanismo no tiene ningún sentido, para que vamos a seguir hablando, si resulta que la ciudad, hay una posibilidad de que sea una cosa totalmente artificial y que no tenga ningún sentido...

Cosa que se dice, hoy día, bastante del urbanismo...

No, no, al revés, claro, entonces tendríamos que discutir el adjetivo artificial, a que se refiere, porque entonces en ese sentido, está entre lo natural y lo artificial, entonces, claro, a qué llamamos natural, y a qué llamamos artificial, si en cuanto a lo que es elaborado por el hombre, si a esto lo llamamos artificial, entonces naturalmente, artificiales son muchísimas cosas, ahora, en principio las implicaciones de la palabra artificial, son como si dijésemos un falso problema, una cosa así, y en ese sentido si la ciudad es un falso problema no hay que hablar de ello más. Preguntar por ejemplo, si la preocupación por el diseño industrial es un falso problema, puede ser un falso problema, entonces, naturalmente, es como preguntar, exactamente al urbanista si la preocupación por la ciudad es un falso problema, y preguntar al arquitecto si la preocupación por la arquitectura es un falso problema, y lo mismo al médico, en este caso sres. si realmente lo puede ser a qué estamos haciendo medicina, sino nos hemos respondido, una cosa tan importante como ésta, sobre todo por razones banales, porque naturalmente en la vida todo se puede discutir su esencia y naturaleza, y el diseño industrial de entrada y llegando hasta el final es imposible de decir, primero a qué corresponde, empezando por la palabra diseño que no está en el diccionario español y es una convención y el hecho de que el diseño sea industrial que es una de las cosas que hoy se discuten, etc., esto ya es muy distinto, pero por esto digo cogidas una por una todavía es peor, vamos, es lo mismo, no cambia nada.

Bien, se lo agradecemos mucho, si tiene algo que añadir...

No, no, no se me ocurre nada.



Joan Antoni Blanc

Aparejador. Año terminación carrera 1961.
Profesor de diseño en la Escuela Elisava.
Delta de Oro en la exposición ADI/FAD 1965
1966. Participa en la creación de la Escuela de Diseño Eina, quedando a su cargo la sección de Diseño Industrial.
Delta de Oro y Premio de la Crítica en la exposición ADI/FAD.

1967. Como miembro de ADI/FAD, asiste al Congreso Internacional del ICSID, celebrado en Montreal.
1968. Forma parte de la Junta Directiva de ADI/FAD y Consejo Directivo del FAD.
Mención honorífica en la segunda Biental de Yugoslavia.
Invitado al Congreso Internacional de Aspen (Colorado).
Delta de Plata en la exposición ADI/FAD.
1970. Forma parte de la Comisión Organizadora del próximo Congreso Internacional del ICSID/Ibiza 1971.

Ante la oportunidad de colaborar —en este esfuerzo de CAU para esclarecer la problemática del Diseño Industrial— respondiendo a las preguntas del cuestionario o haciendo un análisis sobre las respuestas recogidas, opté por lo segundo como más operativo, en el sentido de establecer unas conclusiones finales.

Sin embargo, al estudiar las diferentes respuestas, ha surgido la dificultad de compararlas, por su falta de homogeneidad en cuanto a la interpretación que, de los conceptos básicos que intervienen en el tema del cuestionario, hacen los encuestados. Por lo tanto, creo que, antes de cuestionar sobre el tema, deberían haberse definido, o por lo menos acotado, los «términos» y «conceptos básicos» a utilizar en la argumentación.

Dentro de la organización social económica, cultural en la que Ud. ejerce como diseñador, ¿qué papel cumple el diseño industrial?, ¿estimulante del mercado, educacional, experimentación de forma?

Si considera que alguna de estas funciones están excluidas, diga por qué y juzgue esta exclusión.

¿La preocupación por el diseño industrial es un problema artificial o marginal que afecta sólo a profesionales, críticos de cultura y snobs en general?

Así pues, al enunciar la esfera de actividad del profesional, con los términos «Organización social, económica y cultural a la que Ud. pertenece», se puede interpretar en un sentido amplio como la zona internacional de influencia en que vivimos, o bien el país y en sentido reducido, la ciudad o empresa. En las alternativas al «papel que cumple el Diseño Industrial, en cuanto a estimulante de mercado, educacional, y experimentación de forma». Hubiese sido útil definir el alcance de los términos para lograr respuestas concretas. Asimismo, me parece difícil de interpretar los términos «problema artificial o marginal» referidos al Diseño Industrial. En cuanto al segundo cuestionario, tengo dudas sobre el verdadero sentido del término neutral y muy especialmente sobre la interpretación y alcance de «formalización y

racionalización» de un objeto.

Con un acuerdo a cierto nivel, se podría entrar en la discusión del tema con posibilidades comparativas y concluyentes, apoyándonos en temas y conceptos establecidos e investigando su relación, influencia, preponderancia, inclusión, exclusión, etc., en y con el problema planteado.

Pero ante la realidad de unas respuestas heterogéneas y la dificultad de deducir conclusiones, he optado por responder también al cuestionario, intentando hacer una síntesis crítica de las diversas tesis recogidas y de mi opinión personal.

¿Estimulante de mercado? El Diseño Industrial cumple su razón de ser, en cuanto el objeto diseñado es utilizado y presta el adecuado servicio a los fines propuestos. Pero todo objeto diseñado para ser utilizado, necesita pasar del sistema productivo al usuario, a través de una fase de «mercado», en la cual, naturalmente debe ser estimulante. El sentido peyorativo que el término «Estimulante de Mercado» puede tener, está en razón del tipo de estímulo y forma de lograrlo.

¿Educativa? De una manera general, cuando la acción de los argumentos derivados del Diseño Industrial provocan en el usuario potencial un acto racional, que implique la elección o aceptación del objeto diseñado por sus cualidades propias. Educativa, de una manera particular cuando la acción del Diseño Industrial es consciente y principalmente dirigida a educar, por medio de conceptos, formas de uso, relaciones, etc.

¿Experimentación de forma? Considerando este término en su sentido más amplio, creo que está implícito en la acción de diseñar. Ya que, tanto el planteo del problema como la definición de su esquema funcional, y finalmente su traducción corpórea, son «formas» que indudablemente hay que experimentar antes que darles validez.

En el Diseño Industrial las «formas» son las traducciones inteligibles de las soluciones funcionales propuestas.

El Diseño Industrial no tiene como fin la experimentación formal en sí, pero la utiliza necesariamente como medio de expresión. En cuanto a que la «preocupación por el Diseño Industrial, sea un problema artificial o marginal...», entiendo que la falta de un soporte industrial, sociológico y económico adecuado para el desarrollo «natural» del Diseño Industrial, puede inducir a pensar que sea un hecho artificial o artificioso. Lo que sucede en realidad es que las personas honestamente preocupadas por estos problemas, intentan forzar una realidad coyuntural no propicia a un desarrollo natural, para lograr la plena aceptación de esta actividad profesional e incorporarla definitivamente a su contexto cultural.

Afecta desde luego, a los profesionales dedicados a esta actividad y a otros relacionados con ella, también a críticos de la cultura, por la indudable influencia cultural de los hechos derivados del Diseño Industrial y, sin que ésto tenga mayor importancia, a algunos snobs en particular.

EL DISEÑO

en el campo

CAPITALISTA

Alexandre CIRICI I PELLICER



Para enfocar la problemática del Diseño en el campo capitalista quizá sea lo más oportuno hacer un resumen de sus etapas.

1. Inglaterra produce la primera revolución industrial, no como desarrollo de la artesanía sino como iniciativa del capital, de origen agrícola o comercial.

2. La iniciativa no es de la técnica sino de la especulación.

Los productos industriales no nacen como perfeccionamiento de los artesanos sino como una imitación más barata —por lo menos en coste— que ellos.

3. En la misma Inglaterra, a mediados del siglo XIX, Ruskin protesta, en nombre del Esteticismo, contra la fealdad de los objetos industriales —en realidad son falsificaciones— y propone el retorno a la artesanía.

4. William Morris recoge la idea de Ruskin. Entre 1877 y 1894 expone sus ideas socialistas sobre el arte. Pone de relieve el carácter social de la plástica y el derecho de todos a volver a disponer de belleza para los productos de todos los días, como ocurría en los tiempos artesanos. Para realizarlo funda

toda clase de talleres de oficios diversos.

5. A la larga se demostrará que el camino de retorno a la artesanía, válido estéticamente, no lo era históricamente, porque la sociedad de masas necesita el sistema industrial de producción. Una idea en principio socialista, terminará sirviendo para la construcción de objetos de lujo, en el movimiento *Arts and Crafts*.

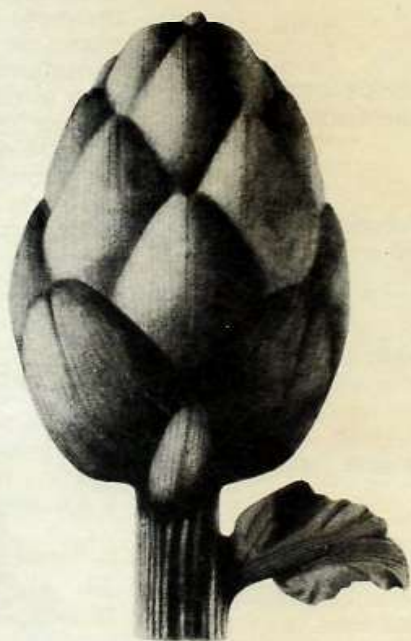
6. Si Walter Crane todavía pone el acento en la habilidad manual, Ashbee, fundador de la escuela de Campden, no rechaza ya la máquina, entendida como auxiliar.

7. Lewis F. Day, en 1882 afirma: Nos guste o no la máquina, la energía, el vapor, la electricidad, producirán el arte ornamental del futuro.

Es inútil resistirse.

Sedding afirma que la mecanización es inevitable. El mismo 1882, el esteticista Oscar Wilde afirma que la máquinas, aun no decoradas son bellas, y que las líneas de fuerza y las líneas de belleza son lo mismo.

8. Después de recoger estas ideas en Inglaterra, Hermann Muthesius las lleva a



Alemania y concibe ya lo que llamará un *Maschinenstil*.

9. Algunos esfuerzos de los arquitectos se acercan hacia este mismo punto. La Arquitectura de hierro de Labrouste o Baltard, estaba todavía llena de complejos e imitaba las formas pétreas. Sólo la Torre Eiffel y los grandes puentes de hierro las desafían en gran parte.

10. Berlage quiere hacer arquitectura de pura utilidad para el siglo del socialismo.

11. Sullivan, en 1892, en los Estados Unidos, afirma ya que el ornamento es un lujo y sería bueno abstenerse de él.

12. Adolf Loos desde 1897 es radical en esta línea.

13. En 1906, Karl Schmidt fabrica los primeros muebles hechos a máquina (diseñados por Bruno Paul).

14. En 1909 el manifiesto Futurista de Marinetti ensalza la belleza del mundo mecánico.

15. En 1910 aparece el mueble *Unit*, primera idea de tipificación y normalización.

16. En 1913 Gropius diseña una locomotora.

17. En 1915 aparece la primera asociación de diseñadores, la *Design & Industries Association D.I.A.*, en Inglaterra. En Rusia, bajo el influjo futurista, se desarrolla la conciliación del arte con lo racional y mecánico en el no objetivismo de Rodchenko, el Suprematismo de Málevich y el Constructivismo de Tatlin.

18. Después de la Revolución, en 1919, El Lissitzky, que tenía una educación de ingeniero alemán, establece la conexión entre el cubofuturismo ruso y la Arquitectura y una concepción, al mismo tiempo mecanomorfa y expresionista, de la morfología de los objetos. Muy decisivo también en las artes gráficas.

Existe la idea de que las posibilidades de las máquinas y la electrificación proporcionarán un nuevo marco para la vida del hombre nuevo, en una sociedad nueva.

19. El comienzo de la era staliniana destruye la esperanza de una producción científica de formas expresivas para el hombre nuevo, tal como se había ensayado en Rusia.

20. El Bauhaus toma el relevo, aunque en condiciones distintas, puesto que en Alemania la Revolución ha fracasado. A partir de una primera época artesana va tomando conciencia de las posibilidades industriales y llega a concebir la esperanza de contribuir con el diseño de objetos lógicos y funcionales a un mejoramiento objetivo de la vida humana. Este es el gran utopismo —pero muy fecundo— del Bauhaus, en los últimos veinte y los primeros treinta.

21. En 1925 los muebles de tubo de Breuer del Bauhaus son ya diseño en el sentido actual. Moholy Nagy entiende conciliar naturaleza y máquina, ciencia y misticismo, planificación y libertad.

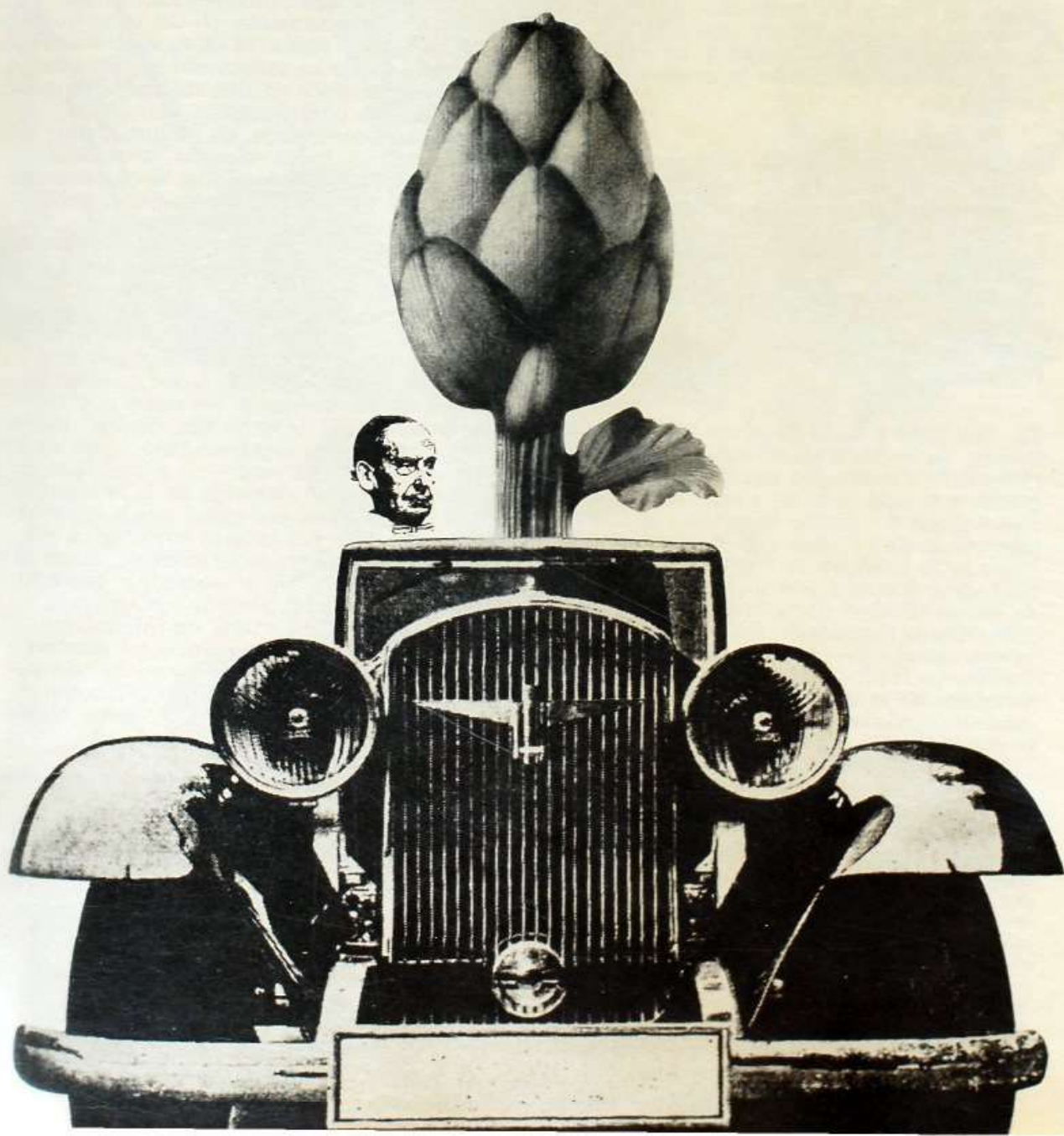
22. En 1927 aparece otro concepto diametralmente opuesto del diseño, en los Estados Unidos. Raymond Loewy en su proyecto de calculadora Gestetner acepta un punto de partida que ya no es el de la estructura lógica de la forma y la función, sino el de la posibilidad de venta. Se diseña lo que halaga los deseos del público. En una especie de pornografía, se busca el éxito comercial, incluso con formas psicológicamente eficaces, pero de las que el propio Loewy, inteligente y cínico, se burla.

23. En 1930, el Studebaker de Loewy y el Adler de Gropius son dos coches que retratan los dos conceptos. El pornográfico y el racional-funcional (entonces no se distinguía todavía entre estos dos conceptos) de Gropius que quiere lograr la forma objetivamente mejor y el valor de adecuación entre intención y ejecución, que se llama *calidad*.

24. Después de la Segunda Guerra Mundial, se produce el boom del consumismo. Las exposiciones de utilaje doméstico reciben millones de visitantes. Se organiza la carrera de los electrodomésticos. El diseño encuentra un eje en el público femenino y propone soluciones basadas especialmente en el carácter externo, de sentido antimecánico, y en el uso de embellecedores.

25. Se produce una crisis en la idea de considerar el diseño como un arte, como la síntesis en que creían los constructivistas rusos o el Bauhaus. Crece en cambio la convicción de que ha pasado a ser lo que Adorno llama una Industria Cultural, cuya praxis aplica decididamente la motivación del beneficio. Hay una primacía inmediata del efecto. El *styling*, entendido así, es exactamente lo que Dorfles entiende por *kitsch*, y que nosotros podemos llamar cursilería o mal gusto, puesto que es algo que lleva su propia publicidad en sí mismo.

26. Si bien los productos se diseñan de



acuerdo con una metodología técnica avanzada, gracias a una radical especialización que despersonaliza, se procura dar apariencia personalizada a los productos para afianzar la política de marca, de cara a la competencia.

27. Las personas del mundo neocapitalista, que tienen una conciencia en conflicto con la situación que en realidad aceptan, buscan una cómoda solución de compromiso en una concepción irónica del diseño que permite su justificación y su integración al encargo comercial.

Concebido con pura pornografía o con ironía, el diseño no deja de ser, en estas opciones, una técnica favorecedora del conformismo. A diferencia de lo que hacían los creadores europeos de los años veinte, los nuevos diseñadores no defraudan con una postura de vanguardia los sistemas de espera del público. Por lo contrario, son obedientes, aunque se burlen de ellos, y los confirman. Incluso si los modifican, la corrección de algo significa considerarlo básicamente bueno. Lo erróneo no es verdadero porque se le arreglen pormenores.

28. Está muy claro que la finalidad actual del diseño en el campo capitalista es un aumento de la entropía, de la dependencia y servidumbre del consumidor estimulado y halagado en las apetencias más íntimas. Apetencias en general muy negativas, porque se hallan ancladas en el sistema competitivo, cuyo reflejo típico es el deseo de vivir con comodidad y rechazar a los demás este privilegio.

29. En 1958 publica Abraham Moles, en francés, su *Teoría de la Información y Percepción Estética* (en edición rusa en 1966), gracias a la cual empieza a abrirse paso una nueva teoría del diseño basada en la cibernética. Se ve claro que el valor de una forma es la cantidad de información que produce, y que ésta está en función del grado de imprevisibilidad de la forma. Con ello se demuestra la destrucción del valor de las formas por el uso —teoría desarrollada por Dorfles, en 1962— y la imprescindible necesidad de la vanguardia, como rotura del sistema de esperas. Esta concepción dinámica se aproxima a la del fenómeno de la moda.

30. La sociedad de consumo, por otra parte, va matizando su propio mercado. Se van formando estratos. Por encima del nivel bajo del *styling* comercial, que ha dominado por tanto tiempo, cuantitativamente, al llamado *lowbrow*, está apareciendo, sinceramente o falsamente, un *middlebrow*, con un cierto contenido de ruptura o de ironía, capaz de satisfacer las clases medias cultivadas. Este diseño, por otra parte, tiene la misión de digerir rápidamente las formas contestatarias que los pintores o los escultores tienen más libertad para poner en circulación.

Existen otras posibilidades, cada día más claras, como la de los productos que no van al mercado, que son encargo del Estado o de grandes empresas, en los que la deseabilidad formal juega poco, en general; y los productos que van al mercado pero que son considerados de producción, no de consumo, para los cuales la componente psicológica existe, pero reducida o disimulada.

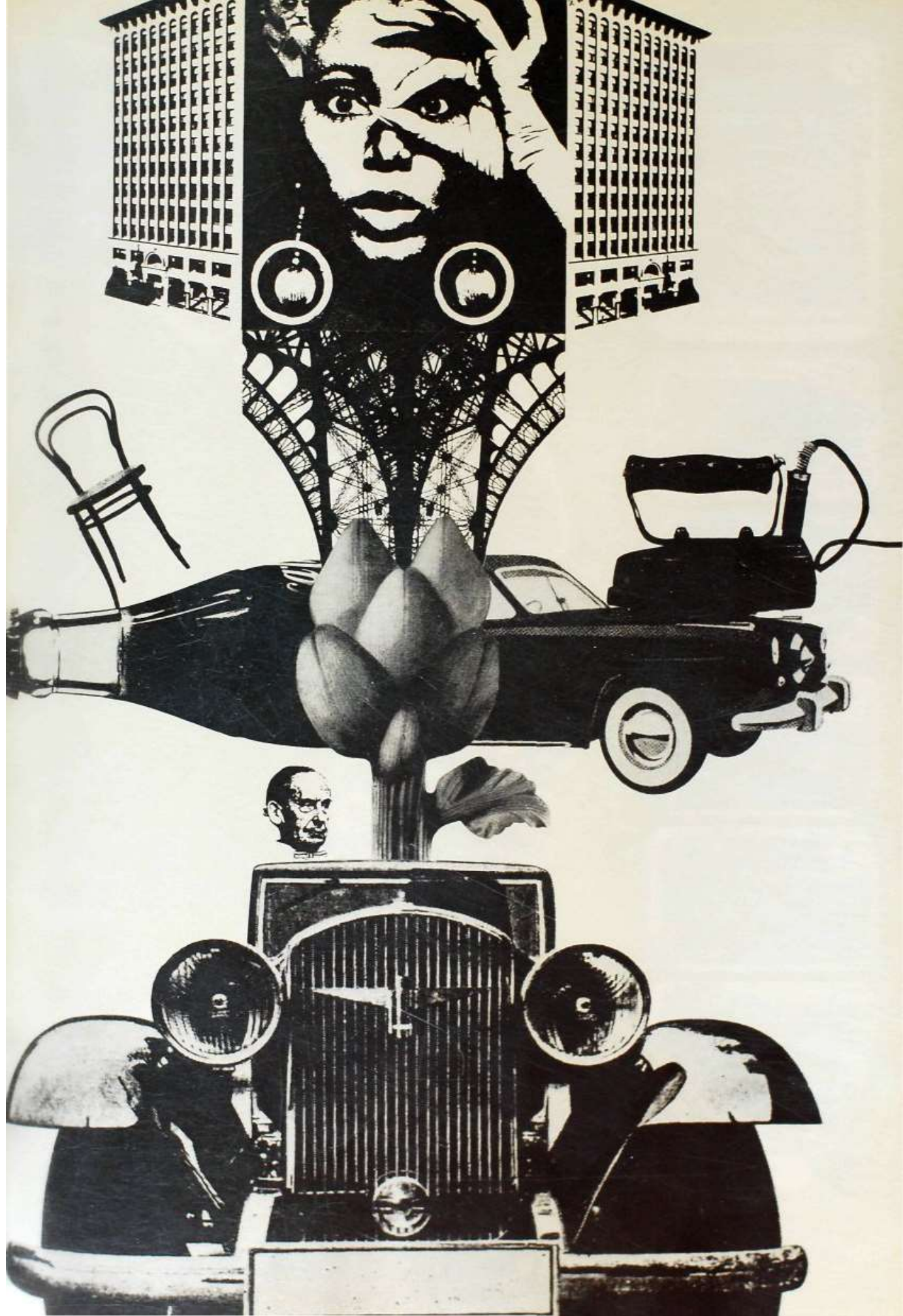
En el extremo opuesto, existen los múltiples productos industriales que no pretenden tener otro papel que el estético —se consideran obras de arte a pesar de estar fabricadas en serie— y por ello los motivos psicológicos (con todas sus raíces sociológicas) son los exclusivamente determinantes.

31. La difusión de la informática, con su utilización de la teoría de los juegos, ha llevado a una conciencia clara de que muchos fenómenos, como el propio diseño, no dependen de una problemática que les concierna directamente. Ni del valor objetivo, racional, de la forma, ni de su funcionamiento correcto, ni de su aceptación en el mercado. El objeto aparece en una múltiple encrucijada de intereses contrapuestos, de hechos técnicos, económicos, de lenguaje, de competencia, todos ellos en interacción. No es posible, pues, diseñar el objeto como aislado. La búsqueda del diseñador debe dirigirse, como ha puesto de relieve Christopher Alexander en los años sesenta, hacia los sistemas generadores o sea los conjuntos de leyes, a distintos niveles, de las que depende la resultante final. Para que las distintas realidades que convergen en este sistema tengan eficacia, es necesario que alguna coacción obligue a que su relación duradera se establezca. Se prevé que los diseñadores no tendrán que diseñar objetos, sino sistemas generadores para series de ellos. En este punto de vista —en sí científico y neutro, que sólo depende de la finalidad política escogida por quien puede hacer el encargo— cambia la base tecnológica del diseño, que ya no es la industria, como lo era para el Bauhaus, ni el *marketing*, como lo era para el *styling*, sino una complicada sociodinámica imbricada de informática. La creciente distancia entre estas ciencias altamente matemáticas y los conocimientos habituales del artista, tienden a disolver el antiguo carácter artístico del diseño, nacido precisamente en las escuelas de arte.

Sólo un progreso de la electrónica que permita manejar muchos datos de un modo muy inmediato, podrá hacer retornar a un contacto entre arte y diseño.

En la etapa más actual, puesto que, como dice Alexander, la realización es la averiguación del contexto, un diseño no puede ser más que la adecuadísima forma para una coyuntura. En consecuencia, un refuerzo conservador para ésta.

A. Cirici Pellicer

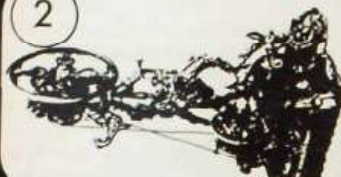


1



Primera Revolución Industrial

2



3



John Ruskin

4



William Morris

5



Grupo Arts & Crafts

6

Diseño:
Charles-Robert
Ashbee

7



EL DISEÑO EN EL CAMPO CAPITALISTA (Juego de la oca)

Tire Ud. los dados. Empieza
su fascinante viaje por el universo
del diseño industrial,
como si se tratara
del juego de la oca

15

Silla Thonet



16

Diseño: Walter Gropius



17

Wladimir Tatlin, arqu.



18



El Lissitzky, arqu.

19

Josif Vissarionovich
Chuchchvili
llamado Stalin

20



Walter Gropius, arqu.

21

Diseño: Marcel Breuer



Manifiesto Futurista
de Marinetti



Mala suerte.
Permanezca sentado en las sillas Thonet
hasta que otro jugador le releve.
Si el otro jugador es un decorador español
seguro que no tardará en caer en el caillere

Un segundo de res-
peto silencio y ha perdi-
do Ud. todo lo que ha
corrido. Retroceda y vuel-
ta a empezar

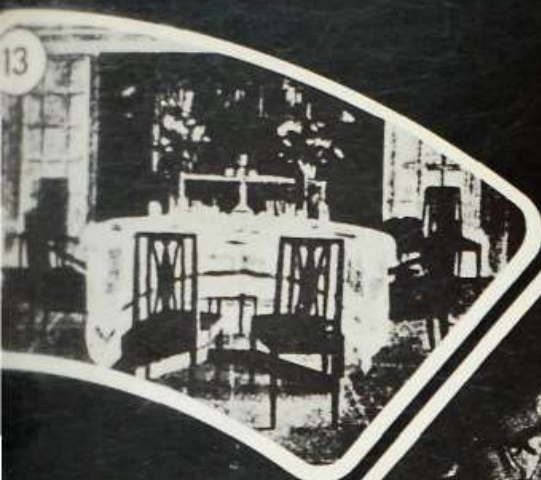
Siéntese tres juegos
mientras tanto, gaste y
conceda a los demás y
De Loewy a la Valentine (27)
y tire porque le toca

8

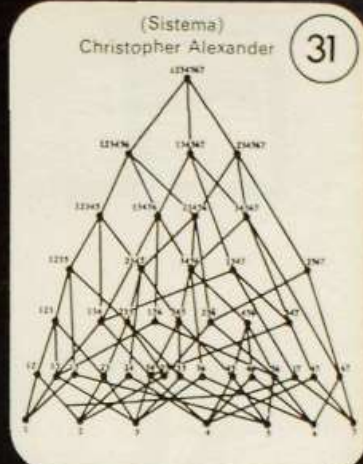


Diseño: Carl Westman

22



Ha llegado a la contemplación del signo omega. al absoluto, la montaña de Montserrat... y tiene la posibilidad de pedir un autógrafo a Federico Correa y a Terenci Moix



Retrocada Ud. al 17, acompañe a Tatlin en su soledad
una sincera charla a propósito del interesante papel
y mantenga una sincera charla a propósito del establecimiento
desempeñado por Sara Montiel en el establecimiento
de las relaciones España URSS

Diez tiradas sin jugar

Lo siento amigo. No es su día. Retroceda a la Torre Eiffel

EL DISEÑO

en el campo

SOCIALISTA

José Agustín GOYTISOLO

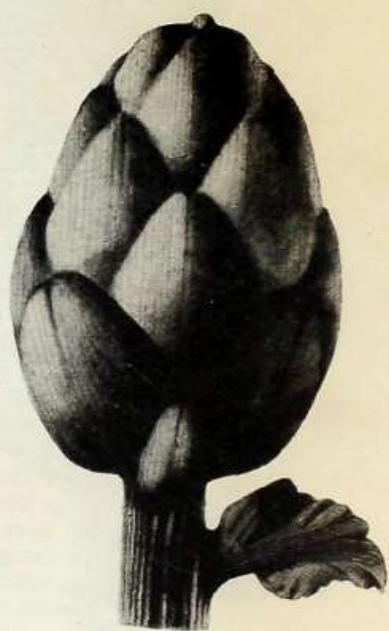


El por qué una revolución que sacudió todos los cimientos de un país y de una época, y que fue saludada por la casi totalidad de artistas escritores como una fuente de nuevas libertades llegó a ser, en la Unión Soviética de los tiempos de Stalin, uno de los sistemas que más ha coartado y sodomizado al intelectual y al creador, es asunto que ha hecho gastar mucho papel y tinta, y que ha procurado saneados ingresos a escritores del más acá del ya anticuado y raído «telón de acero», y no pocos disgustos a escultores, pintores y poetas sometidos a la ortopedia del «realismo socialista».

¿Paradoja o parajoda? El caso es, anticomunismos aparte, que la cosa es curiosa. Picasso, afiliado al dogma, puede pintar y exponer porque vive fuera de la U.R.S.S., se quejan los «ultras», no sin su dosis de razón.

Hubo una época durante la que, en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, las cosas no ocurrieron así: Maiakovski, Esenin, los constructivistas en arquitectura y diseño, etc., etc. A estos últimos, los constructivistas, a sus extraordinarios aportes, a su capacidad creadora de diseño e invención, vale la pena referirse aunque sea de pasada rápida, para entender lo que ocurrió «después de la caída» y lo que se impuso, a partir de 1930, tanto en la U.R.S.S. como en la mayoría de los países socialistas, salvadas honrosas excepciones. Los arquitectos soviéticos de la década 1920-1930, con o sin fundamentos reales, creyeron «ideológicamente» —no «políticamente» o, si se prefiere, no

«histórico-realísticamente»— que había llegado su momento. Y esto, en parte, era cierto: las teorías del «espacio nuevo», del «nuevo diseño», que airearon, desarrollaron y también combatieron: las enseñanzas de la Bauhaus; los hallazgos de Le Corbusier y los futuristas italianos y el «Stijl» holandés, desembocaron en una actividad entre los arquitectos y diseñadores soviéticos de la década de la esperanza, que hace que hoy se les conozca con el nombre de «constructivistas», cuando en realidad, fueron bien pocos —aparte sus extraordinarios proyectos— los edificios y diseños que pudieron construir en su país. Porque los pioneros de una nueva arquitectura y un nuevo diseño, nacidos de la Revolución de Octubre del 17, cometieron solamente —desde el punto de vista histórico, y por supuesto, también del suyo propio y personal— el error de adelantarse, si se quiere, de sublimar la revolución y creer que del hambre y del analfabetismo pueden pasar las masas proletarias (y lo que es peor, sus cuadros dirigentes e intermedios, es decir la burocracia o «nueva clase»), a una comprensión de la cultura y a una perfección espiritual que las convierta en un «conjunto de hombres nuevos», así, por arte de magia, y en unos pocos años. Arquitectos como Tatline, Orlov, Golossov, Holostenko, Vesnine, Leonidov, Melnikov, Gan, Malosinov, Chtivel, Napelbaum, Ginzbourg, Ialovkine, Velikovski y tantos otros, se adelantaron, quizá demasiado; naturalmente que construían para el pueblo soviético, pero no para el de entonces, ni para los gustos de sus dirigentes políticos. Es ahora, pasados los años duros de las purgas (eso que suena a aceite de ricino, Laxen Busto y Jarabe de



ciruelas) y de los campos de trabajo (¡ah!, recuerden que la frase «el trabajo os hará libres» era también el lema hitleriano que se leía en los siniestros portales de Auschwitz y Bergen-Belsen), cuando, alcanzado un nivel económico aceptable, el Estado, el Partido (y también el pueblo soviético) vuelven su atención al buen diseño, a una arquitectura moderna, a unos pantalones bien cortados, a un tipo de ropa interior femenina que no produzca efectos descorazonadores y ablandamientos vergonzantes entre el sufrido sexo opuesto; a los televisores portables y a la línea bella y a la funcionalidad de los automóviles que empiezan a fabricarse en grandes series. Las cosas son como fueron, y serán como entre todos queramos que sean. No se trata de lamentar la prematura muerte de Lenin, cuya presencia viva (y no momificada a lo Teresa de Cepeda) hubiese desbaratado algo los planes de su, al principio, oscuro sucesor Stalin; y mucho menos de cargarle al georgiano polibigotudo (convertido hoy en póstumo suegro de arquitecto americano discípulo de Frank Lloyd Wright: vuelven las paradojas) los pecados de todo lo ocurrido, disculpando a miles de personas, que no quisieron arriesgar el muro de los fusilamientos o la caída en desgracia, y entonaron a coro el «gaudeamus» e inventaron el culto a la personalidad y a la vivisección de cadáveres; la cosa queda, de momento, en lamentar que las ideas y anticipaciones geniales de los constructivistas (cuyos pocos supervivientes se dedicaron durante los años duros a diseñar ventanas y perfiles de los elementos prefabricados del espantoso y cementérico «panel soviético») no empiezan hasta ahora a despuntar en su país, a incitar a pequeños grupos de profesionales a mejorar el diseño arquitectónico y artístico (campo en el que la U.R.S.S. tiene grandes, por no decir todas, las posibilidades de ponerse «al día» y aún de dejarse influir por el resto de los países socialistas, que entre tanto han avanzado por su cuenta y con algunos éxitos parciales, en casos aislados.).



De una cultura pre-revolucionaria, minoritaria y en la que era casi inexistente el concepto de arquitecto o diseñador, se pasó a los años 1917-25, en los que las condiciones revolucionarias hicieron florecer las mayores esperanzas; del 25 al 30 fueron los años de los grandes logros en la búsqueda de una nueva expresión formal, del apogeo de los Constructivistas y del inicio de un cambio de política cultural: la Torre de Tatline, el Palacio del Trabajo de Vesnine, el Pabellón de la U.R.S.S. en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, de Melnikov; los grupos de nuevos arquitectos y diseñadores: O.C.A. y A.S.N.O.V.A.; los proyectos de nuevas ciudades, de Vesnine, Ginzbourg y Leonidov, para Leningrado, ampliación de Moscú y Magnito-Gorsk, etc., cantadas por Maiakovski en poemas que hoy entristecen, a pesar de su fuerza y belleza.

Todo se fue al diablo: los jovencitos cuadros, los «cuadritos» salidos de las escuelas del partido con la mente también cuadriculada, se unieron, con el apoyo estatal, y se formó la V.O.P.R.A., y acabaron por imponer, ayudados desde arriba, la concepción del diseño antiformalístico, del utilitarismo, de la severidad, la fealdad y el aburrimiento, acusando de Trotskistas a los constructivistas, y de pequeños-burgueses a movimientos como el cubismo, por citar algún ejemplo. El V.O.P.R.A. no pasó de ahí, pero fue un excelente medio del que se valió el «establishment» de la nueva era staliniana para imponer su poder en estas ramas del arte, tan peligrosas por lo visibles y vivibles, que son la arquitectura y el diseño. Ya Dzanov empezaba a imponer su ley estética que, en la esfera cultural, ha hecho más daño al prestigio de la U.R.S.S. en el mundo que todos sus errores diplomáticos. Lo que ocurrió a partir de 1930 y que ha ido perdurando algo dulcificado, es cierto —hasta esos felices y recién estrenados 70—, es un tema sobre el que habría que volver. Por poca inquietud que se lleve dentro, esta cuestión interesa como enseñanza de lo que no se debe dejar que vuelva a ocurrir nunca, en ningún lugar del mundo, y menos cuando los que lo implantan manifiestan hacerlo invocando a un «hombre nuevo» que, desgraciadamente, nadie ha visto todavía, algo así como el «abominable hombre de las nieves», pero en versión simpática y civilizada. La cosa tiene timbales, como decía el Che Guevara. Vale la pena pensar un poquito en ese «hombre nuevo», hoy metidito en su nicho de hormigón y trabajando, ya sea para el lucro del neocapitalismo de consumo, o para el incierto porvenir de sus tataranietos en una sociedad sin clases, feliz, automatizada y que se adivina tan parecida a la «great society» americana como un huevo a otro huevo más pequeño. Pero, huevos aparte, la tortilla merece más seriedad y consideración, pues países hay en la superficie de nuestro planeta, que ni han visto huevos, ni tortillas, «realismos socialistas», ni robots, ni alpargatas, ni tan sólo un tenedor o una cuchara. Por ellos vale la pena seguir con este asunto.

José A. Goytisolo



Presencia de Cuba en la cultura arquitectónica contemporánea

Roberto SEGRE/Arquitecto.

Profesor de la Escuela de Arquitectura,
Universidad de La Habana

I Humanismo, arquitectura y Tercer Mundo

La arquitectura —o digamos más estrictamente la práctica arquitectural¹— constituye uno de los niveles incluidos en la globalidad de la praxis social. No cabe aquí postular una jerarquización de los niveles, pero sí señalar la importancia asumida por ella dentro de nuestro medio físico. La arquitectura —hoy concebida como diseño ambiental²— constituye el marco y la exteriorización de nuestra vida social, desde la célula mínima individual hasta la totalidad del territorio, transformado por la mano del hombre. Si la forma construida y el espacio vivenciable manifiestan la realidad esencial de la arquitectura, ella está indisolublemente unida a los requerimientos funcionales y estéticos exigidos por el hombre como ser social.

La abstracción implícita en la identidad Hombre-Arquitectura, asumida fuera de toda particularidad social, ha caracterizado la teoría arquitectónica inspirada en la filosofía

término citado, aceptado el valor global, generalizador, que se le otorga, conscientes, sin embargo, de la necesidad de esclarecer los diversos factores componentes de la «práctica arquitectural».

2 En la actualidad existe una tendencia a sustituir los alcances limitados del término «arquitectura» por el más amplio de «diseño ambiental», que integra en sí las diversas escalas operativas, desde el diseño industrial hasta la planificación territorial.

3 Es el principio de la ausencia del hombre entendida como atributo de «individuos tomados aisladamente» (Althusser) sin por ello negar la existencia de principios que exteriorizan la particularidad del hombre: el trabajo, su ser social, su ser histórico (Garaudy).

4 Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*, Londres, Doubleday & Co. N.Y., pág. 159: «Transcribimos la arquitectura en términos de nosotros mismos. Esto es humanismo en arquitectura. La tendencia a proyectar la imagen de nuestras funciones en formas concretas. Es la base para la arquitectura o el diseño creador».

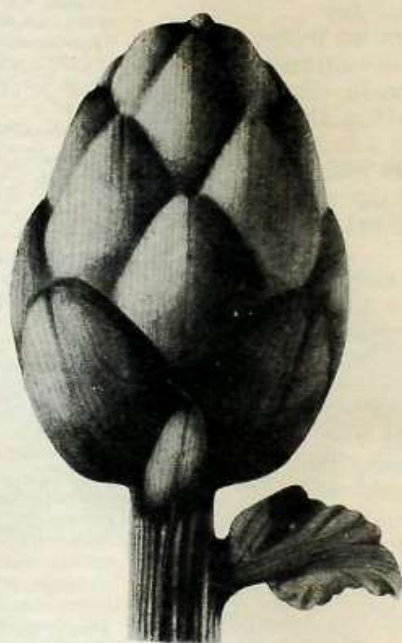
5 Nos referimos a la acentuación de los valores humanos en la arquitectura y no al significado «epocal» de la «arquitectura del humanismo» que coincide con el Renacimiento florentino. Ver Rudolf Wittkover, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.

El precedente ensayo fue publicado originariamente en *Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea*, n.º 15, Nápoles, mayo 1969, pág. 5, bajo el título: «Presenza di Cuba nella cultura architettonica contemporanea». Y en Cuadernos Summa-Nueva Visión, n.º 46-47, marzo 1970.

Notas

1 No existe aún una terminología adecuada, coincidente con una interpretación marxista del «nivel arquitectónico». Por ello cuando utilizamos el término «práctica arquitectural», aplicamos una clasificación ya

empleada por Hubert Tonka, Jean-Paul Jungmann y Jean Aubert en un análisis de la situación arquitectónica en el mundo desarrollado —específicamente en Francia— (*L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 139, septiembre 1968, pág. 81: «L'Architecture comme problème théorique»). Los autores elaboraron un ordenamiento tecnológico de los niveles (actividad arquitectónica, práctica arquitectónica y práctica arquitectural) que corresponde a las condiciones existentes en la sociedad burguesa, no aplicables directamente en la sociedad socialista. Nosotros utilizamos el



idealista. En concordancia con la afirmación de una esencia universal del hombre³, se proclama la existencia de valores eternos, inmutables —en particular estéticos y significativos— mantenidos incólumes a lo largo del proceso histórico. Entre dichos valores, sobresale el contenido «humanista» de la arquitectura —término aplicado en 1914 por Geoffrey Scott⁴— proclamado insistentemente a lo largo de nuestro siglo por las tendencias más dispares.⁵ Es humanista la arquitectura racionalista de la década de los años 20 y 30, en su aspiración de resolver las condiciones de existencia mínimas indispensables del hombre de la sociedad industrial, así como lo es el llamado «post-racionalismo» de los años 50, en su deseo de atenuar la sequedad técnica precedente.⁶ Es humanista la arquitectura «orgánica» en su preocupación por los factores ambientales y psicológicos —F. L. Wright— así como lo es también su interpretación europea, el «neoempirismo lógico». No quedan fuera del atributo «humanista» las actuales experiencias utópicas, basadas en las conquistas técnicas, creadoras de un nuevo entorno humano (contrapuesto al natural) o la recuperación historicista del pasado (de aquellos períodos de equilibrio entre el hombre y el medio ambiente) para liberar a la sociedad de la enajenación tecnológica del presente; tampoco la orientación seguida por la arquitectura de los países socialistas europeos.⁷

El valor polisémico del término «humanismo», la ambigüedad referencial que le permite convalidar y sustentar las ideologías más contradictorias, ha señalado la falsedad de los contenidos que motivan la apelación a un «Hombre» o a una «Arquitectura» asumidos abstractamente o en términos de valores universales. Ya ha sido demostrado el claro contenido ideológico burgués implícito en dichas definiciones⁸, en las cuales se trasluce el predominio de la individualidad sobre lo social, el ocultamiento de la realidad que envuelve y circunscribe la acción del individuo, su pertenencia a un grupo social con objetivos de acción concreta definidos por una práctica ideológica de clase. En términos arquitectónicos este ocultamiento significa la conservación de la coartada burguesa: la identificación de su actividad y práctica arquitectónica con las necesidades globales de la comunidad, o sea, la asimilación dentro de sus propios esquemas y representaciones de los intereses contradictorios de las restantes clases sociales

¿Pero acaso esta simulación lograría transformar las condiciones de vida del proletariado?
 ¿Acaso los ideales del modo de vida burgués se proyectaron sobre las clases trabajadoras? Algunos grupos minoritarios se adscribirán a las formas de vida pequeño-burguesas —los obreros de las grandes industrias de los países desarrollados obtendrán su propia vivienda individual—, pero el proletariado se mantendrá sometido a condiciones de vida inhumanas, expresión del aspecto oculto de la realidad, del carácter mistificador del humanismo postulado: o sea la afirmación del Hombre (burgués) que lleva implícita la negación del Hombre (proletario). Esta situación

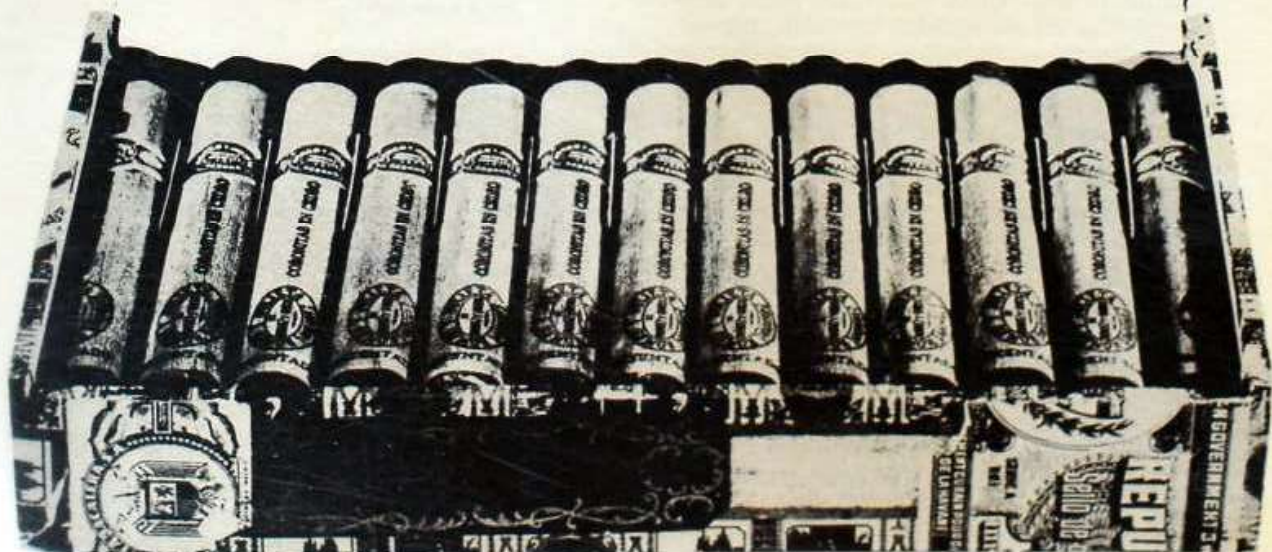
6 Matthew Nowicki, «Function and Form», en **Roots of Contemporary American Architecture**. Recopilación de Lewis Mumford, N.Y., Reinhold, 1952, pág. 404. «Puede considerarse humanismo el principio básico del nuevo movimiento en vez de la designación oficial de funcionalismo».

7 La posibilidad de referirse al contenido «humanista» de la arquitectura desde las posiciones más dispares ha quedado documentada en la serie de artículos sobre «Arquitectura y humanismo», aparecidos en **Architecture Formes-Fonctions**, n.º 14, 1967-68, Lausana, escritos por arquitectos y críticos de los países capitalistas y socialistas.

8 Louis Althusser, **Por Marx**, La Habana, Edición Revolucionaria, 1966, pág. 233. «Sin embargo, podría ser igualmente peligroso usar sin discriminación ni reservas, cual si se tratase de un concepto teórico, un concepto ideológico como el humanismo, cargado, como quiera que sea, de asociaciones del inconsciente ideológico, y que recoge con excesiva facilidad temas de inspiración pequeño burguesa».

9 Gyorgy Lukacs, **Storia e coscienza di classe**, Milán, Sugar Edit., 1967, pág. 28: «...porque en las condiciones de vida del proletariado están resumidas todas las condiciones de vida de la sociedad actual, en su forma más inhumana; porque el hombre en el proletariado se ha perdido a sí mismo, pero, contemporáneamente, no sólo ha adquirido la conciencia teórica de esta pérdida, sino también ha sido impulsado directamente por la necesidad incumbente, indeclinable, absolutamente imperiosa —por la expresión práctica de la necesidad— a la rebelión contra esta inhumanidad».

10 Adam Schaff, **La filosofía del hombre**. Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1964, pág. 166. «La quintaesencia del socialismo científico es su humanismo, y la quintaesencia de tal humanismo en su concepción de la felicidad individual». Se percibe en esta afirmación una clara ambigüedad que la acerca a los postulados motores de la sociedad de consumo neocapitalista.



contradictoria, al afectar directamente al proletariado, posibilita una toma de conciencia que impulsará a la lucha revolucionaria, a la clarificación del acontecer social, a la definición de las relaciones sociales que engloban y determinan la vida de los individuos.⁹

Sin embargo, las contradicciones revolucionarias entre burguesía y proletariado, en primer término, y luego entre sociedad capitalista y socialista —en el continente europeo— no alcanzarán una proyección

suficientemente esclarecedora en términos ideológicos y arquitectónicos. La persistencia del término «humanismo» es prueba de ello: la contraposición entre humanismo burgués y humanismo socialista, coincide sin embargo con la valorización del individuo sobre el contexto social,¹⁰ y corresponde, dentro de la problemática urbanística, a la acentuación del «hábitat» individual, de la residencia, sobre las estructuras de servicios que serían las promotoras de las crecientes relaciones sociales.

Ambigüedad paralizante de la praxis social revolucionaria —que engloba una cultura y una arquitectura revolucionaria— tanto en el seno de la sociedad neocapitalista, a causa del espejismo del bienestar social, como en los países socialistas desarrollados, por la trasposición de valores surgidos de la antítesis competitiva con la sociedad de consumo cuyos enunciados son asumidos como válidos: en arquitectura, es la trasposición directa de los «estilos» o las indicaciones plásticas de la arquitectura formalista o comercial de Europa o Estados Unidos.

Frente a esta situación podemos afirmar que la inserción del Tercer Mundo dentro del actual proceso histórico ha transformado la escala de valores establecidos en el mundo europeo desarrollado, no sólo impugnando su universalización, forjada desde dicho centro de irradiación cultural, sino también produciendo el desgaste terminológico y conceptual y la obsolescencia —teórica y literaria— de las premisas postuladas e históricamente mantenidas, necesarias para alcanzar la afirmación del hombre; no a través del viejo «humanismo» abstracto y polisémico, desprovisto de toda carga semántica correspondiente a un contexto real, sino a través de la praxis social revolucionaria.¹¹ Actitud forjada en la paulatina toma de conciencia de las agudas contradicciones implícitas en el mundo subdesarrollado, origen del marco subhumano, de la opresiva negación del hombre que caracteriza la vida social. Conciencia, por lo tanto, de la necesidad de actuar revolucionariamente sobre la realidad imperante, sin concesiones a hipótesis mediatizadoras, atenuantes del impulso hacia la acción transformadora, que mistifican la precisa contradicción estructural existente entre las clases sociales y plantean una direccionalidad inversa, surgida del ámbito superestructural, en la relación acción social-acción cultural.

El principio de liberación e independencia corresponde al sistema represivo y coaccionante impuesto por los países desarrollados a los subdesarrollados: es la

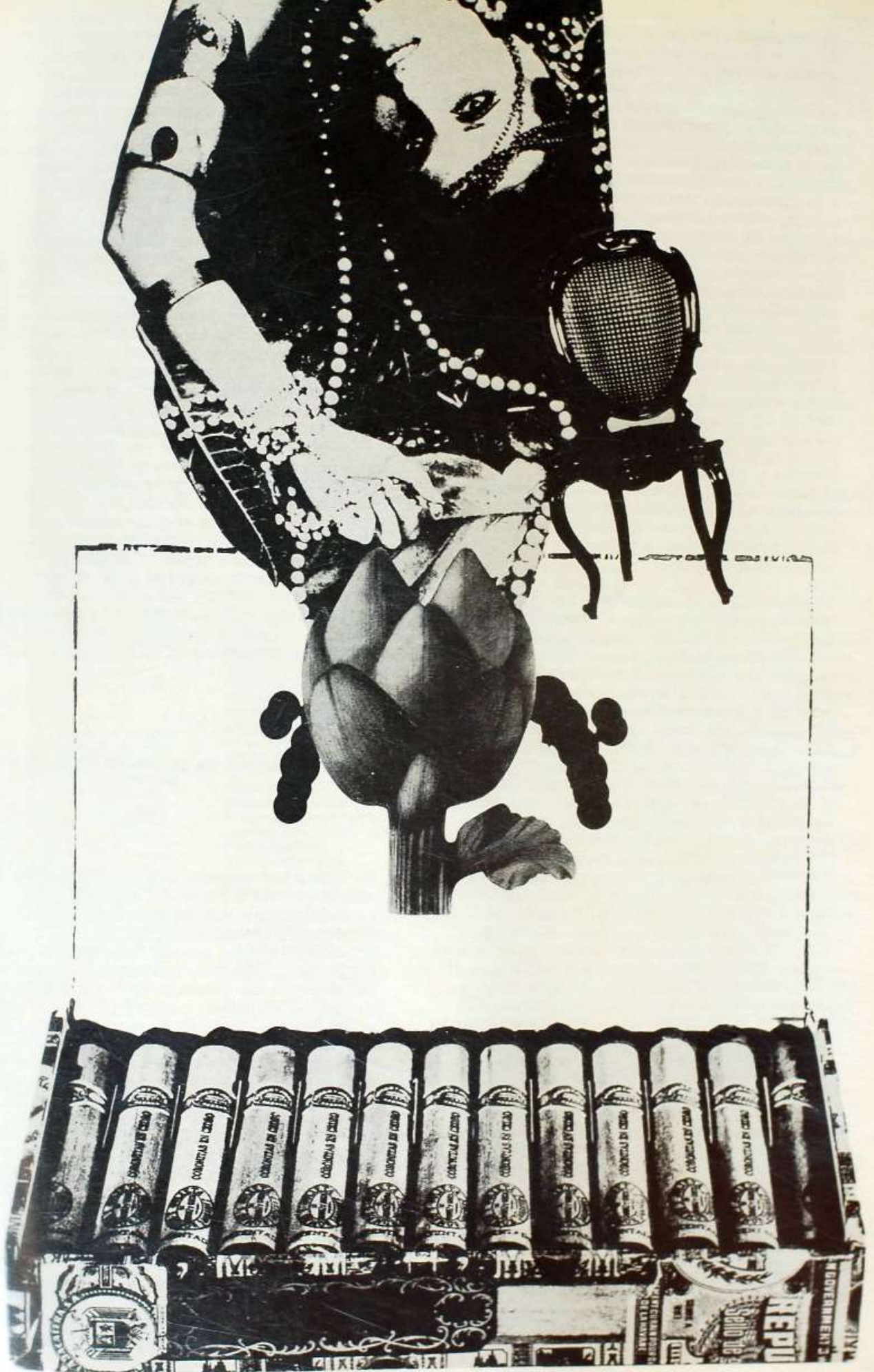
11 Louis Althusser, *op. cit.*, pág. 213. «Es la dinámica establecida por la lucha revolucionaria que tiene como objetivo el fin de la explotación y por consiguiente la liberación del hombre».

12 Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*. La Habana, Ediciones Venceremos, 1965, pág. 91. «Mundo subdesarrollado, mundo de miseria e inhumano. Pero también mundo sin médicos, sin ingenieros, sin funcionarios. Frente a este mundo, las naciones europeas se regodean en la opulencia más ostentosa. Esta opulencia europea es literalmente escandalosa porque ha sido construida sobre las espaldas de los esclavos, viene directamente del suelo y del subsuelo de ese mundo subdesarrollado».

13 Herbert Marcuse y otros, *La sociedad industrial contemporánea*, México, Siglo XXI, 1967. «Libertad y agresión en la sociedad tecnológica», pág. 55. Con esta afirmación no queremos negar la existencia de agresividad dentro de la sociedad socialista, en particular en el período de transición entre las viejas y las nuevas estructuras. Los desencajes estructurales producidos por el cambio, en particular en los ámbitos sociales y productivos, determinan las carencias materiales y las fricciones sociales que originan la agresividad. Pero ésta no posee el mismo carácter de la agresividad en la sociedad «tecnológica» neocapitalista: mientras ésta tiende a agudizarse con la acentuación de las contradicciones, el paulatino equilibrio alcanzado en la sociedad socialista tiende a eliminar dicha agresividad.

14 André G. Frank, «Sociología del desarrollo y subdesarrollo de la sociología», *Pensamiento Crítico*, n.º 22, La Habana, 1968, pág. 192. Es la tesis sostenida por algunos economistas y sociólogos quienes consideran factible la superación del subdesarrollo por medio de la promoción estrictamente económica, integrada dentro de la órbita fijada por los países desarrollados.

15 Nos referimos a los países del Tercer Mundo en los cuales se ha producido un movimiento



antítesis entre indigencia y opulencia, imposible de circunscribir dentro del marco de los bienes o riquezas materiales.¹² Su proyección alcanza la esfera de los valores humanos: la indigencia genera la reafirmación del hombre a través de la praxis social revolucionaria; la opulencia de ciertas minorías de poder dentro de la sociedad tecnológica capitalista —riqueza de bienes de consumo— genera la enajenación y la agresividad de los hombres, aislados o contrapuestos dentro del cuerpo social.¹³ La toma de conciencia de las contradicciones globales —entre subdesarrollo y desarrollo— y particulares —en el seno mismo del subdesarrollo, pero a la vez reflejo de la contradicción global— fija la claridad de los objetivos ambicionados, coincidentes con un nuevo sistema de valores expresados lingüísticamente a través de la revalorización semántica de la terminología existente. Por lo tanto, la liberación de la indigencia no se motiva en la obtención de los modelos válidos para la sociedad opulenta,¹⁴ sino en la aspiración a una sociedad radicalmente diferente, que permita el desarrollo integral de las potencialidades creativas de sus miembros, recuperando el equilibrio social de la comunidad, desde hace siglos desajustado en el subdesarrollo por la denominación colonialista.

La liberación está estrechamente ligada al término revolución, cuyo significado dentro del Tercer Mundo resiste todo propósito devaluado y polisémico cuyo fin sea tergiversar su precisa indicación transformadora a través de la acción social, conservada diacrónicamente inmutable desde la Ilustración hasta nuestros días. La acción revolucionaria, instituida como método de transformación de las estructuras sociales, fue instaurada por la burguesía pero inmediatamente rechazada cuando a su vez el proletariado la llevó a la práctica. La acción burguesa y la acción proletaria quedan diferenciadas por las trayectorias propias de las grandes revoluciones: iniciadas en Inglaterra y Francia por la burguesía, proseguidas en Rusia y el Tercer Mundo por la acción del proletariado y el campesinado: repúblicas populares de China, Corea y Vietnam, Cuba y Argelia,¹⁵ proceso al que ha correspondido una teoría y una estrategia en el desarrollo político-social y en la concreción posterior de los enunciados originarios. Sin embargo, la totalidad de la praxis social no se ha configurado homogéneamente en los diversos niveles —cultural, artístico, arquitectónico—, cada uno de ellos condicionado por las contradicciones internas y externas: por una parte las persistencias culturales pequeñoburguesas¹⁶, incidentes en las expresiones artísticas; por otra, en los países de cultura oriental, la perduración de sus tradiciones ancestrales¹⁷, perdiéndose así, en algunos ejemplos del mundo socialista, la coherencia integral contenida en el término revolución. A su vez, este término, dentro de la sociedad burguesa, ha sido devaluado totalmente por su uso indiscriminado en el ámbito político y cultural¹⁸; la ambigüedad y pérdida de sentido lo relegaron a una inocua caracterización de ciertas expresiones culturales.

La factibilidad de que a una sociedad revolucionaria —o sea homogénea en su figuración social— no le corresponde una arquitectura revolucionaria, o que una sociedad con fuertes contradicciones de clases produzca una arquitectura denominada revolucionaria, impone la clarificación y el alcance del término «revolucionario» aplicado a la arquitectura, en sus implicaciones ideológicas, de contenido, funcionales, estéticas, etc. ¿Es válido aplicar lingüísticamente dicho término a la forma desligada de sus contenidos ideológicos? ¿Cómo se expresa el contenido ideológico de la nueva sociedad en la arquitectura que la representa, es decir, revolucionaria? ¿Cabe hablar de una revolución arquitectónica en términos de forma-espacio-técnica-función, que incida sobre la transformación de la sociedad? En definitiva, ¿es lícita la alternativa de postular formas, estructuras o espacios «revolucionarios» fuera de una funcionalidad social revolucionaria que los anteceda y motive? ¿Podemos afirmar que la verdadera arquitectura revolucionaria todavía no se ha materializado debido a que aún no han sido puestas en práctica las premisas socioculturales que la fundamentan? Estos son los interrogantes que nos proponemos responder siguiendo el proceso evolutivo desde la Ilustración hasta nuestros días, proceso del cual extraemos hoy, en el Tercer Mundo, los enunciados teórico-conceptuales que, sumados a la experiencia práctica cotidiana, permitirán materializar los principios esenciales de la nueva arquitectura.

II La herencia de la revolución burguesa

Se habla por primera vez de una arquitectura revolucionaria a partir del movimiento neoclásico coincidente con la Revolución Francesa¹⁹, ejemplificado en las figuras de Boullée y Ledoux, quienes expresan la ideología burguesa —Libertad, Igualdad, Fraternidad— en términos de valorización homogénea de las funciones sociales²⁰ contenidas en un sistema geométrico —símbolo de la regularidad del orden social— que resuelve la variación tipológica de los temas en la abstracción formal del repertorio arquitectónico de la antigüedad. O sea, frente a la primacía de los valores eternos e inmutables —estéticos— representados por la arquitectura clásica, el individuo y la comunidad se convierten en la base de la estructuración espacial y formal²¹, deteriorándose la jerarquía simbólica de las funciones: edificios públicos, religiosos, viviendas campesinas o fábricas quedan integrados en un idéntico lenguaje arquitectónico que parte de la utilización de las formas geométricas elementales.²² La apología del neoclasicismo «revolucionario» realizada por la crítica contemporánea proviene de la búsqueda de asociaciones figurativas

revolucionario culminante en una estructura política socialista. Quedaría como excepción Argelia, donde aún este proceso no se ha concretado en su totalidad.

16 Gyorgy Lukacs, op. cit., pág. 105. «La lucha por esta sociedad, de la cual también la dictadura del proletariado es sólo una etapa, no está dirigida solamente contra el enemigo exterior, la burguesía, sino que es, ante todo, una lucha del proletariado contra sí mismo, contra los efectos destructivos y degradantes del sistema capitalista sobre su conciencia de clase».

17 Es imposible establecer una generalización en cuanto a una orientación unitaria de la cultura del Tercer Mundo liberado. Cada país posee sus particularidades en coincidencia con el proceso desigual de desarrollo, a su vez diversas de las existencias en los países aún sometidos y en aquellos en vías de liberación. Por ello, las posibles afirmaciones globales realizadas en el presente ensayo surgirán del análisis específico de la experiencia cubana, o sea, de un país liberado, en vías de desarrollo y participe de las tradiciones culturales de Occidente.

18 Es un fenómeno típico que se repite en América Latina, donde los golpes de estado militares pretenden institucionalizarse como expresión de un proceso revolucionario totalmente falso, ya que no parten de una acción popular ni transforman la estructura social y económica que los precedía: uno de los ejemplos más expresivos se produce en la insistencia en el uso del término por parte de los militares argentinos: Revolución Libertadora, Revolución Argentina, etc.

19 Emil Kauffmann, «Three revolutionary architects», *Transactions of the American Philosophical Society*, 1962, vol. 42, 3.ª parte. No hacemos referencia alguna a Inglaterra porque la toma de poder por la burguesía en el siglo XVII no posee una correspondencia arquitectónica representativa del nuevo contenido ideológico, ni una imagen urbana que exteriorice en términos funcionales o formales la nueva sociedad. El gusto burgués se asimiló al gusto artístico cuya técnica estará definida por la

práctica constructiva urbana.

20 Manfredo Tafuri, «Simbolo e ideologia nell'architettura dell'Illuminismo», *Comunità* 124/125, nov./dic. 1964, pág. 76.

21 Giulio Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, pág. 139. El mismo concepto de «orden social» está expresado en el tratado de Ledoux: *Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation*. Ver: Marcel Ravay y J. Ch. Moreux, C. M. Ledoux, 1756-1806. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1945.

22 Las supuestas referencias a una inspiración en las viviendas campesinas, motivadoras de la elementalidad del lenguaje, o la «emblemática de la técnica» en el tratamiento de la industria, resultan arriesgadas en cuanto proyectan sobre la problemática vigente en dicha época la nuestra, opuesta al método de proyecto aplicado por Ledoux, consistente en simplificar las formas clásicas para lograr una inmediata referencia simbólica, visual, perceptible como una unidad monumental y formada por elementos independientes. Ver: Helen Rosenau, *Boullée's Treatise on Architecture*, Londres, Alec Tiranti, 1953, y Ezio Bonfanti, «Emblematica della tecnica», *Edilizia Moderna*, n.º 86, pág. 14.

23 Françoise Choay, «Semiologie et Urbanisme», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 132, junio/julio, 1967, pág. 9.

24 Gyorgy Lukacs, *Estética*, «La peculiaridad de lo estético», tomo IV, Barcelona, Edic. Grijalbo, 1967, pág. 136.

25 Renato de Fusco, *L'idea di Architettura*, Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico, Milán, Ed. Comunità, 1964, pág. 205.

26 Los tanteos se iniciaron con el abandono de los arcos y columnas en los edificios, pero conservando aún la estructura volumétrica y compositiva tradicional. Siguiendo luego los modelos inspirados en la arquitectura de Occidente, desde Mies van der Rohe

y no de una lectura socioideológica de su trascendencia teórica y de su fracaso práctico. Mientras en el repertorio formal no escapaba a la valorización estética tradicional (mimesis, armonía, orden y conmensurabilidad) ni a los recursos técnicos habituales, elementos que en su conjunto carecían en sí mismos de un contenido ideológico progresista —otorgado en cambio por la interpretación de la función—, las hipótesis forjadas sobre la estructura funcional de la sociedad —considerada homogénea y carente de clases antagónicas— no correspondían al mandato social impuesto por la burguesía cuya posición económica y política se sustentaba en la explotación del proletariado, ajeno y marginado del ámbito de la cultura. El universo de signos arquitectónicos representativos expresaba no ya una homogeneidad social y por ende funcional, sino la autonomía individualista y diferenciadora —la existencia presionante del proletariado— del liberalismo burgués; contradicción implícita en el sistema dual urbano característico del siglo XIX.²³

La armonía social supuesta por Ledoux como base de la ciudad ideal de Chaux, corresponde a una utopía fundada en un orden racional autónomo y cerrado, surgida de una postulación teórica no verificada dialécticamente en la praxis social. La forma real —clásica— debía integrarse a la no forma —nueva funcionalidad impuesta por la Revolución Industrial— de estructura abierta, indicativa de la dinámica socioprodutiva de la comunidad homogénea en la cual cada forma —arquitectura mercancia— se transformaría en arquitectura servicio. Pero justamente la máxima valorización de la mercancia condiciona la autonomía monumental de la arquitectura ecléctica vigente a lo largo del siglo XIX, sacralizada estéticamente por la «respatabilidad» antiplebeya y convertida en salvaguardia de la «seguridad» social, asumiendo ideológicamente una parte del legado feudal absolutista que había combatido la burguesía en su lucha por el poder.²⁴ Desarrollo que anula el valor transformador de las formas simples, del anticlasicismo de la pura geometría abstracta de Boullée y Ledoux, convertido en proposiciones estéticas «revolucionarias» cuya trascendencia —frustrada ante la perduración del eclecticismo— quedará limitada según ciertos críticos al significado premonitorio de la base teórico-plástica de la arquitectura racionalista en la cual la depuración coincide con el empuje de la burguesía reformista. Esta situación se refleja a comienzos del siglo XX en la reacción de las vanguardias figurativas contra el historicismo arquitectónico, que establece, en la violencia de la antítesis, el carácter revolucionario —proclamado o no—, implícito en las expresiones formales de aquellos movimientos. Se definen así dos alternativas concretas: una dinámica arquitectónica coincidente con una transformación radical de la sociedad y una dinámica autónoma, supuestamente impulsora de dicha transformación, ambas homogeneizadas por un repertorio lingüístico basado en una concepción estética y una realidad técnico-constructiva unitaria.

Correspondió a la Revolución de Octubre fijar los lineamientos esenciales del proceso de paulatina identificación entre la nueva sociedad y la vanguardia arquitectónica, asumiendo un valor ejemplar dentro de la sociedad europea, indicativo de un camino para lograr la coincidencia entre los factores sociedad-cultura-ideología-política.²⁵

Este camino resultó más complejo y contradictorio de lo supuesto; la praxis social y los diversos niveles de la realidad se demostraron poco reducibles a esquemas teóricos o manualísticos. Las aspiraciones de eliminar radicalmente las trabas internas de la sociedad burguesa —división en clases sociales antagónicas, propiedad privada y especulación sobre el territorio, desarrollo económico motivado por la comercialización de los productos antes que por el interés global de la sociedad— para instaurar la nueva sociedad comunista, con una clara organización socioproductiva, tendiente a una finalidad concreta— la esencia ideológica de Marx, el pasaje del reino de la necesidad al reino de la libertad— no se cumplieron lineal ni homogéneamente en el desarrollo de los diversos niveles que, en algunos casos, se polarizaron antitéticamente unos respecto a otros. Las contradicciones internas impidieron la máxima coincidencia del mandato social con el grupo de decisión en arquitectura —concebida como logotécnica— y el paulatino acercamiento entre la praxis social y la práctica arquitectural, integradas en la nueva funcionalidad social, así como el valor referencial comunitario del código establecido por los signos lingüísticos cuyo contenido semántico debía abarcar las escalas extremas socioambientales (ciudad-campo) de la vida colectiva. Las propuestas teóricas se independizaron del proceso específico cumplido en la realidad socioeconómica cuyas indicaciones no correspondían con las proposiciones arquitectónicas que hipotizaban el rápido advenimiento de la sociedad sin clases y la desaparición de los contrastes entre ciudad y campo.

Sin embargo, la limitada proyección del «utopismo» de los primeros años de las proposiciones y polémicas revolucionarias, que sucumbieron ante la crisis arquitectónica mantenida durante el período de Stalin, así como los tibios tanteos y las dificultades visibles en el mundo socialista para superar dicha etapa²⁶, no deben engañarnos respecto a la validez de un camino ni atraernos los cantos de sirena de la crítica burguesa que niega el socialismo como la única vía para lograr la identidad entre sociedad y cultura, entre arquitectura e ideología, entre vanguardia social y vanguardia artística, postulando una supuesta independencia arquitectónica y artística de la estructura socioeconómica o con suficiente capacidad impugnatoria, y por ende transformadora, de las contradicciones sociales

existentes en el mundo capitalista. Por el contrario, la lección emanada de esta crisis momentánea, sumada a la crisis permanente que se verifica en la sociedad opulenta, nos permite extraer las conclusiones conceptuales necesarias para fijar las perspectivas a desarrollar en la arquitectura de los países liberados del Tercer Mundo.

Lección que aún hoy, a medio siglo de distancia, mantiene su vigencia teórica, y cuya lejanía nos pone en condiciones de evaluar correctamente las formulaciones erróneas y el desfasaje entre teoría arquitectónica y praxis social. Sintetizando en términos genéricos los conceptos enunciados, que conservarían su validez indicativa en el Tercer Mundo, encontramos en primer lugar la aspiración de anular las diferencias entre ciudad y campo —ya enunciada teóricamente por Marx y Engels como única solución para eliminar las barreras culturales entre los diversos grupos sociales—, materializada en los proyectos e ideas que proponían la unión entre agricultura e industria en un conjunto orgánico, formulados por el grupo de arquitectos denominados «desurbanistas».²⁷

Desarrollando la ciudad lineal o concentrando los núcleos habitacionales sobre el territorio, la arquitectura y el urbanismo quedan comprendidos en la planificación global del ámbito geográfico, vuelto a configurar de acuerdo con las exigencias sociales, y asumiendo un carácter englobante, de síntesis de la escala de acción del diseñador sobre el entorno.²⁸

Arquitectura y urbanismo, no materializados en prototipos formales —símbolos temáticos o funcionales—, son elaborados a partir de una dinámica social producida por la integración de la vida individual y colectiva, de servicios de consumo y de cultura. El centro de la ciudad ya no constituye el lugar dramático de la competencia comercial²⁹ de la ciudad capitalista, pues se ha convertido en centro cultural y de intercambio sociopolítico; a su vez, la vivienda desaparece como unidad introvertida autosuficiente que contiene unívocamente la vida familiar, típica expresión de la tradición pequeño burguesa. El núcleo mínimo, base de la vida de relación, es complementado por los servicios externos representativos del colectivismo, predominante sobre el individualismo, de la vida del nuevo hombre socialista, tal como lo demuestran las casas-comuna proyectadas por Ginzbourg.

A partir de una estructura social renovada y utilizando los recursos técnicos más avanzados, la forma específica no se convertiría en una simbolización inmediata y tangible, referida a cada tema arquitectónico: el predominio atribuido a la técnica³⁰ y a la organización de la vida funcional comunitaria indicaría la configuración de una arquitectura que por primera vez debería alcanzar una dimensión territorial, perdiendo así la autonomía plástica inherente a cada edificio «monumento». La dualidad técnicofuncional otorgaba, a través del proceso vivencial alcanzado en su interior,

hasta Niemeyer, así como una mayor flexibilidad en los elementos prefabricados; sin embargo, la transformación de la «pieza» arquitectónica autónoma en componentes de una nueva estructura urbanística dinámica, aún se halla en términos de proposición teórica sin superar las formuladas en los años 30. Se pueden citar las experiencias de Oskar Hansen de Polonia —el conjunto de viviendas de Lublin—; el proyecto para la nueva ciudad de Etarea en Checoslovaquia; la organización urbana propuesta en la URSS —(NER) nueva unidad de establecimiento urbano— por un grupo de jóvenes arquitectos de Moscú, o los proyectos del equipo interdisciplinario dirigido por el arquitecto André Meyerson, cuyos resultados concretos no igualaron las premisas originarias; sin embargo, en la URSS se mantiene la presencia de los símbolos monumentales —salvo el conjunto de la avenida Kalanin en Moscú— tal como se percibe en el reciente libro: V. A. Shkvaricov, N. la. Kolli, V. A. Lavrov, M. O. Xauke, L. N. Kulaga, O. V. Smirnov, E. B. Sokolov, I. N. Maguidin, **Construcciones urbanas en la URSS, 1917-1967**, Moscú, Editorial de literatura sobre la construcción, 1967. Ver también, Anatole Kopp, **Ville et Révolution**, Paris, Editions Anthropos, 1967 y A. Buburov, G. Djumenton, A. Gutnov, S. Kharitonova, I. Iezava, S. Sadovskij, **Idee por la città comunista**, Milán, Il Saggiatore, 1968.

27 Anatole Kopp, *op. cit.*, pág. 258. Carta de Guinzbourg a Le Corbusier: «... Pero nosotros en la URSS debemos permitir, cueste lo que cueste, el acceso de la cultura a toda nuestra población y no solamente de los habitantes de las ciudades... y por ello es necesario crear condiciones nuevas, socialistas, un nuevo modo de organización del territorio sobre la base de la eliminación de las contradicciones entre la ciudad y el campo...»

28 León Trotsky, **Letteratura, Arte, Libertá**, Milán, Ed. Schwarz, 1958, pág. 103. «El hombre se ocupará de la reestructuración de los montes y de los ríos y corregirá seria y repetidamente la naturaleza. La tierra será transformada

según su imagen o por lo menos según su gusto... El hombre socialista dominará la naturaleza en toda su amplitud... El hombre nuevo que sólo ahora comienza a proyectarse a tener conciencia de sí mismo». Ver también: Vittorio Gregotti, «Survival and Growth», **Marcatré**, 37/40, Lerici, Milán, mayo 1968, pág. 43. «Yo creo que esta esencia sea verdaderamente la noción de ambiente físico para el hábitat como el existir del hombre sobre la tierra, y que la especificidad de la arquitectura consiste precisamente en la construcción de la figura de tal ambiente».

29 Augusto Perilli, «Poetiche del planning contemporaneo», **Casabella-continuità**, n.º 292, pág. 41.

30 La importancia otorgada a la técnica coincide con la identificación de la arquitectura y la ciencia, o sea, dentro de la concepción marxista de este nivel de la práctica específica artística, reducir al mínimo los elementos subjetivos e intuitivos, específicamente en relación con el proceso productivo industrial. Una síntesis clara de esta idea aparece en los trece principios de la arquitectura marxista enunciados por Hannes Meyer. Ver: Claude Schnaidt, **Hannes Meyer Buildings, Projects and Writings**, a Niggi, Teufen, 1965.

31 K. Zelinskij, «Ideologia e compiti dell'architettura sovietica», **Rassegna Sovietica**, n.º 1, Roma, 1964, pág. 64. «¿Un edificio puede expresar la concepción del mundo del proletariado? El proletariado puede indicar a la arquitectura solamente un objetivo de carácter general, que la arquitectura lo cumpliría en el plano de su lógica técnica, es decir adaptando este objetivo a las leyes y a las particularidades constructivas».

32 Christian Norberg-Schulz, **Intenzioni in architettura**, Milán, Ed. Lerice 1967, pág. 162.

33 Isaac Deutscher, **La revolución inconclusa, 50 años de historia soviética, 1917-1967**, México, Era, 1967, pág. 37. «El marxismo ve en el desarrollo pleno del carácter social de proceso de producción el principal prerrequisito histórico del socialismo. Tratar de imponer el control social a

la carga semántica de los signos arquitectónicos, así como la evolución de la sociedad —expresada en el nuevo contenido de la vida cotidiana—, la tendencia implícita en el contenido ideológico, imposible de representar en símbolos o formas concretas.³¹ El conjunto cumpliría la misión de exteriorizar el sistema social como totalidad; principio sustentado por los arquitectos del grupo OSA —quienes aspiraban a crear los nuevos condensadores de la vida social— y vigente en el racionalismo europeo de los años 30, al adjudicar un valor simbólico a la representación de la función³², o sea, al estricto marco encuadrante de su propio materializarse.

La extrapolación y unificación de estos conceptos, de la compleja trama de ideas debatidas en aquellos años difíciles de la construcción del socialismo de la URSS, les otorga una coherencia combativa que haría suponer una concreción inmediata. Sin embargo, los niveles socioeconómicos no habían avanzado lo suficiente como para corresponder con la nueva estructura requerida por la socialización de los servicios y la vivienda; tampoco se hallaba en vías de resolución la antítesis entre ciudad y campo, tanto en términos culturales como productivos: por una parte la conservación de ancestrales tradiciones medievales y la persistencia de la propiedad privada en el campo; por otra, en la ciudad, las técnicas modernas y la socialización de la producción industrial.³³ A esto debe agregarse el idealismo implícito en la acción cultural de los primeros años y el oportunismo demagógico de las fuerzas conservadoras, que cerró la libre confrontación de las ideas, aprovechando una coyuntura política, y demostró la necesidad de una unión indisoluble entre la acción política y la acción arquitectónica³⁴ —o sea, según Gramsci, la cultura como política— no llevada hasta sus últimas consecuencias por la vanguardia artística y sí utilizada por los grupos reaccionarios, en coincidencia con el debilitamiento del impulso renovador de la nueva sociedad socialista.³⁵

No cabe duda de que uno de los puntos débiles del idealismo de los primeros años radica en la búsqueda de la expresión simbólica de cada edificio —alejándose de la estricta relación forma-función o técnica-función— basada en el componente temático o en la morfología mecánica de la industria que se aspiraba a poseer como base productiva de la sociedad en construcción. Concentrando su atención en los factores estéticos y no en los contenidos —la nueva estructura funcional de la sociedad—; en la expresión formal de la ideología y no en la representación estructural y espacial de los postulados sociales que correspondían en la práctica a la formulación ideológica, los arquitectos distorsionaron los componentes de la práctica arquitectural y la relación dialéctica entre condiciones materiales y culturales, forjadoras de la praxis social, o sea la conservación del equilibrio entre la práctica estética y la práctica constructiva a partir de un código arquitectónico socialmente asimilable.

Antítesis que agudizaban las contradicciones culturales —y por lo tanto el desajuste lingüístico— entre los diseñadores y el resto de la sociedad, conservando la tradicional oposición que se deseaba destruir entre cultura de «élite» y cultura de masas. De este modo la recuperación de un código comprensible por toda la comunidad se logró por medio de los arcos y las columnas clásicas; formas resacralizadas a través de una inversión de su contenido ideológico originario, usufructuando un contenido semántico aún no consumido ni absoluto en el seno de la comunidad; por el contrario, el carácter perenne, típico de la forma clásica, podía fácilmente identificarse con la solidez socioeconómica de las bases reales del sistema socialista vigente, y por otra parte con un sistema de valores estéticos circunscripto durante siglos a la aristocracia y ahora apropiado para el proletariado. Así, en vez de aceptar el camino indicado por la utopía —que luego se demostró no tan lejana, con la aceleración del proceso de industrialización— los arquitectos prefirieron refugiarse en la esteticidad del pasado, negando los contenidos esenciales de la vida comunista, que afortunadamente no se fosilizó en la rigidez interior de los contenedores formales, preparando en su propio proceso evolutivo las condiciones para la destrucción de dicho repertorio formal.

Por otra parte, la carencia de una teoría crítica de la arquitectura, adecuada al nuevo sistema de valores de la arquitectura contemporánea, que destruyó las viejas categorías estéticas, constituyó un factor retardatario, anulando la dinámica dialéctica necesaria entre los dos componentes de la práctica arquitectural: la práctica constructiva y la práctica teórica.

Podemos citar algunas de las posiciones más significativas que han elaborado una coartada para la arquitectura de «las columnas»: 1. La recuperación del «realismo» imperante a fines del siglo XIX, como entronque de la cultura proletaria con la herencia histórica, partiendo de la tesis de Lenin sobre la cultura proletaria³⁶, distorsionando la esencia de su formulación, dirigida a los extremistas que pretendían negar en bloque toda la cultura burguesa considerada como expresión de una sociedad decadente. 2. La persistencia de una concepción «clásica» de la arquitectura, que mantiene los principios de «eternidad» y «monumentalidad» referidos a formas artísticamente simbólicas, relegando a un segundo plano los fundamentos prácticos y funcionales; ideas sustentadas en la URSS y también, curiosamente, formuladas por Gramsci.³⁷ 3. La negación del contenido ideológico expresado por medio del carácter simbólico de la arquitectura —de los arcos y las columnas—: tesis elaborada a partir del discurso de Krushev en el Congreso de los Constructores (1954)³⁸, según el cual la arquitectura queda reducida a su materialización constructiva posteriormente «artistizada» por la integración de las artes plásticas.³⁹ La condena del lenguaje arquitectónico contemporáneo —racionalismo— acusado de frío tecnicismo deshumanizador, interpretación

nacida de una evaluación errónea de los objetivos y fundamentos de los pioneros de la década del 20 al 30 y basada en la posterior utilización mercantilista de un repertorio formal que predominó en la construcción dentro del marco de las grandes metrópolis europeas. El rechazo del geometrismo configurativo de la arquitectura contemporánea, actitud en la cual Lukacs coincide con Sedlmayr y Ortega y Gasset⁴⁰, proviene de una concepción tradicionalista del contenido antropomorfizador de la forma y el espacio, en el cual, por una parte, subconscientemente, subsiste el criterio de universalidad de los valores clásicos y, por otra, el concepto de mimesis de la realidad natural circundante, negado por el carácter icónico-simbólico de la arquitectura, cuya esencia no trasciende la propia forma y espacio construidos; esta posición olvida que dichas formas «abstractas» provenían en su mayor parte de una respuesta científica a las funciones esenciales que el hombre desarrolla en su vida comunitaria.

Hemos visto cómo la revolución social objetivó todas las premisas indispensables para alcanzar una arquitectura revolucionaria, no sólo en términos formales, estéticos o constructivos, sino respondiendo a una nueva organización del espacio social, a partir de la transformación radical del modelo de la sociedad burguesa conservado hasta ese momento. No cabe duda de que la sociedad socialista impuso una serie de alternativas diferentes en la organización de las funciones sobre el territorio; pero no la llevó hasta sus extremas consecuencias, o sea la destrucción de los esquemas típicos de la sociedad burguesa, a partir de una concepción renovada de la funcionalidad social y de la relación entre el individuo —o su célula mínima, la familia— y la comunidad. En consecuencia, primero se produce una fosilización estilística de la arquitectura, luego una posterior «modernización» a través de un repertorio de formas, significativamente neutras, aunque técnicamente avanzadas. No obstante, la herencia revolucionaria implícita en las propuestas de los primeros años, resulta hoy más que nunca actual, constituyendo uno de los componentes fundamentales de las indicaciones para lograr el entorno vital del nuevo hombre comunista.

IV Las contradicciones del mundo desarrollado

Antes de referirnos al proceso específico de la arquitectura revolucionaria en el Tercer Mundo —analizado a través de la experiencia cubana— debemos citar algunas de las formulaciones enunciadas en el seno de la sociedad capitalista, que demuestran las contradicciones existentes entre los niveles de la práctica arquitectural —teoría, técnica,

un modo de producción que no es inherentemente social es tan incongruente y anacrónico como lo es mantener el control privado o seccional sobre el proceso de producción que es social. Este prerrequisito básico del socialismo faltaba en Rusia, como tiene que faltar en cualquier país subdesarrollado. La agricultura, en la cual se ganaban el sustento tres cuartas partes de la población, estaba atomizada en 23 ó 24 millones de pequeñas propiedades, controladas por las fuerzas espontáneas del mercado. La industria era un pequeño islote en medio de esta economía primitiva y arcaica.

34 Lo ocurrido en la URSS y las contradicciones que estallan unas tras otras en el mundo capitalista demuestran la imposibilidad de eludir el compromiso político e ideológico, hecho también verificado en algunas experiencias concretadas en el Tercer Mundo. Por eso no coincidimos con la afirmación de De Fusco cuando sostiene que «hoy es probable que nuevas utopías, nuevas indicaciones ideológicas que superan los esquemas de las instituciones inactuales o esclerotizadas, puedan nacer más fácilmente en el mundo de la cultura que en el mundo de la política activa. De aquí la ulterior razón de ser de una cultura autónoma, fenomenológica o mejor dicho sin objetivos. Ver: Renato de Fusco, *Architettura come mass-media. Note per una semiologia architettonica*, Bari, Dedalo Libri, 1967, pág. 37.

35 Anatole Kopp, op. cit. Resolución del Comité Central del Partido Comunista Bolchevique, *Pravda*, 29 de mayo de 1930. «El Comité Central ha notado que paralelamente al movimiento por un modo de vida socialista, intentos extremistas, no fundados y semifantásticos, y por ello extremadamente perjudiciales, son llevados a cabo por ciertos camaradas (Solsovitch, Larine y otros) con el objeto de suplir «de un solo golpe» los obstáculos encontrados en el camino de la transformación socialista del modo de vida: obstáculos que poseen sus raíces, por una parte en el retraso económico y cultural del país, por otra, en la necesidad, en la etapa actual, de consagrar lo esencial de los recursos

a la industrialización acelerada del país que permitirá la creación de las bases necesarias para una transformación radical del modo de vida».

36 V. I. Lenin, *Sur la littérature et l'art*. Textes choisis. Paris, Editions Sociales, 1957, pág. 167.

37 Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires, Ed. Lautaro, 1961, pág. 49. «...en una civilización de rápido desarrollo, en la cual el «panorama urbano» debe ser muy «elástico», no puede nacer un arte arquitectónico, porque es difícil concebir edificios hechos para la «eternidad». Según mi opinión, un gran arte arquitectónico puede nacer solamente después de una etapa transitoria de carácter «práctico» en la cual se busque sólo alcanzar la máxima satisfacción de las necesidades populares elementales, con el máximo de conveniencia».

38 Ver en *Casabella-continuità*, n.º 208, nov./dic. 1955, pág. 3. E. N. Rogers, «Politica e architettura». Deliberazione del C. C. del P. C. U. S. e del Consiglio dei Ministri dell'URSS sulla eliminazione del superfluo nella progettazione e nella costruzione; y también *Rassegna Sovietica*, n.º 2, feb. 1955.

39 Academia de Bellas Artes de la URSS, *Ensayos de estética marxista-leninista*, Montevideo, Pueblos Unidos, 1961, pág. 222. «La tendencia a la representación de carácter simbólico, habitual en los primeros estadios de la arquitectura, es un exponente de falta de madurez en dicho arte; mas, en los tiempos modernos, la tendencia a la representación simbólica posee un carácter abiertamente formalista y lleva a la construcción de edificios absurdos, incómodos, falsos desde el punto de vista ideológico y estético, edificios que afean el aspecto de las ciudades... Los arquitectos tienden a poner de manifiesto de manera clara el enorme contenido ideológico de la construcción arquitectónica completándolo directamente con elementos de las artes plásticas».

40 Gyorgy Lukacs, op. cit., t. IV, pág. 139. Ver también: Hans Seldmayr, *El arte descentrado*,

estética— y que a su vez coinciden con aquéllas implícitas en la globalidad social.⁴¹

Desde hace cincuenta años se insiste en la existencia de una arquitectura revolucionaria por sí misma o generadora de transformaciones en la sociedad que permiten la paulatina superación de las antinomias de clases, económica, etc. Le Corbusier pretende evitar la revolución por medio de la arquitectura:⁴² la construcción masiva de viviendas atenuaría la explosiva situación existente en las grandes ciudades; iniciativa abstracta que pasa por alto los intereses económicos en juego dentro de la economía capitalista, en la cual la arquitectura asume sólo el valor de mercancía, adecuada según la demanda, la ideología y la cultura de la clase dominante. La vivienda igualitaria de la *Ville Radieuse* no responde a la realidad urbana actual, en la cual coexisten las lujosas residencias urbanas y los grises suburbios; el apiñamiento compacto del centro y la vivienda individual en las afueras concebida en términos de esparcimiento.⁴³ A Le Corbusier le suceden Gropius —que propone la salvación a través de la metodología proyectual e interdisciplinaria—; Mies van der Rohe —la salvación a través de la forma estético-constructiva—, etc. Es la acción realizada en el plano técnico o cultural, esterilizada por la contaminación implícita en el compromiso político e ideológico, suponiendo —e idealizando— una supuesta revolución de los técnicos, o la cesión de la dirección de las industrias, de los capitanes de empresa o los técnicos o diseñadores.⁴⁴

Invalidada la fundamentación técnico-socio-funcional del racionalismo que respaldaba su impulso revolucionario, mediatizado por el compromiso con el reformismo burgués, el acento salvador queda centrado en la direccionalidad estética, en los nuevos valores del «estilo» impuestos a través de la herencia del cubismo, neoplasticismo y constructivismo. Proceso que permitió a críticos y arquitectos difundir insistentemente la idea de una crisis del movimiento y de la escasa vigencia de los principios enunciados en los años de lucha, a través de la deformación mercantilista del lenguaje y de la rápida substitución por la corriente «orgánica», cuyos valores estéticos pudieron perdurar incontaminados más largo plazo. El hecho de que los impulsores de la especulación urbana se apropiaran de aquellos signos arquitectónicos, carentes de todo poder designativo y calificativo⁴⁵, no logra desvirtuar la hipótesis fundamental del movimiento, aún válida, de obtener una configuración homogénea del ambiente urbano, dentro del cual la funcionalidad compleja, dinámica e interrelacionada en el espacio habría creado la diferenciación «signica» solicitada. Así como resulta también una mistificación de la realidad la supuesta crisis del contenido ideológico de la arquitectura, implícita en el fracaso del racionalismo, cuando no podía ser la arquitectura promotora de la batalla ideológica sino, por el contrario, sólo limitarse a formular los modelos espaciales utópicos, partiendo de las condiciones reales derivadas del proceso de transformación de la

sociedad según los objetivos concretos postulados por la ideología y alcanzados a través de la praxis revolucionaria, no identificados con un lenguaje específico, sino con un sistema de formas y espacios circunscriptos a la nueva funcionalidad de la sociedad.

Asumiendo la realidad vigente en la sociedad capitalista como condición impugnada desde el campo específico de la arquitectura, surgen los diferentes niveles —teórico, estético, constructivo, etc.— en los cuales se desarrolla la práctica arquitectural:

1. La aceptación del sistema, integrando la arquitectura en términos de alternativa técnicoestética opuesta a la pobreza y mediocridad de la trama urbana.⁴⁶ 2. El rechazo de la herencia racionalista manifiesta en las poéticas de los «maestros» y contemporáneamente, la comercialización burguesa de la arquitectura, a través de la revalorización del concepto «monumento», ubicado dentro de la «ciudad artefacto».⁴⁷ En esta tendencia tiene cabida la búsqueda de una estética de la expresión, negando todo contenido ideológico, cuyas raíces se remontan a las formas del pasado histórico —Louis Kahn— o en las hipótesis del futuro representadas por la apropiación de la técnica industrial avanzada.⁴⁸ 3. La adopción de la cultura popular urbana de los países industrializados como dinámica formadora de una nueva estética de la ciudad terciaria —posición considerada revolucionaria por Robert Venturi o Reyner Banham, frente al conservadurismo esquemático de la herencia purista⁴⁹— en la cual la arquitectura concebida como medio de comunicación de masas y los signos comerciales, del tránsito, etc., establecen los términos de una configuración renovada. 4. La recurrente imagen de la ciudad del futuro —desde la «Città Nuova» hasta Archigram— en la cual desaparecen todas las contradicciones internas —socio-económicas y culturales— merced al valor purificador de la tecnología real industrial. Ciudades habitadas sólo por consumidores, ciudad del esparcimiento en la cual la potencia productiva del hombre alcanza una dinámica que convierte en «consumible» todo el entorno arquitectónico-urbanístico.⁵⁰

Quedan así configuradas diferentes alternativas de un camino que conduce a un callejón sin salida, al no integrar en las proposiciones los factores reales —existentes o alcanzables— que determinan la transformación de la sociedad y otorgan así un sentido o un contenido a las propuestas arquitectónicas. Mientras los arquitectos asumen abstractamente los términos Hombre, Humanismo y Arquitectura —abstracciones ajenas a toda particularidad social concreta—, resultan igualmente intrascendentes, ante la unicidad de la acción o la teorización impracticable, unas u otras polaridades extremas de la configuración arquitectónica o territorial: la recuperación de un «orden» formal sistematizador de la expresión lingüística, heredada de la tradición clásica, que otorgue significación estética a la

complejidad de la vida social contemporánea —Louis Kahn— o la evasión a toda referencia formal en la búsqueda de una organización del espacio físico-geográfico, punto de partida para lograr la unidad entre cultura y entorno.⁵¹

Se llega entonces a la suspensión del sentido, coincidente con la pérdida de intencionalidad de la sociedad burguesa —muerte de la ideología—, sociedad de masas concebida como «sociedad desnuda», regida por un sistema de valores basado en la búsqueda del bienestar, la seguridad y el consumo.⁵² Sometimiento logrado en gran parte a través de la incidencia mediatizadora de los medios de comunicación de masas, cuyo contenido se identifica con los términos que caracterizan la arquitectura actual.⁵³ Esta se integra al «sistema» cuyos parámetros resultan lo suficientemente flexibles como para asimilar direcciones contrapuestas: la enunciación de una arquitectura originada en los contenidos democráticos de la nueva cultura *mid-cult*, e integradora de la figuración consumista o la impugnación total, que en términos arquitectónicos significa la resolución por la forma, liberadora de la represión a la que está sometido cotidianamente el individuo.⁵⁴ El arquitecto pretende así actuar como una válvula de escape —en la eterna recurrencia de la alternativa planteada por Le Corbusier— sin percibir el carácter enajenante de su actitud —enajenación de «orden superior»— más sutilmente absorbida por una sociedad en la cual cada propuesta, aún antes de concretarse, pierde toda fuerza subversiva, todo contenido destructor.⁵⁵ Situación demostrativa de la falsedad de las acusaciones dirigidas al racionalismo de pobreza expresiva en sus formulaciones plásticas —aún indudablemente impregnadas de esteticismo idealista— que en realidad constituían sólo una esquematización indicativa de la funcionalidad humana y social poseedora de una carga revolucionaria —la homogeneidad formal producto de la homogeneidad social— inexistente en la arquitectura actual, más elaborada en términos espaciales y formales pero contrapuesta a la sistematización e interrelación de la funcionalidad social; sometida a las prioridades jerárquicas y simbólicas que no exteriorizan las aspiraciones de la colectividad sino la intencionalidad ideológica y económica del grupo de decisión, o sea de la minoría en el poder; tergiversando las hipótesis —reales o utópicas, enmascaradas por la falsa ideología burguesa— impuestas autoritariamente a los arquitectos y representativas de un concepto distorsionado de la praxis social, sobre la cual luego se fundamenta la práctica arquitectural.

La condición de crisis generalizada percibida a través del análisis de la fundamentación teórica y de la concreción práctica de la arquitectura actual, podría inducir a cierto nihilismo en cuanto a las posibilidades de superar las contradicciones existentes: una sociedad nueva que aún no logra expresarse en términos arquitectónicos; una sociedad en crisis donde sin embargo se originan incitaciones conceptuales que escasamente

Madrid, Ed. Labor, 1958, y Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

41 Hubert Tonka, Jean-Paul Jungmann, Jean Aubert, op. cit., pág. 81.

42 Le Corbusier, *Towards a new architecture*, Londres, The Architectural Press, 1948, pág. 251.

43 Henri Lefebvre, «Claude Levi-Strauss y el nuevo eleatismo», *Pensamiento crítico*, n.º 18/19, La Habana, 1968, pág. 165.

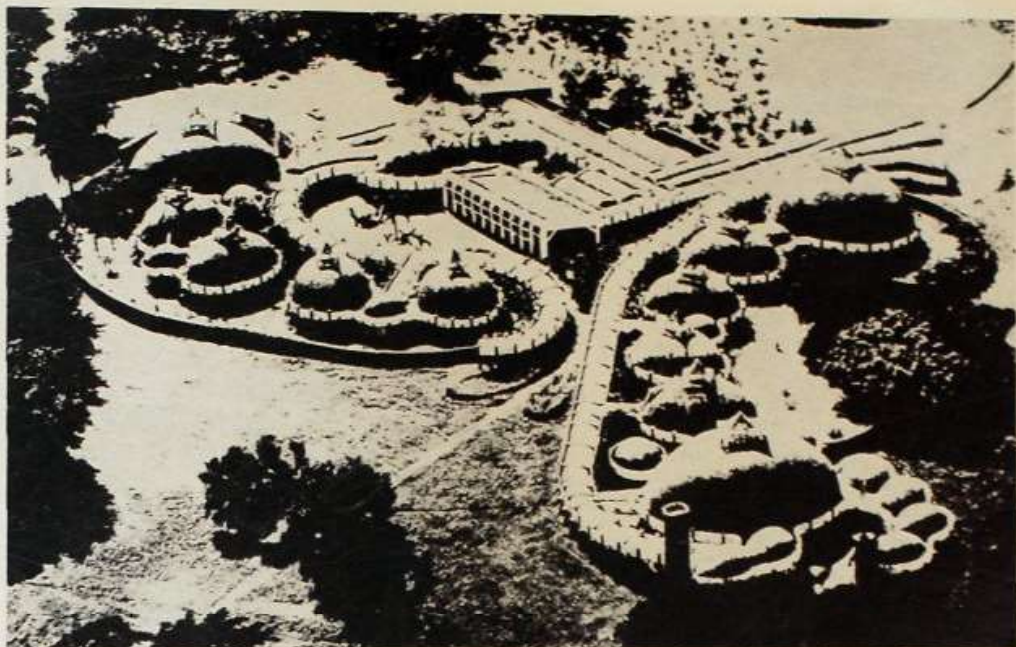
44 Giulio Carlo Argan, *Salvación y caída del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1966, pág. 55. «La posibilidad de educar, formar o reformar la sociedad **through design**, es decir, a través de un **training técnico-proyectivo**, estaba por lo tanto subordinada al hecho de que el artista proyectista pudiese controlar y orientar el desarrollo progresivo de la técnica, y dentro de un ámbito más amplio, el comportamiento activo y productivo de la sociedad: en otras palabras, que pudiera asumir la dirección política de la producción». Hipótesis imposible de llevar a cabo dentro de un sistema en el cual la industria no responde a móviles de carácter social sino económico.

45 Giovanni Klaus Koenig, *L'invecchiamento dell'architettura moderna*, Libreria Editrice Fiorentina, 1963, pág. 16.

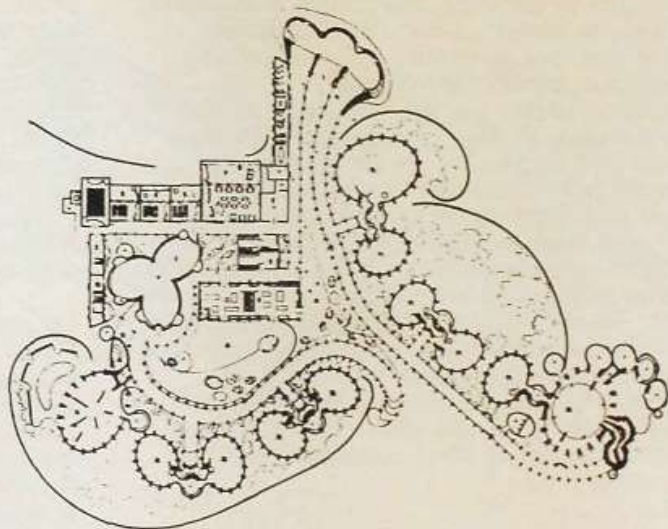
46 Es la clasificación de la arquitectura actual, asumida partiendo de los criterios de evolución formal técnico-estéticos, curiosamente llevada a cabo por F. Choay que invalida sus experiencias anteriores de crítica estructuralista. Françoise Choay, «Venti anni di architettura», *Revue d'Esthétique*, n.º 4, 1967. Citado en op. cit., n.º 12, Mayo 1968, pág. 54.

47 Guido Canella, «Mausolées contre computers», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 139, septiembre, 1968, pág. 54.

48 Patrizia Pizzinato, Angelo Villa, «Anni 60: architettura come sospensioni del senso», *Marcatré* 37/40, Lerici, Milán, 1968.



Escuela de Artes Plásticas. Arquitecto: Ricardo Porro, 1962/65.



llegan a materializarse. Frente a esta dualidad antitética emerge el Tercer Mundo con una problemática y una dinámica propias, capaces de revitalizar y reelaborar una herencia que podría considerarse absoluta y carente de vigencia y, sin embargo, impulsora, a partir de una reformulación en la cual se invierten sus contenidos ideológicos, culturales y sociales. Por ello, cuando hablamos del Tercer Mundo, no concebimos una clasificación que tienda a marginarlo, a aislarlo como fenómeno desligado de las corrientes culturales nacidas en los países desarrollados, que lo penetraron durante la dominación colonial.

O sea, nos interesa demostrar cómo los elementos representativos de la cultura universal, inherentes al máximo nivel de evolución del conjunto social, pueden asimilarse en los diferentes estadios de desarrollo —por ejemplo, la apropiación de la tecnología avanzada—⁵⁶ a través de la persistente comunicación bidireccional entre el mundo desarrollado y el subdesarrollado, en una constante relación dialéctica entre ideología y tecnología. Aquella visión tradicional que determinaba el carácter indiscutible e inherente de modelo al mundo desarrollado, seguido estrictamente por el mundo subdesarrollado, ha caducado cuando los procesos revolucionarios formularon modelos sociales y fundamentaciones ideológicas diferentes que inclusive se demostraron de plena actualidad dentro del propio mundo desarrollado al poner en crisis la estructura de valores establecida.⁵⁷ De allí que todo aislacionismo —nacionalista o folklorista— posee un contenido reaccionario, tendiente a la incontaminación ideológica y a la negación de la universalidad de la antítesis: afirmación del hombre o negación del hombre, oprimidos contra opresores, mundo subhumano que desea humanizarse arrebatando los privilegios a quienes pretenden conservar a expensas suyas el nivel suprahumano.⁵⁸

V El camino planteado por Cuba

Las transformaciones acaecidas en Cuba en los últimos diez años han demostrado el impulso arrollador de una acción revolucionaria y su capacidad destructiva de los valores tradicionales establecidos en la sociedad, sustituidos por otros completamente nuevos. No cabe aquí hacer un recuento de las condiciones existentes con anterioridad al triunfo de la Revolución, pero es interesante señalar algunos aspectos específicamente relacionados con la cultura y la arquitectura. La cultura colonial hispanoamericana mantuvo su vigencia en Cuba durante el siglo XIX, penetrando homogéneamente las diversas clases sociales, inscribiendo dentro de sí los elementos que las caracterizaban, y manteniendo sin embargo al margen las tradiciones africanas de la excluida comunidad esclava.⁵⁹ Su posterior asimilación en el

proceso de liberación del colonialismo español así como el surgimiento de una cultura local forjada en las guerras de la Independencia, cristalizarán en la formación de una cultura cubana, con personalidad propia, que se expresará con mayor fuerza en un pensamiento político, generador de la supervivencia combativa frente al sometimiento colonialista español en el siglo XIX y al imperialismo norteamericano en el siglo XX.⁶⁰

A partir de comienzos del siglo XX, Cuba quedará supeditada económicamente a los Estados Unidos, produciéndose la introducción de los modelos provenientes del mundo desarrollado, que sustituyen a los preexistentes. La penetración material y cultural del mundo desarrollado sobre el subdesarrollado posee un carácter dominante, que somete y anula toda participación popular real, negando la perduración de las tradiciones propias e independientes. Estas subsisten sobre la base de una fundamentación dual y antagónica. En un caso producto del rechazo de la realidad circundante, la tradición se convierte en defensa y autonomía de un grupo social frente a los restantes —la cultura afrocubana— o en exteriorización combativa frente a la pseudocultura que se desea imponer. En otro, es mediatizada por los grupos de decisión, cuyas motivaciones son esencialmente económicas: tal es el caso del pseudofolklore tropical desarrollado en La Habana para los turistas norteamericanos y que otorga a la ciudad un valor exótico, diferenciador del estereotipado de Las Vegas o Miami.

La deformación de la cultura corresponde a una precisa estructura social, que valoriza el grupo que detenta el poder respecto del resto de la población —rural y urbana— proletarizada y sometida a una intensa explotación. O sea que se genera una sociedad represiva en la cual la minoría dominante coacciona la masa productora con todos los medios a su alcance. En términos culturales la acción de los medios de comunicación de masas adquiere una importancia básica en la formación de los modelos —hombre tipo, economía tipo, objeto tipo—, canalizando a su vez la absorción de los «objetos» provenientes del mundo industrial desarrollado, estabilizadores de la estructura vigente, volcados masivamente sobre la sociedad subdesarrollada, y que genera el mito de la sociedad opulenta, deformando toda cultura estética y formal. Por una parte la narcotización y la pasividad social —fundamentadas ideológicamente en forma clara⁶¹— y por otra, la creación de un gusto heterodirigido, basado en una falsa interpretación de los elementos tradicionales vigentes, con el fin de alcanzar la máxima mercantilización del objeto: resulta así la falsa cultura «pop» en la cual predomina el concepto de kitsch como expresión de infracultura.⁶²

La presión de los medios de comunicación de masas, negando toda acción cultural positiva, alcanza también a la burguesía, portavoz de los principios emanados de las fuentes difusoras.

49 Robert Venturi, Denise Scott Brown, «A significance for A & P parking lots or learning from Las Vegas», *Architectural Forum*, mayo 1966, pág. 36. También Reyner Banham, «Towards a million-volt light and sound culture», *Architectural Review*, n.º 843, mayo 1967, pág. 331.

50 P. Pizzinato, Al Villa «Archigram» Marcatrè, 34/35/36, Lerici, Milán, 1967, pág. 180.

51 Vittorio Gregotti, op. cit., pág. 43.

52 Renato De Fusco, op. cit., pág. 33.

53 Según De Fusco, «las condiciones precarias de la forma arquitectónica denotan principalmente tres factores, típicos de todo medio de comunicación de masas: 1, el absoluto hedonismo; 2, la desvinculación de toda ideología; 3, la reducción al presente de toda otra dimensión temporal». Op. cit., pág. 15.

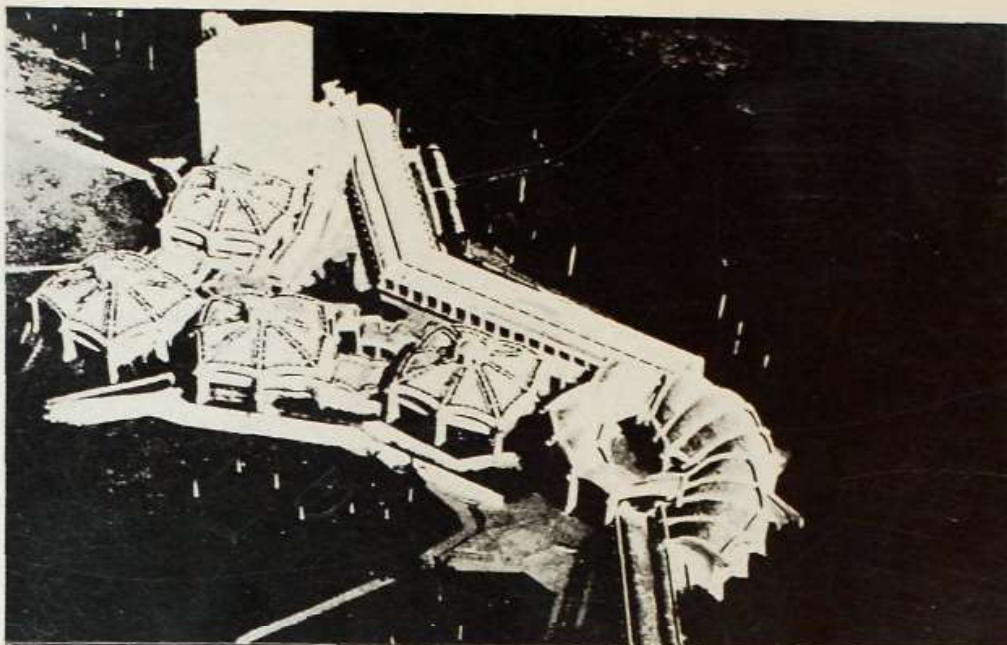
54 Vittorio Gregotti, «Les nouvelles tendances de l'architecture italienne», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 139, sept. 1968, pág. 8.

55 Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*. «L'ideologia della società industriale avanzata». Turín, Einaudi, 1967, pág. 80. «En el reino de la cultura, el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente en un pluralismo armónico, donde las obras y las verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en un mar de indiferencia».

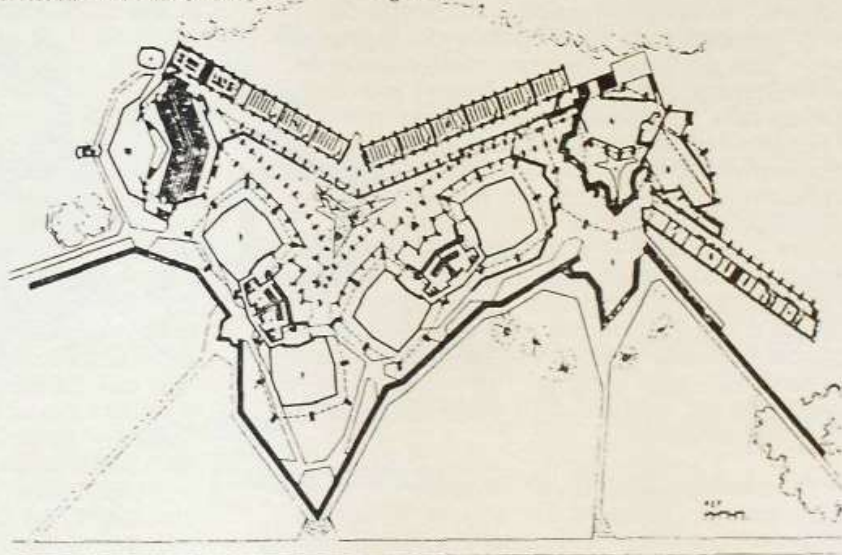
56 Herbert Marcuse y otros, *La sociedad industrial contemporánea*, op. cit. «Los países atrasados, precisamente por su condición, pueden tener la oportunidad de salvar la etapa de la sociedad opulenta con sus aspectos represivos e inhumanos».

57 Un ejemplo que debe considerarse clásico, representativo de esta observación, es el levantamiento de París en mayo de 1968, que hizo tambalear el «sistema» partiendo de la síntesis entre las contradicciones internas y las experiencias de los pueblos en lucha del Tercer Mundo. Su transcripción en términos arquitectónicos se puede verificar en *Le Carré Bleu*, n.º 3, París 1968.

58 Frantz Fanon, op. cit.



*Escuela de Danza Moderna
Arquitecto: Ricardo Porro, 1963/65.*



o sea de los intereses norteamericanos. El cine, la televisión, la radio, la prensa, y en su escala la arquitectura, reproducen los modelos del **american way of living** ambicionados en todos los niveles de la vida social. La Habana refleja claramente su función de centro terciario, no de producción y consumo de mercancías sino dedicado al esparcimiento, concebido a escala de Estados Unidos. Mientras en el interior del país el entorno formal sigue supeditado a la tradición agrícola —que corresponde a la carencia de recursos y a la carencia de servicios—, La Habana centraliza las estructuras comerciales y de tiempo libre en los lujosos y monumentales hoteles que repiten el estilo azucarado de Las Vegas o Miami; en los grandes supermarkets —centros de consumo—; las altas torres de vivienda en el centro, materialización de la imagen-sueño de vivienda burguesa en altura⁶³; las grandes mansiones de los lujosos suburbios, otra alternativa de la vivienda imagen-evasión. Dedicados a estos temas, los arquitectos no conciben la sociedad como un conjunto funcional homogéneo —sería la aspiración utópica que incitaría a la transformación— respondiendo así a una demanda falsificadora del contenido ideológico de la arquitectura contemporánea, tergiversando el vocabulario formal que la fundamenta. Enajenación que les permite manipular las formas arquitectónicas, independientemente del contenido —progresista o reaccionario— de base. Al deterioro del ambiente ocasionado por los «objetos» culturales —desde el equipamiento hasta los burdos y realistas afiches callejeros— se suma el deterioro arquitectónico —conceptual y formal, o sea forjador de una imagen urbana que no coincide con los requerimientos de la comunidad— y el deterioro urbanístico, producido por la autonomía absoluta de la iniciativa privada.

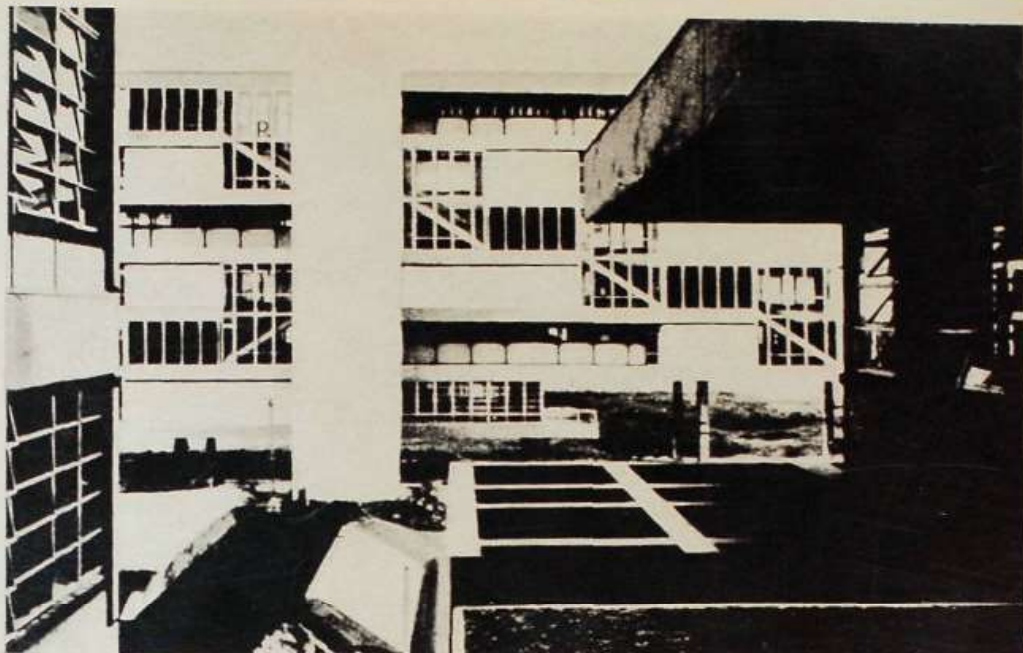
La Revolución surge de un impulso esencialmente humano, basado en la acción del hombre quien, marginado y sometido hasta el presente, se propone destruir la realidad imperante, forjando con sus propias manos la configuración de lo real.⁶⁴ Acción emanada de la vanguardia revolucionaria, que asumiendo los intereses de las clases explotadas —proletariado y campesinado— no lucha por una recuperación «humanista», abstracta, teórica⁶⁵, sino por la destrucción de la sociedad burguesa, represiva, antihumana y alienante, reemplazada ahora por el poder popular en el cual se basa la nueva sociedad socialista, que integra dentro de sí al individuo liberado.⁶⁶

El despertar de la sociedad narcotizada y atomizada por los instrumentos de sujeción ideológica, origina el reencuentro con los miembros de la comunidad y la polarización alrededor de las ideas motoras que genera la intencionalidad social y la nueva ideología transformadora.⁶⁷ Estas tienen como objeto la ruptura de las sujeciones limitantes impuestas por el subdesarrollo —atraso económico y tecnológico— y la autoparticipación consciente del individuo en el proceso colectivo a través de la compulsión

moral surgida de la integración dialéctica entre individuo y masa social. Constituye un proceso cuya finalidad última es la transformación del hombre nuevo, miembro de la sociedad comunista, a lo largo del cual se abandonan sucesivamente las contradicciones heredadas de la sociedad anterior. Esta objetividad de intenciones —la configuración del hipotético próximo real— se materializa en los métodos aplicados para convertir en realidad el componente utópico, concebido como formulación de un modelo futuro y no en términos abstractos y evasivos.⁶⁸ La nueva sociedad está basada en la concepción igualitaria de las funciones: en el valor del trabajo de cada individuo y en el compromiso moral que éste asume para convertirse en impulsor dinámico ante el esfuerzo necesario para pasar del reino de la necesidad al reino de la libertad, agudizado en la condición del subdesarrollo. La acción impulsora asume un significado nuevo, al fundarse en el trabajo como placer y no sólo como deber, al canalizar en el trabajo las potencialidades creadoras de los individuos, a través de su jerarquización técnicocientífica, o sea suplantando la pura acción física rutinaria.⁶⁹ Si bien esta situación de más trabajo exige una tensión sobrehumana, mantenida hasta tanto la comunidad no disponga de los recursos técnicos y materiales que permitan sustituir el trabajo humano por las máquinas y la tecnología avanzada, el carácter volitivo de la participación social no obliga a la compensación, a la desalienación en las actividades del esparcimiento y del tiempo libre, como ocurre en los países desarrollados.⁷⁰ El valor de la praxis forjadora de la conciencia, así como la intercambiabilidad de las funciones comunitarias —la constante intercomunicación entre la teoría y la praxis o entre las actividades urbanas y rurales— establecen la progresiva desaparición de las categorías sociales —intelectuales y trabajadores manuales—; por otra parte, en la medida en que la sociedad transforma los bienes disponibles en servicios comunitarios, se produce la eliminación de los desniveles económicos y la compulsión a la acción práctica a partir no de motivaciones materiales sino morales, alcanzados a través de la formación de la conciencia social, sobre cuya base se genera la riqueza necesaria para forjar la sociedad comunista.⁷¹

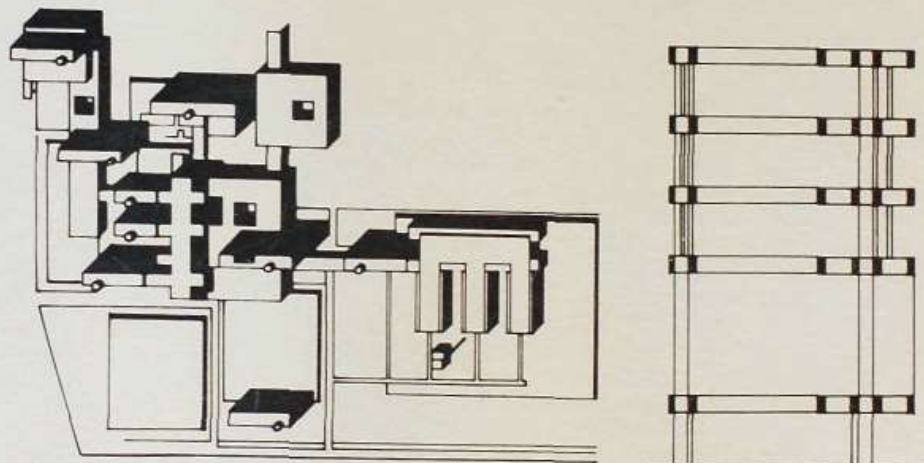
El subdesarrollo está definido por los agudos contrastes existentes en todos los niveles de la praxis social: la estructura económica dependiente que no impulsa al desarrollo interno de la comunidad; la riqueza acumulada en las ciudades y la pobreza extendida en el campo; la formación especializada en una «élite» intelectual y el analfabetismo de la mayoría de la población; la cultura concebida como privilegio de una minoría y la subcultura generalizada y conservada por los medios de comunicación de masas. Si la máxima energía de la Revolución se vuelca hacia la reestructuración de la base económica necesaria para alcanzar un desarrollo interno equilibrado, racionalizando los procesos productivos a través de la aplicación de los

59 En Cuba esta homogeneidad se produjo a expensas de la explotación de esclavos quienes se hallaban fuera de la sociedad y de la cultura. O sea poseían una cultura propia que se contraponía dialécticamente a la cultura hispánica, formando la base de las raíces locales de la cultura cubana, una vez liberada de su aislamiento forzado a fines del siglo XIX. «La ideología del grupo dominante criollo blanco en la primera mitad del siglo XVIII refleja la superestructura de la sociedad colonial, la inflexible estratificación de la estructura social. No será hasta la Guerra de los Diez Años, en que se rompen los lazos de la servidumbre esclavista, cuando se crean nuevas relaciones sociales en la comunidad cubana». Jorge Ibarra. *Ideología mambisa*, La Habana, Instituto del Libro, 1967, pág. 21.



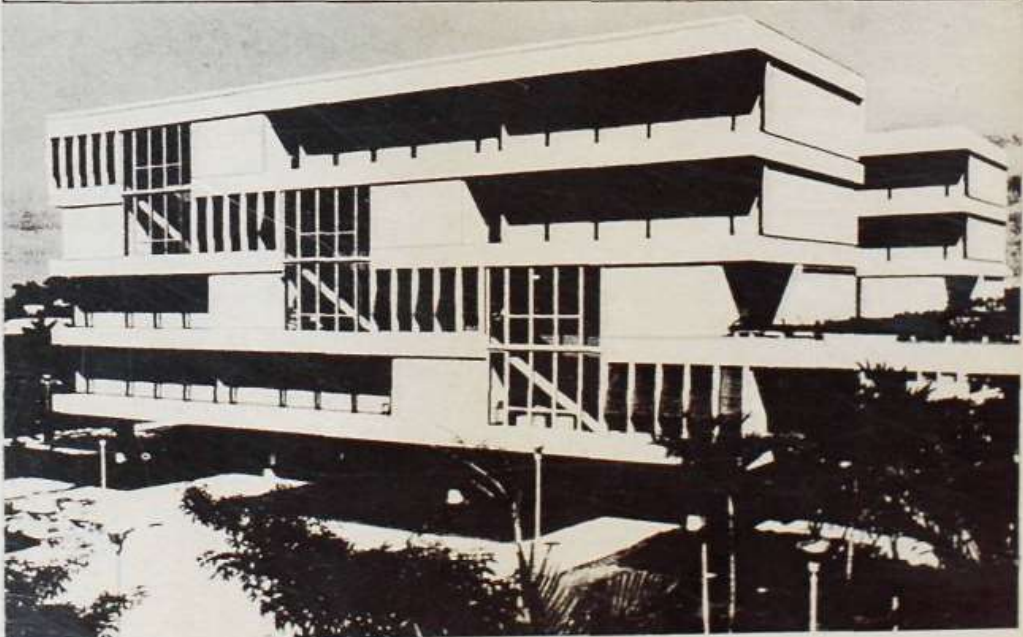
Ciudad Universitaria «J. A. Echevarría». Arquitecto: José Hernández, 1964/65.

60 Es la persistencia de una cultura política revolucionaria, anticolonialista y antimperialista que se exteriorizará en los momentos culminantes de las luchas políticas cubanas, a través de tres figuras prominentes: José Martí en las guerras de independencia; Julio A. Mella en los movimientos populares de la década del 20 al 30 y Fidel Castro en la rebelión contra la dictadura de Batista.



61 No coincidimos con la tesis de la carencia de contenido ideológico de los medios de comunicación de masas, ya que, por el contrario toda la información emanada tiende a generar un modelo de comportamiento del individuo dentro de la comunidad que lo asimila a una orientación ideológica impuesta por la burguesía.

62 En el mundo subdesarrollado, el arte «pop», resulta la peor herencia dejada por la penetración de la alta tecnología industrial, y no sirve como integración de cultura sino como conservación de la antítesis entre la cultura de élite —que sigue incontaminada— y la cultura de masas. En este sentido coincidimos con las afirmaciones de G. Dorfles sobre el carácter «nobo» y decadente implícito en la revalorización del kitsch, cuyo contenido está determinado por la burguesía comercial monopolista. Ver: Gillo



últimos logros de la ciencia y de la técnica paralelamente a la base económica es necesario crear la infraestructura cultural que permita la desaparición de los desniveles dentro de la sociedad y la capacitación técnica necesaria para hacer frente a la especialización de tareas nuevas cada vez más complejas. Por ello en estos diez años se ha dedicado particular atención al proceso educativo extrayendo a la masa de la población, aún sumida en el analfabetismo, de las tinieblas de la ignorancia. Es la lucha por una cultura revolucionaria, alcanzada a través del desarrollo de las capacidades racionales del individuo; es el acceso a las más altas realizaciones acumuladas por la herencia social —acceso negado en la sociedad burguesa—⁷²; es la lucha por la liberación individual del mito, la falsificación, conservadora de una pseudocultura impuesta desde el interior o el exterior; es el logro de una cultura integrativa, unificadora de los discrepantes niveles de formación de los diversos grupos sociales, que anule aceleradamente los contrastes entre el grupo de decisión y el imaginario colectivo social.

La configuración de una nueva cultura popular no coincide con la vulgarización, ni la aceptación de dogmas o limitaciones expresivas⁷³, sino por el contrario se basa en la capacidad creativa de los técnicos quienes deben fijar el sentido de los signos y de los símbolos socialmente reconocidos e integrados dentro del código existente y partícipes de la «alta» tradición intelectual universal. Es una acción desarrollada en dos direcciones: hacia la educación masiva en todos los niveles escolares —iniciada en 1961 con la gigantesca movilización nacional de la campaña de alfabetización— con particular incidencia en el campo e impulsada hasta el nivel universitario; en la constante difusión de las expresiones más avanzadas de la cultura contemporánea a través de los medios masivos de comunicación, convertidos en instrumentos educativos. Desaparecida la estructura económica e ideológica que penetraba los mensajes transmitidos en la sociedad burguesa, la totalidad de los recursos se utiliza en el desarrollo de una cultura social; son instrumentos formativos, liberadores y amplificadores de las nuevas relaciones comunitarias con las que se identifican sus propios miembros.⁷⁴ Uno de los principios básicos de la acción cultural ha sido la intervención masiva en todos los órdenes y la homogeneidad del nivel de las imágenes emitidas en los diversos sectores. Eliminada la alternativa entre «alta» cultura y *kitsch*, entre imágenes desprovistas de valor estético visibles cotidianamente y el margen circunscripto de las artes plásticas relegadas a museos y galerías, entre tiras cómicas para las masas y literatura para la minoría intelectual; diez años de sucesiva cualificación del entorno tienden a erradicar —especialmente en las nuevas generaciones— las taras y deformaciones conservadas en la sociedad burguesa. La comunicación estética —forma y contenido— se manifiesta en los diversos niveles de la asimilación cultural cotidiana. La presentación de un libro o un periódico, una película o la gráfica urbana,

constituyen referencias visuales que mantienen un nivel coherente de imágenes, producto de una cultura plástica integral. Imágenes no circunscritas a zonas específicas de concentración cultural; idénticos elementos visuales son distribuidos homogéneamente en todo el país, en la ciudad y en el campo. Cine, gráfica, exposiciones y museografía constituyen los medios de expresión que reflejan la evolución vertiginosa del gusto y la cultura figurativa cubana.

Las diversas tendencias plásticas reciben la influencia de las corrientes universales que se integran en la particularidad del medio y se cargan de la significación conceptual que convierte a las imágenes en signos semánticamente asimilados en el aspecto formal e ideológico. La vida revolucionaria, la problemática política, la participación en los acontecimientos fundamentales que afectan a la humanidad⁷⁵ alcanzan su máxima vigencia social a través de los canales comunicativos que convierten las ideas-conceptos en imágenes-símbolos cuya forma plástica resume sintéticamente, por medio de signos articuladores indicativos, la idea total expresada. Creado el código lingüístico y la fundamentación ideológica del mismo, el diálogo posee un nivel de abstracción, demostrativo de su manejo social, haciéndose innecesario el realismo pragmático. La comunidad de intereses —una intencionalidad social de la cual todos son partícipes— ha creado la base del imaginario colectivo que define la direccionalidad de las logotécnicas.⁷⁶ Las vanguardias generadoras del diseño ambiental lograron la transformación del anterior sistema de valores negativos, elaborando un marco estético asequible y comprensible socialmente. Ello invalida la tesis que justifica el caos y la fealdad de las ciudades capitalistas como una nueva expresión de lo estético correspondiente a los medios de comunicación masivos o al gusto *mid-cult*; o la posición contraria —sustentada en algunos países socialistas— de recurrir a un lenguaje elemental, realista, como medio de comunicación con las masas de la población, conservando estéticamente una configuración plástica representativa de una cultura estética hoy fenecida.

Por otra parte, las dificultades materiales que caracterizan los primeros años de todo proceso revolucionario, se reflejan en la producción de los objetos de consumo reduciendo el cuidado por los aspectos formales al predominar la demanda sobre la producción; conservó cierto primitivismo el diseño de los escasos objetos de uso producidos, primitivismo que ha sido superado en la actualidad a través del impulso otorgado al diseño industrial y a la producción seriada de muebles, artefactos, etc., así como al cuidado en el diseño de los elementos pertenecientes a la esfera colectiva.⁷⁷ La tendencia general del diseño se basa en una estricta y ascética parquedad de formas y materiales, con el fin de reducir al mínimo los costos y en una funcionalidad que niegue toda referencia simbólica o estilística,

MOQUETAS DE NYLON

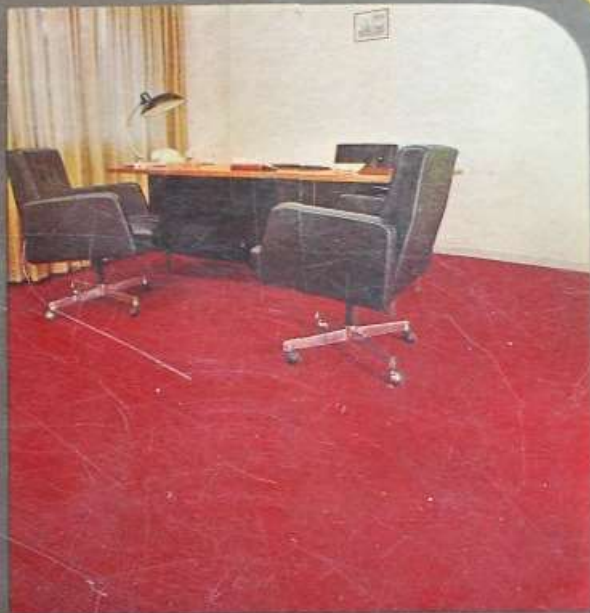
TAPIFLOCK

HOMOLOGACION



OPTIMO CONFORT PARA AMBIENTES MODERNOS
En piezas lisas, estampadas y en relieve





LAS MOQUETAS DE NYLON
TAPIFLOCK
 HOMOLOGACION



Son superlavables y conservan permanentemente su aspecto inicial. Proporcionan un índice muy elevado de amortiguación y sus atractivos colores, extraordinariamente sólidos, confieren una grata y cálida sensación de confort.



Distribuida por Comercial de Flock y Acabados, S.A.
 Castelló 66. Teléfono 275 62 04. 3 líneas. MADRID
 Fabricado por Compañía Española de Flockage, S.A.

Dorflès, Il Kitsch.
Antología del cattivo gusto, Milán, G. Mazzotta, 1968, y también Gillo Dorflès, **Nuovi miti, nuovi riti**, Turín, Einaudi, 1955, pág. 181.

63 P. Parat, Ch. H. Arguillere, «L'individuel, rêve, cauchemar, tendances».
L'Architecture d'Aujourd'hui, n.º 136, feb./marzo, 1968.

64 Ernesto Che Guevara, **El socialismo y el hombre en Cuba**, La Habana, Ediciones R., 1965, pág. 19. «También en ella (la etapa de la lucha guerrillera) en el marco del proceso de proletarianización de nuestro pensamiento, de la revolución que se operaba en nuestros hábitos, en nuestras mentes, el individuo fue un factor fundamental».

65 Es un tema aún polémico el pretendido contenido «humanista» inherente a los primeros años de la Revolución. En realidad, no se trataba de una formulación vaga sino que permitía una estrategia política bien definida. No dejaban lugar a dudas, en cuanto al contenido de clases del proceso revolucionario, las declaraciones de Fidel Castro en el juicio por el asalto al cuartel Moncada en 1953: «Cuando hablamos de pueblo no entendemos por tal a los sectores acomodados y conservadores de la nación...; entendemos por pueblo, cuando hablamos de lucha, la gran masa irredenta...; a los seiscientos mil cubanos que están sin trabajo deseando ganarse el pan honradamente sin tener que emigrar de su patria en busca de sustento; a los quinientos mil obreros del campo que habitan en los bohíos miserables, que trabajan cuatro meses al año y pasan hambre compartiendo con sus hijos la miseria...» Fidel Castro, **La historia me absolverá**, La Habana, Editora Política, pág. 73, 1964.

66 Ernesto Che Guevara, op. cit., pág. 33. «Lo importante es que los hombres van adquiriendo cada día más conciencia de la necesidad de su incorporación a la sociedad y, al mismo tiempo, de su importancia como motores de la misma».

67 De ninguna manera puede pensarse en la muerte de la ideología, o desaparición de la

ideología en una sociedad revolucionaria, tal como lo afirma Althusser: «Por consiguiente la ideología (como sistema de representación de masas) es indispensable a toda sociedad para formar a los hombres, transformarlos y ponerlos en condiciones de existencia... En la ideología es donde la sociedad sin clases vive la inadecuación-adequación de su relación con el mundo; es en ella donde dicha sociedad transforma la «conciencia» de los hombres, es decir, su actitud y su conducta, para ponerlas al nivel de sus tareas y de sus condiciones de existencia». Louis Althusser, op. cit., pág. 228.

68 La utopía no es aquí la formulación de un ideal imposible, o de una sociedad abstracta —dominada por la tecnología—; ni concebida en contradicción con la ideología —como sostiene Argan— sino la construcción de un modelo teórico —o socioeconómico y cultural— que se propone como desafío a la praxis social en la aceleración del tiempo histórico, es decir, la continuidad del ritmo revolucionario; por ello compartimos el utopismo de Lefebvre —lo posible forma parte de lo real— mientras discrepamos de la negación de la utopía como idea-fuerza. Ver: Henri Lefebvre, «Propositions», **L'Architecture d'Aujourd'hui**, n.º 132, junio/julio 1967, pág. 14 y Giulio Carlo Argan, **Proyecto e Destino**, Milán, Il Saggiatore, 1965, pág. 12.

69 Fidel Castro, Discurso en la escalinata de la ciudad de La Habana, en conmemoración de los mártires del 13 de marzo. **Gramma**, 14 de marzo de 1969. «El deber no podemos enmarcarlo con el viejo concepto en que se veía el deber como sacrificio. Hay que enmarcarlo en un concepto nuevo, igual que el trabajo. Y es ciertamente admirable la gran posibilidad que se vislumbra de que los hombres puedan encontrar en el contenido del trabajo uno de sus mayores incentivos... Y si queremos que un día todos los hombres trabajen con ese espíritu, no bastará el sentido del deber, no bastará el concepto moral; será necesario que el propio contenido del trabajo presidido por la inteligencia del hombre, el contenido maravilloso

oponiéndose como alternativa educativa, funcional y moral⁷⁸ al prestigio aún conservado por el artefacto «artístico» o «generacional». El equipamiento individual o social forma parte de un standard ambiental homogéneo, cuya significación radica en su valor de servicio a través de la apropiación colectiva de la comunidad. Con ello se ha destruido el fetichismo del objeto y la identificación del individuo —unidad aislada o autónoma dentro del contexto social— con la particularidad de los objetos poseídos o la caracterización establecida por ellos en la escala de prestigio social, factores básicos en Cuba con anterioridad a la Revolución, promovidos por la economía de consumo, en la que el mito del automóvil y su forzada obsolescencia establecía el ritmo de la dinámica de desecho del equipamiento circundante. Si esta concepción puede resultar válida en el mundo desarrollado —y ello cabe discutirse— no tiene vigencia alguna en el subdesarrollo, donde la unidad social que tiende a absorber las diferencias entre las categorías artísticas **high, middle y low-brow**⁷⁹, y la escasez de recursos, así como el esfuerzo dirigido a la consolidación de la estructura económica fundamental, limitan la producción y consumo de los objetos de uso a condiciones de estricta funcionalidad.

Si la transformación de la cultura social, del contenido de los medios de comunicación de masas y de la significación del diseño, responden a un proceso acelerado, que alcanza su rápida concreción visual en el medio ambiente a través de la fugacidad repetitiva de las imágenes visuales, no ocurre lo mismo con la planificación, el urbanismo y la arquitectura, sujetos a una base económica que impone un ritmo de cambio más lento y meditado. Por otra parte resulta más fácil adaptar una política cultural a sucesivos cambios de dirección que asimilen las experiencias y los errores cometidos, reduciendo la vigencia de los elementos preexistentes, que modificar una perspectiva de desarrollo de la organización del territorio, los métodos industriales aplicados a la construcción o el establecimiento de una tipología referente a una temática arquitectónica.

Refiriéndonos específicamente al tema de la planificación, cabe afirmar que con anterioridad a la Revolución no existía una concepción del territorio en términos de unidad global. Se encontraba fragmentado y dividido por la propiedad privada, cruzado por caminos y vías férreas trazadas libremente a partir de iniciativas individuales, no asimiladas en un plano de conjunto. Los grandes latifundios ganaderos y cañeros eran las únicas superficies organizadas sobre la base de una funcionalidad científica —las zonas productivas de abastecimiento a las centrales azucareras— formando unidades cerradas dentro del propio ciclo productivo, unidades generadas independientemente de las condiciones físicas o de las particularidades regionales y que por lo tanto destruían la fisonomía geográfica originaria, imponiendo

el cultivo extensivo de caña de azúcar. Ciudades y pueblos se desarrollaban sin control alguno, ocupando el territorio rural en un continuo y desorganizado crecimiento de los suburbios. La Habana constituía un fenómeno totalmente autónomo por la desproporción de su desarrollo respecto a las condiciones económicas reales del país, por el nivel de vida y de servicios en contradicción con el primitivismo de la vida rural, por su funcionalidad terciaria, a escala externa, de centro de juego y de esparcimiento para los turistas norteamericanos.

La disponibilidad casi total del territorio urbano y rural otorgada por las leyes revolucionarias, establece la base esencial para llevar a cabo una planificación integral. De inmediato se concretan iniciativas parciales que alivian las tensiones sociales existentes en el campo y la ciudad: erradicación de los barrios insalubres, construcción de viviendas y de pequeños conjuntos para los campesinos, creación de nuevos standards tipológicos que sustituyan los existentes en las viviendas especulativas de la burguesía. Resulta evidente que los recursos disponibles no permiten cambiar la fisonomía heredada de las ciudades, ni crear el nuevo perfil que otorgaría, según Kevin Lynch, la referencia urbana comunitaria. Sin embargo, la persistencia de la forma no coincide con la perduración de las funciones: el cambio de contenido de éstas otorga un valor nuevo a las formas preexistentes. Uno de los primeros objetivos consiste en suprimir en La Habana la estructura dual anterior —ciudad burguesa y ciudad proletaria— a través de la integración de los nuevos conjuntos en zonas residenciales y ocupando las viviendas abandonadas por la burguesía, con estudiantes becados, eliminando así el carácter exclusivista aún conservado en los barrios «lujosos» de la ciudad. Por otra parte, el centro comercial pierde vigencia, complementado por dos nuevos polos de atracción: el centro cultural y el centro de la vida política de la comunidad.⁸⁰ También cambia la intensidad de uso de los servicios: desaparece la exclusividad burguesa de las estructuras del tiempo libre, utilizadas ahora por toda la población urbana.

A las iniciativas parciales materializadas en La Habana y otras ciudades del interior se suman las llevadas a cabo en el campo. Desde un comienzo, el campesino, por su significación dentro del proceso revolucionario, recibió las máximas atenciones de la Revolución: distribución de viviendas aisladas, conservando intactos los esquemas tradicionales correspondientes a las aspiraciones materiales de los campesinos, basadas en hipótesis individualistas, válidas en el capitalismo pero caducas en un sistema socialista. En parte, esta respuesta inmediata era producto de la aceleración del proceso revolucionario y de las promesas realizadas con anterioridad al triunfo de la rebelión.⁸¹ Asimismo pesaba también la carencia de una visión en perspectiva del desarrollo agrícola, al concentrarse todos los esfuerzos en la creación de una base industrial que permitiera salir cuanto antes de la condición de subdesarrollo. Pero el proceso

económico interno, así como las relaciones externas —la integración de Cuba en el sistema económico de los países socialistas— demostraron que los esquemas teóricos no podían aplicarse directamente sin una estrecha verificación en la realidad concreta.

La superación del subdesarrollo no constituía un problema de antítesis entre agricultura e industria, sino un proceso dialéctico entre ambas, en el cual la agricultura, fuente de riqueza básica en la economía cubana, al industrializarse, se convertiría en un proceso altamente tecnificado, destruyendo la tradicional oposición entre industria y agricultura, así como, por otra parte, la reorganización territorial eliminaría la contradicción ciudad-campo.

La atomización del territorio, constituyendo células agrícolas pequeñas, realizada al comienzo fue sustituida por la visión global de la isla, reestructurando las funciones territoriales sobre la base de la especialización productiva y de la misma tecnificación de los procesos operativos. Se plantea un total rediseño del ambiente agrícola, en el cual participan los arquitectos con responsabilidades fundamentales, superando las limitaciones de la tradicional primacía «urbana» de la profesión.⁸² La planificación no responde exclusivamente a la organización de las funciones, sino que parte de las motivaciones y premisas impuestas por la búsqueda de una naturaleza humanizada y estetizada, expresiva de la nueva escala de la dinámica social sobre el territorio, a la cual corresponde una nueva dimensión en la captación visual del paisaje.⁸³

La explotación agrícola y ganadera intensiva impone la necesidad de industrias de transformación situadas en el campo, que constituyen los polos de atracción, alrededor de los cuales se generan los núcleos de servicios y los centros de viviendas colectivas, eliminada ya la alternativa de vivienda individual libremente esparcida. Pero no es factible considerar dichos polos autosuficientes sino integrados en un «sistema» de urbanización del campo, donde las ciudades tradicionales conservan aún importancia como puntos de máxima concentración de servicios. La intercomunicación capilar entre todos los centros se resuelve por medio del sistema de supercarreteras ultrarrápidas —ya proyectadas y algunas de ellas en construcción— cuyo trazado responde a las necesidades económicas y a los requerimientos de movilidad social que destruye la autonomía funcional de las comunidades aisladas, integrándolas en una dinámica social unificatoria. En un proceso de transformaciones radicales como las que se están llevando a cabo en Cuba, la población asume una gama de responsabilidades que obligan a un intenso desplazamiento sobre el territorio. Por otra parte desaparecen las diferencias entre el trabajador urbano y el rural al participar toda la población en las labores agrícolas, y específicamente las nuevas generaciones, al ubicarse en los nuevos centros rurales los conjuntos escolares que integran en sí las actividades educativas y productivas sin que el proceso de descentralización afecte el nivel técnico de la enseñanza

del trabajo, sea una de las motivaciones fundamentales. Y ello sólo será posible en la medida en que toda la sociedad sea capaz de asimilar ese contenido, de dominar ese contenido, y de descubrir ese contenido».

70 Claude Schanajdt, «Architecture und political commitment». ULM n.º 19/20, agosto 1967, pág. 26.

71 Es la aspiración a que un día no existan diferencias en las condiciones de vida de un técnico universitario y de un trabajador manual —que a su vez tiende a desaparecer como tal—; así como la concepción del trabajo en términos de una nueva categoría del deber social. Fidel Castro, «Discurso conmemorativo del 26 de julio en Santa Clara», *Gramma*, 27 de julio de 1968. «Darle a un hombre más riqueza colectivamente porque cumple su deber y produce más y crea más para la sociedad, es convertir la conciencia en riqueza».

72 León Trotsky, *op. cit.*, pág. 70. «El proletariado está obligado a apropiarse antes del poder, mucho antes de haberse apropiado de los elementos fundamentales de la cultura burguesa: está obligado justamente a derrocar la sociedad burguesa: con la violencia revolucionaria porque esta sociedad le cierra el camino de la cultura».

73 Fidel Castro, Palabras a los intelectuales, 30 de junio de 1961, Consejo Nacional de Cultura. «Debemos propiciar las condiciones necesarias para que todos esos bienes culturales lleguen al pueblo. No quiere decir eso que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones, y que necesariamente tenga que sacrificar su calidad. Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y que el pueblo a su vez eleve el nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores...»

74 La radio, la televisión, los periódicos, el cine, etc., han servido para desarrollar una formación política de la población, estableciendo las bases de una madurez teórica que fundamenta la praxis cotidiana. A través de estos medios, por ejemplo a televisión, Fidel Castro

alcanzó una verdadera comunicación con el pueblo —negando la afirmación de McLuhan que la televisión, medio frío, debilitó esa relación. Por otra parte, la comunicación no se produce en un solo sentido, sino que existe siempre la participación de quienes reciben la información. Un ejemplo reciente es la creación de una emisora de radio, Radio Cordón de La Habana, que coincidió con el impulso del plan agrícola en el cual participó toda la población de La Habana; a través de los diálogos, encuestas, entrevistas, la emisora, además de la comunicación cultural, pulsa las opiniones, los problemas de los trabajadores, otorgando al trabajo un sentido de participación comunitaria. Por lo tanto, tampoco es acertada la afirmación de Umberto Eco cuando dice: «... En el límite es lícito sospechar que los medios de comunicación son medios enajenantes aun cuando pertenecieran a la comunidad». Ver: Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milán, Il Saggiatore, 1967 y Umberto Eco, «Il medium é il messaggio», *Marcatré* 37/40, mayo 1968, pág. 36.

75 La comunicación gráfica ha abandonado la exteriorizada cosificación del hombre o de las jerarquías sociales propugnadas por la publicidad. El contenido comercial ha sido reemplazado por un contenido moral: «la base de la moral socialista es la solidaridad, la impaciencia, la insatisfacción por lo que existe. La moral socialista es la moral de la transformación, de la revolución de todas las relaciones sociales, sobre la base de una solidaridad cada vez más amplia entre los hombres. A partir de este contenido, la comunicación alcanza mayor intensidad porque corresponde a las nuevas condiciones del diseñador, quien no debe ya prostituirse en la venta de sus ideas para alcanzar los fines inescrupulosos de la comercialización». Ver: Robert Havemann, *Dialettica senza dogma*, Turín, Einaudi, 1965, pág. 165.

76 Queda negada la independencia entre un arte popular y un arte heterodirigido por motivaciones políticas o económicas. Habiendo destruido el colonialismo

homogeneizado a escala nacional por los medios de comunicación de masas —cine, radio, televisión, etc.

Otro aspecto enfocado en el rediseño del territorio es la organización de las estructuras del tiempo libre, alternadas con las estructuras productivas: resultan así simultáneas la vinculación activa y contemplativa con la naturaleza.⁸⁴ En La Habana se está materializando un ambicioso plan de integración entre la ciudad y la región circundante, partiendo de dichas premisas. Las parcelas individuales o los terrenos improductivos han sido reemplazados por una superficie productiva homogénea y por las nuevas zonas de esparcimiento —bosques, lagos artificiales, jardín zoológico y botánico etc.— que otorgan a la ciudad una nueva dimensión territorial, un sentido comunitario con la participación social en el trabajo agrícola, y un equipamiento funcional diversificado para el esparcimiento de la población. El kitsch de los grandes hoteles —centros tradicionales de recreación— ha sido sustituido por la naturaleza humanizada y condicionada a las nuevas exigencias estéticas y funcionales de la comunidad.

En resumen, la planificación territorial constituye en la actualidad la gran acción catalizadora de la Revolución, integrando en una síntesis homogénea todos los niveles de la praxis social: el nivel estético, económico, cultural, etc. La transformación del modo de vida se realiza en coincidencia con la nueva estructura de las fuerzas productivas cuyo objetivo, además de obtener el máximo rendimiento y racionalización económica del territorio, es lograr la integración y la unificación social, eliminando toda independencia del individuo fuera de la comunidad, así como la diferenciación jerárquica del trabajo. Partiendo de estos conceptos, la alternativa entre trabajo urbano y rural, entre trabajo manual e intelectual, establece una interpretación de funciones; la identidad nacional de la comunidad es la verdadera base esencial de un urbanismo y una arquitectura «revolucionaria», aún no materializados, pero generables a partir de las postulaciones esenciales emanadas de la unidad socioeconómica y cultural. En este sentido coincide la visión estético-productiva integral del territorio, con la tecnificación de los procesos agrícolas —liberadora de la sujeción física del hombre a la tierra— y la descentralización de los núcleos universitarios⁸⁵ en la que se aspira a alcanzar la fusión entre la alta cultura y la actividad productiva. Cultura, técnica y sociedad homogénea, constituyen el fundamento para lograr la superación del subdesarrollo y de las herencias tradicionalistas de las viejas formas y esquemas del pasado, o sea la esencia generadora del proceso del diseño del ambiente físico.

Si bien los principios enunciados aún permanecen en el plano teórico —son las formulaciones utópicas que corresponden al próximo real— toda la acción transformadora del entorno está dirigida en esta dirección, concentrándose actualmente el máximo

esfuerzo en las estructuras productivas. Entre la teoría y la práctica no existe la incógnita que invalida las formulaciones utópicas postuladas en los países capitalistas: el modo de resolver las contradicciones sociales que permitan a la sociedad en términos de conjunto dirigirse hacia una hipótesis establecida, sin interferencias, para lograr esa cualificación ambiental ambicionada y transformadora del deterioro físico que se prolonga desde casi dos siglos.

Podemos afirmar que las escalas extremas del diseño —el diseño industrial y la planificación— tienen puntos de contacto en la fundamentación metodológica y las perspectivas establecidas. Diseño y planificación poseen escasos antecedentes que actúen como freno a las innovaciones; ambos se basan en una condición material o cultural nueva que exige respuestas revolucionarias, formal y conceptualmente. En la arquitectura, en cambio, nos encontramos a mitad de camino; allí juegan factores intermedios —hipótesis culturales, recursos disponibles, tradición constructiva— que limitan el proceso de transformación, el pasaje de una concepción tradicional a propuestas revolucionarias que correspondan a las nuevas estructuras de base. En primer lugar juega un papel importante la persistencia de la tradición, tanto en el aspecto profesional como en la situación social. Hablar de arquitectura en Cuba, antes de la Revolución, significaba referirse a un grupo reducido de obras, oficinas, viviendas de lujo, apartamentos concentrados en la ciudad de La Habana. En el resto del país, las obras correspondían a una acción constructiva intrascendente; asimismo, no existían temas de contenido social. Por lo tanto, la arquitectura contemporánea se materializaba estilísticamente carente de una fundamentación conceptual que otorgara validez a un lenguaje formal y espacial. Tanto es así que apenas se define el carácter socialista de la Revolución, casi todos los arquitectos vinculados con los movimientos de las vanguardias figurativas abandonan el país, contradiciendo los postulados ideológicos que hubieran finalmente permitido la concreción de una arquitectura de vanguardia en concordancia con un contenido social. En resumen, la arquitectura de La Habana constituía el típico *producto* mercancía, fundamentado en el mandato social de la burguesía, para la cual los valores estéticos otorgaban una significación social o una sacralización del objeto, que lo diferenciaba de la construcción amorfa circundante.

El valor simbólico de La Habana, el prestigio de la ciudad capital, conservado durante los primeros años, justificaron las premisas originales de dos conjuntos importantes en los cuales se ensayaron ciertas formulaciones estético-conceptuales. En un caso, la unidad vecinal de La Habana del Este para 10.000 habitantes, se trató de oponer al caos urbanístico de la ciudad burguesa, el orden y la estructura equilibrada de servicios de la hipotética ciudad socialista, aplicando los principios esenciales del urbanismo

contemporáneo. En el otro, las Escuelas Nacionales de Arte, la búsqueda, caracterizada por fuertes determinantes materiales —el uso del ladrillo debido a la escasez de acero y cemento— estuvo dirigida hacia la ruptura con los componentes racionales predominantes en Cuba y la recuperación de una estructura urbana en la cual se expresaran algunos componentes de la cultura marginada por la penetración cultural norteamericana: por ejemplo, la tradición negra; asumió también un valor esencial la integración del factor climático y ecológico, o sea la relación entre arquitectura y naturaleza. Obras en las cuales privó un intento de caracterización lingüística, inclusive de simbolización formal, trascendiendo la mera funcionalidad hacia la obtención de un significado que se identificara con los contenidos revolucionarios. Estas experiencias no fueron continuadas ante el cuidado de la Revolución cubana de no repetir los aspectos negativos —visibles en el Tercer Mundo o en algunos países socialistas europeos— implícitos en la búsqueda de una simbolización formal de los contenidos ideológicos. Al postularse la primacía de la función sin forma sobre la forma-símbolo se tratará de expresar la existencia de una realidad concreta ante la cual deben situarse las formas arquitectónicas. Prevalió el concepto de trama-estructura básica, la arquitectura concebida como medio de comunicación masivo, frente a la monumentalización individual de la función; así se representan diversos aspectos definidos por la práctica arquitectural, nivel específico de la praxis social: la disponibilidad limitada de los recursos humanos técnicamente capacitados que obliga a una simplificación de los procesos constructivos y de diseño; la escasez de recursos materiales y la adaptabilidad de esquemas tipológicos definidos a sistemas constructivos diversos; la respuesta a exigencias temáticas disímiles, inéditas en el ámbito rural; la homogeneidad de las funciones identificadas con el carácter de arquitectura-servicio, contrapuesto al de arquitectura-producto; la asimilación cultural de los signos arquitectónicos, que asumen el valor de indicadores, de propulsores de la función, inexistente casi, en la comunidad en la que se integra la obra. O sea, que el abandono de la simbolización monumental coincide con la sustitución del medio urbano por el medio rural y el equiparamiento de los desniveles existentes entre ambas culturas arquitectónicas. De allí que la significación simbólica de la función, expresada en el acto mismo de su realización —en la estructura mínima indispensable para su ejecución práctica— implica el pasaje de la no función a la función social, es decir, el pasaje de la infracultura a la cultura social: la arquitectura resulta entonces el producto de una respuesta técnico-funcional, indicación tipológica esquemática de la función específica, vivenciada por primera vez en el ámbito rural.

La escasa incidencia de las tradiciones locales, así como la paulatina superación de los esquemas típicos de organización social, liberan a la arquitectura de referencias

total tradición folklórica o localista, la nueva síntesis se produce en un nivel superior, una vez borradas las taras negativas del pasado. Por ello nos parece esquemática la clasificación de E. Estival, referente al arte popular. Ver: R. De Fusco y G. Mottura, «Artisticidad del Mass Media» *op. cit.*, n.º 8, enero 1967, pág. 20.

77 La acentuación de los elementos colectivos por encima de los individuales se propone la creación de una conciencia social que considere al mundo de los objetos como instrumentos necesarios en la vida operativa y rechaza así la enajenación o cosificación, a través de la posesión de objetos que genera una avidez consumidora imitativa de los países capitalistas, como ha ocurrido en otros países socialistas. Ver: André Gorz: «El socialismo difícil» en *La sociedad industrial contemporánea*, México. Siglo XXI, 1967, pág. 127.

78 Es la destrucción del arte-tesoro o del diseño-símbolo social, para convertirse en el diseño-función o arte-función, expresivo en términos educativos. Giulio Carlo Argan, «Design e Mass-Media», *op. cit.*, n.º 2, enero 1965, pág. 11.

79 Gillo Dorfles, «Crescita e sopravvivenza nella civiltà tecnologica». *Marcatré* 37/40, Lerici, Milán, 1968, pág. 35.

80 Este proceso no corresponde a una intencionalidad programada teóricamente, sino a los factores reales que inciden en la vida de la ciudad: la disminución del consumo individual inutiliza la estructura comercial del centro; la selección del mayor espacio libre urbano de la ciudad, lo convierte en el centro político; los incipientes servicios de esparcimiento de la burguesía en el barrio del Vedado, convierten a dicha zona en el nuevo centro cultural. Los urbanistas asumirán esta realidad de facto y proyectarán las formas envolventes y caracterizadoras de las diversas funciones.

81 Fidel Castro, *La historia me absolverá*, La Habana, Edición Revolucionaria. En este libro se formularon los principios básicos que luego la Revolución puso en práctica una vez

derrocado el régimen anterior.

82 Fidel Castro, Discurso para la inauguración de un seminternado de primaria en El Cangre, Güines, 5 de enero de 1969. «De esa manera, ya los planes agrícolas van como proyectos y ya son arquitectos los que trabajan en la planificación física: señalan los caminos, las cortinas rompevientos, dónde van las instalaciones, dónde van los canales de riego, los canales de drenaje, dónde va todo».

83 Emilio Battisti, Sergio Crotti, «Note sulla lettura del pressagio antropogeográfico», *Edilizia Moderna*, 87/88, pág. 59. «El hombre en relación con el paisaje descubre que su eventual confrontación con la naturaleza resulta densa de posibilidades y que este paisaje no es más que el soporte potencial de la totalidad de sus actos vitales».

84 Herbert Marcuse, *Eros y civilización*. La Habana, Instituto del Libro, 1968, pág. 215. «Una vez que ha ganado realmente ascendencia como un principio de civilización, el impulso del juego transformará literalmente la realidad. La naturaleza, el mundo objetivo, será experimentado entonces primariamente, ni dominando al hombre (como en la sociedad primitiva) ni siendo dominada por él (como en la civilización establecida), sino más bien como un objeto de «contemplación». Entre nosotros se alcanzará una síntesis más completa que la formulada por Marcuse, al integrarse la «acción-contemplación» en una relación dialéctica, negando así la pasividad total inherente a la contemplación.

85 Fidel Castro, Discurso en la graduación de 455 alumnos del curso 1967/68 en la Universidad de Oriente, diciembre de 1968: «De manera que en el futuro prácticamente cada fábrica, cada zona agrícola, cada hospital, cada escuela será una universidad. Y los graduados de los niveles medios seguirán realizando los estudios superiores. ¿Y qué serán las actuales universidades? ...Quedarán entonces centros superiores de estudios para postgraduados».

86 Claude Schnaidt, *op. cit.*

limitantes, inhibitorias de la creatividad a escala urbanística. Sin embargo, el desarrollo tecnológico aún no ha permitido la materialización de los nuevos conceptos básicos, imposibles de alcanzar con los recursos técnicos tradicionales. De allí que todo el esfuerzo actual está centrado en la formación de cuadros capacitados en las tecnologías más avanzadas —de proyecto y constructivas— aplicadas en los sistemas abiertos, cuya flexibilidad permita la concreción por etapas de los proyectos perspectivos, conservando la unidad trabada de los conjuntos sin caer en una enajenante figuración tecnocrática que anule la simbolización comunicativa de la vida social. En la medida en que la sociedad en su desarrollo, se acerque a las transformaciones radicales, necesarias para liberarse de las trabas del pasado y de los esquemas caducos, donde la vida colectiva prime sobre la vida individual, la arquitectura podrá responder con los nuevos condensadores de la vida social, cuyas formas surgirán de los renovados componentes funcionales, en los cuales pasarán a segundo plano las figuraciones simbólicas o monumentales, gratuitas y autónomas. La herencia histórica recibida demuestra la indisoluble unidad entre las nuevas condiciones de existencia y una arquitectura revolucionaria, que lo sea, no sólo en términos formales, sino en cuanto configuradora del espacio existencial de la vida social. Sólo el desarrollo unitario de la comunidad puede condicionar el ámbito homogéneo, en el cual los signos arquitectónicos respondan a la complejidad semiótica de la cultura interdisciplinaria basada en una fundamentación científica y en la dinámica social revolucionaria.

Las aspiraciones de Hannes Meyer⁸⁶ de alcanzar una arquitectura creada a partir de una flexibilidad revolucionaria y una objetividad científica, marco del hombre nuevo, aún deben concretarse. El Tercer Mundo es capaz de demostrar que la afirmación del hombre a través del trabajo creador revolucionario puede otorgar un nuevo sentido al entorno, configurado homogéneamente a partir de un concepto renovado de la integración social y de la asimilación de la práctica técnica y de la práctica estética, referidas a las condiciones objetivas de la praxis social. El entorno pierde así todos los atributos enajenantes, pseudo simbólicos, sacralizantes, que caracterizan la arquitectura actual, falsamente «humanista» y contrapuesta al contenido auténtico otorgado por una vivencia social revolucionaria. Fundamentada en estos principios, el hombre nuevo que trata de forjar una sociedad en la cual la participación global destierre toda coacción agresora, tiene en sus manos la posibilidad de generar la arquitectura revolucionaria, estableciendo la correcta dirección dialéctica del proceso: a partir del contenido social, generar los contenedores espaciales representativos y determinantes de la vida funcional de la comunidad.

La Habana, julio de 1969

Permanezca tres partidas sin tirar

Universidad de Moscú

35



36

La Nueva Varsovia



37

Leningrado, el M...



34



46

Escuela de Artes Plásticas (Cuba)



33

Proyecto Monumento III Internacional



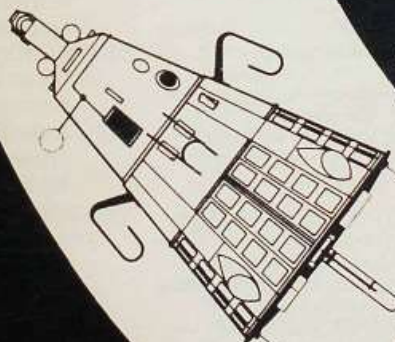
45

Diseños de modas cubanos



Del 45 al 49 y tire porque le toca

Sputnik (URSS)



44

Dé 15 vueltas a la habitación
donde juegue
diciendo ininterrumpidamente
Pi Pi Pi.
Mientras tanto
sus compañeros seguirán tirando

32



Avión de pasajeros Tupolev (URSS)



(Continuación)
EL DISEÑO EN EL CAMPO SOCIALISTA

38



Automóvil Skoda (Checoslovaquia)

47

Modelo de silla cubana (época colonial)



48

Locomotora (Checoslovaquia)



Del 38 al 48 y tire porque le toca



39

Tres partidas sin tirar. Contemple mientras tanto un interesante programa sobre la lucha contra el sarpullido del cerezo en Crimea

40



Televisor (URSS)

49



Caja puros habanos (Cuba)

Durante 5 partidas no jueque y haga examen de conciencia. Si. No. ¿Cuántas veces? Tiene Ud. madera de agente de la CIA?

50



Protección para escolares no-vietnamitas

Yuri Gagarin, primer cosmonauta

41



Felicidades. Ha conseguido una beca en Vietnam para estudiar el desarrollo del diseño de supervivencia



Taxi soviético

51



Prototipos Mig de juguete (Vietcong)

Ha ganado Ud. pero la partida no ha hecho más que empezar

EL DISEÑO EN ESPAÑA

José CORREDOR-MATHEOS



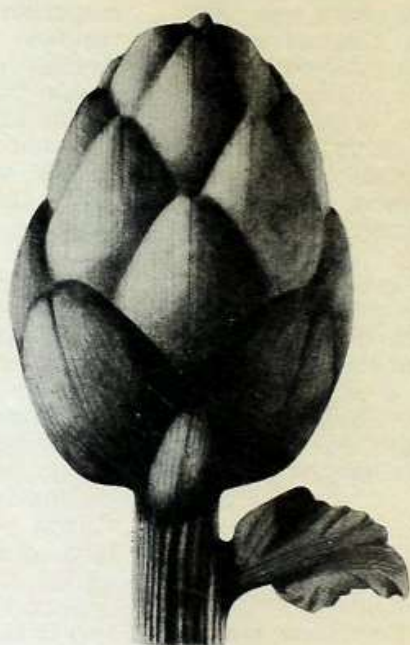
Ahora, que puede decirse ya que existe diseño industrial en España, es el momento de rastrear los antecedentes y las principales circunstancias que lo han hecho posible. Empresa difícil, en la cual sólo podemos empeñar, de momento, la intención de hallar algunas de las líneas generales y unos datos indicativos.

El paso de la industria artesanal a la gran industria ha sido lento, y, en cierto modo, no ha concluido aún. Esto ha ocurrido de modo semejante en otros países, por más que las particularidades de nuestra economía han contribuido a agravar más el tránsito. Recordemos cómo los impulsores de «Arts and Crafts» no veían claro qué es lo que estaba a punto de pasar, cuáles eran las exigencias de la naciente realidad económica. A lo largo de varias décadas, se han venido entrelazando los dos sistemas, dos mundos distintos, en suma, que han coexistido en larga y laboriosa coexistencia.

En el citado movimiento inglés, destinado

primero a la afirmación de la vieja artesanía y que más tarde prestó su apoyo con plena conciencia al nuevo «arte» industrial, fueron los muebles los primeros objetos a que se pudo aplicar las técnicas de producción en serie. Esto, por razones de tipo económico y técnico, que se dieron posteriormente también en España. Existe ya un gran salto entre los muebles de Gaudí y el nuevo mobiliario alumbrado por los arquitectos del GATCPAC. Porque fue este grupo el que dio el impulso decisivo para la creación de ambientes y objetos racionales, acordes con los tiempos. El GATCPAC concurre a la Feria de Muestras y otras manifestaciones públicas, con muebles creados en colaboración con firmas como Vda. de J. Ribas y M.I.D.V.A. De todo ello ha quedado constancia en la revista «AC»: fotografías, frases y un estilo gráfico que ahora nos resulta indescritiblemente lejano, entre delicioso y rancio, y que sigue siendo, no obstante, rigurosamente actual por varios conceptos.

El GATCPAC importó muebles de Alvar Aalto y Thonet y dedicó en general gran atención



a limpiar la atmósfera de las nieblas "noucentistas" y aún modernistas, que flotaban en el ambiente del país. Contrarios al vedetismo, al personalismo agradecido y fácil, los diseños de ambientes y objetos aparecían, al igual que su arquitectura, rigurosamente anónimos: es decir, con la firma común de GATCPAC.

Esto ocurría en Barcelona, donde el ambiente era más propicio para las nuevas experiencias. En Madrid se producían hechos que venían a incidir también en esta misma renovación y se empezaban a mover las cosas, y jóvenes arquitectos y diseñadores se enrolan en la aventura iniciada por GATCPAC.

La guerra vino a cortarlo todo. Después siguió un silencio funeral, la mayor desolación. Es significativo que el primer hecho de interés dentro del diseño español se produzca fuera de nuestras fronteras: la silla del arquitecto Antonio Bonet Castellana, que había figurado en el GATCPAC, como estudiante, y que había emigrado a la Argentina. Cuando el país empieza a levantar cabeza, aquellos años de preguerra han quedado lejos, y el hilo se ha perdido. Es preciso dar el salto, inventar. En el recuerdo, y a la luz que arroja sobre ellos la perspectiva actual, quedan aquellos momentos como de desconcierto e ignorancia, de cerrado tradicionalismo y tiernos ensayos de ruptura.

Un nuevo grupo de arquitectos hace posible una acción importante y hasta cierto punto coherente: el «Grupo R», de Barcelona, que, en marzo de 1954, con ocasión de su segunda salida pública, invita a participar a fabricantes, constructores, diseñadores, mueblistas, etc., es decir, a todos aquellos que pudieran aportar algo para una renovación de nuestro postrado diseño.

En Madrid se realizan entretanto esfuerzos muy interesantes y continuados que, aunque no lograrían crear un ambiente intenso y amplio en la medida del existente en Barcelona, serían, individualmente considerados, de una importancia semejante a la registrada en Cataluña. Hay que destacar, en primer lugar, el entusiasmo y la labor llevada a cabo por Carlos de Miguel, a través de la revista «Arquitectura», y su acción dedicada a dar consistencia a los distintos esfuerzos. Citaré, de lo realizado en aquellos años: la creación de la Sociedad Española de Diseño Industrial, en 1955, por Carlos de Miguel, junto con Javier Carvajal y Luis Feduchi; y la Primera Exposición de Diseño Industrial, en cuyo marco se celebró un concurso que fue concurrido y dio interesantes frutos.

De estos años de transición hay que registrar dos importantes diseños: el tren TALGO, obra del ingeniero Alejandro Goicoechea Omar, y la famosa lámpara del arquitecto José Antonio Coderch. Creaciones ambas de gran categoría y que han obtenido resonancia internacional.

Hecho decisivo fue la creación, en Barcelona, de la Agrupación de Diseño Industrial, más conocida por ADI/FAD, dentro del

Fomento de las Artes Decorativas. Fue el resultado de gestiones diversas, un tanto laboriosas, que cristalizaron finalmente en 1960. Existían aquí individualidades ya muy definidas como profesionales del diseño o decididos seguidores suyos, entre ellos el arquitecto Antonio de Moragas, que sería el primer presidente de ADI/FAD, y André Ricard, que había asistido como representante español a la Primera Asamblea del ICSID (International Council of Societies of Industrial Designing).

Prácticamente, toda la actividad posterior dentro de este campo se encauza a través de la citada Agrupación. Puede decirse que su labor ha hecho posible la existencia de un diseño español. Ha aglutinado, por una parte, a los profesionales, dando una cohesión a sus actividades, y ha impulsado, a través de la concesión de los Deltas, el desarrollo de esta actividad. En rigor, el historial de los premios Delta encierra lo más riguroso y de calidad surgido desde su creación. Muchos son los nombres nuevos aparecidos: los que en mayor medida han decidido la orientación de nuestro diseño han sido, con los ya citados, Antonio de Moragas y André Ricard, Miguel Milá, Federico Correa, Leopoldo Milá, J. A. Blanch, Ramon Marinello, Rafael Marquina, Enrique Tous, José María Fargas, Jordi Galí, Jordi Vilanova, María Rosa Ventós...

Actualmente, el interés por el diseño se ha generalizado. Es difícil a veces saber lo que puede haber de verdaderamente positivo en tantos actos como se celebran, pero no cabe duda de que el diseño en general, como concretamente el industrial, cuenta con un ambiente, unos profesionales rigurosos y perfectamente conocedores de lo que se hace internacionalmente, y un público que los sigue. Queda mucho por hacer, por supuesto, y falta en gran parte lo fundamental: la atención de los industriales. Lo que se puede hacer está con demasiada frecuencia marcado por una falta de industrialización que no deja de ser grave, al faltar una nota esencial de lo que debe ser un diseño de esta clase.

Actualmente, ADI/FAD cuenta también con grupos en Madrid y Valencia, surgidos a raíz de unas conversaciones sobre diseño celebradas en Valencia en 1967. En Madrid, el panorama ha cambiado mucho en los últimos años, y hombres como Carlos de Miguel, incansable, y más jóvenes, como Antonio Fernández Alba, están logrando ya que el interés por el diseño en el Centro sea una realidad. El propio Fernández Alba contribuyó en gran medida con el curso de Introducción al Diseño Básico, que dio en la cátedra de Elementos de Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid, con la colaboración de otros profesores, en 1956.

Aspecto muy importante es el de la enseñanza del diseño. La falta de instituciones, oficiales o privadas, con que tropezaron, lógicamente, los interesados en este campo, ha sido acaso el principal obstáculo. Estos mismos



diseñadores, improvisados maestros, han tenido que forzar marchas para hacer posible que los jóvenes contaran con unos centros adecuados. En el tiempo, la primera fue la Escuela del FAD, fundada en 1959, en la que enseñó, con moderno enfoque, entre otros, el crítico Alexandre Cirici Pellicer. En 1960 apareció la Escuela Elisava, que dirigió algún tiempo el pintor Albert Ráfols Casamada. En el curso 1964-65, la Escuela Massana crea una sección sobre esta disciplina. Por último, la Escuela Eina, surgida en el curso 1966-67, ha venido a aportar un nuevo interés por el diseño en general y particularmente por el industrial. Son, todas ellas, escuelas improvisadas, algunas de las cuales empiezan ya a disponer de medios, sino materiales, de criterio e información. No disponen de ayuda oficial ni privada alguna —salvo el caso de la Massana—, y tropiezan con muchas dificultades. Sólo con muchos esfuerzos y el entusiasmo de profesores y alumnos pueden lograr que su labor sea lo fructífera que es ya en muchos aspectos.

Sería muy interesante analizar los principales problemas de nuestro diseño, por más que se trate de empresa difícil. Aquí, como en cualquier otra actividad cultural, no es posible aislarlo del complejo de circunstancias sociales y económicas en que se produce.

Circunstancias, por otra parte, cambiantes, que, precisamente a lo largo de estos diez años de historia de nuestro diseño —lo anterior podríamos considerarlo su prehistoria—, han sufrido altibajos y, en gran parte, modificaciones substanciales.

Los problemas principales están relacionados con el carácter de nuestra economía. Nuestra industria, concretamente, arrastra profundas taras, algunas de las cuales proceden de sus mismos inicios. No existe congruencia en sus planteamientos, ni en su programación y desarrollo. Recordemos, además, las diferencias profundas entre algunas regiones —como Cataluña y el País Vasco— y otras —las dos Castillas, gran parte de Andalucía, Extremadura...—. Nuestro diseño ha adquirido una calidad que no corresponde a la realidad de nuestra economía ni a la propia realidad de este diseño en cuanto a su debido carácter industrial. Se experimenta con éxito y se crean interesantísimos diseños que no llegan al mercado, sin embargo, en la suficiente cantidad. Queda todo lastrado de un cierto carácter artesanal, lejos aún de una verdadera industrialización. Como consecuencia, también la forma —como ya ha sido señalado por un jurado de los premios Delta— no viene determinada por un auténtico proceso industrial, y se pierde en un simple carácter decorativo. Es evidente que no existe en nuestro país la suficiente potencia ni complejidad industrial, tampoco por parte de los mismos equipos diseñadores.

La industria existente no está atenta a la necesidad de un buen diseño. Son contadas las empresas que acuden al diseñador. En general se defienden como pueden, desconociendo incluso que el diseño existe en alguna parte, y sólo acuden a él cuando la

empresa precisa fuerte apoyo, por dificultades económicas, sobre todo, y sin lo que podríamos llamar verdadera fe. Hagamos notar que las empresas que tienen contratados los servicios con un especialista de esta clase suelen coartarle continuamente. Se le pide su ayuda para mejoramiento o para arreglos, sin que éste suela tener la posibilidad de operar desde el principio mismo, y no soñemos con concebir que se cuente con él desde el nacimiento mismo de una empresa.

El diseñador adquiere, muy contra su pesar, un cierto carácter de héroe homérico, en lucha contra la fatalidad. Porque, junto a estos adversarios con que ha de enfrentarse, existe un peligro, todavía lejano, pero que es bien conocido. Me refiero al «styling», al que apunta —¿inevitablemente?— el diseño de una economía capitalista superdesarrollada. Meta, ésta, remota para nosotros, pero que puede adelantarse al menos en ciertos anticipados efectos, como puede ser el caso del diseño. El «styling» no es, en rigor, auténtico diseño; busca el exclusivo halago del consumidor, y todo está puesto al servicio del aumento incesante de ventas. Supone una adelantada fase del famoso consumismo, del que nosotros empezamos a recibir las primeras anticipaciones. Si, en un buen diseño, la estética no es sino uno de los factores a tener en cuenta, en el «styling», todo es posible desde la utilización de la estética como elemento publicitario al juego de una estética negativa, una antiestética, si llega el caso. Los factores simbólicos, el halago a la necesidad de poder, el erotismo, etc., todo se pone entonces al servicio de una envoltura falsamente diseñada.

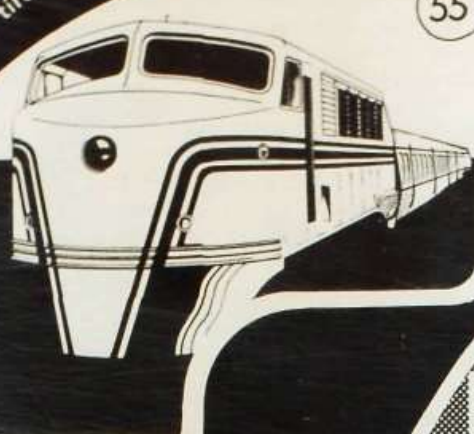
En nuestro haber hay que registrar ya excelentes diseños. Abundan los objetos pequeños o no inherentes a un ambiente, fácilmente sustituibles. El tren TALGO queda como gran excepción, magnífica además. Nuestros diseñadores, podrían, deberían, participar más intensamente en la creación de conjuntos y de los distintos elementos que componen los distintos ámbitos aquí existentes. Pero se ven limitados a pequeñas intervenciones, en las cuales se entregan de manera total, tratando de darlo todo, de justificarse de una vez para todas. Esto, no cabe duda, confiere a nuestro diseño una de las principales y escasísimas características posibles de nuestro diseño: su cierto expresionismo. Algo que no se produciría en un ambiente de trabajo y en un marco social fluidos, naturales, más racionales y a la vez con una intuición no constreñida, no reprimida. Es ésta una característica que podemos rastrear sin dificultad en otros campos de nuestra cultura y no sólo en nuestra época. Quedan, pues, las numerosas muestras del buen diseño industrial español como testimonio de un contexto social hondamente traumatizado, al tiempo que constituyen, por ellas mismas, ejemplos de una primerísima calidad y un exigente rigor.

José Corredor-Matheos



Del Talgo a las vinejeras
Marquina y tire porque
le toca

55



Talgo. Diseño: A. Goicoechea, ing.

56

Josep Lluís Sert
arquitecto



57



54

Diseño: G. A. T. C. P. A. C.



53



52



Beba un trago de agua de
la fuente del Avellano. Ya
puede continuar

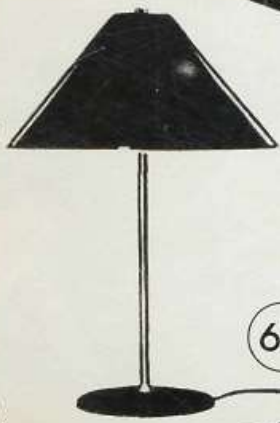
66



Diseño: M. Milá, delta de oro 1961

Retroceda al 60 y vuelva
a repetir la excursión a Montserrat

65



Diseño: J. A. Blanc, delta de oro 1965

64



Diseño:
A. F. Ricard, delta de plata 1963

63

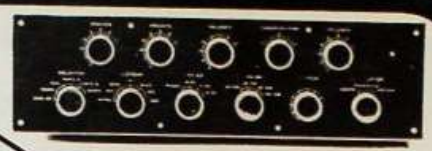


Diseño: L. Milá, delta de oro 1961

8



Diseño: R. Marquina,
delta de oro 1961



Diseño: Tous/Fargas

67

68

Diseño: R. Carreras



59

Diseño: E. Agulló, delta de plata 1962



69



Diseño: A. Gallí

Vaya a pie a Montserrat
y vuelva. Corre el riesgo
de que la partida haya
terminado mientras tanto.
Vaya rápido, le ayudará
cantar:
«De bon matí
quan els estels es posen
hem de sortir
per guanyar el picgegant»

Del 61 al 65 y tire porque le toca

60



Diseño: A. de Moragas Gallissá, delta de oro 1962

61



Diseño: J. A. Coderch de Sentmenat, delta de oro 1962

Diseño: Aresta, Joaquim Belisa



Permanezca tres tiradas sin jugar

70



Diseño:
J. A. Coderch, F. Correa, A. Milà, M. Vallis, delta de oro 1964

71



Ha ganado Ud. Le regala-
rán una suscripción vitalicia
a la revista Bocaccio
y un fin de semana en Cadaqués
en compañía del cantante Raimon,
convenientemente atado y
amordazado

EL DISEÑO

Ficción/El milagro de Rhavanus Magno

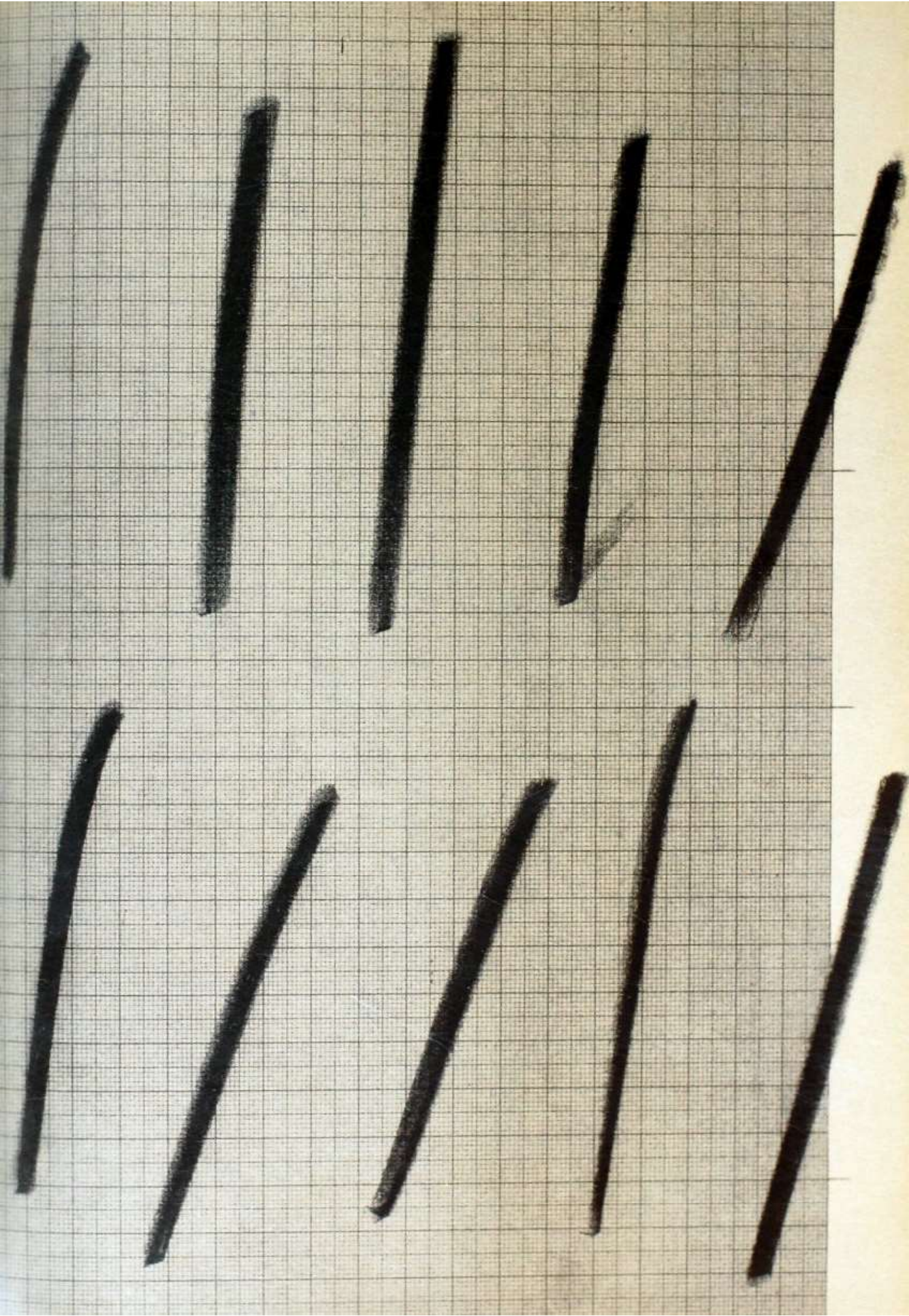


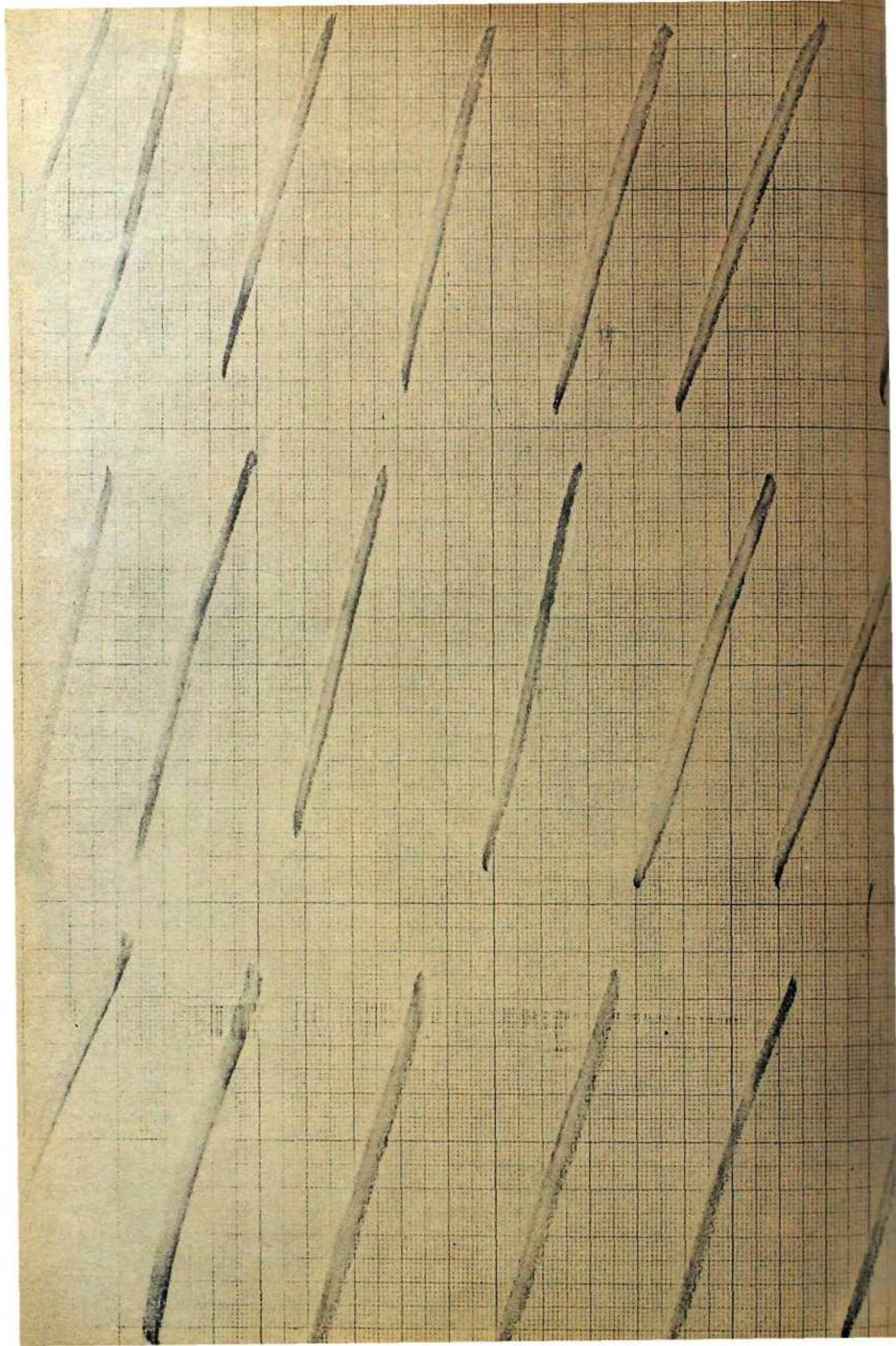
Confusa es la noticia histórica de Rhavanus Magno, gran maestro coordinador de festejos de la corte de Santa Elisabeth Filosoter, reina de Poseidón en la III Dinastía Gamma de Era Alámbrica, bajo el imperio Galaxial de John John Kennedy XI, Príncipe Supremo de recias virtudes. Rhavanus nació para intelectual crítico, en la variante de catadores estéticos, según la programación de los computadores de la décima generación. Ahora se revela, a la luz de cinco siglos de distancia, que tal vez la no rigurosa modernidad de aquellos computadores, una cierta terquedad en las zonas todavía entonces oscuras de sus motivaciones sub-electrónicas, pudiera repercutir en el calvario irracional de Rhavanus, hombre que, al decir de sus contemporáneos: «no supo estar por encima de sus pasiones, en una época en que las pasiones tenían una razón de ser de adrezo controlado, en un justo límite en el que se iniciaba la impertinencia de la individualidad, la obscenidad de las más bárbaras afirmaciones del yo». Esta larga cita del computador Theodor Chomsky H. Benjamín 18, nos revela hasta qué punto la catástrofe vital de Rhavanus fue presenciada con adivinación por sus contemporáneos, que sin embargo no se atrevieron a prescindir de un hombre dotado con las mejores percepciones para la organización de festejos. Lenguas se hacen los cronistas sobre el puente de muchachas en flor que tendió entre las orillas de Europa y América, argamasadas por una vibración ondular que proporcionaba especial campanilleo a sus senos ZYX y una rotación de hondo mortero prehistórico a unas nalgas MDZ 553, según el diseño programador del Estudio Y, el más reputado de los estudios de diseñadores cósmicos, especialidad técnico-artística por entonces en dura lucha de legitimidad, contra la precaria adaptabilidad de las leyes a los Principios Fundamentales Cósmicos. Del Estudio Y deriva la *herejía cosmológica* denunciada por el Papa Pío CCC en su encíclica: *De la soberbia como pecado cósmico* y las afinidades entre Rhavanus y los Yitas saltan a la vista, a través de la persistente colaboración de estos últimos en los fastos conducidos por la mano maestra de un hombre nacido para expresar la alegría de todos los demás.

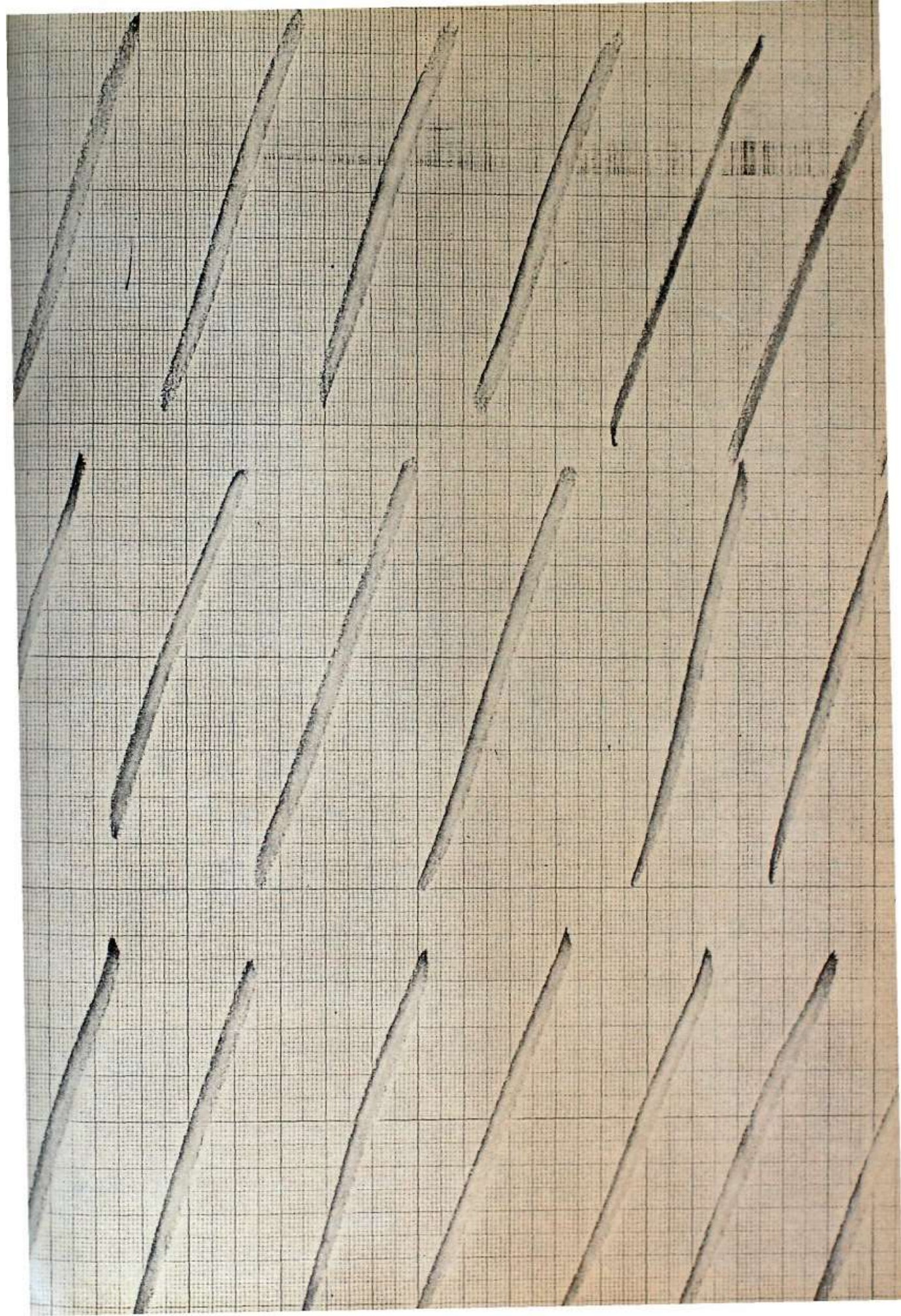
De buena estatura, con lacia melena dorada e impecablemente vestido con una levita de aire blanco, aquilino y grande de pies y manos, aunque el tinte verde ciprés de su piel

contribuyera a disimular la imperfección, Rhavanus era un gran andarín y un consumado amante de mujeres maduras, en ese justo punto en que la dureza y la blandura no se deciden al tránsito y el cuerpo es duro y blando, brillante y opaco y todas las caricias tienen urgencia de despedida y ternura de reencuentro. Hombre disciplinario de su cuerpo, practicante hasta el abuso de la gimnasia sueca, Rhavanus había aprendido a volar en la onda £, nivel de vuelo que sólo se conseguía alcanzar con un rigidísimo control de la relación $1/$ que fijaba, según había descubierto el científico español Luis Miravittles, la necesidad de energética mental con la que el hombre podía eludir la acción de la gravedad. Cada tarde, después del chocolate, Rhavanus volaba a lo largo de un itinerario prefijado y estudiado. Su vuelo preferido era el que le llevaba desde La Sagrada Familia hasta la Abadía de Westminster, con un apetecible descanso en Santurce al calor de las brasas donde se derretía la grasa amarilla de azuladas sardinas salpicadas de plata, creadas por un computador vasco desde hogaño adscrito al centro experimental de Houston. Tras un rato de oración en la Abadía, culminado por los tres padre nuestros en memoria de los santos y mártires de la causa del diseño cósmico, Rhavanus regresaba a Barcelona a favor de un fresco y agradable viento acondicionado por las Bocas Wallace de Greenwich.

Y todo hubiera sido así, armónico y regalado, en la existencia de Rhavanus, de no haber extremado su celo cultural, en busca de las referencias históricas que desde el pasado conducían el devenir del diseño cósmico. Y en esa terca búsqueda de las raíces, Rhavanus mezcló la ciencia y la brujería y colocó a un mismo nivel de credulidad científica las teorías del eleático Alexander y del materialista Valeriano Bozal, del totalizador Maldonado y del impresionista Cirici i Pellicer. Cabe decir en beneficio de Rhavanus que no estaba planeado para la matización doctrinal, que había nacido para creer a pies juntillas toda la letra impresa, en el sentido metafórico de la palabra, ya que en tiempos de Rhavanus se habían sustituido los métodos prehistóricos de lectura por la fijación audiovisual de lectura subconsciente. Precisamente fue Rhavanus uno de los primeros en experimentar este tipo de lectura, reputada de peligrosa por los espíritus timoratos de su tiempo, debido a una serie de accidentes afásicos padecidos por algunos de sus pioneros.







Así el célebre monje Sistachs que solía «leer» subconscientemente las obras completas de Agatha Christie, padeció una *fijación comunicativa incontrolada* al llegar a la novela *The A.B.C. Murders*. Esta fijación le hacía intercalar, en las conversaciones más diversas o en los monólogos más variados, frases como:

Lo que al fin se sacó en limpio fue que la joven había sido compañera de trabajo de Elisabeth Barnard.

O bien:

—*La señorita Merrion me ha hecho venir— anunció sin aliento.*
—*¿Es Ud. la señorita Higley?*
—*Sí señor.*

Estos dos fragmentos eran los más repetidos por el monje Sistachs y a continuación venía en intensidad repetidor, el final de la novela:

Ya ha dicho bastante —murmuró Poirot. Y dirigiéndose a Clarke, añadió —Ud. se siente lleno de una superioridad insular, pero yo no considero el suyo un crimen inglés. No es insular, no es deportivo.

Rhavanus prosiguió con el método de lectura sin parar mientes en estos accidentes y aprovechó las ventajas de leer sin darse cuenta hasta el punto de que, sin disminuir su actividad habitual, pudo leer los 500.000 títulos de la Biblioteca Europea de Heidelberg. Dominaba a la perfección el control mnemotécnico de lo leído, con una capacidad asombrosa que los eruditos sólo reconocían en la que había demostrado el poeta español del s. XX, Pedro Gimferrer, sabedor de memoria de casi toda la novela erótica de los años veinte y de las Selvas del Espladián, novela caballeresca menor. Rhavanus se sentía conmovido ante los balbuceos científicos de los antiguos, le parecía que la afirmación de Engels de que la ciencia es una sucesión de errores en sentido decreciente, daba un valor especial al tartamudeo de la humanidad racionalista. Y fue esa ternura la que le perdió, pese a que en las enseñanzas de Teología Moral se insistía en que la desafección y la distancia son condiciones *sine qua non* para la lucidez.

Y así Rhavanus, lentamente concentró sus estudios en los rudimentos programáticos de los precursores del diseño cósmico. Le fascinaba aquella afirmación de que una silla incómoda podía activar la dialéctica histórica o que un cenicero pequeño podía provocar el incendio de una ciudad, como acto moral sublimador de un desorden establecido. De este planteamiento pasó a deducir: ¿Qué ocurriría si se practicara a partir de este espíritu con todo el caudal de conocimientos atesorados por la humanidad? Lo que mantiene el statu quo, pensaba Rhavanus, es la convencionalidad de un código de comunicación, de expresión y de relación. Los antiguos, decía Rhavanus, ya preveyeron que el nacimiento de una programada patata cuadrada podía provocar la

reforma agraria y que el nacimiento programado de una locomotora con dos cabezas, podía arruinar la infraestructura de las comunicaciones de un estado capitalista. Después, el mecanismo integrador del equilibrio del terror, había arruinado la capacidad revulsiva de toda ruptura del código y la había convertido en «aportaciones al código».

Recuperar el sentido primigenio de la protesta que tenía el diseño cósmico, requeriría, soñaba Rhavanus, programar un objeto no asimilable, *el objeto no asimilable*. Por ejemplo, imaginaba Rhavanus, un niño de cristal lleno de peces de colores, pero un niño de comportamiento convencional. Sería tal el pasmo de la humanidad que enloquecería de terror y podría aprovecharse la conmoción para hacer accesible la civilización electrónica a todas las clases sociales, incluidos los españoles, los hindús y los comanches. Y dedicó Rhavanus dos años a creación de un niño de cristal lleno de peces azules.

En colaboración con el estudio Y, montó una campaña de espectación universal, que culminaría en la inauguración de la Expo de Gleen City, capital de la Galaxia Occidental. Allí se congregaron sabios y trotamundos, poetas acuáticos y campeones de bridge, estadistas y economistas tamamianos. Rhavanus había creado plataformas de acción en distintos puntos clave del universo, dispuestas a asaltar el poder en el momento en que el universo penetrara en un aterrorizado estado de laxitud y audestrucción.

Rhavanus, parsimoniosamente, levantó la urna de luz que envolvía a su criatura y apareció el niño más increíble que los siglos vieran. El niño de cristal dijo guturalmente, como si la voz naciera del pez negro, el más gordo, que se movía ágilmente en el agua verde del tórax:

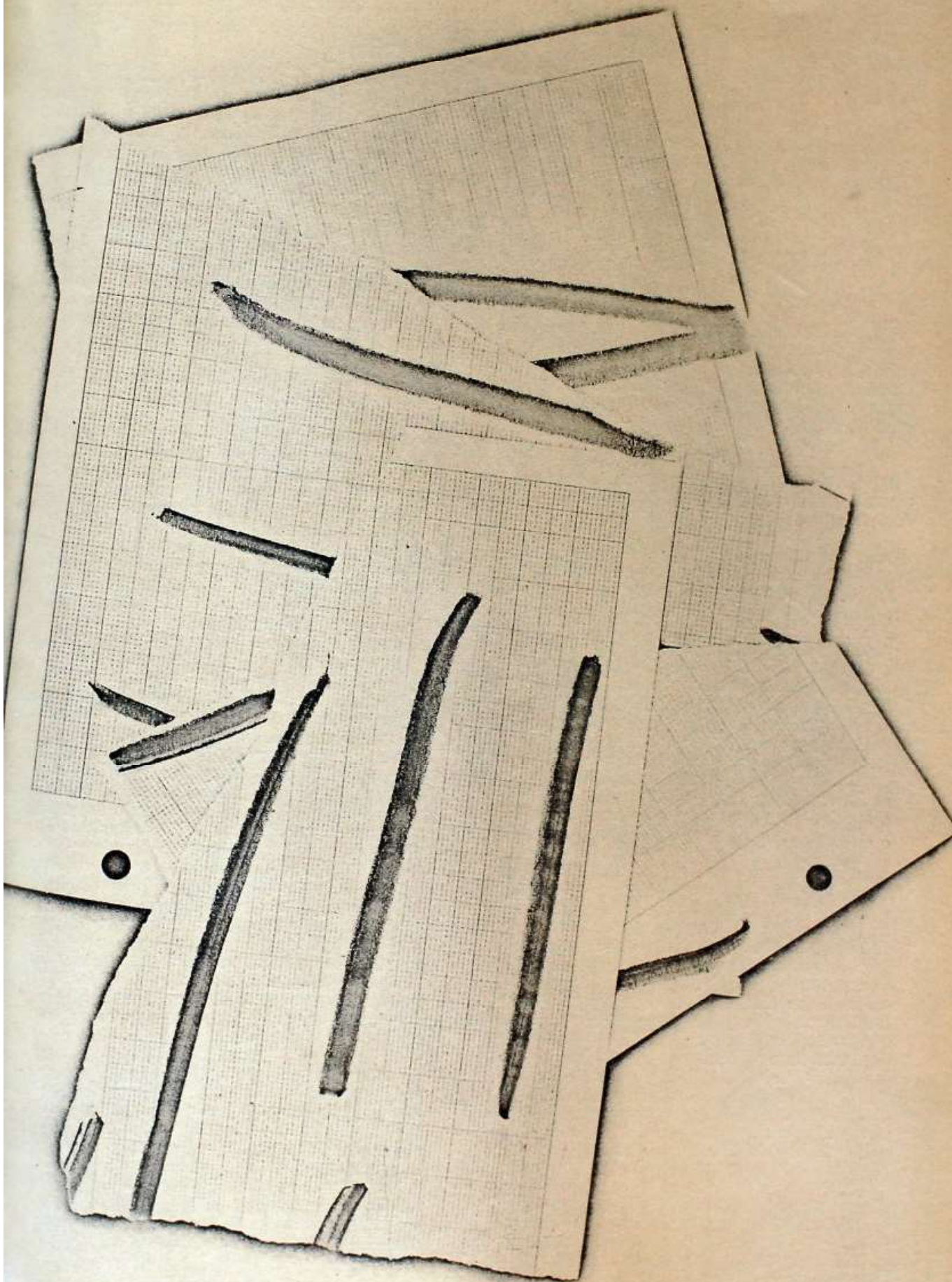
Papá... Mamá... Tata... Coca-Cola... Caballitos... El Niño Jesús.

El niño movía sus párpados de cristal, una sonrisa levemente sonora desplazaba sus mejillas transparentes. Sus brazos eran amocillados como los de un bebé gordito y sus piernas parecían columnas falsamente blandas, porque los pliegues tenían una consistencia pulimentada en la que se reflejaba la luz del sol matutino.

Breves instantes de estupor. Algunos gritos histéricos incontrolados evidenciaron la presencia de homosexuales entre el público. Una humanidad educada en el control emocional recurría a los más eficaces frenos para no gritar al borde de la crispación. Los ojos se buscaban y pedían una sonrisa colectiva que aliviara la tensión o que le diera un sentido optimista, progresivo, en línea con el sentido ascendente de la Historia.

Wonderful

Gritó un millonario jupiterino y a continuación creció un rumor maravillado y superador que



a Rhavanus le sentaba como la luz del sol a los vampiros humanos. Rhavanus retrocedía súbitamente empalidecido, a pesar de que recurría el autocontrol del color para no demudarse.

¿Cuánto vale?

Preguntó el millonario jupiterino. Rhavanus se negó a entender la pregunta, pero el cerebro empezó a emitirle desafectos silbidos incontrolables.

¡Diez millones de dólares!

Gritó una voz.

¡Quince!

Rompió otra voz los murmullos de sorpresa. La puja empezó a generalizarse. Una voz espacial, procedente del control remoto de Vladivostok, advertía: Absténganse los homosexuales, por favor, absténganse los homosexuales.

¿Y por qué? —protestaba el Profesor Rixvinius— ¿No somos seres humanos, como los demás? ¿Por qué hemos de abstenernos?

Pero el poder adquisitivo de los homosexuales no estaba a la altura del experimentalismo del diseño cósmico. Rhavanus, desconcertado, no acertó a alertar a sus plataformas sobre el cariz que iba tomando la situación y la plataforma de Madrid se lanzó a la calle: ocupó la Cibeles y el Palacio de Comunicaciones. La plataforma de Kenya secundó el movimiento madrileño y poco después las seguían las plataformas de los planetas menores y de los cometas marginados. Pero los resortes automáticos de represión funcionaron a la perfección. Los rayos paralizantes marginaron a todos los rebeldes y sólo se hizo una excepción con Rhavanus que fue detenido cuando volando intentaba refugiarse en el Tibet.

Largos meses de encierro precedieron al juicio de Rhavanus. Durante su estancia en la Cárcel Modelo de Lisboa, Rhavanus hizo un autoanálisis implacable de los fallos de sus presupuestos y de la realización final. Dedujo que su propuesta revulsiva era demasiado convencional, que el niño de cristal tenía los suficientes requisitos semánticos como para integrarse en un contexto legible e incluso apetecible. En el transcurso del proceso, Rhavanus no se retractó de sus formulaciones. La máxima perfección revulsiva y revolucionaria del diseño cósmico será diseñar el antidiseño, algo que escape a cualquier posibilidad de comunicación. Todo lo que se entienda o todo lo que no se entienda sin repugnar es sujeto de integración y fracasa.

Cien ilustres teólogos y quinientos doctores en Ciencias Políticas le interrogaron sobre el extraño morbo que le impulsaba a trastornar el orden legalmente constituido. Rhavanus respondió en nombre de la estética y de la ética, pero sobre todo en nombre de un proceso

histórico científico. Desde hace miles de años el miedo ha paralizado la dialéctica universal y la ha sustituido por una dinámica que nunca se sustituye a sí misma, que sólo cambia de forma.

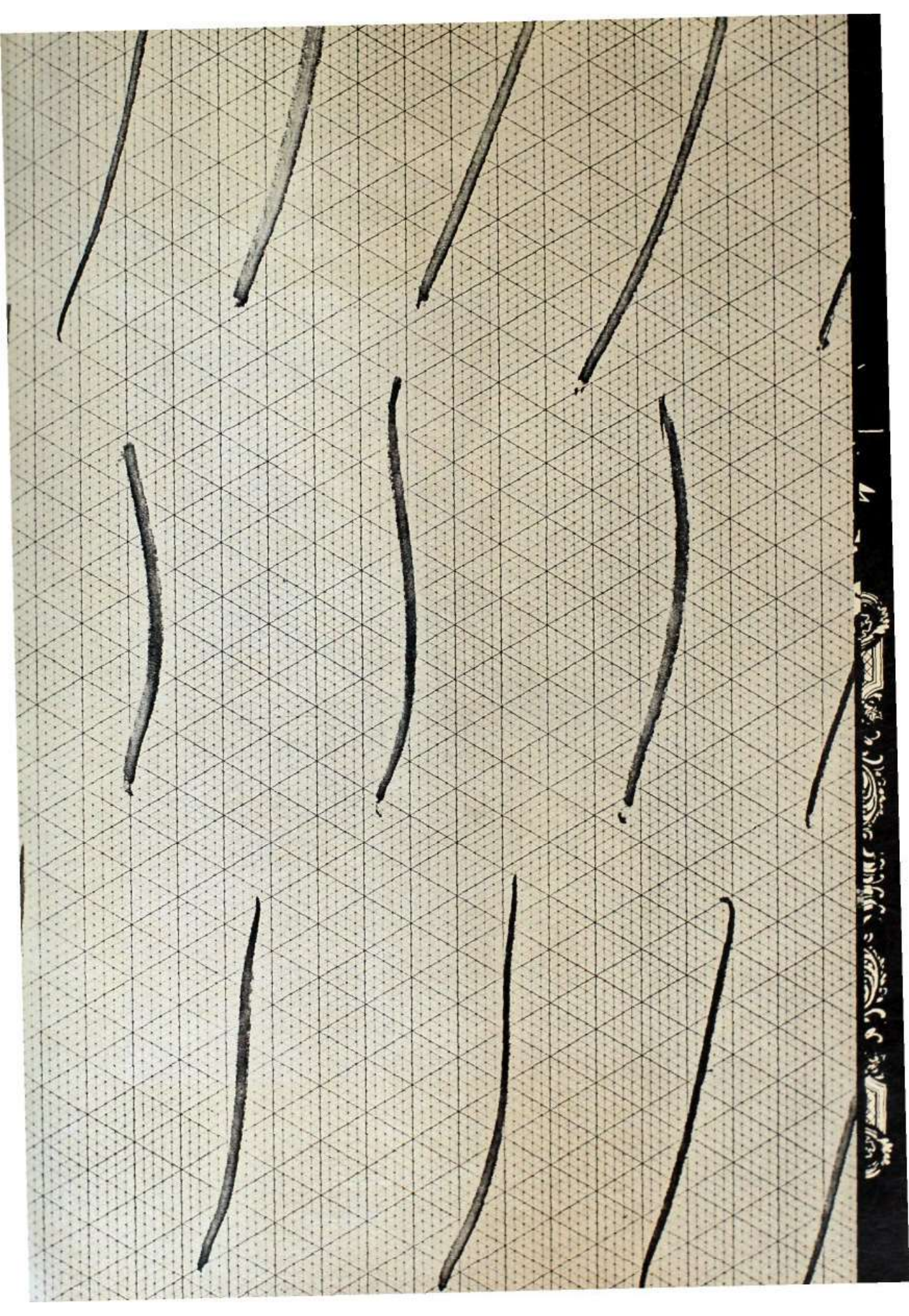
Los del Estudio Y, refugiados en unas cuevas abandonadas en Plutón, intentaron un último, desesperado esfuerzo para salvar a Rhavanus. Programaron una cosecha de alcachofas que nacieran con los colores de la bandera británica, exhalaran perfume de adelfas podridas y volaran como las florescencias de los plátanos bordes, propagando por doquier un pútrido aroma enloquecedor. Con eficaces insecticidas telúricos, el sistema se defendió de la plaga y bastó seguir la estela de las alcachofas exterminadas para llegar al refugio de los Yitas. El sistema se mostró menos piadoso con ellos y les exterminó en situ con un rayo laser de acción bitrénica.

Los últimos días de Rhavanus fueron ejemplares. Prescindió de todos los autocontroles, perdió la coloración verde y todos los poderes antigravitatorios y telúricos. Daba largos paseos por la cárcel de techumbre aérea y se aficionó a jugar al pinpón con un simpático proxeneta chino. Descubrió el mundo del subsuelo y aun tuvo tiempo de redactar una memoria contra el sistema penitenciario cósmico. «La humanidad —decía Rhavanus— tiene los suficientes hallazgos bioquímicos como para transformar a un delincuente a través de un tratamiento terapéutico. Una mejor distribución de los presupuestos de los estados, permitiría que la medicina eliminara la delincuencia».

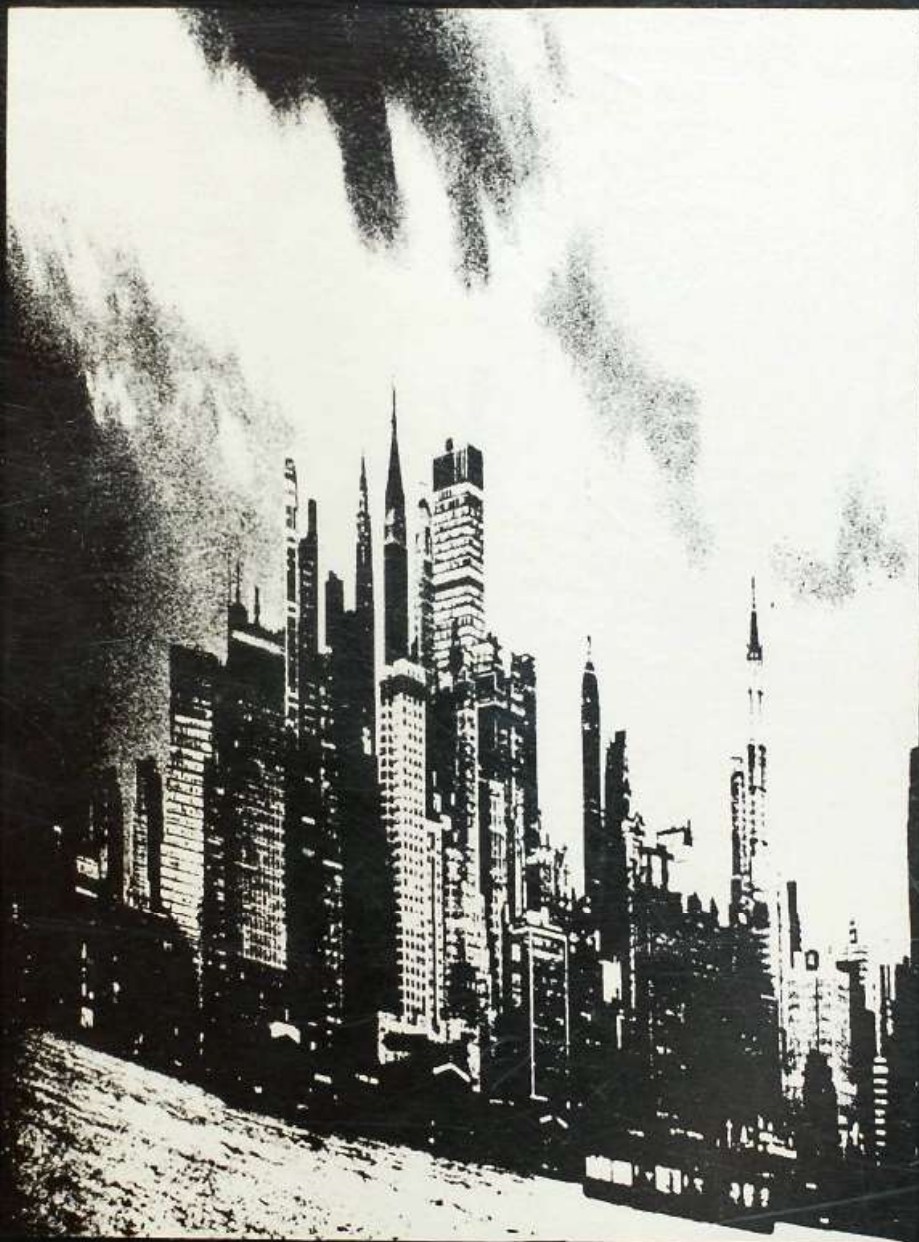
Fatales palabras. Los escasos revolucionarios supervivientes no le perdonaron un planteamiento tan integrador. Además tuvieron motivos evidentes para combatir las propuestas de Rhavanus. John John Kennedy XI, promulgó un decreto por el que se concedían créditos galaxiales a fondo perdido para descubrir la droga anti-revolucionaria. Quinientos mil diseñadores cósmicos se aplicaron a la búsqueda y finalmente se diseñó la muñeca etérea Maggie Smith, invisible y persuasiva que acompaña a todos los seres humanos, les controla los pensamientos sub-electrónicos y frena los impulsos autodestructores. La muñeca Maggie a todos nos acompaña, es el summum cultural del Diseño Cósmico y a ella debo el hilo lógico de mi relato y gran parte de la información erudita.

En cuanto al milagro de Rhavanus, aunque sólo pueda decirlo a título oficioso, es que sobre su tumba de ajusticiado ilustre, nació, mágica, inexplicablemente, un extraño objeto que los eruditos identificaron como un «Delta de Plata», premio honorífico que en la prehistoria se concedía a los mejores logros del diseño industrial. Es indudable que de haber triunfado en su empeño, Rhavanus hubiera merecido el Delta de Oro.

John Rubert Aranguren

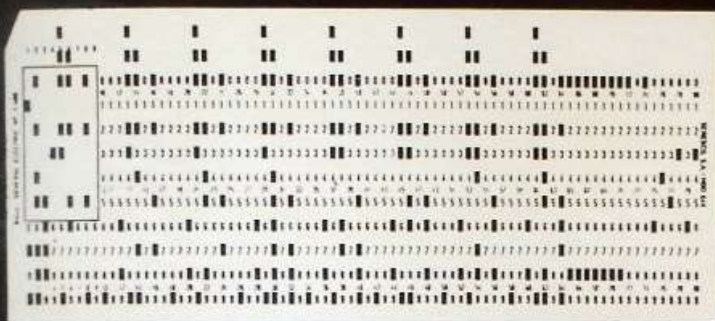


NEW YORK **OFICINA y DENUNCIA**



**de «Poeta en Nueva York»
de Federico García Lorca.**

**Versión Gráfica del grupo
Plástica Popular.**



*Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato,
debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
debajo de las sumas, un río de sangre tierna.*

*Un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales
y es plata, cemento o brisa
en el alba mentida de New York.*



*Existen las montañas. Lo sé.
Pero yo no he venido a ver el cielo.
Yo he venido para ver la turbia sangre.
La sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.*

\$



*Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos.*

*Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros
en las alucinantes cacerías,
resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche,
los interminables trenes de sangre
y los trenes de rosas maniatadas
por los comerciantes de perfumes.*





Los patos y las palomas,
los cerdos y los corderos,
ponen sus gotas de sangre
debajo de las multiplicaciones
y los terribles alaridos de las vacas estrujadas
llenan de dolor el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.

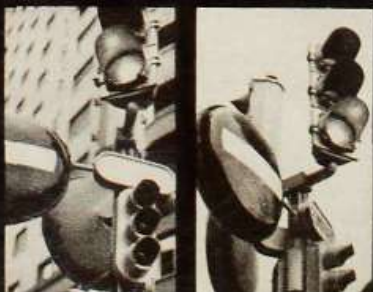


Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde latén sus corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.
Os escupo en la cara.

La otra mitad me escucha
devorando, orinando, volando en su p...
como los niños de las porterías
que llevan frágiles palitos
a los huecos donde se oxidan
las antenas de los insectos:



No es el infierno, es la calle.
No es la muerte, es la tienda de frutas.



Hay un mundo de ríos quebrados
y distancias inasibles
en la patita de ese gato
quebrada por el automóvil.
Y yo oigo el canto de la lombriz
en el corazón de muchas niñas.

Oxido, fermento, tierra endurecida.
Tierra tu mismo que nadas
por los números de la oficina.



¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,
que luego son pedazos de madera
y bocanadas de sangre?

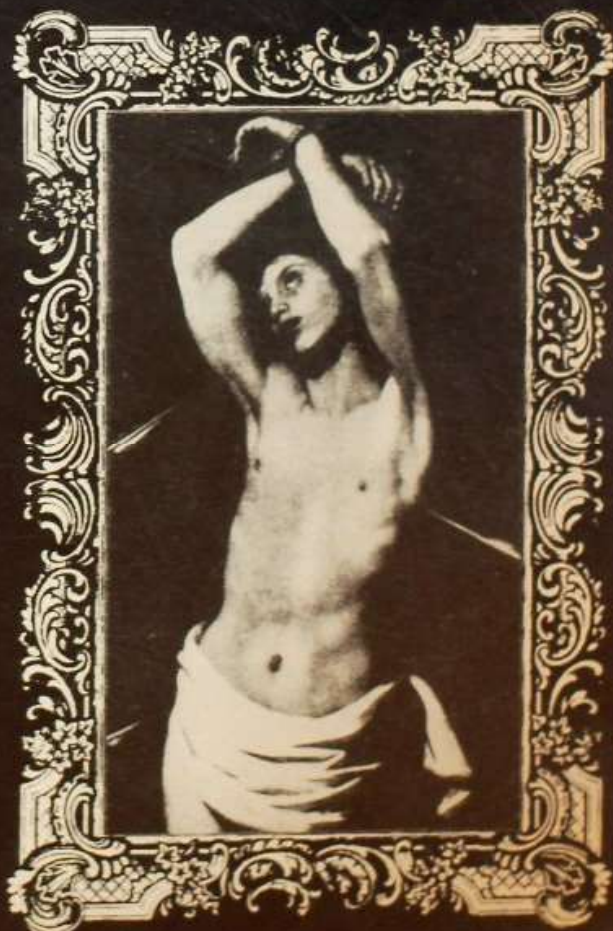
¿Para qué buscar milagros
y prodigios sin razón?
Miradla..., ¡la primavera! ...
¿queréis milagro mayor?

José María Pemán - El divino impaciente

San Ignacio de Loyola
asesinó un pequeño conejo
y todavía sus labios gimen
por las torres de las iglesias.



No, no, no, no; yo denuncio.
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva



y me ofrezco a ser comido
por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.

EN BARCELONA: POR UNA ARQUITECTURA

Lluís CLOTET/Arquitecto

Lo que sigue es un primer intento de aproximación al tema de la posible incidencia de nuestra obra arquitectónica sobre el marco socio-político en que surge. Está basado en las experiencias profesionales de unos cuantos arquitectos de Barcelona, y merece resaltarse este punto de partida por cuanto no se ha pretendido dar un enfoque general al problema, hablando de las posibilidades de una arquitectura más o menos en mayúscula, sino que ha surgido de unas vivencias muy personales y localizadas y con la voluntad de que las posibles hipótesis de actuación pudieran ser comprobadas con los medios profesionales que en estos momentos tenemos en nuestras manos.

En realidad, el tema a tratar es el problema básico que plantea toda actividad, y por supuesto, también la arquitectónica. Y que consiste en encontrar la propia dialéctica entre la obra y el entorno donde actúa. Una dialéctica a revisar continuamente porque la realidad cambia. Una dialéctica que difícilmente podrá tener una validez universal, porque los marcos —aunque con características de base comunes— presentan unas variables específicas de cada localización. Una dialéctica que por supuesto se basa en una disconformidad con relación al medio, que de alguna manera se pretende modificar. Una dialéctica que no aparece en aquella arquitectura llamada de consumo.

Nosotros, al menos los más jóvenes, compartimos de estudiantes los equívocos de aquel optimismo de los arquitectos racionalistas, y sobre todo de sus superficiales seguidores, que consideraban la arquitectura como una fuerza primaria de la cultura y que en su ignorancia por el mecanismo de las estructuras sociales, políticas y económicas, era capaz de proponer ingenuamente modelos en directa contradicción con el medio en que pretendía realizarse, con la ilusión además de la viabilidad de sus intenciones.

Seguramente, todos estaremos de acuerdo en que ni las contradicciones de base que manifiestan nuestros tejidos urbanos, ni la carencia de viviendas dignas y asequibles para todos, ni la irracionalidad de las pautas de vida de los usuarios, ni la subdesarrollada situación de la industria de la construcción..., son problemas fundamentalmente arquitectónicos y resolubles por tanto con sus medios específicos.

A esta paulatina toma de conciencia de las limitaciones del hecho arquitectónico han contribuido fundamentalmente los análisis teóricos de Eco y Gregotti, así como la reflexión sobre nuestra experiencia profesional, que ahora nos parece comprender más claramente. Experiencia realizada a través de unos estudios montados a la usanza liberal, a la espera de unos encargos que en su mayoría proceden de una burguesía que ha perdido su fuerza progresiva y de pequeños o medianos promotores; estudios que desconocen prácticamente los encargos administrativos y de gran escala; y desde los que no es factible afrontar trabajos de investigación a corto o largo plazo.

Se precisan pocos años de trabajo para constatar que aquello que se nos exige es que formalicemos en el espacio unos contenidos tanto funcionales como simbólicos, que estén de acuerdo con las conveniencias del capital inmobiliario. En un sistema económico como el nuestro, el construir o es negocio inmediato o no es nada, y consecuentemente se nos obliga implícitamente, como profesionales al servicio del poder establecido, a que coloquemos nuestros conocimientos en sus manos a fin de aumentar al máximo sus beneficios posibles.

De esta forma, cualquier intento de racionalizar la técnica constructiva con el fin

DE LA EVOCAION

de reducir costos y ofrecer un producto digno a un precio módico es, al menos desde nuestra perspectiva, un idealismo irrealizable y de consecuencias sustancialmente diversas a las perseguidas. Y esto porque en un mercado como el de la vivienda económica, en el que la demanda supera en mucho a la oferta, aquella posible reducción de costos no repercute en una reducción del precio del producto —que viene dado por las leyes del mercado— sino en un incremento de los beneficios del promotor.

De la misma forma, en aquello que hace referencia a la organización especial de la vivienda, al tipo, se nos exige una total adecuación al modelo que la experiencia comercial ha demostrado como más vendible. Si el mercado fuese competitivo, si el usuario tuviera alguna alternativa en su elección, el éxito comercial podría ser un índice orientativo a considerar. Nos permitiría, a falta de estudios especializados, una primera aproximación al conocimiento de las expectativas de los usuarios. Pero en las condiciones actuales, nos sirve exclusivamente para constatar la imagen superficial e interesada, que el propio promotor ha elaborado sobre los futuros compradores de sus viviendas.

Si dejamos de lado encargos poco representativos, como pueden ser los formulados por algún promotor aficionado al que es fácil engañar, o por algún personaje culto que desea su vivienda unifamiliar, las posibilidades de hacer una arquitectura que ponga en crisis los modelos aceptados de convivencia y haga unas propuestas formales que sugieran y posibiliten unos niveles de racionalidad superior, son, y pensamos que lógicamente serán, cada vez más limitadas.

Esta exposición forzosamente esquemática, de nuestras condiciones de trabajo, lleva implícita una serie de actitudes de las que interesa subrayar dos de ellas. Una es la falta de fe en aquella fuerza idealista, casi mesiánica, que los arquitectos racionalistas involucraban en sus obras. La otra actitud se caracteriza por una voluntad de encontrar los caminos más válidos dentro del quehacer arquitectónico, en contraposición a los que niegan apriorísticamente toda posibilidad de trabajo positivo dentro del ámbito profesional y propugnan una inoperancia a la espera de posibles cambios en nuestra estructura política. De alguna manera aquello que tienen en común, tanto el idealismo racionalista como el maximalismo político, es la anulación de uno de los dos términos de la dialéctica que estamos tratando, la dialéctica entre la obra y el medio. Unos la resuelven ignorando en la concepción de sus obras, los mecanismos del medio, y los otros negando cualquier posibilidad de eficacia de la obra arquitectónica.

¿Qué otras alternativas se nos presentan si abandonamos la simple adecuación a un medio que ponemos en cuestión? ¿qué relación entre nuestra obra y una realidad que encontramos básicamente irracional? ¿qué posibilidades somos capaces de descubrir dentro del marco de nuestra actuación profesional y que contribuyan a potenciar un cambio cualitativo? En esta búsqueda por la relación entre nuestra obra y el medio radica nuestro primer acto creador y seguramente el más importante.

Un aspecto de la actividad que podemos desarrollar dentro de nuestra actual situación, y que parece pueda tener una incidencia más directa en el sentido que apuntábamos, es el estudio de las irracionalidades que nuestro sistema socio-político impone en el campo de la construcción de un medio físico habitable.

Los asentamientos sobre el territorio, las tipologías de las viviendas, los objetos de uso..., son también la expresión formal de las relaciones de clase entre los hombres.



Pabellón en la fábrica Godó y Trias. Barcelona. Arq. F. Correa, A. Milá. Proyecto y realización 1961/1962
Residencia religiosas Madre Güell. Barcelona Arq. L. Cantallops, J. Rodrigo Proyecto y realización 1965/1966/1967

Una actitud contrapuesta a la de los que creen que tiene un interés, en nuestras circunstancias, mejorar los sistemas constructivos, y que piensan poder hacerlo desde un estudio desvinculado de la industria.

Una posición crítica frente a soluciones tecnológicas importadas, que se han demostrado inadecuadas para nuestro nivel industrial y para nuestras condiciones climáticas.

Unas obras que consideran que muchas soluciones constructivas medievales aún no han sido superadas y que de la expresión del triste estado de nuestra industria, han hecho uno de sus objetivos importantes.

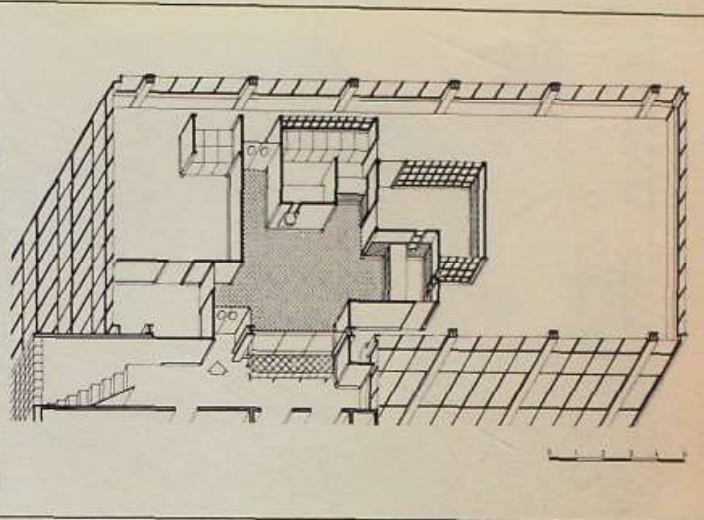


Sólo profesionales del urbanismo, diseño y arquitectura y con una visión también política de su trabajo, pueden elaborar estudios teóricos que sirvan de base a una sensibilización de las masas urbanas frente a estos nuevos exponentes de su situación. No hay duda que la falta de esta base teórica es evidente. Las reivindicaciones que se realizan en estos campos son escasas y generalmente no aciertan a enfocar los puntos neurálgicos de las contradicciones, por lo que son fácilmente asimilables.

Vemos, por ejemplo, cómo en las ciudades satélite, se malgastan energías en pedir la instalación de un par o tres de semáforos en los cruces peligrosos, y no se pone en cuestión sin embargo, el mismo hecho de su marginalización en el espacio. Marginalización que no tiene otra racionalidad que la de incrementar una plus-valía en los terrenos comprendidos entre el nuevo núcleo y el antiguo. Una plusvalía que naturalmente no controlan y que indefectiblemente irá contra aquellos mismos que la han producido. Es aquí donde parecería más lógico se centraran todos los esfuerzos reivindicativos, en el dominio total del territorio, de la misma manera que en otros sectores se exige el dominio popular de los medios de producción.

En la medida en que este análisis de las contradicciones a que está sometida la realización de un espacio físico habitable, mobilizara a una toma de conciencia de los usuarios que sufren sus consecuencias, contribuiríamos a crear un nuevo frente de lucha para conseguir un cambio estructural cualitativo.

El tema, sin embargo, que más nos interesa es el de analizar y comprobar hasta qué

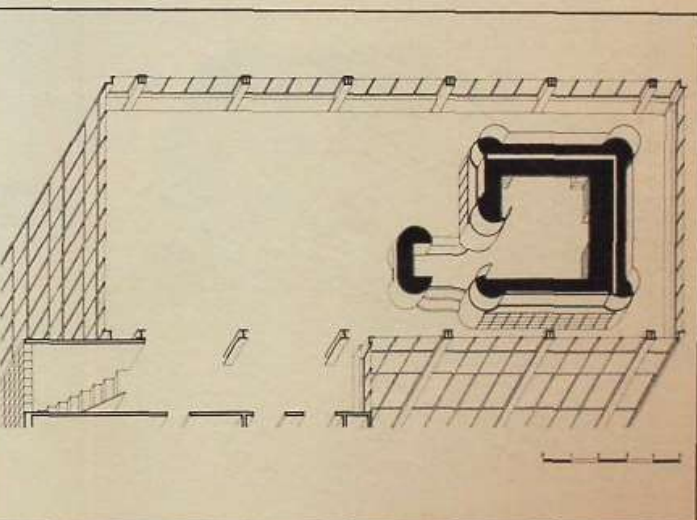
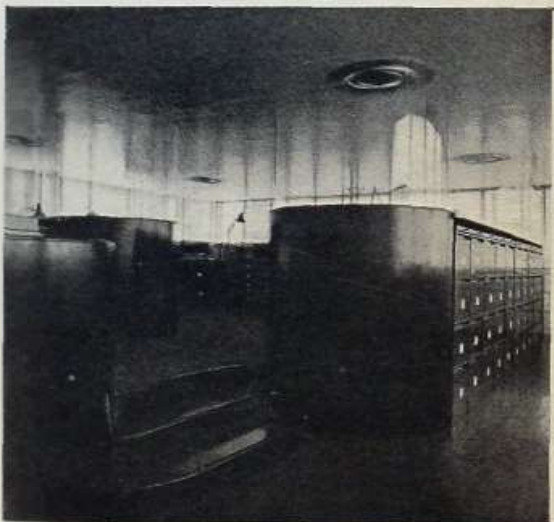


Oficina de visados del Colegio de Arquitectos de Cataluña.
Arq. O. Bohigas,
J. M. Martorell, D. Mackay
Proyecto y realización 1961/1962
Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.
Arq. P. Bonet, C. Cirici (Estudio Per) Proyecto y realización 1969

Dos obras en contraposición crítica al espacio en que se ubican. Un espacio prismático de planta libre, previsto para ser compartimentado con «paneles-móviles-modulados» y separado del exterior por un muro cortina.

En ambos casos, se ha creado un organismo independiente, con sus propias leyes compositivas, radicalmente diferentes, e incluso en contradicción con el edificio que los engloba.

Dos soluciones que se han demostrado más realistas y más abiertas que la «tradicional».

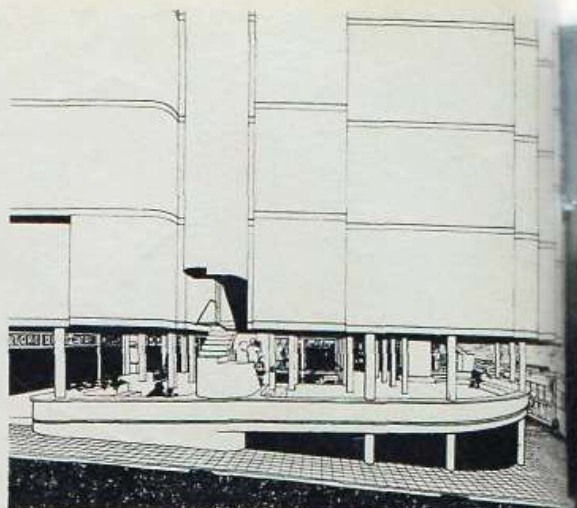
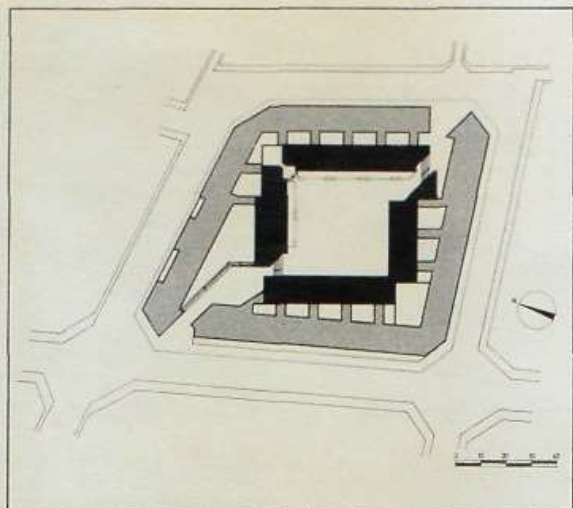


punto el lenguaje arquitectónico puede contribuir a una sensibilización en la dirección que antes apuntábamos, sin que ello tenga que comportar necesariamente el olvido de las posibilidades que nos ofrecen otros medios menos cifrados y por tanto más directos.

En este aspecto pensamos que los recursos que nos ofrece el lenguaje arquitectónico, dentro de nuestras limitaciones de actuación que inicialmente apuntábamos, son muy parecidos a los que ha explotado la pintura, o al menos una cierta pintura. Nos referimos a aquella que se ha propuesto, conscientemente o no, el dar una nueva visión de los objetos prescindiendo de los prejuicios con los que anteriormente se contemplaban. Una pintura que no se ha limitado a elaborar miméticamente «dobles» de las realidades existentes. Que tampoco ha pretendido crear «originales» en el sentido de perfeccionar objetos de usos existentes o de crear objetos de usos nuevos.

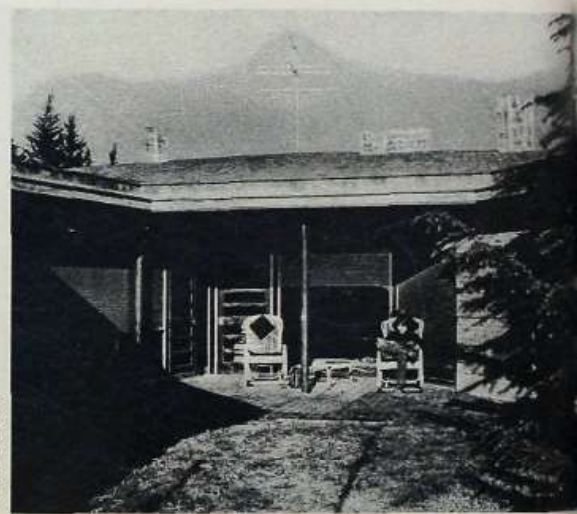
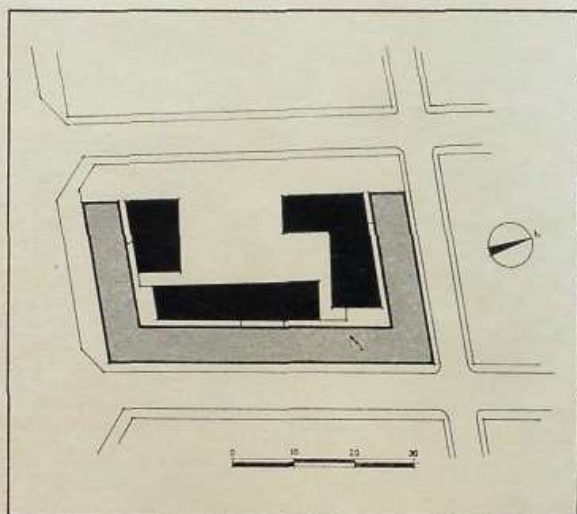
Pero que ha trabajado en mostrarnos «visiones más auténticas» de nuestro mundo circundante, buscando una realidad por debajo de las apariencias, ridiculizando unas veces valores aceptados o subrayando los desapercibidos en otras.

Este contenido, básicamente crítico, que ha asumido gran parte de la pintura de todos los tiempos, y claramente alejado de una esperanza de incidencia directa sobre una realidad a la que no aportaba ningún nuevo objeto de uso, es el que más se asemeja al contenido arquitectónico que, en nuestras circunstancias, pensamos pueda ser operativo.



Grupo de Viviendas «San Feliu de Llobregat» (Barcelona)
Arq. J. M. Martorell, O. Bohigas, D. Mackay.
Proyecto 1970
Grupo de Viviendas de Mataró (Barcelona). Arq. L. Clotet, O. Tusquets (Estudio Per)
Proyecto 1970

Dos proyectos en los que se ha modificado la distribución original de los volúmenes previsto por las ordenanzas, con el fin de enriquecer la trama urbana con unos espacios de uso público que la administración se muestra incapaz de crear. Una preocupación —coincidiendo con la de algunos arquitectos norteamericanos actuales— por considerar la fachada del edificio como algo más complejo que la simple expresión del interior. El respeto por las directrices geométricas de un tejido urbano que se considera como aceptable, ha influido notoriamente en la configuración de los dos conjuntos.



Fotos: COLITA

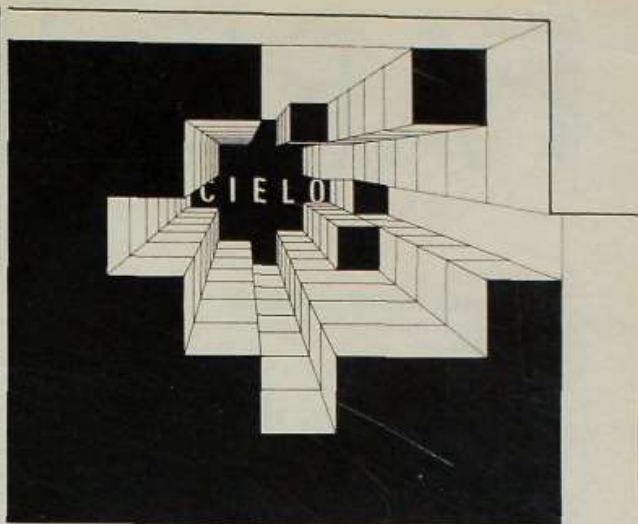
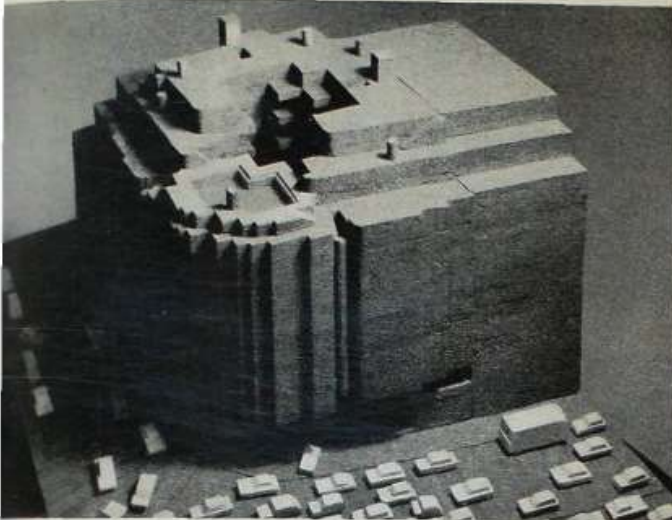
Alejados del optimismo de una posible incidencia positiva y directa, nos atraen las posibilidades de una arquitectura que pretenda denunciar aquello que difícilmente puede cambiar.

Es desde esta perspectiva que creemos puede entenderse una cierta arquitectura que se hace o pretende hacerse en Barcelona. Una arquitectura que se propone como objetivo importante la expresión de una actitud crítica en relación al medio en que se ubica, entendiendo como medio, no sólo el medio físico que engloba la obra, sino todos aquellos vectores que directa o indirectamente la determinan.

Es una actitud que se origina cuando se pretende crear un organismo lógico, dentro de un marco irracional y que culmina con la expresión de esta contradicción.

Es una arquitectura que se propone la expresión de la doble intencionalidad que la ha engendrado. Por un lado la voluntad de apurar al máximo la «racionalidad posible» y por otro la denuncia de las limitaciones de todo orden que no han consentido incrementarla. Le interesa tanto los significados denotados, las «funciones primeras», como los significados connotados, «las funciones segundas», las evocaciones. Sus obras pretenden ser una invitación a la reflexión sobre el entorno en que se realizan.

Se propone como expresión arquitectónica de las reflexiones del autor sobre la génesis de la propia obra.



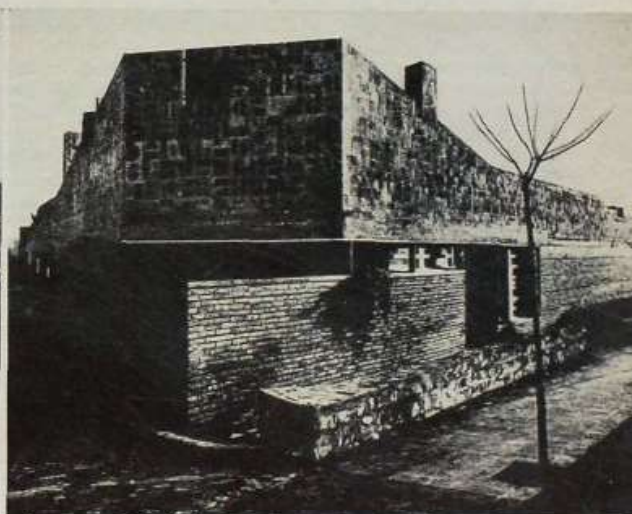
Edificio de Viviendas en Barcelona. Arq. L. Clotet, O. Tusquets (Estudio Per), Jacinto Esteve
Proyecto 1970

Vivienda Unifamiliar en Cardedeu (Barcelona) Arq. L. Clotet, O. Tusquets (Estudio Per)
Proyecto y realización 1969

Dos edificios, uno emplazado en la actual zona de crecimiento incontrolado de Barcelona, y el otro en una deprimente ciudad-jardín de Cardedeu.

Las consideraciones negativas sobre los espacios urbanos en que están emplazados, han configurado los edificios con organismos autónomos alrededor de patios interiores.

Las fachadas representativas han sido sustituidas por paredes opacas, y en el edificio de Barcelona la ridiculización del espacio urbano se acentuará con unas ventanas pintadas, cambiadas de escala.



Es una arquitectura que quiere situarse en el polo opuesto de aquella que pudiéramos llamar de evasión, porque no corresponde ni a una voluntad de adecuación a una situación que no se cuestiona, ni responde tampoco a una superación crítica, sino que hace de la desconsideración del medio, su básico fundamento. Contrariamente y no sólo por motivos éticos, aquello que nos interesa es el descubrir y exponer las limitaciones en que estamos colocados.

Es una actitud que, a través de medios arquitectónicos, está buscando una crítica de aquellas formas características, si las hay, de ordenaciones como la ciudad jardín, de mecanismo como la especulación, de marginalizaciones como la de las ciudades satélites, de ordenanzas irracionales, de sistemas constructivos medievales aún no superados, de mimetismos generalizados hacia soluciones tecnológicas que responden a otras solicitudes..., con el propósito, sin duda bien intencionado, de que su contemplación contribuya al conocimiento de nuestra realidad.

Difícilmente unos mensajes que son capaces de pasar desapercibidos a la lectura del promotor podrán luego ser descifrables por el gran público. Podemos suponer que es imposible enjuiciar a la corta las repercusiones colectivas de esta actitud. De momento supone para nosotros el camino profesional más interesante que hemos descubierto dentro del medio en que vivimos.

FARENNHEIT 70

Susan SONTAG
CONTRA LA INTERPRETACION
o el *American way of life*
Editorial Seix

El libro de Susan Sontag, editado por Seix y Barral, ha sido uno de los acontecimientos libresco de los últimos meses. Hacia años que un libro de ensayo no merecía los honores de libro de cabecera de buena parte de la intelectualidad del país. El libro exige una interpretación de las misteriosas claves de su poder seductor y de la debilidad intelectual que provoca el placer de ser seducido. Susan Sontag pertenece a la *new left* norteamericana y al olimpo de los niños precoces, con socios tan acreditados como Rimbaud, Arturito Pomar y Pedro Gimferrer. Crítico, novelista y cineasta, la Sontag ha recogido en *Against Interpretation* una serie de artículos en los que pasa revista a casi todo de lo divino y humano de las modas culturales euro-norteamericanas a mediados de la década de los sesenta. Dotada de una buena cultura informativa, la Sontag practica con una soltura envidiable el arte de dar por sentado que detrás de unas afirmaciones queda (en una trastienda que sólo pertenece al autor) un nivel de conocimientos que las legitiman sin posible discusión. Es un juego equivalente al de llamar por el nombre propio a gente importante y de esta manera legitimar las más curiosas informaciones sobre sus vidas.

Susan Sontag opina que Camus es el perfecto marido literario sin dar las suficientes claves como para que compartamos con ella la ruta que lleva a esta evidencia, pero el tono de la afirmación, del juicio, es tan aplastante que se hace muy difícil la discrepancia. Yo a esto le llamaría *ensayismo publicitario*, porque la Sontag habla con la impertinencia y la seguridad de una cover girl de la cultura y en efecto, juega con una gracia mayúscula a convertir toda una gama de facetas culturales en portadas de magazine o de digesto. Este libro, en el contexto de un tejido cultural serio, hubiera cumplido sus verdaderos fines: libro de sugerencias, con un estilo bio-detergente y con un nivel de *verdad* más poético que ensayístico. Con una seguridad, no exenta de encanto, de niño prodigio, la Sontag tira de las barbas a Lukacs y resucita la momia de Oscar Wilde, interpreta (descaradamente) «Blues para Mister Charlie» y afirma que el Marat-Sade de Weis «es una de las mayores experiencias de cualquier teatro perdurable». Con la misma seguridad introduce toda la serie de verdades que comparte con Freud, con las que comparte con Marx, Robert Bresson, Godard, Resnais, Genet, Sartre, Tomaso Landolfi, Adorno, Lucien Goldman, Walter Benjamin...

Es decir, la Sontag realiza una auténtica faena dentro de la tauromaquia de estar al día y a todo lo que se presente. Y a nivel de alarde poemático, *Contra la interpretación* es un libro realmente extraordinario. Más discutible es el papel que viene desempeñando entre nosotros. Este bonito Readers Digest de la cultura de actualidad, se ha convertido en la Crítica de la Razón Pura para buena parte de nuestros culturalizados. En parte era lógico, porque es una de las primeras muestras de cultura de fiberglass que llegaba a nuestras playas y los nativos han acogido la novedad fenicia con entusiasmo. Claro que a cambio han pagado con el oro de su pureza civil y con el remordimiento de haber leído literatura no apta para tiempos prohibidos.

Pero de vez en cuando conviene desintoxicarse y echar una cana al aire.

M. V. M.

Louis HOUDEVILLE,
POUR UNE CIVILISATION DE L'HABITAT.
Edit. Economie et Humanisme. Les Editions Ouvrières, París, 1969.

El título del libro —un poco «exagerado» indudablemente: ¿cómo podría constituirse una «civilización» del habitat?— subraya intencionadamente la extraordinaria importancia que está adquiriendo en nuestro mundo el problema del habitat, entendido no como un mero problema de «techo para cobijarse» sino, sobre todo, de creación de un «cuadro de vida» que permita la inserción —fecunda, activa, personalizante— de los ciudadanos en una comunidad.

Pero no se trata solamente —observa el autor— de instaurar una nueva política de la vivienda y de los equipamientos colectivos; sino, fundamentalmente, un nuevo estilo de vida basado en la participación y el control democrático de los ciudadanos, tanto en la definición de esa política como en la gestión de sus realizaciones. La alienación y la explotación del hombre está, en muchos aspectos, transfiriéndose de la empresa a la ciudad, es decir, de su «marco de trabajo» a su «marco de residencia y habitación».

Basado en una reflexión sobre la realidad francesa, este libro tiene plena validez en otros horizontes porque aborda problemas que son comunes a todas las sociedades industrializadas o en proceso de industrialización.

El estudio se abre con un interesante prólogo de Mendes-France. Una primera parte histórica —«breve historia de la crisis de la vivienda»— y una segunda de análisis de los principales aspectos actuales, técnicos y políticos, de este problema, sirven como marco general de referencia a la tercera parte —la más interesante— en que el autor traza las bases indispensables para una nueva política, verdaderamente democrática, de la vivienda y el urbanismo. Su exposición se centra básicamente en la necesidad de una total reforma, a introducir en estos tres aspectos: dominio y uso del suelo, profesiones de la construcción, sistemas de financiación de la vivienda y los equipamientos colectivos.

Objetivo de esta nueva política debe ser, antes que nada, la incorporación de los ciudadanos, como protagonistas de la creación de la ciudad: esto implica la repulsa de la actual pseudo-participación basada en una pseudoinformación de parte de los organismos públicos y de las instituciones docentes y la instauración de una educación genuina, única base posible de una verdadera participación. Pero también otras instituciones —sindicato, organizaciones de masa, prensa, radio y televisión, organizaciones profesionales, etc.— ofrecen obstáculos, muchas veces por atavismos rutinarios más o menos interesados, a la posibilidad de esta participación.

El libro —nos avisa el autor— está escrito con la única intención de analizar lúcida y objetivamente una situación trágica y sin la menor preocupación de contentar o disgustar a este o aquel grupo, a estos o aquellos intereses creados: «nuestra perspectiva se sitúa en el cuadro de una opción resueltamente socialista que repudia a la vez el liberalismo y el centralismo burocrático».

J. A. M.

Nikolaus PEVSNER
LOS ORIGENES DE LA ARQUITECTURA MODERNA Y DEL DISEÑO
Editorial Gustavo Gili

Dentro de la nueva colección de la Gili, Arquitectura y Crítica, la obra de Pevsner cumple la función de relacionar al lector con los vacilantes orígenes de la arquitectura y el diseño modernos. El autor se acerca a todos los epifenómenos de la cultura de la forma con una radical postura integradora y no se le aprecia otra escolástica que la de la comprensión racional de la lógica interna de Arquitectura y Diseño. De su obra se desprende una original, y nueva, comprensión del futurismo como elemento constitutivo «...de la revolución que estableció el carácter del siglo XX, en pensamiento estético, pintura, escultura y arquitectura. Sin Marinetti, Boccioni y Sant'Elia, los inicios del siglo XX no pueden ser descritos satisfactoriamente». Hacemos mención especial de esta nota valorativa, porque introduce —en un contexto de obras, hechos y nombres ya pertenecientes a la sabiduría convencional sobre estos temas— una perspectiva crítica inteligente que le lleva a valorar por encima de apriorismos interpretativos. La riqueza cultural del autor le permite relacionar su materia específica con el correlato de las distintas artes y el lector menos introducido logra, al final de la lectura, una comprensión totalizadora de la convulsión estética que dio origen a la moderna problemática del paisaje humano. El libro está magníficamente ilustrado (198 ilustraciones) y traducido: Juan Eduardo Cirlot.

M. V. M.

Peter COLLINS

LOS IDEALES DE LA ARQUITECTURA MODERNA; SU EVOLUCION (1750-1950)

Colección «arquitectura y crítica», Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

Dentro de una perspectiva de revisión histórica de los temas fundamentales de la arquitectura, este libro —traducido y prologado por Ignacio de Solá-Morales Rubió, quien es además el director de la colección— se articula en cinco partes cuyo contenido temático es el siguiente: *romanticismo* (arquitectura revolucionaria, la influencia de la historiografía, la influencia de lo pintoresco), *historicismo* (el conocimiento de los estilos, primitivismo y progreso, historicismo romano, historicismo griego, historicismo renacentista, nacionalismo gótico, eclesiología gótica y reforma social, policromía, eclecticismo, la exigencia de una nueva arquitectura), *funcionalismo* (la analogía biológica, la analogía mecánica, la analogía gastronómica, la analogía lingüística), *racionalismo* (la influencia de los ingenieros civiles y militares, racionalismo, nuevos problemas de planteamiento), *influencias entre las diversas artes* (de la literatura y la crítica, del diseño industrial, de la pintura y la escultura, nuevos conceptos del espacio).

J. M. A.

URBANISMO Y SOCIEDAD EN ESPAÑA.

número extraordinario de la revista CUADERNOS PARA EL DIALOGO, abril, 1970.

POLITIQUE URBAINE.

número monográfico de la revista SOCIOLOGIE DU TRAVAIL, octubre-diciembre, 1969.

El tema de la ciudad se está convirtiendo, cada vez más, en uno de los focos problemáticos fundamentales de nuestra sociedad. No se trata ya solamente de un problema formal o técnico, como ha podido dar a entender el tradicional tratamiento de la ciencia urbanística. Ni siquiera de un mero problema de reivindicaciones «sociales».

El análisis del fenómeno urbano —consecuencia del proceso de industrialización que ha introducido cambios substanciales en tantos aspectos de la sociedad— ha sido hasta ahora deudor casi exclusivo de las orientaciones teóricas establecidas en la década de los años 20 por la escuela de Chicago. La tradición urbanística anterior, más o menos utópica, está prácticamente centrada en la creación de formas urbanas «de gabinete», sin conexión con los fenómenos económicos, sociales, políticos, subyacentes en el proceso de urbanización.

La complejidad que el fenómeno urbano está adquiriendo hace cada día más necesario superar los esquemas analíticos utilizados hasta ahora.

Los dos números monográficos que presentamos significan, desde perspectivas diferentes, un positivo intento de realizar este paso necesario. Las aportaciones de los autores que intervienen son, lógicamente, de valor desigual. Pero esto no disminuye en nada el interés del esfuerzo colectivo realizado.

El primero, más concretamente referido a la realidad española, pone de manifiesto la multiplicidad de aspectos que han de tenerse en cuenta en relación con la estructura y la dinámica de lo urbano. El segundo, situado a un nivel analítico más general, está centrado en un esfuerzo por dotar de bases teóricas y metodológicas serias y coherentes el tratamiento de la planificación urbana como fenómeno político, es decir, como control político-social del proceso de urbanización.

J. M. A.

DOCUMENTOS DE COMUNICACION VISUAL

Nos llega un interesante fascículo, editado por Industrias Gráficas Casamajó, cuyo objeto es la difusión de temas relacionados con la comunicación visual. Puede catalogarse del esfuerzo más serio emprendido en España para la información sobre técnicas de Comunicación Visual. Consta de distintos artículos: *¿Basta ya?*, de Will Burtin, es una denuncia de la *incomunicación* paradójica que están consiguiendo los medios de comunicación: «Nuestras comunicaciones nos hacen ver y oír cada vez más y hacen que aprendamos cada vez menos. Se convierten en el simple ruido de nuestro medio y no en su alma», a continuación un artículo de Franz Heigl, *Arte como Información, Información como Arte*, seguido de los de Cirici Pellicer, Xavier Miserachs y el resucitado Francisco Rodón que publica un interesante estudio sobre el lenguaje y la Publicidad. Finaliza el número la transcripción de la mesa redonda establecida en torno al diseñador italiano Silvio Coppola, en la que participan: Toni Miserachs, Ferran Cartes, Federico Correa, Francesc Casamajó, Rafael Carreras, Joan Costa, Josep Emili Hernández Cros, Miserachs (Xavier), Marçal Moliné, Josep Pla Narbona, Francesc Serra Cantarell, Rafols Casamada e Yves Zimmermann. Son los confectionadores del número: Toni Miserachs, Francesc Casamajó e Yves Zimmermann.

FARENHEIT 70

LIBROS RECIBIDOS

SCHREYER-RAMM-WAGNER

ESTATICA DE LAS ESTRUCTURAS tomo 3

Traductor: Francisco J. SEGOVIA ESPIAU

Revisión: Juan BATANERO

Editorial Blume

Formato: 24×16,5 cm, 240 págs., aproximadamente; 333 grabados. Tomo III. Encuadernados tela, con sobrecubierta plastificada. Precio aproximado, 600 ptas.

Indice. Normas, cargas, tensiones y flechas admisibles en la construcción de puentes y grúas. Líneas de influencia de vigas de alma llena y de celosía, con ménsula, articulaciones y continuas. Vigas armadas roblonadas y soldadas. Empujes de agua y del terreno en muros de contención, tablestacas y ataguías. Bóvedas, contrafuertes y estribos. Pórticos.

Dr. Ing. F. TAKABEYA

ESTRUCTURA DE VARIOS PISOS

Cálculo y tablas de momentos. Método de CROSS, KANI y TAKABEYA. Dr. Ing. F. TAKABEYA.

Traductor: Gaspar ABRAHAM SEGUI y Guillermo ROSELLO RAMONELL.

Compañía Editorial Continental, S. A.

Formato: 24×16,5 cm, 296 págs., encuadernado en tela, con sobrecubierta plastificada. Precio 550 ptas.

Indice. Parte A, Estructuras de varios pisos sometidas a cargas verticales y horizontales: I Deducción de las ecuaciones fundamentales. II Método de Cross y Método de Kani. III Método de TakabeYA. IV Problemas referentes a entramados irregulares. V Cálculo de las tensiones producidas por la acción del viento en los entramados de los rascacielos. VI Cálculo de las tensiones secundarias en las vigas simples. VII Cálculo de las vigas Viendeel. Parte B, VIII Aplicaciones de las tablas de Momentos. IX Instrucciones para el empleo de las Tablas de Momentos. X Términos de carga (Ecuación de los momentos de empotramiento). Parte C, Resumen de las Tablas de Momentos.

U. y K. PORTMANN

SIGNOS Y SIMBOLOS EN LOS DISEÑOS DE CONSTRUCCION

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Formato: 30×22 cm, encuadernado en cartón, 144 págs., precio 420 ptas.

Indice. Aplicación y objeto de signos y símbolos en los dibujos de construcción. Formatos, tipos de líneas, escalas, colores, plantillas. Planos de ordenación urbanística, escalas, colores, plantillas. Planos de ordenación urbanística. Planos de construcción, planos de obra, planos de instalaciones. Símbolos para las instalaciones de abastecimientos de agua, saneamiento, calefacción, gas, pararrayos, electricidad, para puertas y ventanas, pintura, pavimentos, muebles. Símbolos para los planos de edificios industriales, transportes, laboratorios, edificios deportivos, etcétera. Símbolos para distintas clases de materiales. Índice alfabético.

A. PETRIGNANI

TECNOLOGIAS DE LA ARQUITECTURA

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Formato: 30×23 cm, 560 págs., con 1078 figuras, precio encuadernado en tela: 1.400 ptas. y en rústica: 1.300 ptas.

Indice. Estructuras de cimentación. Estructuras del vuelo del edificio. Elementos arquitectónicos en los tres tipos de estructuras (de fábrica, de hormigón armado, de acero). Estructuras de cubierta (bóvedas, suelos, cubiertas). Estructuras de comunicación vertical en los edificios. Obras de acabado. Organización de los trabajos y sistemas modernos de prefabricación.

ENTRE DYSTOPIA Y UTOPIA

Editorial Moneda y Crédito

Formato: 18×25 cm, 112 págs., grabados, encuadernado en cartón, 150 ptas.

Indice. Hacia la Dystopia. Huida hacia la Utopía. Necesidad de la Entopia.

Santiago VINTRO y Domingo LLOR, con la colaboración y dirección de Juan V. FUENTES LOJO

PROPIEDAD INMOBILIARIA

Ediciones Nauta, S. A.

Formato: 26,5×21 cm, encuadernado en tela.

Indice. Edificación de inmuebles. Transmisión de inmuebles. Arrendamiento de inmuebles. Administración de inmuebles.

Ronald Fraser; versión castellana de Esteban Riambau

Hablan LOS TRABAJADORES

Editorial Nova Terra, colección trabajo y sociedad n.º 10

Formato: 15,5×21,5 cms., 274 págs., encuadernado en cartón.

Indice: Narraciones de las vidas de los obreros en su trabajo.

Ernest MANDEL, versión catalana de Miquel Muntaner

INICIACIO A L'ECONOMIA MARXISTA

Editorial Nova Terra; Colección Síntesi, 30

Formato: 11,5×17 cm, 134 págs., encuadernado en cartón.

Indice: La teoría del valor i de la plus-válua. El capital i el capitalismo. El neocapitalisme.

SOCIOLOGIA Y GEOGRAFIA

Ediciones Península. Colección Historia, Ciencia y Sociedad, 43

Formato: 14×20 cm, 225 págs., encuadernado en tela y sobrecubierta plastificada. Precio 200 ptas.

Indice. Introducción. Marcos y problemática: El espacio, el tiempo, el número. Los temas: El trabajo, la existencia. La acción: El urbanismo, el acondicionamiento del territorio. Henri LEFEBVRE. Prólogo de Mario GAVIRIA

EL DERECHO A LA CIUDAD

Ediciones Península. Colección Historia, Ciencia y Sociedad, 44

Formato: 14×20 cm, 169 págs., encuadernado en tela y sobrecubierta plastificada. 160 ptas.

Indice. Industrialización y urbanización: primeras aproximaciones. La filosofía y la ciudad. Las ciencias parcelarias y la realidad urbana. Filosofía de la ciudad e ideología urbanística. Especificidad de la ciudad: la ciudad y la obra. Continuidades y discontinuidades. Niveles de realidad y de análisis. Ciudad y campo. En las proximidades del punto crítico. Sobre la forma urbana. El análisis espectral. El derecho a la ciudad. ¿Perspectiva o prospectiva?. La realización de la filosofía. Tesis sobre la ciudad, lo urbano y el urbanismo.

Pierre GEORGE

LA ACCION DEL HOMBRE Y EL MEDIO GEOGRAFICO

Ediciones Península. Colección Historia, Ciencia y Sociedad, 61

Formato: 13×20 cm, 246 págs., encuadernado en cartón plastificado.

Indice. El espacio inorganizado. La organización del espacio agrícola. La organización del espacio industrial. Grandes problemas y grandes trabajos.

Jane JACOBS

MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES

Ediciones Península. Colección Historia, Ciencia y Sociedad, 7

Formato: 13x20 cm, 468 págs., encuadernado en tela y sobrecubierta plastificada, 335 ptas.

Indice. La peculiar naturaleza de las ciudades. Condiciones previas de diversidad urbana. Fuerzas de decadencia y fuerzas de regeneración. Tácticas diferentes.

Xavier RUBERT DE VENTOS. Prólogo de José Luis L. ARANGUREN

TEORIA DE LA SENSIBILIDAD

Edicions Península. Colección Historia, Ciencia y Sociedad, 34
Formato: 13,5x20 cm, 584 págs., encuadernado en tela y sobrecubierta plastificada, 480 ptas.

Indice. Prólogo. Introducción. Historia y teoría del arte moderno: Del Renacimiento al Naturalismo: La aproximación a la realidad; la abstracción ante los despojos de la realidad: dos interpretaciones; observaciones acerca del Formalismo como Realismo; comentarios y perspectivas. Las teorías clásicas: La Abstracción como experiencia; la Abstracción como objeto. Los fundamentos de una nueva estética: La condición necesaria de la obra. El Código; La condición suficiente. El objeto significativo. Teoría y realidad del arte nuevo: Coherencia: El nuevo humanismo; continuidad: Una necesidad interna; contraste: El arte implicado; necesidad: La ciudad universal, el síndrome de la cápsula y el sistema político.

Oriol BOHIGAS

BARCELONA ENTRE EL PLA CERDA I EL BARRAQUISME

Edicions 62. Colección llibres a l'abast, 6
Formato: 12x18 cm, 160 págs., encuadernado en cartón, 80 ptas.

Indice. Dues arrencades revolucionàries: El Modernisme, el GATCPAC. Les etapes bescantades: El neoclassicisme romàntic i el monumentalisme. Suggestiments urbanístics de Barcelona: L'Eixample Cerdà, «Poble Espanyol», dimensions polítiques de Barcelona.

Gaston BARDET, pròleg i història recent de la urbanística als països catalans per Manuel RIBAS i PIERA.

L'URBANISME

Edicions 62. Colección llibres a l'abast, 14
Formato: 12x18 cm, encuadernado en cartón plastificado, 163 páginas. 80 ptas.

Indice. De l'art urbà a l'urbanisme. Del urbanisme a l'endegament de l'espai. Els grans problemes de l'urbanisme. Les cinc fases de l'establiment d'un pla d'endegament. Principis d'un pla nacional d'urbanisme. L'endegament de les regions. L'endegament de les aglomeracions. L'endegament dels camps. Cap al nou urbanisme. Història recent de la urbanística als Països Catalans.

Nikolaus PEVSNER. Prólogo de Oriol BOHIGAS

INICIACIO A L'ARQUITECTURA

Edicions 62. Colección Biblioteca bàsica de cultura contemporània, 22

Formato: 12,5x19,5 cm, 286 págs., encuadernado en cartón plastificado. 275 ptas.

Indice. Pròleg a l'edició catalana. Prefaci. Introducció: Capvespre i alba (s. IV al X). L'estil romànic (a. 1000 a 1200). L'alt i clàssic estil gòtic (a. 1150 al 1250). L'estil gòtic tardà (a. 1250 al 1500). Renaixement i manierisme (a. 1420 al 1600). El barroc als països catòlics (a. 1600 al 1760). Anglaterra i França des del segle XVI fins al XVIII. Romanticisme, historicisme i el principi del moviment modern (a. 1760 al 1914). Des de la fi de la Primera Guerra Mundial fins als nostres dies. Postdata americana.

SINTESIS DEL ARTE UNIVERSAL

desde la Prehistoria a nuestros días.

José Antonio PEREZ-RIOJA

Editorial Tecnos

Formato: 12x19,5 cm, 483 págs., fotos, encuadernado en cartón, precio 260 ptas.

Indice. Introducción. El amanecer del Arte: el Arte prehistórico. Egipto y el arte negro. Asia anterior u Oriente Medio. Extremo Oriente: India, China, Japón... El arte de Ultramar. El mundo prehelénico. El mundo clásico: Grecia. El mundo helenístico o la expansión del arte griego. El fin del mundo clásico: Etruria y Roma. El arte paleocristiano. El arte bizantino y el arte ruso. El Occidente anterior al Románico: el arte prerrománico. El mundo islámico: el arte árabe o musulmán. El románico. El gótico. El Renacimiento. El Manierismo. El estilo trentino. El Barroco. El Rococó. El Neoclasicismo. El Romanticismo. Realismo, naturalismo, prerrafaelismo, modernismo. Del Impresionismo y el Simbolismo a los umbrales del siglo XX. El Arte del siglo XX. Constantinos A. DOXIADIS

Jacqueline BEAUJEU-GARNIER y Georges CHABOT

TRATADO DE GEOGRAFIA URBANA

Editorial Vicens-Vives

Formato: 18x22,5 cm, 587 págs., fotos y grabados, encuadernado en tela y sobrecubierta plastificada.

Indice. Introducción. Las ciudades en el mundo. Las funciones urbanas. El plano y la extensión de las ciudades. La vida en las ciudades. La ciudad en la región.
Pierre GEORGE

REVISTAS RECIBIDAS

BOLETIN ECONOMICO DE LA CONSTRUCCION PUBLICACIONES TECNICAS

Formato: 17x24 cm, 216 págs., precio suscripción anual 600 ptas.

Indice: Precios del ramo de la Construcción

CUPULA, construcción, arquitectura y decoración julio 1970 n.º 249

Formato: 16x23,5 cm, publicación mensual, precio de un número 18 ptas., suscripción anual 175 ptas.

Indice: De las barracas a las Nuevas Ciudades. Las Nuevas Ciudades de la Gran Bretaña. Coderch y su edificio (Trade). Elementos modulares. Atlas de técnica edificatoria. Seguridad social. El yeso está (en buena forma). Grúa ligera. XXXVIII Feria de Muestras de Barcelona.

JOURNAL OF THE TOWN PLANNING INSTITUTE june 1970 volume 56 N.º 6

Formato: 21x29,7 cm, publicación mensual, precio de un número 7s 6d, suscripción anual 3 3s

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI N.º 149 abril-mayo 1970

Formato: 24x31 cm, publicación bimensual, precio de un número 20 F, suscripción anual 110 F ó 22,50 \$

Indice: número dedicado a la arquitectura en España: Madrid y Barcelona. Realizado por Yvette Pontoizeau y Jean-Pierre Cousin.

NUEVA FORMA N.º 52 mayo 1970

Edita Nueva Forma (HISA)

Formato: 24x31 cm, publicación mensual, precio de un número 50 ptas, suscripción anual.

Indice: número dedicado a recoger la labor desplegada por los hombres del Stijl: Van Doesburg, Vantongerloo y Cor van Eesteren.

CORREOS Y COMUNICACIONES

PRECISIONES AL ARTICULO:

«AUTOCONTESTACION Y CONTESTACION DE FERNANDEZ ALBA»

Señores:

Sírvame esta nota, en primer lugar, para expresarles mi satisfacción por la acogida que han tenido en sus páginas las actividades culturales del cuarto curso de Arquitectura, al que pertenezco. En segundo lugar, aprovecho esta misma acogida para introducir una breve aclaración a la nota «Autocontestación y contestación de Fernández Alba» que su colaborador Albert Viaplana introduce en la pág. 7 del n.º 1 de esta publicación.

Dejando a un lado, en esta ocasión, cualquier afán de polémica en torno a la personalidad o el contenido de las conferencias de los personajes convocados para el ciclo de charlas al que hace referencia la nota en cuestión, sí es conveniente establecer una distinción entre los mismos basada no tanto en el programa de las conferencias como en los resultados prácticos e inmediatos de las mismas.

Los señores Octavi Fullat, Marta Mata, Eduardo Tarragona y el arquitecto Martorell vinieron a la Escuela atendiendo la convocatoria de un grupo de estudiantes y profesores del curso. Estas conferencias y estos conferenciantes dieron lugar, por motivos diversos que van de la negativa a aceptar coloquio posterior (Sr. Fullat) a la politización más o menos oportunista de la conferencia (Sr. Tarragona), a que finalizaran de una manera afortunadamente tan lejana de «lo usual» como de «lo previsto». Pudiéndose por tanto hablarse de una cierta «contestación» estudiantil a, por lo menos, los dos personajes citados.

Los señores Oriol Bohigas, Emilio Donato y Antonio Fernández Alba fueron propuestos como conferenciantes por otro grupo de estudiantes y profesores, de los que yo formé parte, a la totalidad del curso. Estas charlas consiguieron la general audiencia de los estudiantes de toda la Escuela y finalizaron en coloquios que, en general, fueron ricos en intervenciones por parte de los asistentes,

tal y como puede comprobarse en los registros magnetofónicos de todos estos actos.

Por todo ello no podemos sino pensar que cuando A. Viaplana afirma que «Por riguroso turno fueron contestados O. Fullat, M. Mata, E. Tarragona y Emilio Donato» ello se debe más a un involuntario error en lo que hace referencia al cuarto nombrado, Emilio Donato, que a un desconocimiento de la realidad objetiva, de tan fácil acceso en este caso, como digo antes al hablar de las cintas magnetofónicas.

También nos remitimos a la nota de Viaplana para lamentar el olvido, u omisión, que en ella se hace de Oriol Bohigas y de su charla, la única, por cierto, que sólo trató de «escuelas-escuelas» siendo en cambio eludidas muchas de las cuestiones de carácter más general y global que estaban en el ambiente y que fueron planteadas casi de entrada en la charla de Donato, con la complacencia de la mayoría de asistentes. Y desde luego no creemos que el escaso coloquio que siguió a la charla de Oriol Bohigas sea motivo suficiente como para pasar por alto su comentario, ciertamente valioso, sobre arquitectura escolar.

Es de lamentar que tanto la omisión del contenido de la charla de Donato como la falta total de referencia a la presencia de Bohigas pueda dar la impresión de meter en el mismo saco del desinterés dos charlas tan dispares como fueron la charla-coloquio-temas globales de Emilio Donato y la charla-información-temas concretos de Oriol Bohigas.

En cambio creo que es justo alabar la jugosa transcripción que de la charla de Fernández Alba hace Albert Viaplana, aunque utilice el, tan ambiguo como de moda, término «contestación», o «autocontestación», para calificar aquel interesante trabajo que, por cierto, nos sorprendió a todos con un rigor y una seriedad reconfortantes y a los que, por lo que se ve, no acabamos de acostumbrarnos.

Muchas gracias.

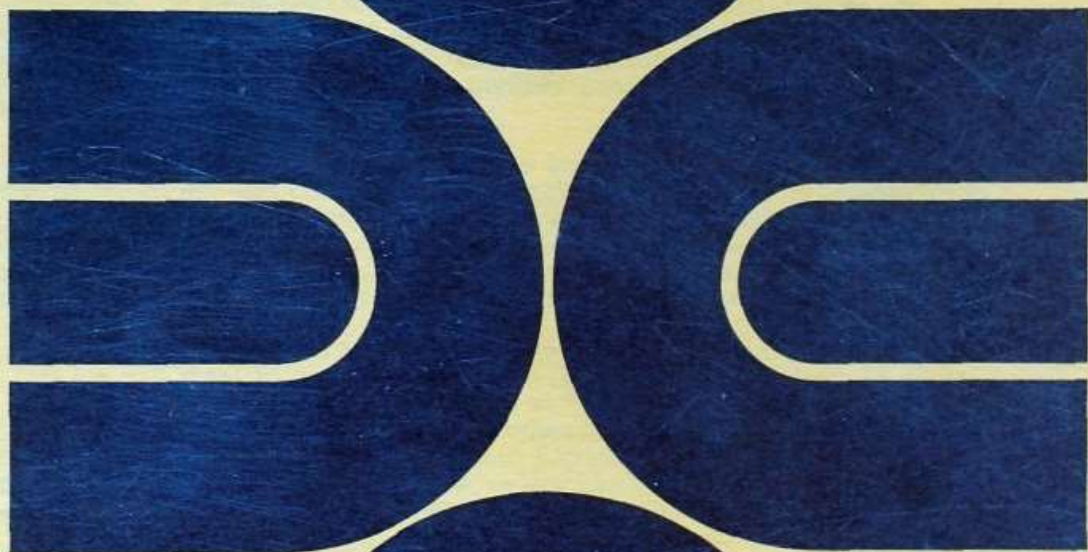
Pedro Nicolau Bover
Por el grupo organizador del ciclo
Bohigas-Donato-Fernández Alba en la
Escuela de Arquitectura de Barcelona.



CAU/CONSTRUCCION/
ARQUITECTURA/
URBANISMO
ES UNA PUBLICACION
BIMESTRAL
DEL COLEGIO OFICIAL
DE APAREJADORES
Y ARQUITECTOS TECNICOS
DE CATALUÑA
Y BALEARES



CAU/CONSTRUCCION/
ARQUITECTURA/
URBANISMO
ES UNA PUBLICACION
BIMESTRAL
DEL COLEGIO OFICIAL
DE APAREJADORES
Y ARQUITECTOS TECNICOS
DE CATALUÑA
Y BALEARES



CAU/CONSTRUCCION/
ARQUITECTURA/
URBANISMO
ES UNA PUBLICACION
BIMESTRAL
DEL COLEGIO OFICIAL
DE APAREJADORES
Y ARQUITECTOS TECNICOS
DE CATALUÑA
Y BALEARES



CAU/CONSTRUCCION/
ARQUITECTURA/
URBANISMO
ES UNA PUBLICACION
BIMESTRAL
DEL COLEGIO OFICIAL
DE APAREJADORES
Y ARQUITECTOS TECNICOS
DE CATALUÑA
Y BALEARES



¿PROFESIONES O CORPORACIONES?

Al margen del debate gremial entre técnicos «superiores» y técnicos «de grado medio»

Jesús A. Marcos Alonso

Campanas a rebato

La historia comienza con el movimiento general de regremialización que se produce, a lo largo del siglo pasado, entre las profesiones más o menos «liberales». Este movimiento coincide con la extraordinaria importancia que, en sectores cada vez más amplios, van adquiriendo las profesiones «técnicas», con sus múltiples, y siempre crecientes, ramas y especialidades. El resultado es la resurrección del viejo modelo corporativo, como modelo universal de organización para todas las profesiones, las viejas y las nuevas. Desde este momento, es inevitable que toda la dinámica interprofesional —relaciones entre los diversos estamentos profesionales, entre las profesiones establecidas y las profesiones que emergen— se haya montado sobre la base de sutiles, escolásticas querellas de intrusismos y jerarquías, de competencias y atribuciones, de responsabilidades «sociales» y reservas carismáticas. Es inevitable que la metafísica de las profesiones haya substituido a la historia de las profesiones o, dicho de otro modo, que la dialéctica interprofesional se haya convertido en una simple y pertinaz guerra de los privilegios profesionales.

El problema es, pues, viejo y universal. Y si en otros países con un más alto nivel de desarrollo está conociendo formulaciones nuevas, como consecuencia de las ineludibles exigencias que imponen las nuevas estructuras de los sistemas productivos, en su versión española esta lucha sigue planteándose substancialmente sobre los mismos supuestos del viejo modelo corporativo que sobrevive siempre, contra viento y marea, como si nada hubiera cambiado.

A lo más que se ha llegado es a la consabida revolución de las palabras por la que los que antes se llamaban peritos se llaman ahora ingenieros técnicos y los que antes se llamaban aparejadores se llaman ahora arquitectos técnicos; como era de esperar, las «naturales» y convenientes distancias han quedado, una vez más, a salvo mediante el milagro lingüístico de hacer preceder el título de doctor al que, desde siempre, «sólo» había sido ingeniero o arquitecto. De este modo, según parece, algunos encuentran perfectamente resuelto el problema de la falta de técnicos que había denunciado el conocido Informe del Banco Mundial.

En resumen, y reformas verbales aparte, nada ha cambiado; el fetiche clasista de los dos mundos profesionales —«superiores» y «medios»—, rigidamente jerarquizados, sigue siendo el bastión en defensa del cual se organizan, de modo intermitente —coincidiendo con los tímidos intentos de reforma de parte de la Administración— toda clase de escaramuzas, de batallas a campo abierto y hasta, valga la metáfora, de airados levantamientos generales.

Hay que anotar que, en este asunto, la Administración ha procedido siempre con todo género de miramientos y precauciones. Pero, no obstante esta probada prudencia de los poderes públicos —o quizá precisamente por ella—, cada vez que se ha intentado aventurar una reforma en el anquilosado mundo corporativo de las profesiones técnicas, las campanas han sonado a rebato y ha sido proclamada la «guerra santa».

El espectáculo se ha reproducido una vez más —y quizá con mayor vehemencia y aparatosidad que nunca— con ocasión del anunciado Decreto, luego abortado, reorganizando las atribuciones de los dos tipos de técnicos.

En realidad, a juzgar por lo que fue publicado en la prensa, los cambios que introducía dicho decreto eran más bien tímidos y desde luego nada radicales. No lo juzgaron así los técnicos «superiores» y ello hizo que, durante los meses de junio y julio pasados, el sufrido lector de periódicos y semanarios de actualidad asistiera, entre escéptico y divertido, a un extraño combate que no por ser «a alto nivel» era menos agrio y violento. Declaradas las hostilidades, tirios y troyanos volcaron en la lucha todo el peso de sus respectivos armamentarios: presiones, comunicados a la prensa, enunciados solemnes y graves, frases célebres, golpes de efecto (a propósito ¿iban en serio las numerosas dimisiones que se produjeron?) y hasta veladas amenazas.

¿Por quién doblan las campanas?

¿Qué problemas latían realmente detrás de las palabras en esta extraña guerra? ¿qué era lo que de verdad se defendía? ¿qué valores o qué intereses estaban en juego? Dejemos claro, antes que nada, que no se trata aquí de juzgar las intenciones de nadie; no hay ninguna prueba ni ningún derecho que permita suponer que nadie de los que han intervenido en el debate lo haya hecho con torcidas intenciones. Podemos estar seguros de lo contrario; por otra parte, en problemas como éste, las intenciones no tienen la más mínima importancia y los «procesos a las intenciones», además de ser absurdos e injustos, no nos llevan nunca a ninguna parte.

Hecha esta necesaria advertencia y sin pretender agotar este complejo tema de las profesiones técnicas, vamos a intentar —pasada ya la tormenta— expresar nuestra modesta opinión en relación con algunos de los problemas que, creemos, constituyen realmente el meollo de la cuestión.

Una de las constantes de la querella interprofesional ha sido siempre la apremiante llamada a los altos intereses de la sociedad. En este caso, el uso y abuso de esta referencia ha sido particularmente importante; de una y otra parte —aunque, justo es reconocerlo, más de una que de otra— se han invocado los peligros que el Decreto o el no Decreto iba a introducir «para el desarrollo de la técnica española y, por lo tanto, para la economía del país», «para el interés general del país», para «el desarrollo y el bienestar general», para «el futuro tecnológico», para la Arquitectura («no reivindicamos unos intereses lesionados. Reivindicamos la Arquitectura con todas sus consecuencias. No como una profesión, sino como una realidad y necesidad social»), para la cultura («lo que se pretende con la reglamentación prevista es un verdadero atentado a la cultura»). Las citas podrían multiplicarse. En realidad, nada nuevo. Desde que el mundo es mundo, las grandes profesiones han tendido a hacer coincidir sus intereses con los intereses generales y el reconocimiento social de una misión con su cumplimiento real. Sobre esta «mágica coincidencia» se ha basado siempre la exigencia de controles legales que aseguren, en bien de la comunidad, el monopolio corporativo. Como dice el sociólogo americano W. J. Goode, «casi todas las profesiones pueden presentar una cámara de los horrores para mostrar los males que se derivan de la falta de controles legales... controles casi todos ellos creados más para defender la organización corporativa que como respuestas a una demanda pública contra la mala práctica profesional».

Algunos, más modestos, han cifrado el problema en «una defensa de los legítimos intereses de la profesión». Una lectura del Decreto, que al parecer se preparaba, muestra sin ningún género de dudas la enorme desproporción entre lo que realmente estaba en juego y las invocaciones no sólo a los sacrosantos intereses de la cultura y de la sociedad (¡sí, de verdad, los pobres intereses generales pudieran hablar!) sino incluso a los legítimos intereses de la profesión como un todo.

Más allá de todas las solemnes declaraciones, lo que en realidad ha sido objeto de discusión y de conflicto —lo que ha prolongado el debate durante más de seis años, haciendo inútiles los esfuerzos de las diversas comisiones interministeriales— ha sido simplemente la distribución de facultades en relación con la firma de proyectos y la dirección de obras, es decir, las facultades que a cada tipo de profesional le competen *en cuanto profesional liberal*.

Pero, ¿cuántos, de entre las varias decenas de miles de técnicos que hay en España, van a tener ocasión realmente de convertirse algún día en profesionales liberales? ¿A cuántos ingenieros y a cuántos peritos les afecta realmente el poder o no poder firmar proyectos si el trabajo profesional que la mayoría realiza en las empresas nada tiene que ver con esa tarea? Por lo que se refiere a los aparejadores, una encuesta realizada por el Colegio de Cataluña y Baleares ha mostrado que apenas son un cuarto de los profesionales los que, con cierta propiedad, pueden seguirse llamando «liberales» mientras el resto se ha convertido en «asalariados». El problema de los arquitectos es, hoy por hoy, distinto, pero ¿por cuánto tiempo? La crisis de las profesiones liberales al estilo clásico es absolutamente irreversible.

Por otra parte de todos es sabido que, entre arquitectos y aparejadores, una pequeñísima minoría concentra prácticamente todos los encargos de importancia mientras la mayoría ha de defenderse como puede.

Surge la sospecha, ante estas consideraciones, de que no sólo se ha tratado de una querella típicamente gremial sino perfectamente desenfocada desde el punto de vista de la genuina defensa de «los intereses de los profesionales»; de que, como ocurre tantas veces, los únicos intereses en juego han sido en realidad los de unas minorías privilegiadas dentro de cada profesión; de que estos intereses de las minorías han sido y siguen siendo la verdadera «tapadera» que impide un correcto y sereno planteamiento del problema a nivel global y desde el único punto de vista razonable: las exigencias reales del sistema productivo, las necesidades auténticas de la industria y de la sociedad.

Todos iguales, pero unos más que otros

Si seguimos intentando llegar al cabo de los motivos que, en el fondo, provocaron la polvareda, hemos de concluir que, más allá de los inmediatos intereses gremiales de unas minorías, el verdadero caballo de batalla sigue siendo el tan traído y llevado clasismo de la estructura que separa jerárquicamente los profesionales «superiores» de los «medios», los destinados a mandar y los destinados a ser «ayudantes» o, como ahora se dice, «colaboradores», los que monopolizan las «visiones de conjunto» y los que tienen como campo propio «un conocimiento eminentemente práctico».

Todas estas clasificaciones serían correctas si respondieran a mecanismos de libre competencia, a orientaciones aptitudinales libremente elegidas, en una palabra, a una estructura docente unitaria y abierta que hiciera posible a todos por igual el acceso a los diversos niveles y a las diversas orientaciones profesionales.

Pero ésto —ocioso repetirlo una vez más— no es así; por el contrario, es sabido que la posibilidad de acceso a los diversos niveles de la jerarquía es directamente proporcional a la categoría social de la propia familia. Queremos creer, a este propósito, que debe tratarse de algún involuntario error la afirmación, a la pregunta de un periodista, del Decano del Colegio de Arquitectos de Madrid: «—¿Existe o ha existido en las Escuelas de Arquitectura Superior cierta tendencia al llamado *numerus clausus*? —Creo sinceramente que lo del *numerus clausus* es una leyenda negra. En la Escuela de Madrid el tanto por ciento de alumnos hijos de obrero dobló al número de hijos de padres con profesiones liberales. A éstos siguen los hijos de abogados y militares» (Arriba, 13 de junio de 1960).

Títulos, privilegios, reservas, escalafones, siguen siendo en gran medida los criterios predominantes de la «eficiencia» en una sociedad que quiere que todo cambie a condición de que todo permanezca igual.

La escalada de las reservas jerárquicas llega a veces a extremos divertidos. Baste recordar la guerra de comunicados entre los Colegios de Peritos e Ingenieros de Telecomunicaciones sobre si firmar proyectos para la instalación de antenas colectivas debe ser considerado una facultad de los técnicos medios o si está reservada en exclusiva a los superiores. Y uno, ignorante, creyendo que eso se arreglaba echando mano de un buen electricista.

Lo mismo en relación con los títulos. Hasta se ha echado mano del inverosímil argumento de que el Decreto suponía una estafa para los estudiantes de arquitectura; o una dilapidación de fondos públicos —del contribuyente, por lo tanto— al intentar utilizar los técnicos «superiores» en funciones «inferiores». Seamos serios.

En relación con el problema de los títulos, las distancias y las reservas, podríamos aportar abundantes contrasentidos puestos de manifiesto en esta polémica; es, por otra parte, bien sintomática la insistencia en que el Decreto era injusto porque suprimía «los escalones de diferenciación» entre unos y otros (lo cual, además, no es verdad ni mucho menos), porque «reducía sensiblemente las distancias profesionales», porque permitía «ampliar las

facultades por la práctica, sin volver a refrendar los estudios de otro nivel», es decir, de los títulos «superiores»; títulos, por otra parte, que «no son un privilegio que se otorga para la exclusiva del ejercicio profesional de por vida, sea competente o no. Representan que la sociedad precisa el instrumento que la garantice contra el curanderismo».

Y, sin embargo, como ha observado O. Bohigas (que desde hace tiempo predica inútilmente la necesidad de una radical reforma en las estructuras profesionales): «se resuelva como se resuelva el conflicto, la gran masa de arquitectos española media seguirá siendo tan mala como ha sido estos últimos treinta años. No hay ninguna razón para defender las atribuciones de la profesión de arquitecto cuando —paralelamente a todos los otros profesionales españoles: médicos, ingenieros, educadores, etc.— han demostrado ser, en su inmensa mayoría, unos profesionales mediocres» (Mundo, 11 de julio de 1970).

Bohigas concluye: «claro que aumentar las atribuciones de los aparejadores no hará más que empeorar la situación: será añadir todavía otro mayor porcentaje de mediocres en la manipulación de la pobre arquitectura española».

Esta conclusión no parece mantenerse en la lógica interna de las premisas que antes había sentado. Al contrario, la conclusión debería haber sido: ¿por qué, entonces, no destruir de una vez las barreras que introduce el fetiche de los títulos y dar a todos la posibilidad de una libre competencia profesional? La arquitectura y la ingeniería no perderían demasiado —difícilmente se harían más mediocres— pero, como compensación, la aportación de los técnicos podría costar menos a la sociedad. O, cuando menos, por aquello de «o nos calentamos todos...».

Las profesiones no son esencias

Naturalmente nadie quiere defender, a nivel manifiesto, estructuras clasistas y privilegios en exclusiva.

La legitimación de una estructura objetivamente clasista, como es la que fundamenta la actual organización de las profesiones técnicas en España, se hace siempre desde razones más sutiles.

Una de las bases teóricas que más encarnizadamente se utilizan, directa o indirectamente, es la llamada «a la esencia de la profesión».

En la polémica que nos ocupa, esta referencia ha sido una de las más universalmente utilizadas de parte de los técnicos superiores y, particularmente, de parte de los arquitectos. «La arquitectura no es una especialidad», «la arquitectura es indivisible». «La arquitectura no es una ingeniería ni una especialidad. Su misión es enlazar y trabar técnicas, crear cultura... El arquitecto debe tener una visión de conjunto desde que proyecta una obra hasta que la ve realizada. Es el que enlaza las técnicas con una

visión amplia, cultural y humanística. Si no se hace así, negamos el hecho mismo de la arquitectura. No puede hacerse un corte entre proyecto y dirección»; de lo contrario «habría que entonar un responso por esta importante actividad social»; no puede cortarse «el proceso creativo que es característica fundamental de la obra de arquitectura, desde las primeras ideas a la terminación de las obras»; «el decreto destruye la figura del arquitecto y del aparejador». Etc.

Es absurdo, sin embargo, definir las profesiones «en sí mismas». En cuanto tales, sólo adquieren sentido en relación a la estructura de la división del trabajo que las suscita; y, en cuanto profesiones técnicas, en relación a la estructura de la división técnica del trabajo que, en cada momento histórico, suscita nuevas exigencias funcionales y, por lo tanto, la necesidad de nuevos saberes, de nuevas ocupaciones, de nuevas profesiones.

Este proceso se concreta, fundamentalmente, en un desdoblamiento, una subdivisión, una descomposición de los saberes, ocupaciones y profesiones preexistentes y en su recomposición en una nueva estructura. Lo que antes podía ser dominado por una sola persona o una sola profesión exige ahora la colaboración —la coordinación— de personas o especializaciones o profesiones cada vez más numerosas. A este proceso, por otra parte, no escapa ningún sector de la actividad.

No se trata, pues, contra lo que a veces se escucha, de «ser o no ser» médico o ingeniero o arquitecto; ni se trata de crear médicos para fiebres de hasta 37,5 y médicos para temperaturas más elevadas; o arquitectos para casas de tres pisos y arquitectos para rascacielos. Se trata, simplemente, de que el proceso histórico ha impuesto una extraordinaria subdivisión de especialidades en las profesiones (médicos cardiólogos y neurólogos y especialistas de la piel, cada uno de los cuales se va convirtiendo en una auténtica profesión diferente); y de que, ciertamente, la arquitectura no es una excepción, como queda claro en los países mejor organizados y más desarrollados que el nuestro.

No es lo que «es» sino lo que «hace» como adecuación a las exigencias funcionales de las transformaciones del sistema de división del trabajo —y no como adecuación a supuestas «esencias»— lo que realmente define una profesión.

El tratamiento que se ha hecho de la noción de profesión olvida esta consideración básica, situándose, como punto de partida, en una perspectiva esencialista, dando origen a una serie de *deducciones* que terminan por hacer de la profesión una realidad idealizada, una entidad «en sí misma», una «esencia» a la que —en una rediviva perspectiva platónica— la realidad ha de adaptarse para que no se produzca una subversión del «orden esencial».

¿No puede dividirse el proyecto de la dirección y, por ello, no puede atribuirse al aparejador ninguna de estas funciones? Pero, de hecho, muchos aparejadores hacen ya proyecto y dirección; que intervengan legalmente como «subordinados» o que, para la validez legal de esas tareas sea necesaria la firma de un arquitecto, es ya harina de otro costal que nada tiene que ver con las exigencias funcionales del proceso productivo o con el problema real de una correcta coordinación entre ambas profesiones.

Arquitectura y construcción. ¿Proceso creador o proceso productivo?

Aquí se encierra, creemos, uno de los mayores equívocos de toda la polémica, al menos por lo que se refiere a arquitectos y aparejadores. Este tema enlaza muy directamente con el tratado en el punto anterior. Porque si las profesiones no son esencias tampoco son unidades homogéneas; y al interior de una misma profesión se producen con frecuencia más diferencias y más conflictos que en relación con las profesiones vecinas. Desde el punto de vista que aquí nos ocupa, son muy diferentes las exigencias profesionales de un médico de cabecera y las de un médico director de un gran hospital; o las de un arquitecto verdaderamente preocupado por la creación y las del arquitecto que se gana la vida proyectando obras en que, en la mejor de las hipótesis, aprovecha las creaciones realizadas por otros. ¿Cómo puede entonces plantearse el problema de las atribuciones profesionales partiendo de la falacia de que se trata de exigencias siempre iguales para todos los miembros de una profesión?

Partir de la necesidad de que toda obra la proyecte y dirija siempre un arquitecto —es decir, que no pueda construirse ninguna obra sin la intervención, como proyectista y director, de un arquitecto— y basar esta exigencia en el hecho de que, por ser fruto de un indivisible proceso creador, toda obra es un prototipo irrepetible es, digamos, una tontería. Basta mirar a nuestro alrededor. ¿De cuántas edificaciones puede decirse, en Barcelona por ejemplo o en Madrid o en cualquier otra ciudad, que son el fruto de un mínimo esfuerzo de creación y de decencia estética? ¿cuántas merecen pasar, aunque sea en una minúscula nota, a la historia de la arquitectura?

Pero esto ha sido siempre así. Ni en Grecia, ni en Roma, ni en Florencia, ni en ninguna parte, la arquitectura —como genuino proceso creador— ha hecho otra cosa que producir un mínimo número de obras; el resto las han hecho siempre o los albañiles o los mismos que las iban a habitar. Que, con el desarrollo de las profesiones, se haya generalizado la intervención del arquitecto en todas las obras, no ha hecho cambiar apenas las cosas en cuanto a la construcción en general; las obras de creación siguen siendo patrimonio de unos pocos arquitectos; los demás realizan lo que podríamos llamar «la producción de edificios y viviendas».

Lo que ocurre es que cuando se habla de la «obra de arquitectura» se están barajando conceptos y realidades muy diversas. Todos los equívocos vienen de aquí.

Una es la «obra de arquitectura» como esfuerzo de creación, como aportación a la cultura, como innovación formal, etc. En este caso, es correcto hablar de proceso creativo que va desde el proyecto al final de la obra (en realidad, en las obras de creación, el proyecto ha sido siempre un mero punto de partida) y que no admite divisiones; el creador ha de sentirse libre para cambiar su obra, para readaptarla a las nuevas exigencias que origina la dinámica de su proceso creador. En suma, en este caso estamos en la hipótesis en la que, a pesar de los cambios que se produzcan, siempre seguirá siendo substancialmente válida la experiencia de los grandes creadores. Pero esta

hipótesis afecta y afectará siempre a una reducidísima minoría de profesionales y todo el problema de atribuciones, de títulos, de coordinaciones funcionales queda completamente fuera de lugar. Plantear, desde esta perspectiva, problemas de esa índole es sencillamente absurdo. Los que realmente se sienten con vocación de creadores, seguirán esa vocación sin que para ellos tenga la más mínima importancia que los aparejadores puedan o no proyectar. Afortunadamente todavía no se ha inventado un mecanismo suficientemente integrador que logre identificar los títulos con los genios. En resumen, los problemas de la arquitectura como creación tienen muy poco que ver con los que han sido ventilados en la reciente querrela entre profesiones.

Otra es la «obra de arquitectura» como respuesta generalizada a unas necesidades básicas de la sociedad. No es que la arquitectura «de creación» no sea tan necesaria a la sociedad como la arquitectura «de producción». Pero se trata de necesidades «sociales» situadas en niveles muy diferentes (anotemos de paso que también en relación con las necesidades «sociales» los equívocos de la polémica han sido constantes). En cualquier caso, debe quedar muy claro que, desde el punto de vista de los intereses generales de la sociedad, es mucho más importante una arquitectura «de producción» con una decencia estética mínima —una arquitectura media— que una muy abundante arquitectura «de creación».

Ahora bien, para lograr una buena arquitectura «de producción» es necesario poseer buenos técnicos y no geniales creadores. Y es necesario que esta producción quede sometida, como todo tipo de producciones, a leyes de costos y tiempos, a la necesidad de disponer, antes de empezar la obra, de un completo y detallado proyecto que haga posible una racionalización del trabajo, un abaratamiento de la producción. En una palabra, que la profesión arquitectónica quede sometida, como todas las demás profesiones, a las exigencias del proceso productivo. Es evidente que, en esta hipótesis —única en la que queda encuadrado el problema de la organización de atribuciones, de coordinación de funciones interprofesionales— hablar del arquitecto como del que ha de tomar las decisiones, responsabilizarse de proyecto y dirección, «porque no puede admitirse un corte en el proceso lineal arquitectónico», etc., queda completamente fuera de lugar. Como en todos los demás países, el arquitecto tendrá que terminar integrándose en empresas, especializándose, asumir papeles profesionales diferentes según el lado en que esté situado de «la valla contractual», etc.

El problema debatido no es, pues «la arquitectura» sino, muy simplemente, los ineludibles cambios en las estructuras de las viejas profesiones liberales que, quiérase o no, impondrá la rápida evolución que, también en España, están sufriendo las estructuras de los sistemas productivos.

Seguir manteniendo la imagen del creador individual e independiente como imagen de referencia en la elaboración de las aspiraciones profesionales de los alumnos de las Escuelas de Arquitectura es, además de falso, condenarles a un inevitable proceso de frustración.

¿Técnicos "superiores", técnicos "de grado medio" o, simplemente, "técnicos"?

Como en los viejos tiempos en que España era un país con demasiados hidalgos y demasiado pocos trabajadores, una de las cosas que encerraba el archicitado informe del Banco Mundial venía a ser que en España había demasiados «ayudantes» y demasiado pocos «técnicos» para sus pretensiones de modernización.

Bromas aparte, la raíz del problema ha sido y sigue siendo precisamente ésa: la sedimentación clasista de las profesiones técnicas como capas que se superponen pero no pertenecen al mismo mundo. Nada, entre los gremios profesionales, podrá arreglarse mientras perduren las dos estructuras paralelas y jerarquizadas de los técnicos «superiores» y los técnicos «de grado medio», tinglado que, dicho sea de paso, poco tiene que ver realmente con las exigencias de la lógica interna del mundo técnico y de los procesos productivos.

El día en que esta absurda separación de niveles jerarquizados sea substituida por una estructura unitaria, en la que puedan caber todos los grados y niveles necesarios, pero todos como momentos sucesivos de un mismo continuo, todos igualmente abiertos, sin engañosas barreras selectivas, habrán desaparecido la mayor parte de los conflictos. Claro que, para que fuera completo, el discurso habría que alargarlo también a los diversos niveles de la formación profesional, eslabón que la lógica de las cosas exige que sea también integrado en el continuo unitario de las enseñanzas técnicas.

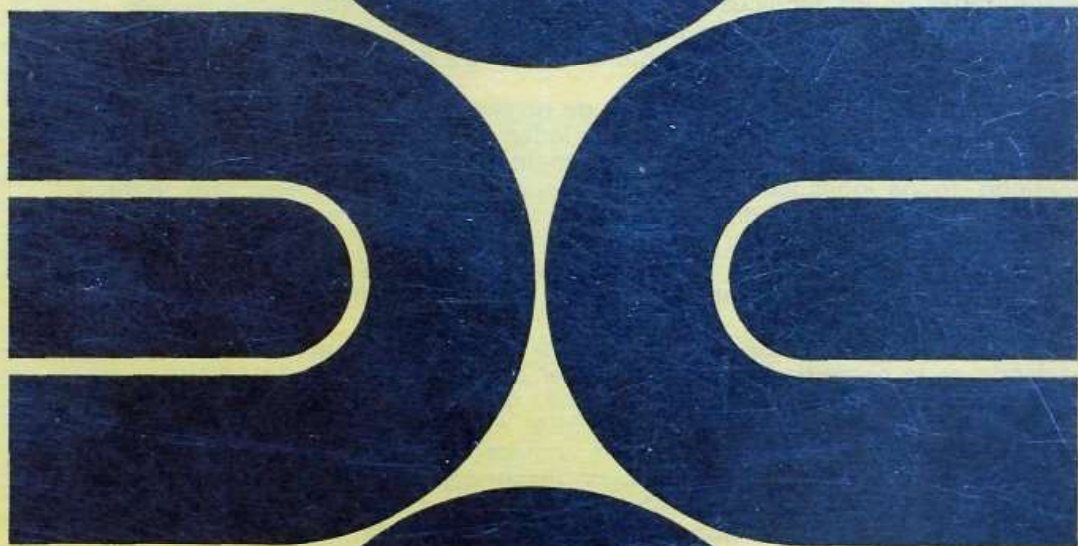
Otra conclusión que se deriva de las consideraciones que hemos venido haciendo es la necesidad de que cualquier solución de fronteras entre profesiones vecinas ha de implicar, además de la desaparición de los cotos cerrados de los actuales técnicos superiores en relación a los medios (¿cómo lograr, de otro modo, el mínimo de libre competencia intra e interprofesional?), la suficiente flexibilidad para que pueda responder realmente al pluralismo y a la variedad —liberales y asalariados, en empresas y al servicio de la Administración, etc.— con que puede concretarse, en la práctica, el ejercicio profesional y, por lo tanto, la significación de los legítimos intereses de unos y otros. ¿Qué sentido puede tener un conflicto cuyo supuesto básico es el clásico profesional liberal individual cuando la inmensa mayoría de los diversos tipos de técnicos responden a unos supuestos profesionales completamente diferentes?

CAU

CAU/CONSTRUCCION/
ARQUITECTURA/
URBANISMO
ES UNA PUBLICACION
BIMESTRAL
DEL COLEGIO OFICIAL
DE APAREJADORES
Y ARQUITECTOS TECNICOS
DE CATALUÑA
Y BALEARES

CAU

CAU/CONSTRUCCION/
ARQUITECTURA/
URBANISMO
ES UNA PUBLICACION
BIMESTRAL
DEL COLEGIO OFICIAL
DE APAREJADORES
Y ARQUITECTOS TECNICOS
DE CATALUÑA
Y BALEARES



CAU/CONSTRUCCION/
ARQUITECTURA/
URBANISMO
ES UNA PUBLICACION
BIMESTRAL
DEL COLEGIO OFICIAL
DE APAREJADORES
Y ARQUITECTOS TECNICOS
DE CATALUÑA
Y BALEARES

CAU

CAU/CONSTRUCCION/
ARQUITECTURA/
URBANISMO
ES UNA PUBLICACION
BIMESTRAL
DEL COLEGIO OFICIAL
DE APAREJADORES
Y ARQUITECTOS TECNICOS
DE CATALUÑA
Y BALEARES

CAU



**Vivienda Plurifamiliar
entre medianeras**

ARQUITECTOS:
Esteban Bonell -
José Manuel Casabella
APAREJADOR:
Germán Bandrés
COLABORADOR:
Miró Casabella-Enrique Rego
CONSTRUCTOR:
Germán Bandrés
PROMOTOR: Germán Bandrés
LUGAR: Av. Madrid, 136-138
Barcelona
PROYECTO: 1968
REALIZACIÓN: 1969-70
FINALIDAD DE LA OBRA:
Edificio de Viviendas y locales -
comerciales



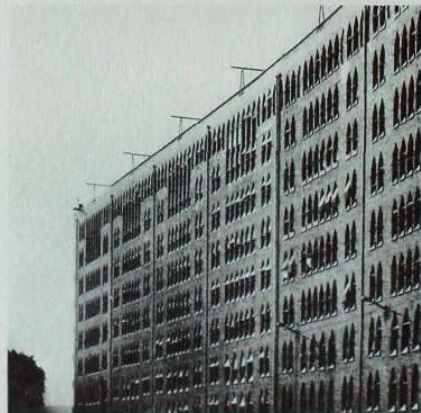
**Viviendas Plurifamiliares
Sab. III**

ARQUITECTOS:
Pablo M.ª Monguió Abella y
Francisco Vayreda Bofill
APAREJADOR:
Arsenio Pérez Maicas
COLABORADOR:
CONSTRUCTOR:
Construcciones Roig S.A.
Sabadell
PROMOTOR:
Caja de Ahorros de Sabadell
LUGAR: Sabadell,
Calles: Gracia, P. Sallares y
Campmany
PROYECTO: 1964
REALIZACIÓN: 1968
FINALIDAD DE LA OBRA:
Viviendas plurifamiliares



**Vivienda Unifamiliar
de vacaciones**

ARQUITECTO:
Miguel Álvarez Trincado
APAREJADOR:
Antonio Hurtado Palomo
COLABORADOR:
Federico Forns Bardaji, Aparej.
CONSTRUCTOR:
Isidro Marcet Pi Construcciones
S. Baudilio de Llobregat
PROMOTOR:
Carmen Belda Belda
José Pastor Belda
LUGAR: Rbla. del Jardín, 83 bis
Valldoreix. S. Cugat del Vallés
Barcelona
PROYECTO: febrero 1968
REALIZACIÓN: mayo 1968 -
febrero 1969
FINALIDAD DE LA OBRA:
Vivienda para veraneo y
fines de semana

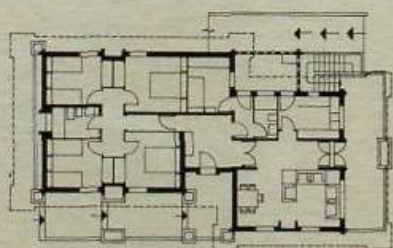
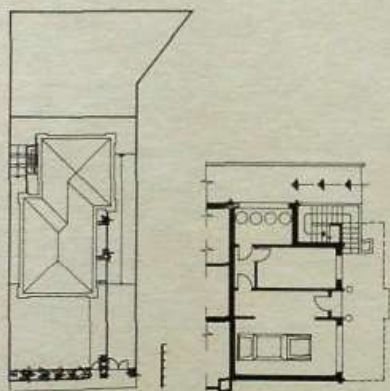
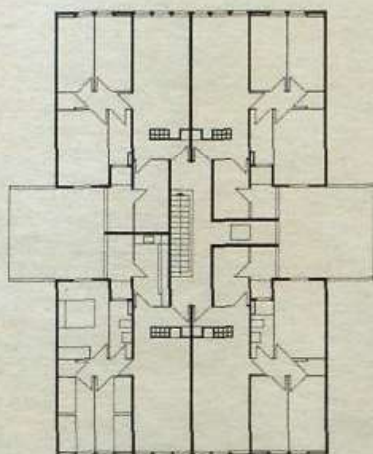
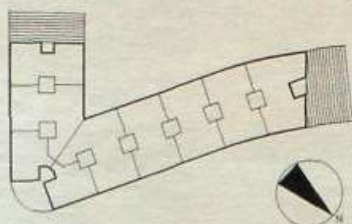


Edificio «La Viña»

ARQUITECTOS:
Vicenç Bonet - Luis Jara -
Lluís Nadal -
Pere Puigdefábregas
APAREJADOR:
Jordi Badrinas Mira
CONSTRUCTOR:
Ingeniería y Construcciones
Sala-Amat S.A.
CONSTRUCTORA Asturiana S.A.
PROMOTOR:
Patronato Municipal de la
Vivienda
LUGAR: c/. Altos Hornos-
c/. Ferrocarriles Catalanes
Barcelona
PROYECTO: 1964
REALIZACIÓN: 1965-1968
FINALIDAD DE LA OBRA:
Grupo de 288 viviendas
subvencionadas

CNU

CONSTRUCCIÓN ARQUITECTURA URBANISMO

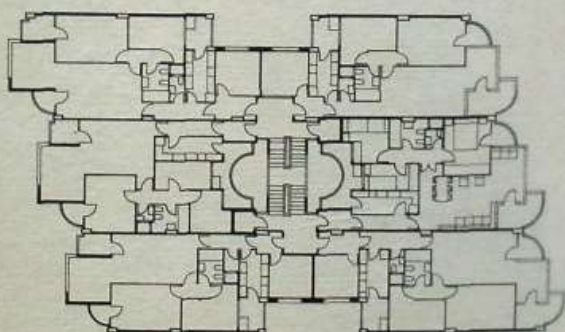
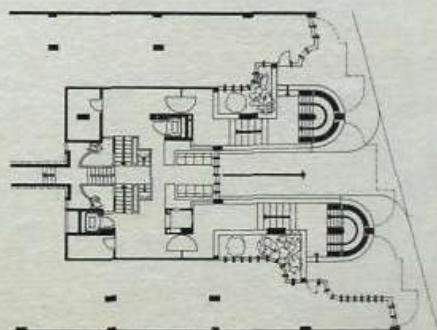
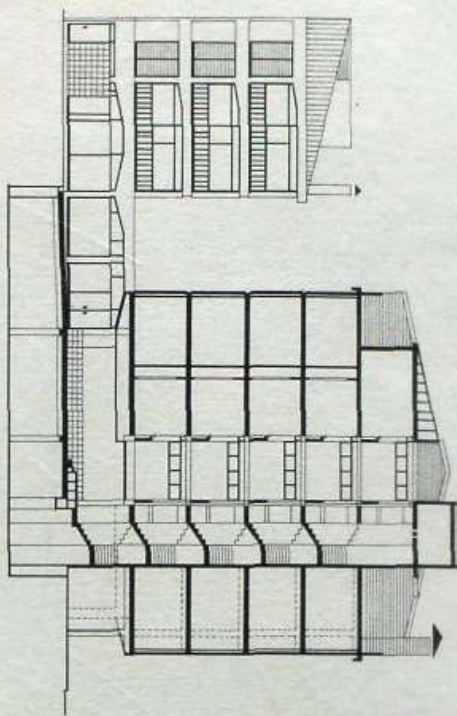


CNU

CONSTRUCCIÓN ARQUITECTURA URBANISMO

CNU

CONSTRUCCIÓN ARQUITECTURA URBANISMO



CNU

CONSTRUCCIÓN ARQUITECTURA URBANISMO



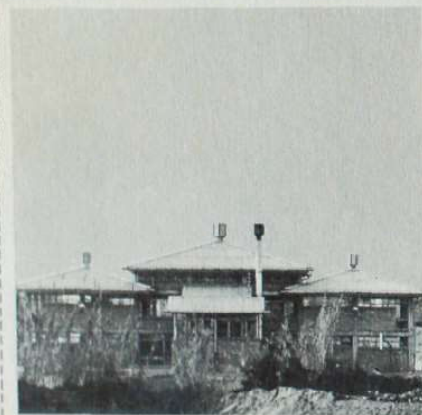
**Vivienda Unifamiliar
La Manzanera**

ARQUITECTO: Bofill
(Taller de Arquitectura)
APAREJADOR: _____
COLABORADOR: _____
CONSTRUCTOR: E. Bofill, S. A.
PROMOTOR: E. Bofill, S. A.
LUGAR: «La Manzanera»
Calpe - Alicante
PROYECTO: 1967
Manuel Núñez - Peter
Hodkinson - Xavier Bagué -
Ramón Collado
REALIZACION: 1968
M. N. - P. H. - X. B. - R. C.
FINALIDAD DE LA OBRA:
Prototipo de vivienda
unifamiliar



**Viviendas en
Castellar del Vallés**

ARQUITECTOS:
Juan Baldó - M. Marrón
APAREJADOR: _____
COLABORADOR: _____
CONSTRUCTOR: _____
PROMOTOR:
Ribas-Lomas
LUGAR: Avda. San Esteban
Castellar del Vallés
Barcelona
PROYECTO: 1969
REALIZACION: 1969
FINALIDAD DE LA OBRA:
Casa de viviendas



**Escuela Primaria
en Mataró**

ARQUITECTO:
Manuel Brullet Tenas
APAREJADOR:
Manuel Salicrú Puig
COLABORADOR:
Javier Brullet Tenas, Ing.
Juan Rivas Lloret
CONSTRUCTOR: Juan Martí
PROMOTOR:
GEM, Grup Escoles Mataró.
LUGAR: Mataró, c/Avila s/n.
PROYECTO: mayo/agosto 1968
REALIZACION:
Agosto-diciembre 1968-
enero 1969
FINALIDAD DE LA OBRA:
Escuela Primaria

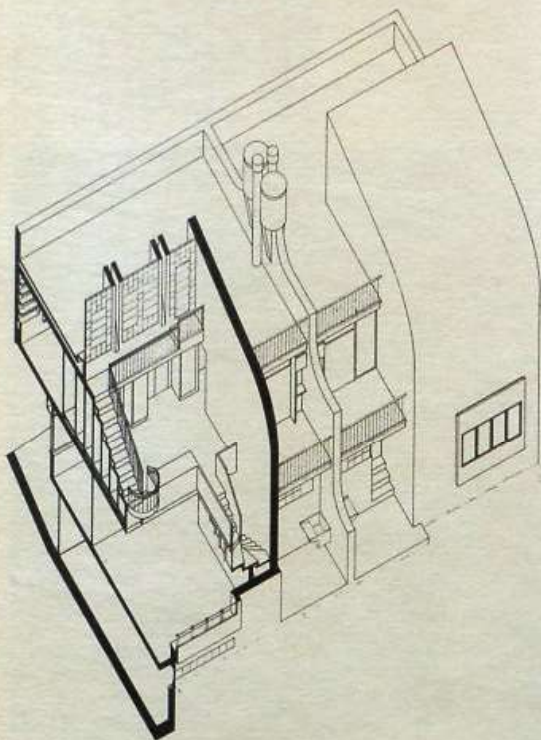


**Dos viviendas
unifamiliares entre
medianeras**

ARQUITECTO:
Francisco Javier Pouplana Solé
APAREJADOR: Luis Claverol
CONSTRUCTOR: José Reina
LUGAR: c/ San Pedro 7 y 9,
San Clemente del Llobregat.
Barcelona
PROYECTO: 1968
REALIZACION: 1969
FINALIDAD DE LA OBRA:
2 viviendas unifamiliares

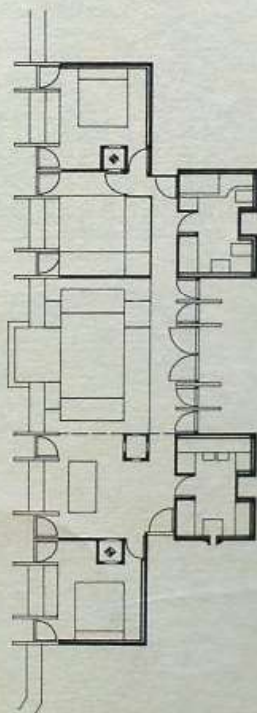
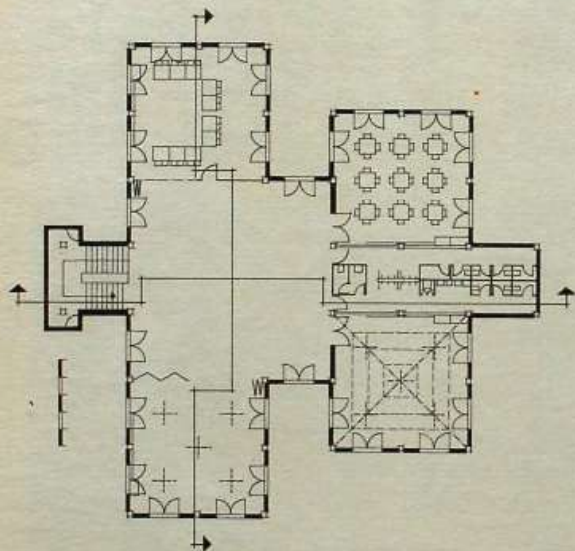
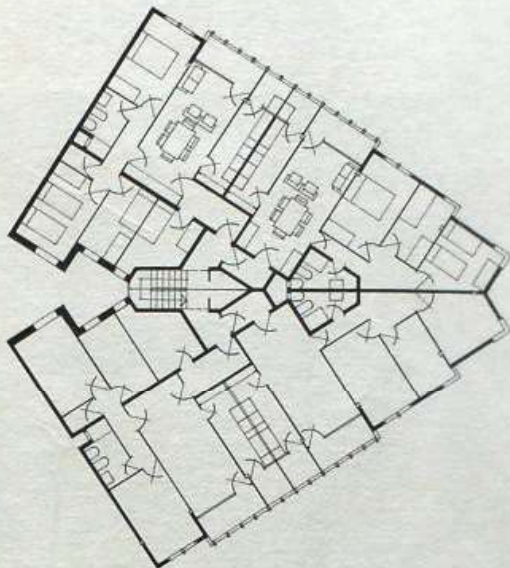
ENU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO



ENU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO



ENU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO

ENU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO



Antonio Matachana
S. a.
Barcelona

DIVISION HOSPITALES

Planificación e instalación de centrales de esterilización

DIVISION HOSTELERIA

Instalaciones completas para hosteleria



Oficinas, Exposición y Venta
Vía Augusta, 11 Tels. 227 89 49 - 227 99 35

Antonio Matachana, s. a.

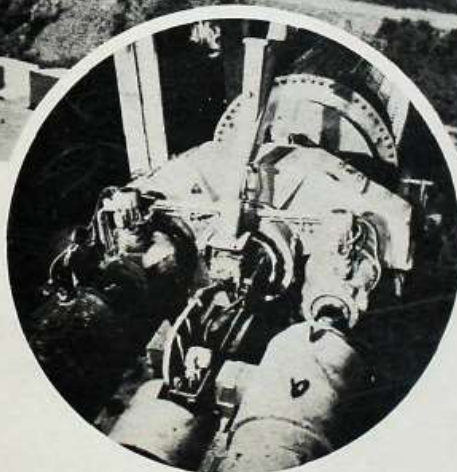
TITÁN

Vista de la fábrica de Vallcarca

**CEMENTO
PORTLAND
P-350**

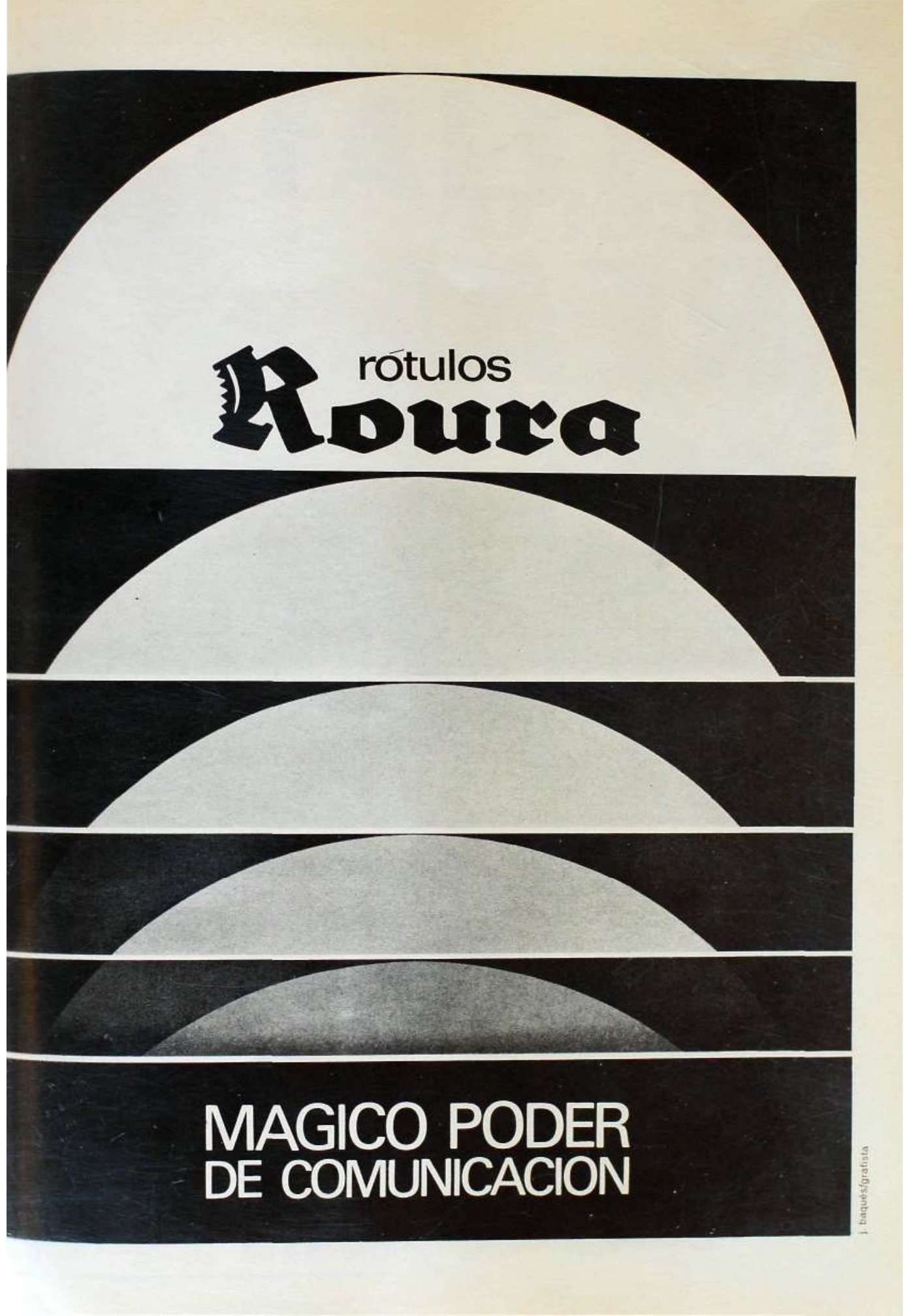


Molino de cemento que dispone de un doble automatismo consistente en dos oídos electrónicos y una báscula de control gravimétrico de la recirculación, que garantiza una marcha totalmente automática de la instalación así como una completa uniformidad en la finura y calidad del cemento molido.



FABRICA EN VALLCARCA (SITGES) BARCELONA
OFICINAS EN BARCELONA: Ronda Universidad, 31
Tel. 221 30 67

**CEMENTOS
FRADERA S.A.**



Rótulos
Aoura

**MAGICO PODER
DE COMUNICACION**

acero REA

46

CALIDAD CONSTANTE - FACIL SOLDADURA
GRAN ECONOMIA

**REA
46**

CARACTERISTICAS:

- Límite elástico aparente. σ_{el} > 4.600 Kg /cm.²
- Carga de rotura por tracción σ_{tar} > 6.500 Kg /cm.²
- Alargamiento a rotura, sobre 50 ϵ_{tar} > 18%
- Alargamiento repartido, bajo carga máxima $\epsilon_{a.re}$ > 9%

fábricas productoras



Altos Hornos de Cataluña
SOCIEDAD ANÓNIMA

Barcelona (10)
Bailén, 1
T. 226 82 00

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 (10)
Bailén, 1
T. 226 82 00

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

ASFALTEX



LAMINAS ASFALTICAS **RUBEROID**



ASFALTEX



S.A.

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



Hay una personal elegancia en todos los modelos SANGRÁ.

Ese modernísimo diseño... ese elegante colorido... proporcionan siempre la máxima acomodación a todos los estilos y decoraciones.

Cuando usted quiera un cuarto de baño diferente, compruebe la buena colaboración que le brinda el saneamiento SANGRÁ, en porcelana vitrificada.

Una experiencia de 60 años, confirma esa garantía SANGRÁ.



SE FABRICAN EN BLANCO Y EN ROSA, VERDE, AZUL Y GRIS



UNA PORCELANA ELEGANTE

Sangrá

Sangrá

OFICINAS EN BARCELONA: Avda. de Sarrià, 138-144 • Tels. 203 65 50-54 • BARCELONA-17



Publiet P

gradúan y cierran perfectamente

Persianas enrollables, de tablillas graduables,
fabricadas en aluminio endurecido



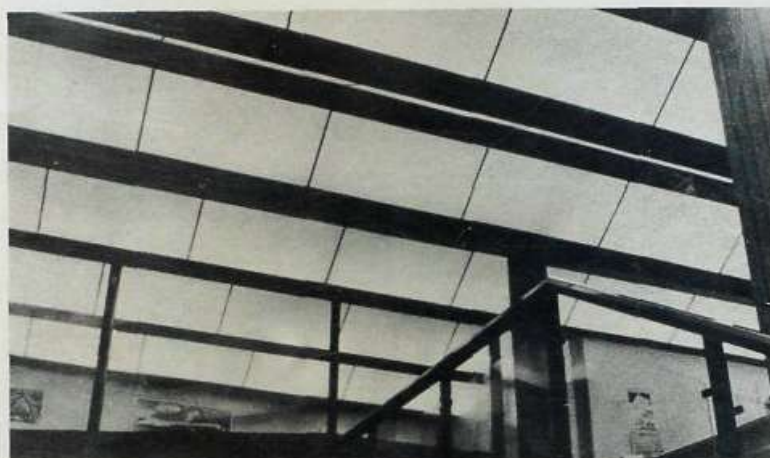
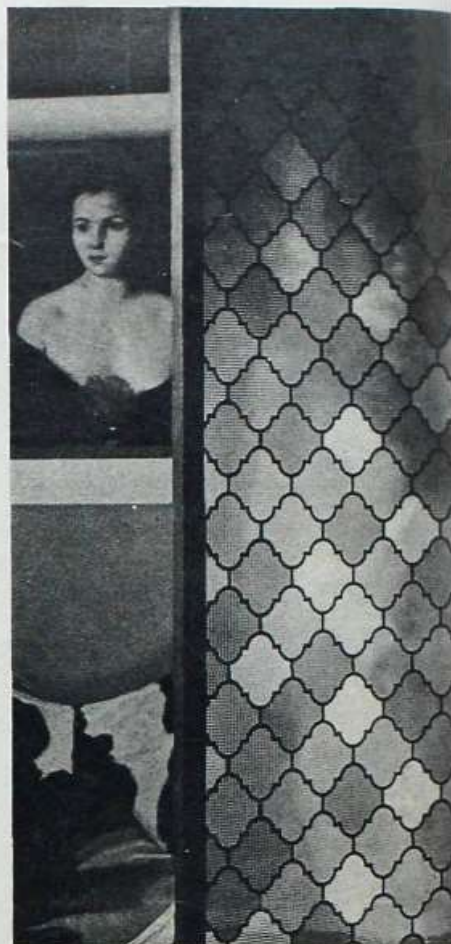
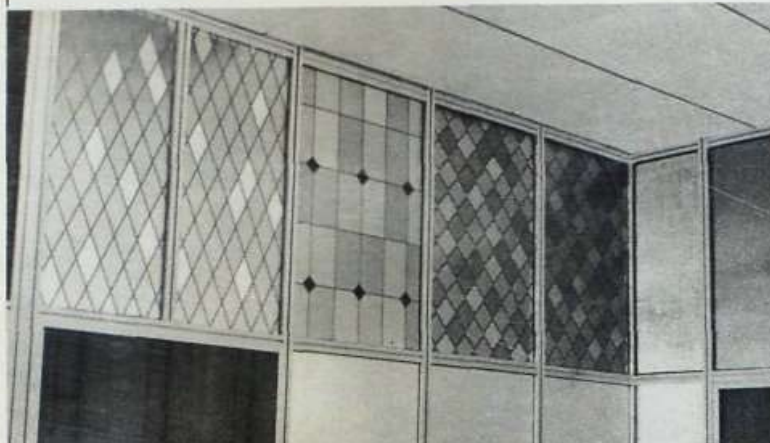
Otros tipos de persianas:



GRADHERMETIC
SOCIEDAD ANONIMA ESPAÑOLA

C/. Faraday, 147. Tel. 298.02.00 (5 líneas) - TARRASA (Barcelona)

Placas de poliestireno para iluminación y decoración de interiores



ILUMINACION

Con ARRASOL se obtiene una difusión suave y uniforme de la luz, anulando reflejos, brillos, sombras y la fatiga visual.

Indicado para oficinas, talleres, almacenes, bibliotecas, salas de estudios, de conferencias, de reuniones, etc., usándose como techos luminosos, difusores de luz, lámparas, apliques, etc.

DECORACION

Por sus características de adaptabilidad y alta decoratividad, el ARRASOL es idóneo para: Puertas correderas, puertas prefabricadas, separadores, mamparas de baño, paredes luminosas, etc., en las industrias auxiliares de la construcción y en la industria del mueble como sustituto del vidrio en color.

CARACTERISTICAS

No precisa ninguna clase de pintura, encerado o pulido, y debe lavarse sin frotar con una ligera solución de agua y detergente, dejando que se seque por sí solo.

Resistencia al impacto varias veces superior a la del vidrio.

Fácil de manipular y transportar, debido a su poco peso.

Para su corte no se precisan herramientas especiales.

Se taladra con taladros manuales o eléctricos, a baja velocidad.

Magníficas propiedades aislantes. No se altera con las temperaturas normales.

Colocación similar a la del vidrio, con junquillos. No usar nunca masilla.



nudesa
nuevos desarrollos, s. a.

calle Gerona, 210, tel. 295.66.00, dir. tel.
NUDESA, apartado correos 386 - SABADELL

MADRID:
Avenida Aragón km. 11.200,
edificio «Altamira Roto-Press», tel. 205.16.45

VALENCIA:
Pascual y Genís, 21, 6.ª pta. tel. 21.12.91

Delegaciones:

EL FERROL (La Cor.)
BILBAO
SANTANDER
SAN SEBASTIAN
ZARAGOZA
MURCIA (El Palmar)
JAEN
SEVILLA
PAL. DE MALLORCA
LAS P. GRAN CANARIA
GRANADA
DAIMIEL (C. Real)
VIGO
BURGOS
OVIEDO

Angel Díaz
J. Ignacio Yáñez
Pedro Ortega
J. Anton. Fernández
Enrique Pampón
José López
Fdo. C. de Vilches
Jorge Vila
Onofre Roselló
Carlos Romero
Luciano Ruiz
Rafael Martín
Rafael Giraldez
Ignacio Sancho
M. y B. Carrera

T. Vila Soledad, 65, 1.º, iz.
Graf. Concha, 20, 5.º
A. López, 4, 7.º, dcha.
San Lorenzo, 8, 3.º
Miguel Servet, 51, 1.º
Generalísimo, 26
Los Alamos, 11, 1.º
Recaredo, 28, 5.º, 1.ª
Av. G. Primo Rivera, 4
Fdo. Guanaterme, 18
San Juan Baja, 19
Calvo Sotelo, 29
L. de Naira, 12, 3.º, Ap. 449
Graf. Mola, 9
Apartado 84

Teléfonos

35 45 92
31 38 97
25 051
24 065
22 42 99
42 42
25 06 93
12 296
24 08 14
26 054
325
21 21 90
17 49
21 34 21



**SUPER
TERMINADOS**



**SUPER
SNOWCEM**

Si usted utiliza SUPER SNOWCEM para conseguir terminados Súper, le conviene conocer todas sus ventajas. Su resistencia asegura una larga duración, porque está hecho a base de súper-cemento Portland, y es ante todo, impermeable. SUPER SNOWCEM no se conforma con eso, es también un importante elemento decorativo. SUPER SNOWCEM le brinda una gama completa de colores, con múltiples variantes de combinación. SUPER SNOWCEM ofrece, además, diversos sistemas de aplicación. Los más usuales son brocha y tirolesa. Con este último se consiguen diversas formas de estucado. SUPER SNOWCEM se apli-

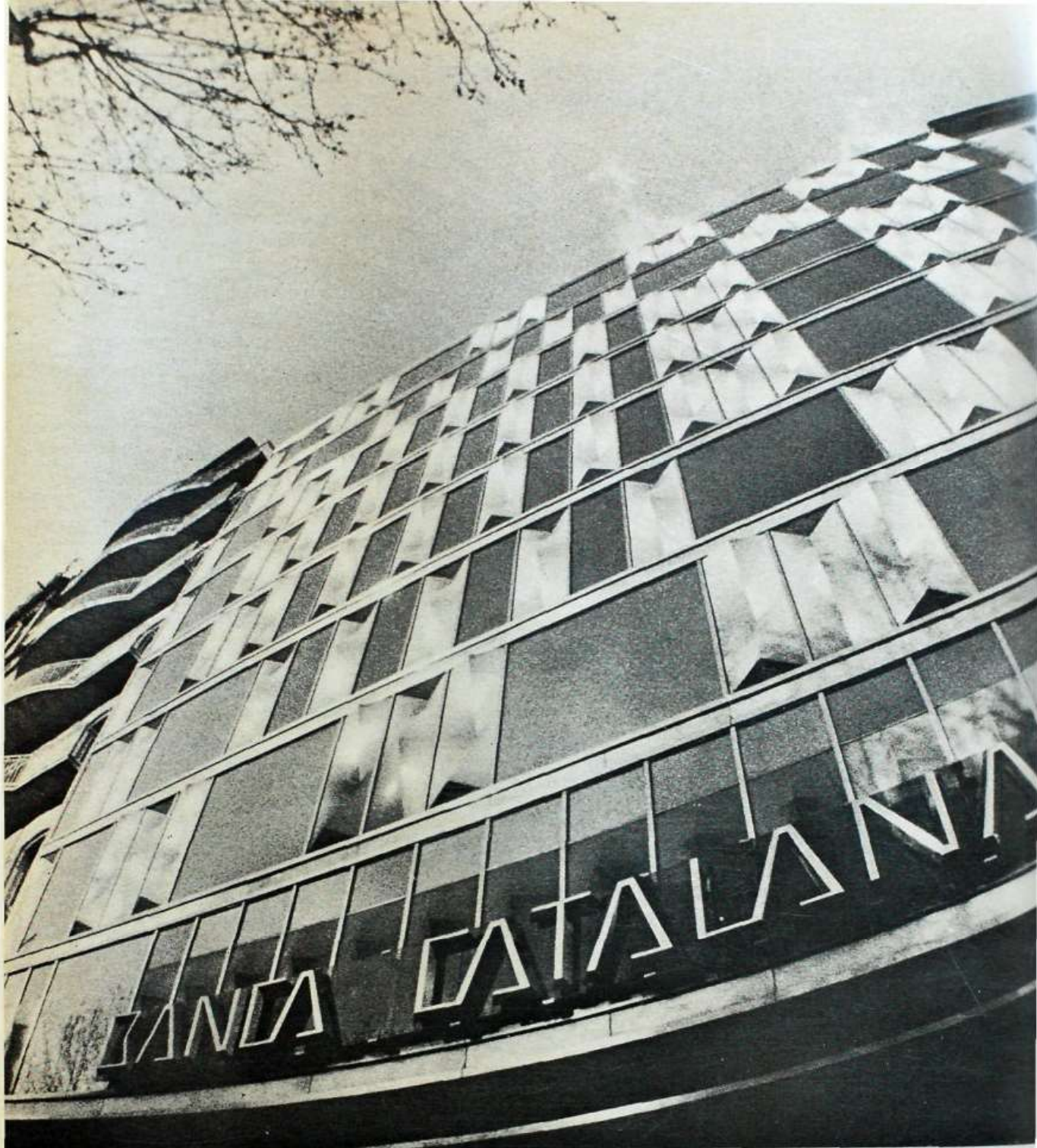


ca tanto en interiores como exteriores. Para interiores está indicado en huecos de escaleras, vestíbulos, garajes, oficinas, hoteles, etc. En exteriores; para grandes edificios, fincas de recreo, instalaciones deportivas, piscinas e infinidad de instalaciones industriales, como silos, depósitos y puentes. Ahora cuando usted pide SUPER SNOWCEM sabe lo que pide. Lo conoce más a fondo. Sabe cuales son sus ventajas. Ventajas que convierten un terminado en el súper terminado. Por eso decimos que SUPER SNOWCEM es la primera marca de pinturas-cemento para el revestimiento de superficies. Y usted ya sabe porqué estamos tan seguros.

CEMENT MARKETING ESPAÑOLA, S.A.

Aragón, 414 - Tels. 226.50.80 - 245.03.26 - Barcelona-13

Filial de: **ASLAND**



BANCA CATALANA

voluntad de renovación y servicio

AUTOBANCO - SERVICIO EXTRANJERO - TALONARIOS CONTINUOS
APARCAMIENTO
OFICINA DE CAMBIOS: ESTACION MARITIMA, ESTE Y PONIENTE

BARCELONA: OFICINA CENTRAL PASEO DE GRACIA, 84
AGENCIA GRAN VIA: AVDA. J. ANTONIO, 615
AGENCIA SANTS: SAN MEDIN, 2



FACHADAS Y TECHOS DE ALUMINIO

DE GRAN BELLEZA DECORATIVA

¿Por qué?

Las fachadas y los techos

Luxalon® de aluminio,
hacen posible
bellas y
sorprendentes
realizaciones
en arquitectura.

Por su extensa gama de colores
Por su rápida colocación
Por su mínimo coste de mantenimiento
Por su duración
Por ser de aluminio: livianos,
resistentes a la corrosión
y de alta solidez



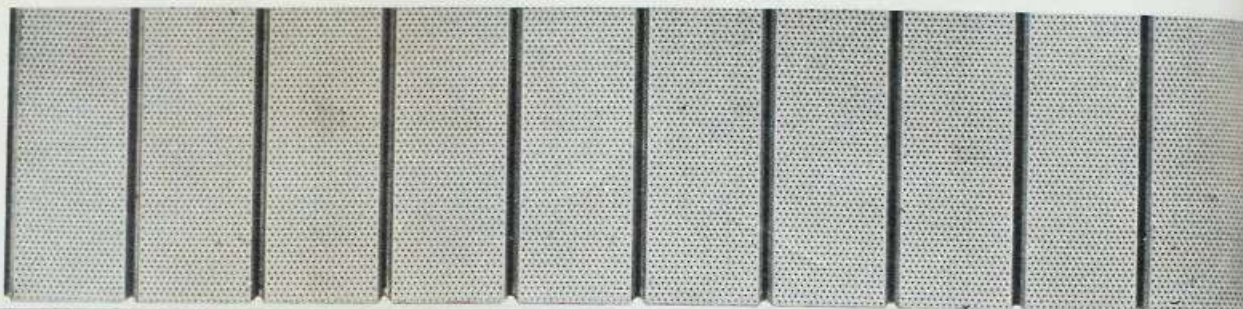
marca registrada de

Hunter Douglas

Patentadas y con solicitudes pendientes.

EN CONSTRUCCION Y DECORACION

SOLUCIONES SOLCLIP

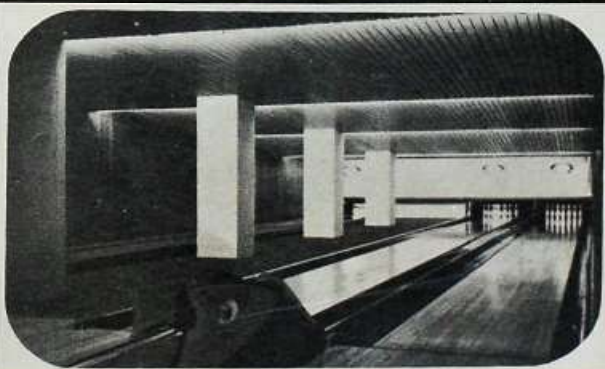


PANELES ACUSTICOS EN CLORURO DE POLIVINILO RIGIDO

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

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

Empresa _____
Domicilio _____
Población _____

INALTERABLES A TRAVES DEL TIEMPO



como las piezas de cerámica para
revestimientos y pavimentos **azulevi** s.l.

Su esmerada fabricación junto a un delicado
diseño de formas y color, nos dan ese
sello tan personal.

azulevi s.l.

Avda. Circunvalación s/n. Apartado 26
Tel. 209 y 627 **Villarreal** (Castellón) España

La solució duu el nom Sobax



calculadora electrònica portàtil
(dues memòries i tres registres interns)

SOBAX meravellós càlcul instantani
SOBAX opera en silenci
SOBAX totes les tècniques i negocis
SOBAX alineació automàtica de decimals
SOBAX amb corrent domèstica o bateria
SOBAX calculadora SONY
SONY té quatre lletres:

SONY

Rosselló, 283 - Tf. 258 79 26 - 258 52 85 - Barcelona - 9

Divisió SOBAX: calculadores electròniques portàtils

Divisió Audiovisual: ràdios, televisors, magnetòfons, magnetoscòpis

TECHOS DE ALUMINIO QUE

CAUSAN
ADMIRACIÓN

FACHADAS Y



COMPLEJO PASTORAL "JESUITICO" - SAN JOSE PIGNATELLI - ZARAGOZA
Arquitecto: D. Joaquín Muguñi Casadevall

Los techos
Luxalon®
de aluminio, hacen posible
bellas y sorprendentes
realizaciones en arquitectura.

¿Por qué?

Por su belleza decorativa
Por su extensa gama de colores
Por su rápida colocación
Por su mínimo coste de mantenimiento
Por su duración
Por ser de aluminio: livianos,
resistentes a la corrosión
y de alta solidez.

Tenemos a su disposición
material informativo.
Rellene y recorte este cupón,
dirigiéndolo a:
HUNTER DOUGLAS, S/A.
Apartado de Correos n.º 10
SAN FELIU DE LLOBREGAT (Barcelona)

Desearé recibir información sobre:
☐ Techos de aluminio LUXALON®
☐ Fachadas de aluminio "
☐ Control solar de aluminio "
☐ Visita de un técnico
Rogamos señale el apartado que le interesa.

D. _____
Empresa _____
Dirección postal _____
Población / Provincia _____
Fecha _____ Firma _____



marca registrada de
Hunter Douglas 
Patentada y con solicitudes pendientes.



Diseño: Peter Moring Studio

RELOJ SUIZO



POTENS

el reloj que resiste
las pruebas más duras



proyecte desde ahora sin subordinación tecnológica

LIGERAS CONSTRUCCIONES EXTERIORES
DIVISIONES DE DESPACHO
DECORACION EN GENERAL



modelo

apolo50

SIMPLEMENTE GENIAL



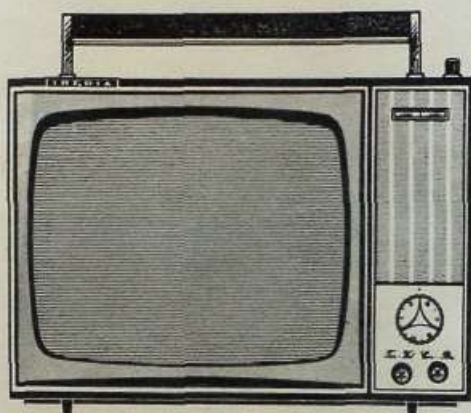
Extensa gama de colores en estructura • Posibilidad en el mecanismo de unión de entregas en ángulo • Diferentes soluciones de anclaje tanto en obra acabada como en curso de ejecución • Elevada insonorización • Conducciones eléctricas y telefónicas de fácil acceso • Rápida sustitución de paneles • Materiales 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!

Iberia
Televisión

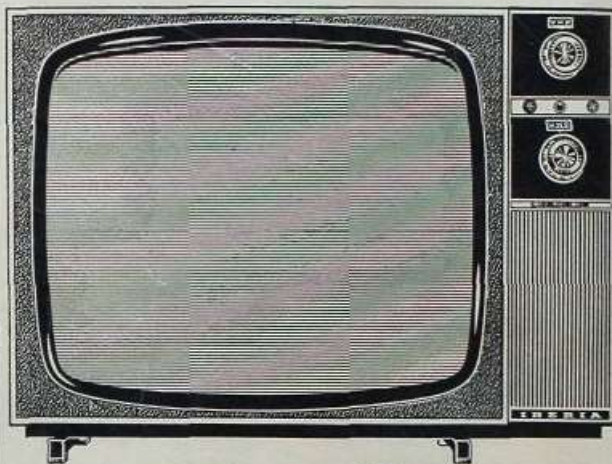
SUPERIOR AL MEJOR

**SIEMPRE HAY
UNA RAZON
PARA PREFERIR
IBERIA**



12"

PORTATIL
EXTRAPLANO
¡Único en Europa!
Más imagen a menos peso.
Todas corrientes, pila recargable
o batería coche



19" 23" 25"

stereo *V*isión

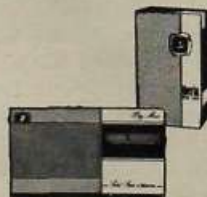
LA IMAGEN MAS PERFECTA EN TELEVISION
EL TELEVISOR DE SUPERIOR DURACION
SUPERIOR TECNICA
SUPERIOR CALIDAD



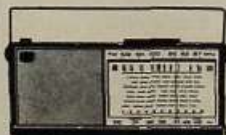
TOCADISCOS



CON
RADIO



RADIOTRANSISTORES



LAVADORAS



FRIGORIFICOS



CTEH equipo de especialistas dedicado a:

Estudios
Informes y
Proyectos de
Planificación
Organización
Administración
Arquitectura
Equipamiento y
Aspectos
Funcionales y
Jurídicos
En el campo
Asistencial y
Hospitalario

**Centro Técnico
de Estudios
Hospitalarios**
Paris, 118a - 7.º 2.º
Tel. 250 84 90
Barcelona 11

**CT
EH**

diseño: Ioni grüner

Una modalidad que se impone: **LA ANTENA COLECTIVA**

Por su economía, su comodidad
y por ser mucho más fiel y
consistente la recepción de imagen y sonido.

Pero su instalación requiere
TECNICOS ESPECIALIZADOS

confíela a:

**ELECTRONICA
PONS**

Instaladores de:

- Antenas colectivas
- Circuitos cerrados de T.V.
- Sistemas de sonorización
- "Porteros automáticos"

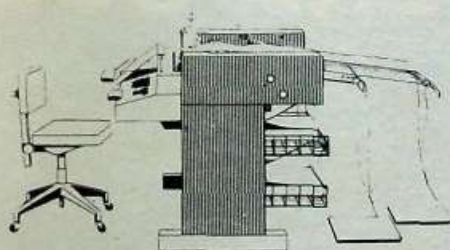
Moyanés, 20 - Tels. 223.16.13-223.19.46 - Barcelona-4



P-350

PHILIPS OFFICE COMPUTER

**¿ Sabia Vd. que ...
... todos los calculos y datos
que necesita
para dirigir
su empresa constructora
ocupan un espacio
de 1'7 m₂ ?**



GISPERT,s.a.

Un tubo de presión que contribuirá al progreso del país



Una tubería de amianto-cemento que hará llegar a nuestros campos la abundante riqueza de las altas montañas: el agua. El agua que necesitan, a través de toda España, nuestros pueblos y nuestras ciudades; el agua que requiere, más y más, nuestro desarrollo industrial; el agua que proporcionará a nuestras grandes centrales hidroeléctricas la poderosa energía que precisan. Rocalla, consciente de todas estas necesidades, ha proyectado y fabricado esta tubería de

presión. Una tubería totalmente inalterable, resistente, inoxidable, duradera, impermeable, de espesor uniforme y superficies lisas, que no sufre incrustaciones,

que mantiene constante su capacidad de conducción y que se instala con gran facilidad. Un tubo de presión que cumple todas las normas de calidad nacionales e internacionales. Una tubería de presión proyectada y fabricada por una firma comprometida en el desarrollo nacional. Rocalla, S.A.



Rocalla, S.A.

Fundada en 1.914 - Empresa Ejemplar 18.7.64

Oficinas centrales, Vía Layetana, 54

Tels. 222.07.68-231.09.16 - Barcelona

Fábricas en Castelldefels y Córdoba

SUCURSALES: BADALONA: Cruz, 29 - Tel. 280.16.33 • CORDOBA: Carretera de Madrid a Cádiz, km. 406,700 - Tel. 23.41.48 • GERONA: Ronda Fernando Puig, 39 - Tel. 20.14.32 • MADRID: Avda. José Antonio, 16 - Tels. 222.88.56 - 231.82.76 • SEVILLA: Torneo, 7 - Teléfono 22.81.14 • VALENCIA: Colón, 19 - Teléfono 21.10.35. AGENTES Y REPRESENTANTES EN TODA ESPAÑA



no hay nada que decir

Cuando le dicen que el acondicionamiento de aire por absorción a gas natural, ciudad o butano tiene un coste de consumo inferior en un 50% al del viejo sistema de compresión... **no hay nada que decir**

Cuando se ve que el coste de servicio del método por absorción a gas natural, ciudad o butano está en una proporción extraordinariamente inferior al de compresión... **no hay nada que decir**

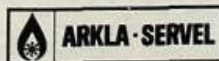
Cuando se comprueba que la vida del equipo de absorción a gas natural, ciudad o butano es indefinida mientras el sistema de compresión dura 7 años... **no hay nada que decir**

Cuando se habla de las ventajas del sistema de absorción a gas natural, ciudad o butano, no hay nada que decir... sólo hay que aprovecharse de ellas.

esesa

equipos y servicios, s/a.

distribuidora para España de los equipos



acondicionadores de aire por absorción a gas ciudad o butano.

esesa equipos y servicios

Valencia, 266, ático 2.º • Barcelona-7 Tel. 215
Marqués de Riscal, 11 (duplicado), 4.º Tel. 4
• Madrid-4



PROXIMO NUMERO

ENU

EXTRA NAVIDAD

1970: UN AÑO AGITADO Y AGITADOR

DISEÑO

ARQUITECTURA

URBANISMO

UN RESUMEN SIN CONCESIONES DE DOCE MESES DE
IRRACIONALISMO DELIRANTE

Y ADEMÁS:

LOS RITOS FORMALES Y COMERCIALES DE NAVIDAD Y
FIN DE AÑO

