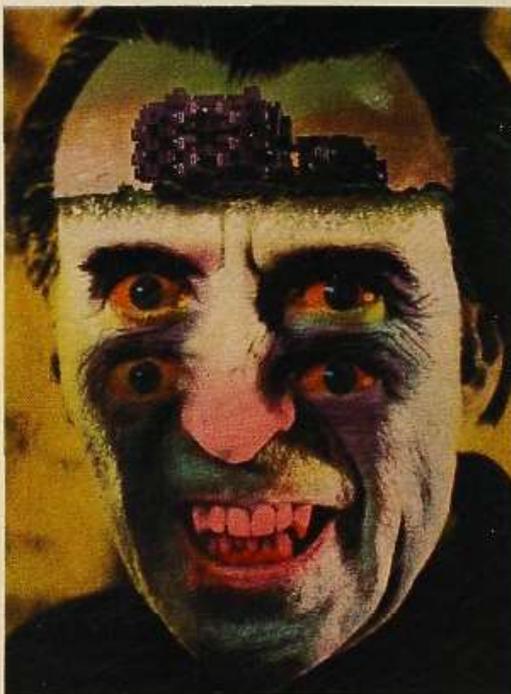


CAU

CONSTRUCCION ARQUITECTURA URBANISMO

Julio / Agosto 1971
50 pesetas

Publicación del Colegio Oficial
de Aparejadores
y Arquitectos Técnicos
de Cataluña y Baleares



arquitectura
8 de autor

JULIO / AGOSTO 1971
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

Coordinador: Fabrizio CAIVANO

Encargados de sección:
Construcción: José Miguel ABAD
Arquitectura: Santi LOPERENA
Diseño: Jaume LORES
Rafael CARRERAS
Cinema: Roman GUBERN
Semiología: Ferran CARTES
Fahrenheit 71: Frederic PAGES
Arquitectura de Autor: Santi LOPERENA

Diseño gráfico: Enric SATUE

Fotografía:
Gabriel SERRA / Toni VIDAL

Cubierta: Enric SATUE
Fotomontaje: Gabriel SERRA

Publicidad y Distribución: CAU
Jefe Publicidad: Miquel MUNILL
Jefe distribución: Miquel MONTSERRAT
Balmes 191 6.º 4.ª - Tel. 228 90 14
Barcelona - 6

Impresión: CASAMAJO - Barcelona
Fotgrabados: TARDIU y ROLDAN

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

Redacción Publicidad y Distribución:
CAU - Balmes 191 6.º 4.ª
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.ª PASCUAL ROCA



CAU

CONSTRUCCION  ARQUITECTURA  URBANISMO

8

SUMARIO	ARQUITECTURA DE AUTOR	JULIO/AGOSTO 1971
■ GUIA DE ANUNCIANTES		2
SECCION CONSTRUCCION	■ INTRODUCCION AL TEMA/J. M. Abad	26
	■ PROBLEMAS JURIDICOS DEL CONTRATO EVENTUAL EN LA CONSTRUCCION/ R. Senra Biedma	27
SECCION ARQUITECTURA	■ SUEÑOS DE CASTILLOS/X. Sust	28
SECCION URBANISMO	■ EL POLIGONO DEL VALLE DE HEBRON Y SU DISCUTIDA EJECUTORIA URBANISTICA/J. d'Urgell	32
SECCION CINEMA	■ LOS INFIERNOS DE POLANSKI/R. Gubern	34
	■ NOTAS	35
SECCION SEMIOLOGIA	■ MANIPULACION DE SIGNIFICANTES EN LA ARQUITECTURA DE AUTOR/F. Cartes	36
■ DEBATE ABIERTO SOBRE LA ARQUITECTURA DE AUTOR		38
■ ENCUESTA SOBRE LA ARQUITECTURA DE AUTOR		40
J. M. LOPEZ PELAEZ/EDUARDO SANCHEZ/JAVIER FRECHILLA		40
JUAN DANIEL FULLAONDO		42
ALFREDO FERNANDEZ DE LA REGUERA/ENRIC BARBAT/YAGO BONET/JUAN JOSE FORTUNY/ GILBERT LOPEZ-ATALAYA/BETH TAYA/ANTONI CORBI/JORDI VINYALS/FRANCESC ARTIGAU		46
EQUIPO C-1: IGNACIO BARCELO/CARLOS BAZTAN/GUILLERMO CABEZA/MANUEL PINA/JOSE MIGUEL REY		48
FRANCISCO JUAN BARBA CORSINI		50
PERE NICOLAU BOVER		52
JOSE MAS SALA		54
JOSE MIGUEL ABAD		55
JOSE M ^a JANSA RIBERA		56
■ APROXIMACIONES PARA UNA INTERPRETACION SEMANTICA DE LA ARQUITECTURA DE AUTOR/J. Vidaurre		58
■ RUBERTISMO Y XAVIERUBERTDEVENTOSISMO/X. Trias M ^a de Puigfoucault/Collages: Angel Jové		61
■ FARENHEIT 71		69
■ DOCUMENTOS CAU 6/REPERCUSIONES DE LA REVOLUCION CIENTIFICO-TECNICA EN LA PROFESION Y LA SOCIEDAD/F. Pagés		73
■ GUIA DE ANUNCIANTES		81

GINCAR S.A.



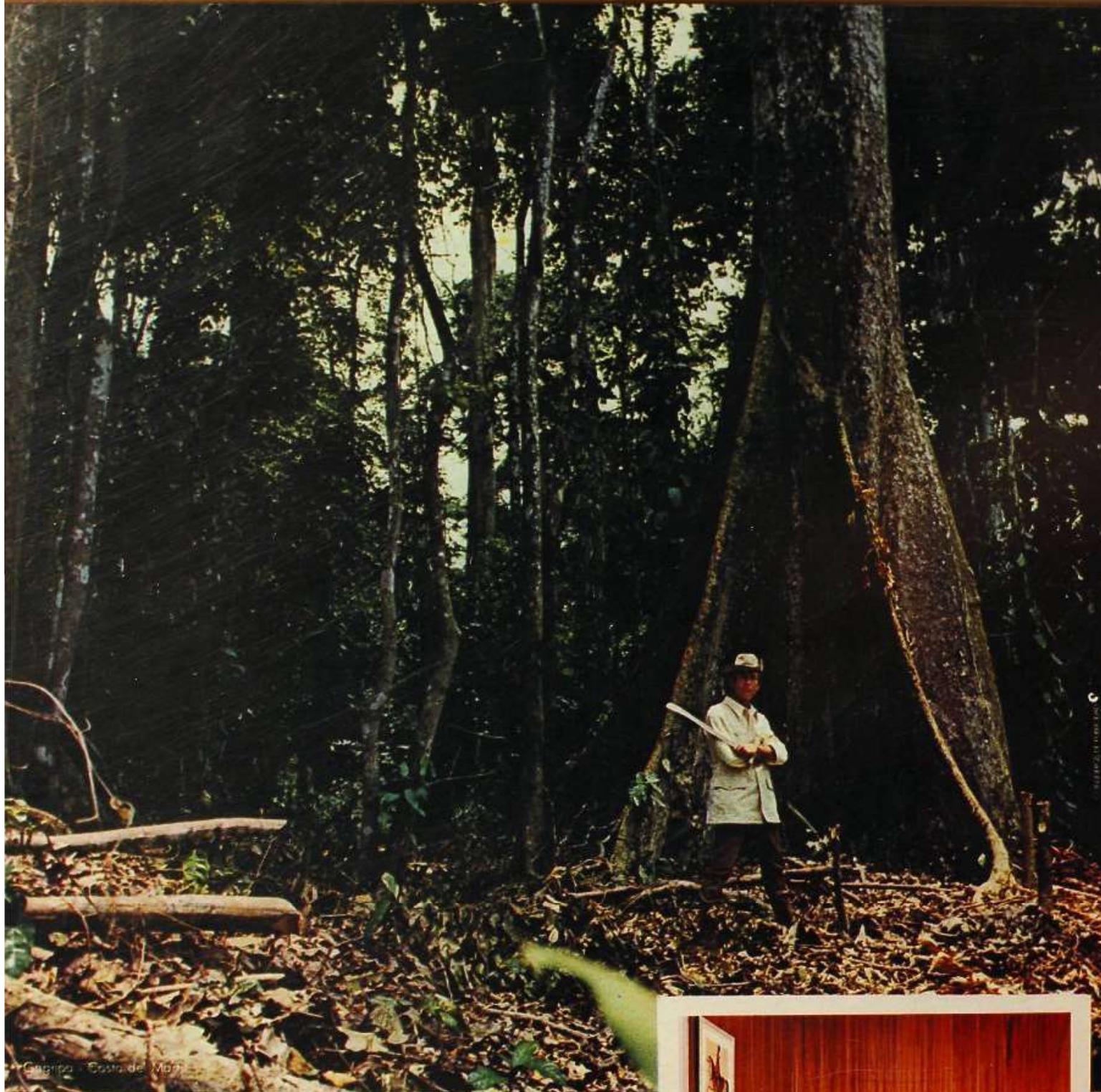
**Una joven empresa
que ha cumplido 25 AÑOS**

El aniversario de una empresa es siempre un acontecimiento importante. Griferías GINCAR a los 25 años de su actuación en el mercado, renueva y fortalece su presente voluntad de servicio y, con ello, su deseo de continuar mereciendo la confianza con la que actualmente le distinguen



25 AÑOS PRESTIGIANDO LA GRIFERIA ESPAÑOLA

PUBLICIDAD FLAQUE CAMPS



Caguapa - Costa de Marfil

Bosque de Lamichapa

Por primera vez presentamos Lamichapa en origen.

Merece la pena mostrar los troncos vivos de sapely, nogal, ukola, embero, abebay, roble, etc. para comprender todo lo que Lamichapa representa en su hogar.

Siempre que le guste la madera noble, claro. Por eso, como creemos que es muy difícil superar a la madera, nosotros nos limitamos a darle forma de pared. Y llamarla Lamichapa.

Los que más entienden de Lamichapa son los que más entienden de madera: los carpinteros. Pregúnteles a ellos.

Lamichapa®
madera noble en forma de pared

Solicite información al apartado n.º 7 (Valencia) Delegaciones en toda España.



ZARDOYA se compromete a darle más



En ascensores, pida más a ZARDOYA

ZARDOYA no está de acuerdo con que los problemas del ascensor tengan que seguir siendo los problemas del ascensor, siempre los mismos problemas. Problemas de hueco, de instalación, de componentes, de plazos, de precios, de reposición, de comportamiento en servicio.

ZARDOYA se compromete a darle buenos aparatos elevadores, con todo el conjunto de características técnico-cualitativas que hoy debe reunir un ascensor. Un ascensor eficiente: ZARDOYA instala ascensores MEDASA-STAHL. Demostradamente buenos.

ZARDOYA se compromete a instalarlos con un criterio experto y profesional. Valorando la importancia del montaje. Con absoluta responsabilidad, auto-exigencia y seriedad.

Porque ZARDOYA no está de acuerdo con que la instalación de un ascensor sea deficiente, angustiosamente lenta y acabe saliéndose de la fecha y del plazo convenido.

ZARDOYA se compromete a sostener su organización de Cataluña en pie de servicio, en tensión de disponibilidad. Una organización especializada. Profesional. Con 23 Delegaciones Técnicas en España.

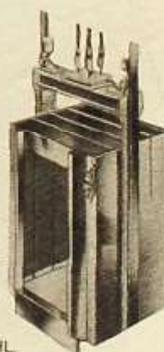
ZARDOYA se ha comprometido en Cataluña. Pida más a ZARDOYA.

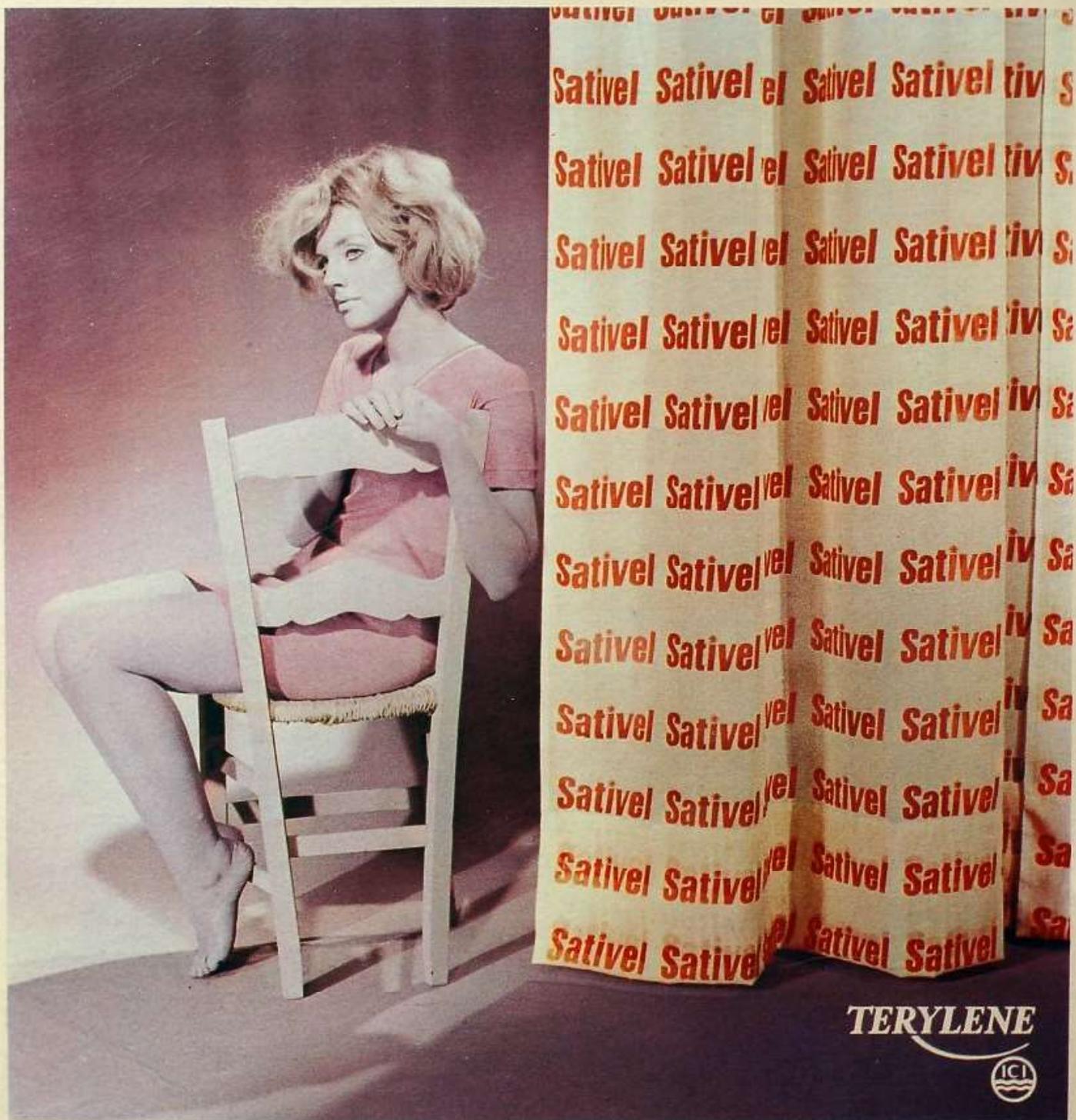
ZARDOYA PROYECTO, INSTALACION Y CONSERVACION DE APARATOS ELEVADORES.

PROCEDIMIENTOS Y LICENCIAS **STAH**

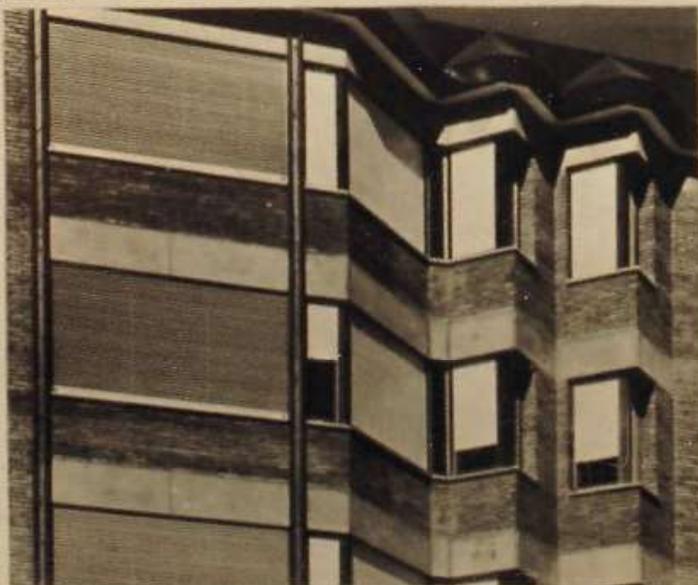
En Barcelona:
Herzegovino, 15 - 17
Teléfono: 21144 50

Ascensores convencionales.
Ascensores prefabricados - normalizados.
Ascensores MODULVER.
Ascensores especiales, de lujo.
Maniobras universales, colectivas-selectivas hasta 6 aparatos
puertas automáticas, gran velocidad, velocidad variable...
Montacargas, montadocumentos, montacoches, montacamillas, montaplatos...
Escaleras mecánicas RHEINSTAHL.





estilo y fuerza ambiental



GRADULUX®

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

LUXALON®

LA EMPRESA QUE MÁS
INNOVACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN

Son marcas registradas de

Hunter Douglas

Patentadas y con solicitudes pendientes

Tenemos a su disposición
material informativo.

Rellene y recorte este cupón,
dirigiéndolo a:

HUNTER DOUGLAS, S.A.

Aparado de Correos n.º 10

SAN FELIU DE LLOBREGAT (Barcelona)



Deseo recibir información sobre:

- Persianas enrollables de aluminio GRADULUX®
- Techos de aluminio LUXALON®
- PANTALLAS de aluminio LUXALON®
- Control solar de aluminio LUXALON®
- Visitas de un técnico

Rogamos señale el apartado que le interesa.

CAU

D. _____
 Empresa _____
 Dirección postal _____
 Población/Provincia _____
 Fecha _____

Firma _____

Cerámicas

azuvi S.L.

FABRICA DE REVESTIMIENTOS Y PAVIMENTOS CERAMICOS

Avd. de Italia, 58 · Apartado, 26 · Teléfonos 52 06 00 · 04 · 08
VILLARREAL (Castellón) ESPAÑA



La cerámica actualmente adquiere una importancia relevante tanto en Arquitectura como en decoración. ¿Ha pensado usted en las amplias posibilidades que le ofrecen los actuales modelos de cerámica AZU-VI? AZU-VI ha puesto en sus productos toda la calidad de su moderno y esmerado proceso de fabricación, para que usted añada únicamente su fantasía.





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

Ahora ya hay una alfombra de calidad europea fabricada en España. Y Ud. conoce sobradamente las ventajas que esto le proporciona. Asesoramiento adecuado, existencia y surtidos permanentes y un servicio de post-venta ase-



gurado en toda España...
Nuevas alfombras para

nuevos tiempos. Aplicables sobre toda clase de suelos, fáciles de limpiar y con una extensa gama de acertados tonos y colores. ...Ah!.. y con fibra Dorix de Bayer.


emfisint, s. a.
APTDO CORREOS 344 TARRASA

tapisint/dorix 

Ruego
información
sin compromiso

Nombre.....
Dirección.....
Población.....



GILBERT

la última novedad en alfombras.





totalmente invisible

Una cinta adhesiva distinta a todas las demás.
Es totalmente invisible y mate. Resiste la humedad y permanece siempre inalterable.
Además, usted puede escribir sobre ella con lápiz o bolígrafo y a máquina. Está especialmente indicada para arreglar y fijar elementos delicados, como planos, mapas, dibujos, fotografías, documentos, etc... Su nombre:

Scotch Magica®

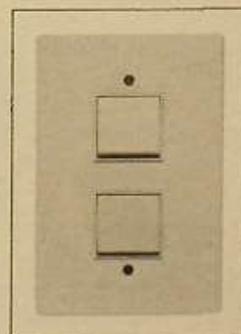
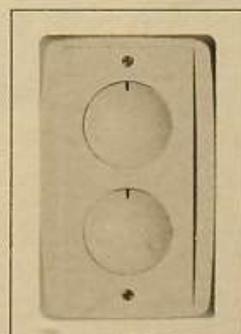
Un producto

3M
COMPANY

MINNESOTA DE ESPAÑA, S.A. Avda. del Generalísimo, 75 - Madrid-16
Delegación en Barcelona: Vía Augusta, 42-44 - Barcelona-6



distíngase
en su
decoración



SERIE **Esférica**

SERIE **línea**

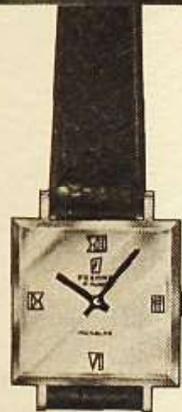
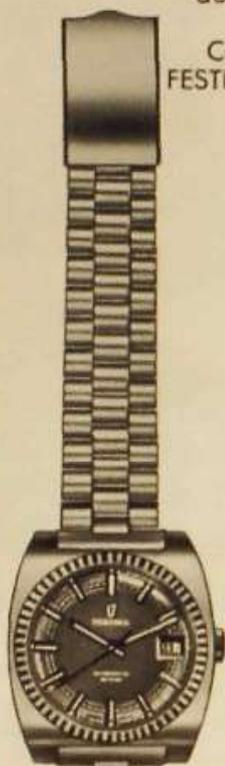


con la garantía **BJC**

FESTINA

segundo a segundo
el pulso de una vida

Vivimos inmersos en la fiebre de la exactitud.
Hay infinidad de momentos, a lo largo del día, en que dependemos de horarios estrictos.
Confíe "su" tiempo a FESTINA.
FESTINA es la forma más elegante de vivir al segundo.



LA HORA **F** ES LA HORA DEL RELOJ SUIZO

FESTINA



DE SUS EXCELENTES
RESULTADOS

CIMSEC

PONE A DIVERSOS
PAISES EUROPEOS
POR TESTIGO

Desde luego resulta muy estimulante saber que las realizaciones CIMSEC se multiplican en el Viejo Continente.

CIMSEC entra en España con un envidiable palmarés: poniendo a Europa por testigo de sus excelentes resultados.

CIMSEC ofrece al profesional español la solución definitiva a los múltiples problemas que plantea el revestimiento cerámico de fachadas e interiores.

En efecto, CIMSEC, el Cemento-Cola definitivo:

- Proporciona una adherencia excepcional, incluso sobre:
 - enlucidos de yeso, secos y lisos
 - hormigón desencofrado
 - revestimientos de cemento o de mortero, etc.
- Elimina el riesgo de desprendimientos aun en las condiciones ambientales más adversas:
 - helada/deshielo
 - choques térmicos
 - gran humedad
- Resiste todos los climas de España
- Es especialmente apto para las características de la cerámica española.

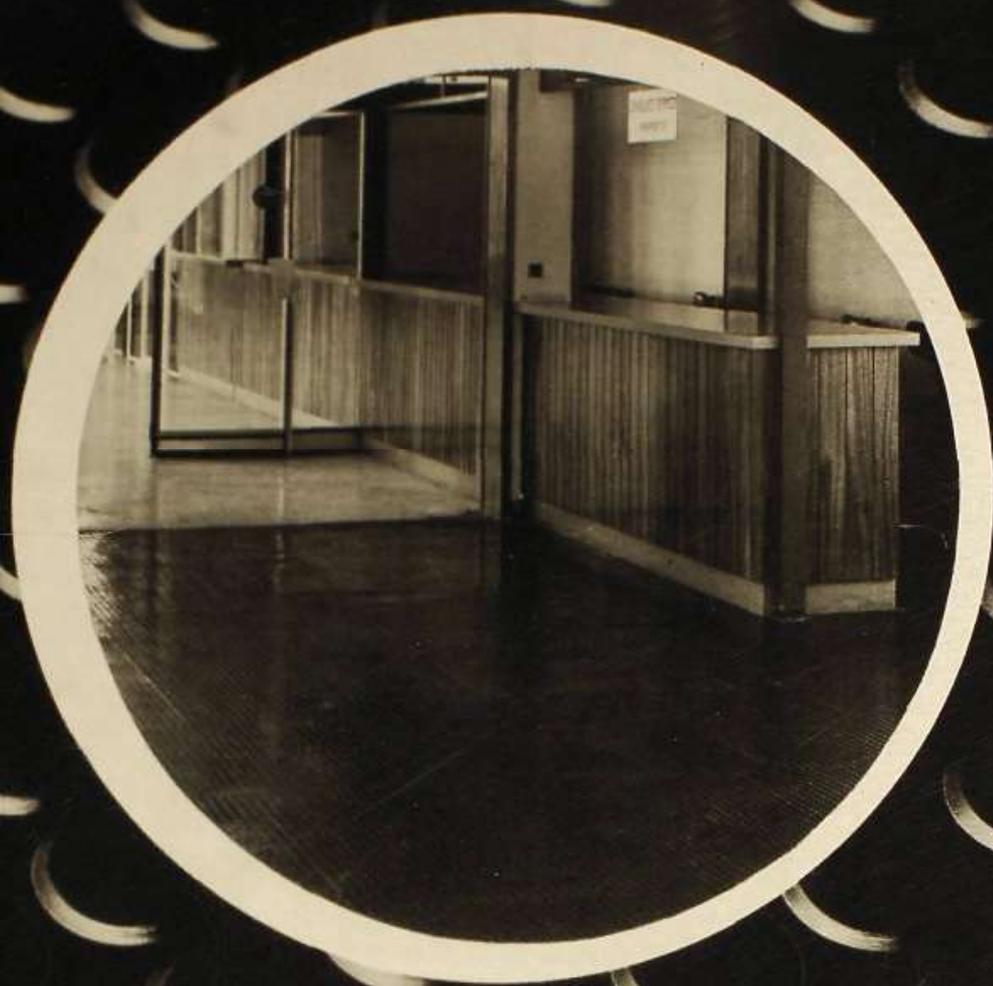
DETERSA

Detergentes y Productos Químicos, S. A.
División Productos Químicos
Lepanto, 147 Barcelona -13

Fabricado en Europa por
el GRUPO SOLVAY, según
las patentes del TILE COUNCIL
OF AMERICA

Envíennos información gratuita sobre las ventajas del empleo de CIMSEC en el revestimiento cerámico de fachadas e interiores.

EMPRESA CAU
DOMICILIO
POBLACION



PAVIMENTO PIRELLI A CIRCULOS

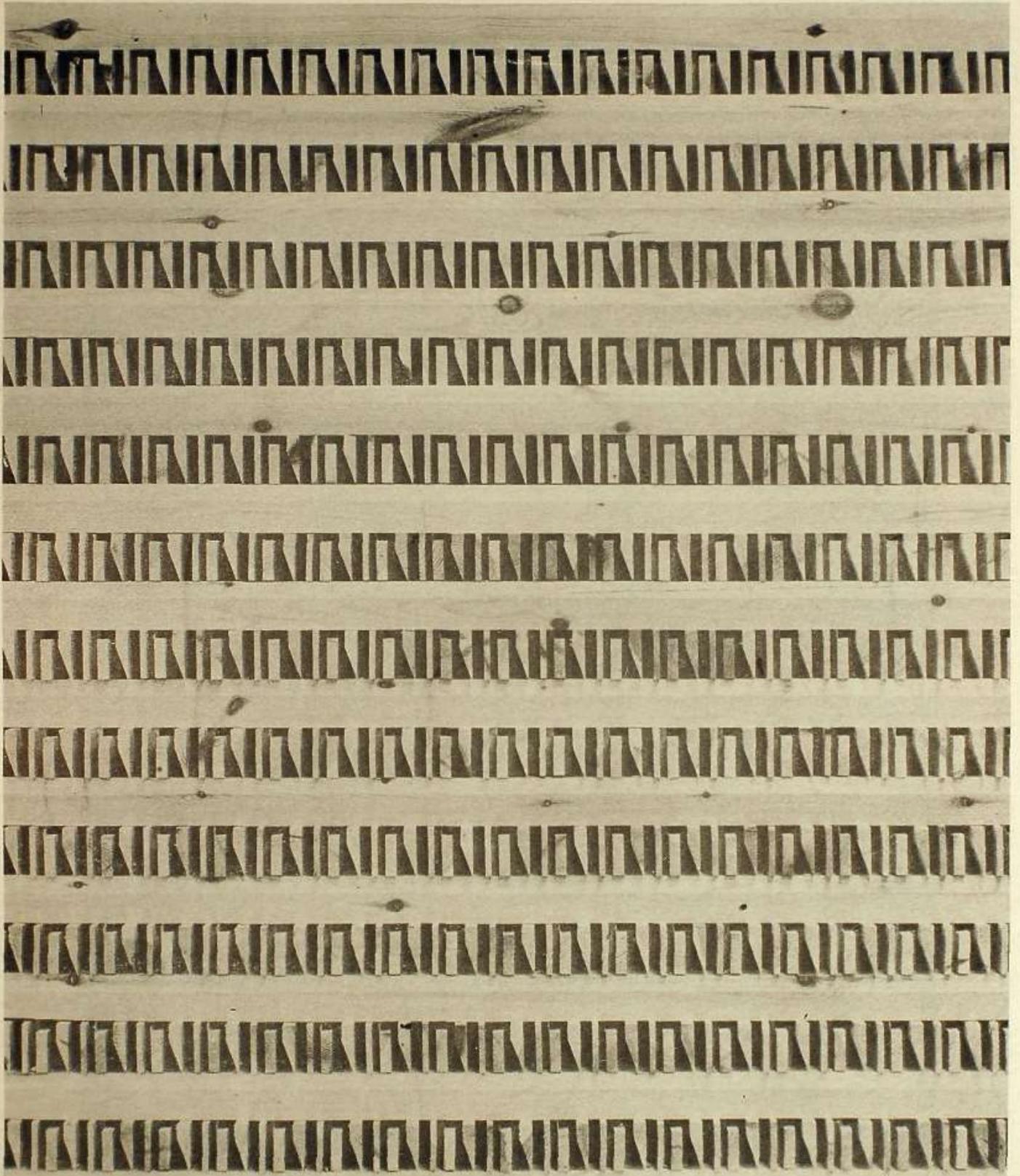
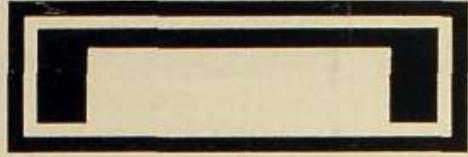
De gran poder antideslizante
Resistente y confortable
Facilita una marcha agradable
y sin fatiga
Altamente decorativo

Una Empresa creada exclusivamente al servicio de los industriales carpinteros

UNION CATALANA DE INDUSTRIAS DE LA MADERA, S.A.

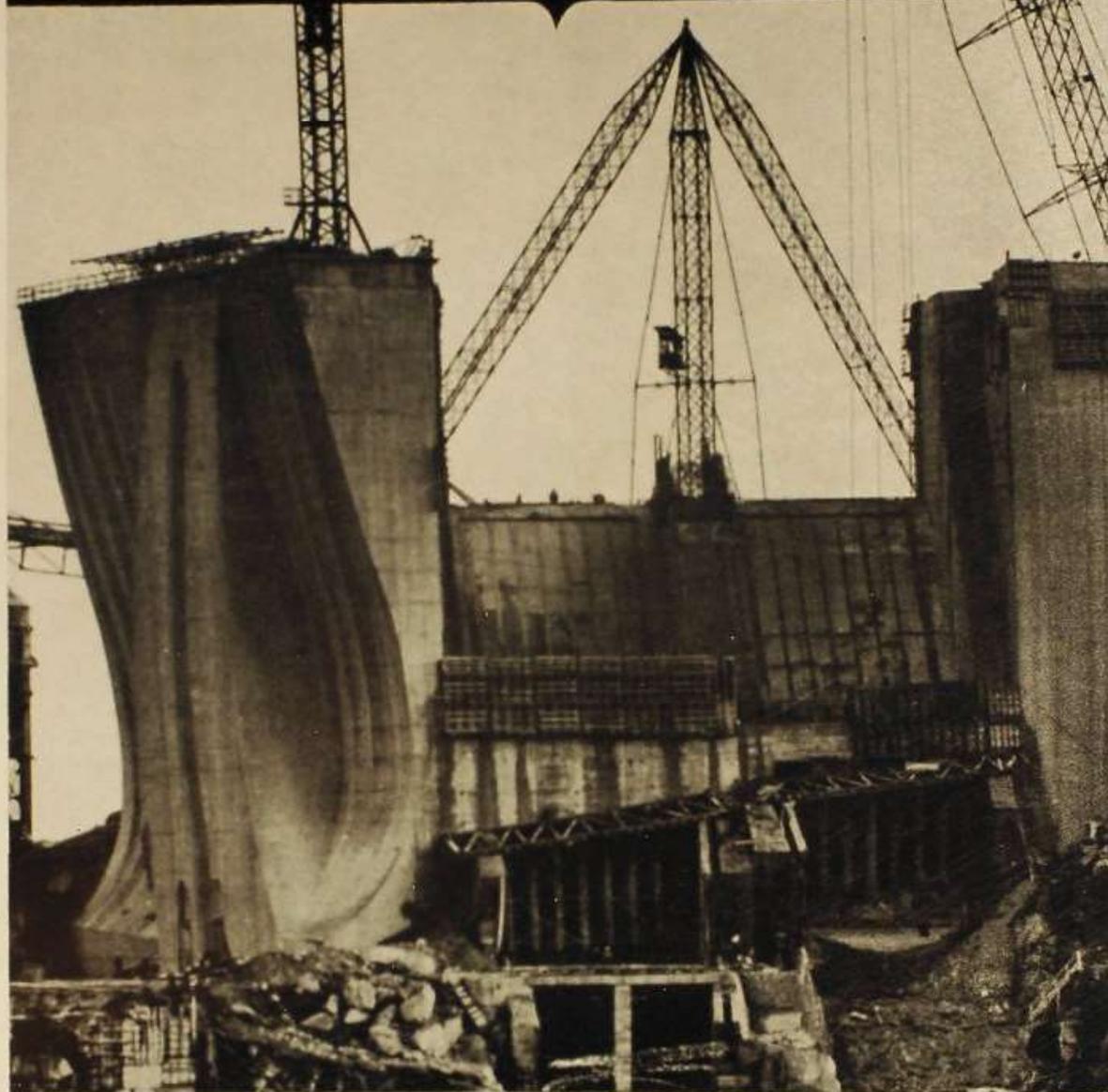
carpintería industrial

UNION



TEXSA

TAMBIEN HA INTERVENIDO **AQUI...**



PRESA DE LA ALMENDRA
 EMPRESA CONSTRUCTORA: DEZEA

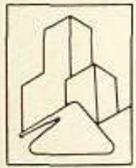
CONF. HIDR. DEL DUERO

DIRECTOR DE LA OBRA: D. Luis Olaguibel - Ing. C.C.P.

PRODUCTOS EMPLEADOS:

- HORMI PLUS** Fluidificante puro, sin oclusión de aire, para hormigones de alta resistencia
- EPOX** Adhesivo de resinas epoxy para hormigones
- DESCO** Desencofrante para hierro y madera
- ACEL-PLAST** Fluidificante-anticongelante

texsa **iber-feb** Pasaje Marsal 5 al 13, tel. 223 98 74 - Barcelona-4



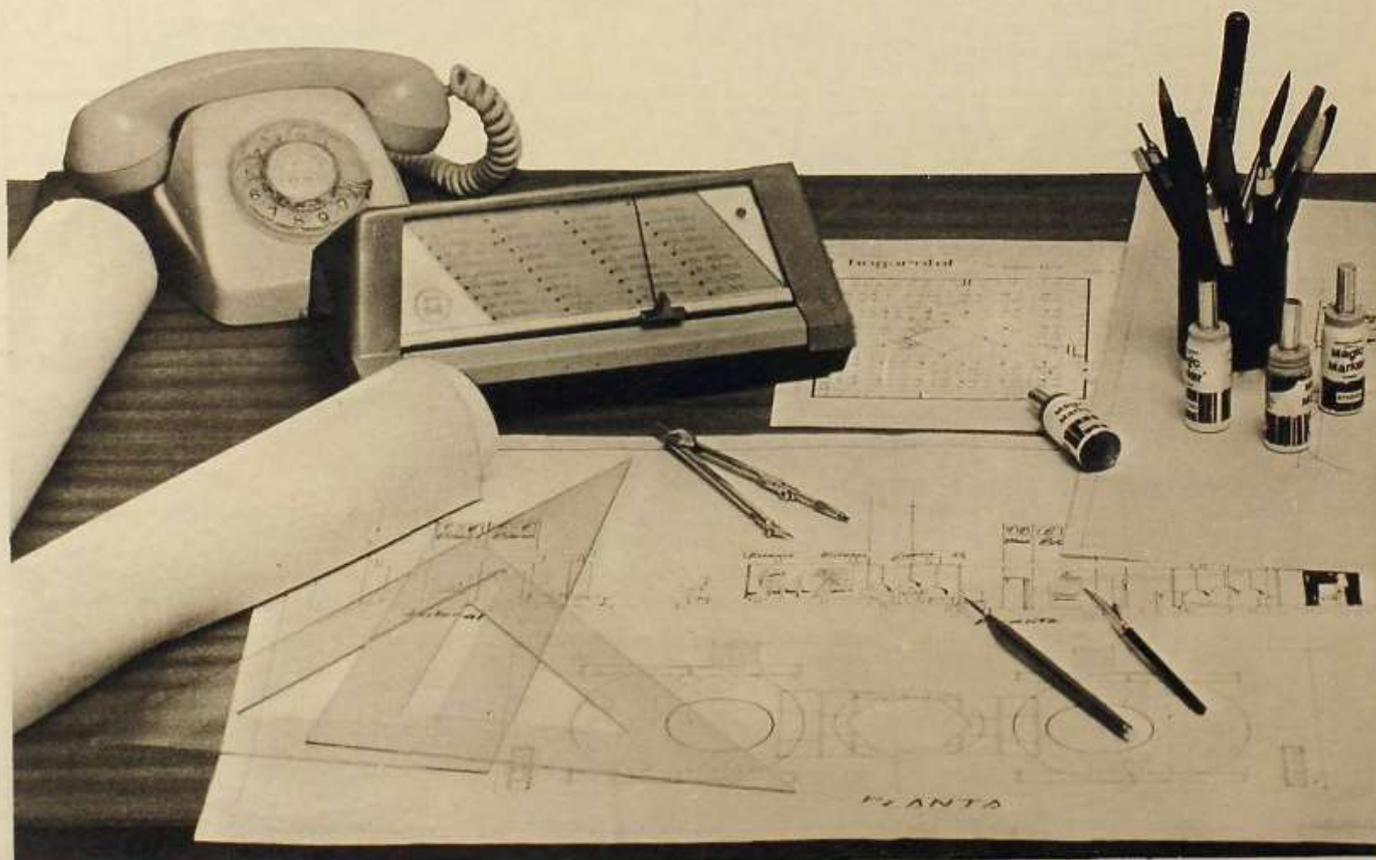
nueva etapa en el proceso de construcción

red telefónica para supletorios

Lo que se construye hoy
ha de ser útil mañana.
Esto lo sabe usted,
hombre vinculado directamente
a la construcción:
arquitecto, ingeniero, decorador.
Usted, que está al corriente
de las nuevas tendencias y formas de vivir.
Primero fueron las oficinas,
y ahora, cada vez son más los hogares
que con una sencilla instalación,
disfrutan de la comodidad
de varios supletorios.

"Un sitio para cada conversación
y un supletorio para cada sitio".
Esta es la razón de que
el profesional de la construcción
piense en adelantarse
a los futuros usuarios de sus obras,
e incluya una nueva etapa
en el proceso de construcción:
Previsión del servicio telefónico
en varias habitaciones,
para facilitar la posterior
instalación de supletorios.
Ellos se lo agradecerán.

es una recomendación de la
COMPANÍA TELEFÓNICA NACIONAL DE ESPAÑA



HERALDO CON
SEÑAL LUMINOSA

GONDOLA CON AMPLIFICADOR
DE SONIDO

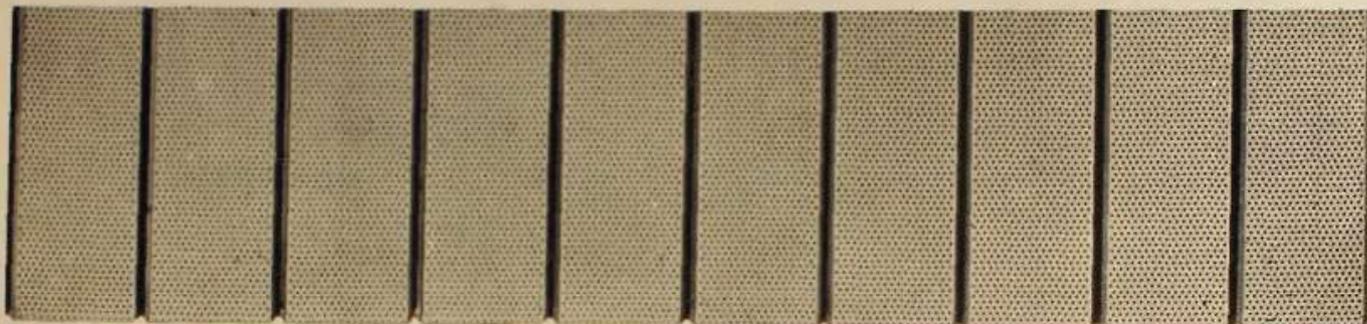
SATAI 2/6/2

TELEFONO CON ALTAVOZ

HERALDO
MURAL

EN CONSTRUCCION Y DECORACION

SOLUCIONES SOLCLIP

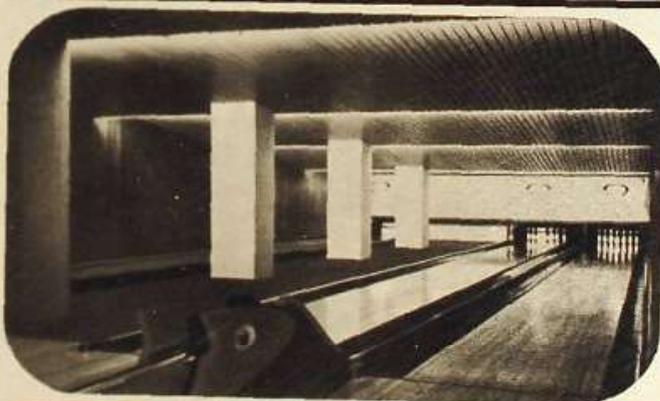


PANELES ACUSTICOS EN CLORURO DE POLIVINILO RIGIDO

PARA FALSOS TECHOS,
CIELORRASOS, DECORACION, ETC.



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



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

DISTRIBUIDOS POR **DETERSA**
DIVISION PLASTICOS
Lepanto, 147 - BARCELONA-13 - Tels. 226.27.16 - 245.90.04

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

Empresa _____
Domicilio _____
Población _____

PERFILES CERRADOS

austinox EN

ACERO INOXIDABLE



para decoración,
construcción, mobiliario
y carpintería metálica.

la marca que garantiza solidez, estética y
elegancia duradera.



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

ASFALTEX



LAMINAS ASFALTICAS **RUBEROID**



S.A.

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

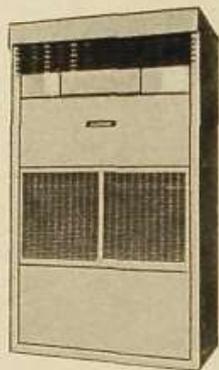
ANGLO

acondicionamiento de aire

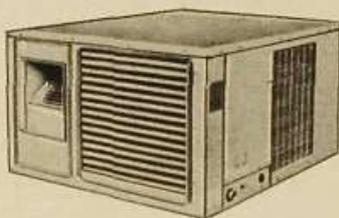
CONFORT

REFRIGERACION • DESHUMIDIFICACION
CALEFACCION • VENTILACION EN:

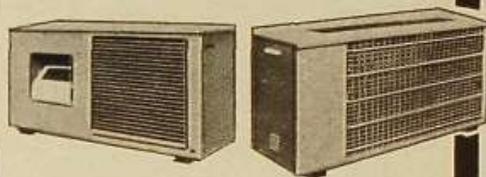
- * Hoteles, chalets, viviendas.
- * Cafeterías, salas de fiestas, restaurantes.
- * Edificios públicos, bibliotecas, centros docentes, iglesias.
- * Bancos, oficinas.
- * Clínicas, quirófanos.
- * Establecimientos comerciales, almacenes
- * Cines, teatros, piscinas cubiertas.



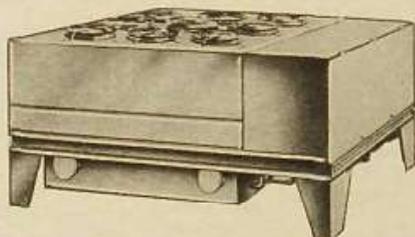
Muebles compactos con condensador enfriado por agua de 6.000 a 230.000 Frig/h.



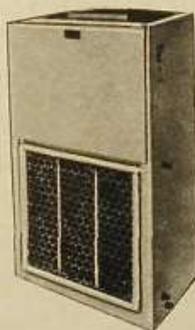
Compactos con condensador enfriado por aire. De 6.000 a 180.000 Frig/h.



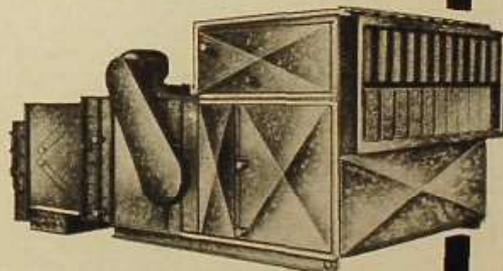
Compactos modelo "SPLIT", condensación por aire. De 6.000 a 38.000 Frig/h.



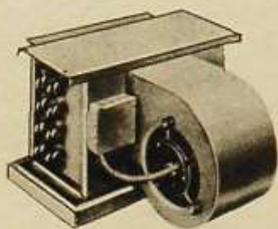
Equipos enfriadores de agua ("Water Chillers"). Condensación por aire: De 7.500 a 180.000 Frig/h. Condensación por agua: De 9.000 a 630.000 Frig/h.



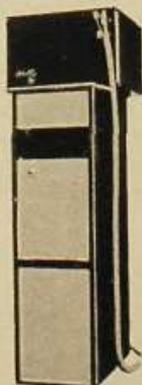
Unidades acondicionadoras "Apartment Units" para agua fría o caliente. Hasta 20.000 Frig/h. y 50.000 Kcal/h.



Cámaras climatizadoras centralizadas y multizonales. De 5.000 a 50.000 m³/h.



"Fan-Coils" empotrados y tipo consola. De 1.625 a 16.500 Frig/h. De 1.725 a 39.500 Kcal/h.



Generadores de aire caliente "Holly" a combustibles gaseosos con equipo de refrigeración adaptable. De 8.750 a 30.000 Kcal/h. De 3.750 a 12.500 Frig/h. Disponemos de unidades para combustibles líquidos.



Intercambiadores "llama/aire" de calefacción para combustibles gaseosos. De 20.000 a 60.000 Kcal/h.

**SOLICITE
INFORMACION
DE NUESTROS**

TV-HI-FI AUTO-RADIO
ESTABILIZADORES TV



FUENTES LUMINOSAS
PARARRAYOS
(Radiactivos)



APARELLAJE
Y CONTROL



MAQUINARIA
FRIGORIFICA



ANGLO

ANGLO ESPAÑOLA DE ELECTRICIDAD, S. A.

AVENIDA JOSE ANTONIO, 525 - BARCELONA - II RODRIGUEZ SAN PEDRO, 21 - MADRID - 15

DELEGACIONES EN:

BILBAO: DR. AREILZA, 41 - SEVILLA: ASUNCION, 25 - VALENCIA: AV. PEREZ GALDOS, 76 - VIGO: ROGELIO ABALDE, 15 - ZARAGOZA: BILBAO, 7



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

Buades, S. A. Palma de Mallorca

INSTALE GRIFERIAS

BUADES

PARA TODA LA VIDA

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



Importancia del gas PROPANO en la vivienda española

Es evidente que el mercado energético español presenta una personalidad propia, distinta por completo a la de otros países. Valga como ejemplo demostrativo, la consideración y examen de un supuesto proyecto: Llevar el Gas a toda España a través de tuberías...

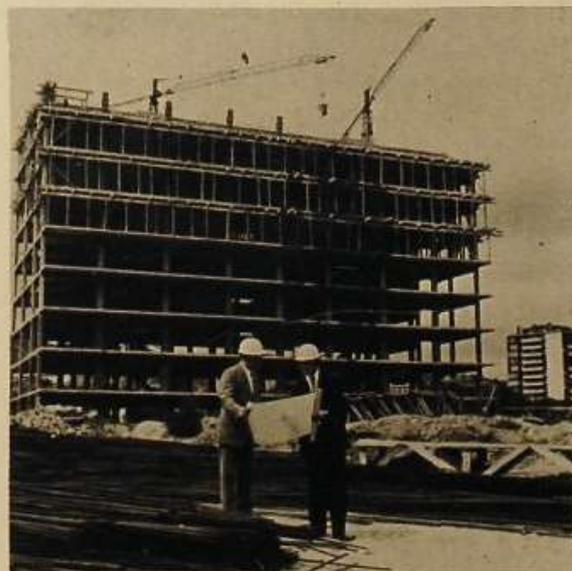
¿Se imagina el fabuloso coste que significaría tener que evitar la abrupta orografía de muchas de nuestras regiones?

¿Ha pensado en la rentabilidad del plan, habida cuenta de la necesidad ineludible de tener que atravesar zonas prácticamente desérticas o despobladas, donde las conducciones no tendrían, lógicamente aprovechamiento alguno?

Y aún en el difícil caso de que el proyecto tuviera visos de realización, ¿cuánto tiempo habría de pasar para convertirlo en realidad práctica?

Creemos que basta con meditar un poco este simple planteamiento, para aceptar, sin restricciones, la posición prioritaria del PROPANO en España. El Gas PROPANO pueda ya -puede hoy mismo- suministrar energía a cualquier concentración doméstica, sin importar su situación geográfica. PROPANO es fundamental hoy y va a serlo en el futuro. Piense en las zonas que disfrutan en estos momentos de servicio de Gas y añádale todas aquéllas, de densidad apreciable, que crea puedan tenerlo en condiciones rentables en época próxima.

¿Qué nos queda? Aún en el plan más optimista un gran vacío. Millones de hogares sin posibilidad de la comodidad y confort que un suministro de gas, constante y regular, puede proporcionarles. Pero aquí está el PROPANO. Que está en condiciones de cubrir esa necesidad y, lo que es importante, con inversiones de instalación poco elevadas. Sus posibilidades son amplísimas y muy interesantes. Usted va a verlo al girar la hoja...



IMPORTANTE

El contenido informativo de este mensaje se completa en la página siguiente. En ella encontrará un cupón con el que puede Vd. solicitar la información que desee sobre el PROPANO.

Posibilidades del gas PROPANO en la vivienda española

BLOQUES DE PISOS Y APARTAMENTOS

Es importante el número de aplicaciones o usos que permite el GAS PROPANO en bloques de pisos y apartamentos. Un sólo tanque o depósito, que puede ser aéreo o enterrado, abastece energía para los siguientes servicios:

- COCINA
- AGUA CALIENTE
- CALEFACCION CENTRAL O INDIVIDUAL
- ACONDICIONAMIENTO DE AIRE
- INCINERACION DE BASURAS
- LUZ

HOTELES, CENTROS SANITARIOS, CENTROS DE ENSEÑANZA, COMUNIDADES

De los mismos usos que en la Vivienda, pero llevados lógicamente a nivel cuantitativo superior, se pueden beneficiar con PROPANO, en cualquier lugar de España, hoteles, albergues, restaurantes, clínicas, colegios, universidades, conventos, etc., etc.

CHALETS

Otro de los grandes éxitos del Gas PROPANO lo constituye su presencia en los chalets. Con su servicio, no sólo es posible disfrutar del confort que proporciona la aplicación del PROPANO en los usos habituales del hogar, sino que además permite beneficiarse de nuevas comodidades como pueden ser por ejemplo: el calentamiento del agua de la piscina o el suministro de calor para la chimenea.

QUEDAN TODAVIA IMPORTANTES ASPECTOS A TRATAR SOBRE EL PROPANO, ese otro gas de BUTANO, S. A. dócil, limpio, no tóxico, de encendido instantáneo, presión constante, gran potencia calorífica, etc., que se sirve a granel y a domicilio y que está en condiciones de ser suministrado YA a cualquier punto de España. PERO SI EN ESTE MOMENTO HAY ALGO QUE LE GUSTARIA CONOCER MEJOR, envíenos cumplimentado el cupón que aquí figura. Sin compromiso, con sumo placer le informaremos sobre cualquier aspecto que a Vd. le interese.



Recorte y envíe este cupón a:
BUTANO, S. A.
Apartado 8318 - MADRID



Dn. _____

Calle _____

Población _____

está interesado en el GAS PROPANO y desea ser informado, sin compromiso, sobre:

GAS PROPANO
Con la garantía y servicio de



cau



arquitectura
de autor
8



INTRODUCCION AL TEMA

La sección inicia hoy un amplio recorrido sobre diversos aspectos de la industria de la Construcción enfocados desde el punto de vista jurídico, y a la luz de la legislación vigente.

Desde siempre se ha dicho que el mundo de las leyes forma una complicadísima madeja. El profano que trata de penetrar, siquiera, en su terminología corre el riesgo de verse envuelto y revuelto en artículos, leyes, normas, definiciones y sentencias, acabando por no entender nada de nada. Pero más complicado es, a veces, ir caminando sin saber exactamente por dónde se va ni el terreno que se pisa.

La Construcción será, probablemente, uno de los sectores de la producción más sometido a una teórica regulación jurídica, y también al que le sirve de menos. Desde la celeberrima Ley del Suelo, nunca puesta en vigor, hasta los contratos de trabajo, regulación de las viviendas oficiales y protegidas, diversos tipos de propiedad, los alquileres, el espinoso asunto de las expropiaciones, la validez de las leyes contra el prestamismo laboral, la estafa de pisos, las construcciones ilegales (con el soberbio espectáculo cara al público en el que organismos oficiales controvierten entre sí sobre la validez legal o no de ciertas construcciones), etc.

El abanico es inmenso y rico en matices. En la relación, sucinta, anterior hemos pasado de señalar la ley a señalar los hechos que niegan —o hacen dudar— su aplicabilidad real. Todo este magma alucinante vamos a intentar hacerlo pasar por el tamiz de un estudio progresivo profundo pero asequible, completo y claro a la vez.

El interés que puede tener sobre todo entre los profesionales es indudable. En realidad, no se trata más que de un ejercicio de aplicación en el que el experto dará unas pistas y el lector deberá hacer su propia composición de lugar en base a los datos y experiencia de que disponga. Los elementos de contraste, las piedras de toque, los ejercicios prácticos —digamos— están a la disposición del público en cualquier rincón de nuestras calles y plazas.

Este artículo aborda una de las cuestiones de mayor importancia en el ámbito laboral: los contratos de trabajo. Y lo hace desde una perspectiva general situando, por tanto, el centro de gravedad en el obrero como primer y más inmediato sujeto del contrato. En este aspecto, cualquier profesional relacionado con el ramo está al corriente de las tensiones que condicionan las relaciones de producción entre mano de obra y patrón. Pero lo que quizá no abunda tanto es el profesional consciente de que sus propias relaciones con los contratantes son sustancialmente idénticas a las del obrero. Sólo abstracciones elitistas pueden impedir ver que el rápido proceso de masificación de los profesionales conlleva una serie de situaciones nuevas en el marco de la producción que nos sitúan más cerca del trabajador en todos los aspectos, incluidos los intereses de clase.

De todos modos, esclarecer desde el punto de vista jurídico la situación del técnico, del aparejador, en la empresa, será uno de los pasos que primero ayudarán a definir la entidad real de los profesionales en el mundo de las relaciones laborales, y en consecuencia, su penetración y fuerza dentro de la sociedad actual. En el bien entendido que quien dice empresa dice por supuesto también estudios de arquitectura (con un tipo de dependencia más arbitrario aún) u organismos de la Administración.

Esta tarea es la que abordaremos en un próximo artículo.

José Miguel ABAD/Aparejador

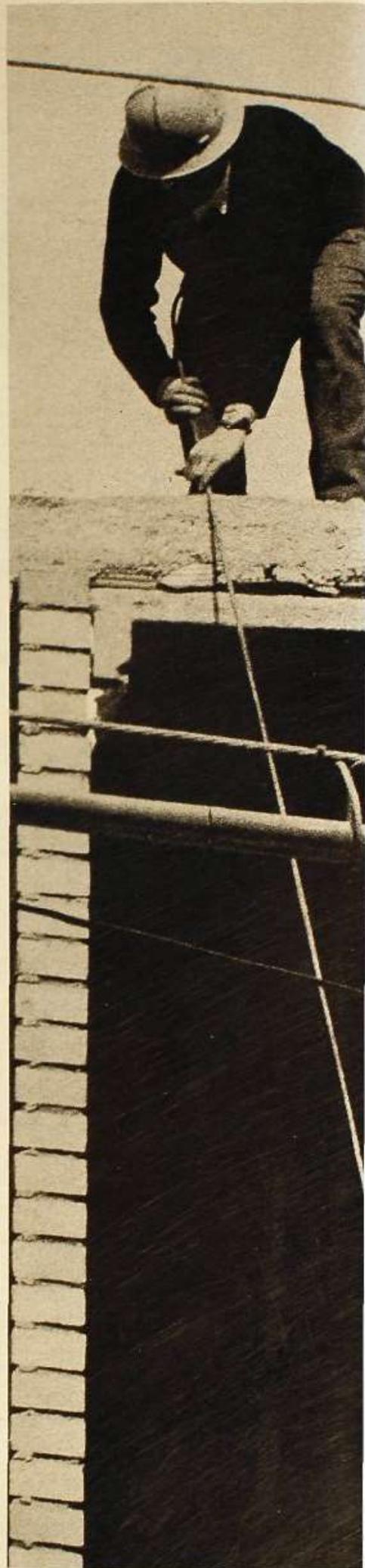


Foto: G. SERRA

PROBLEMAS JURIDICOS DEL CONTRATO EVENTUAL EN LA CONSTRUCCION

Una sentencia del Tribunal Supremo de fecha 4 de junio de 1956, referente a la materia manifestaba: *La libertad contractual sin limitación alguna es contraria a la estabilidad y continuidad en el trabajo que recoge la legislación social, la cual permite que se celebre un contrato por tiempo determinado, pero si dicho contrato se prorroga por tiempo indefinido, no se puede dar por terminado si no existe justa causa de despido. El sistema de «contratos sucesivos» constituye un manifiesto abuso de derecho por parte del empresario. Tal sistema entraña una «ficción» porque en tales circunstancias previstas, meditaciones y puestas en práctica por la empresa para privar a estos obreros de la posibilidad de ingresar con carácter fijo, constituye un fraude de ley o un fraude a la ley, ya que el patrono con sus actos reiterados pretende conseguir un resultado prohibido por una norma jurídica, amparándose en otra con finalidad distinta.*

He transcrito este párrafo de la sentencia dado que plantea los problemas fundamentales que giran en torno a la eventualidad de los contratos de trabajo. En efecto, la sentencia plantea ciertos supuestos de eventualidad como un abuso de derecho por parte del empresario, que mediante una ficción realiza un fraude a la ley. Ello es totalmente correcto teniendo en cuenta que la función principal que, de hecho, cumplen los contratos eventuales es la evitación continua a las empresas de los riesgos económicos que significarían la fijeza del personal y la posibilidad de obtención de mayores beneficios económicos al poder aumentar o reducir libremente la plantilla de acuerdo con las necesidades del mercado.

En el campo de la construcción y obras públicas todos estos problemas se ven incrementados, dado que ha sido y es un sector que absorbe a una mano de obra procedente en gran medida del abandono de trabajos menos rentables (agricultura) o en situación de paro por diferentes causas (despidos, crisis, etc.). Obreros todos ellos que se encuentran absolutamente necesitados de trabajo para mantener su subsistencia; necesidad absoluta por parte del trabajador que favorece posibles actuaciones abusivas de las empresas.

La nueva Ordenanza de Trabajo de la Construcción, vidrio y cerámica, aprobada por Orden de 28 de agosto de 1970, establece una regulación concreta de esta materia en sus artículos 40 a 44, ambos inclusive.

Todos los contratos laborales de la construcción efectuados a partir del día 10 de septiembre del pasado año se rigen por las disposiciones establecidas en la citada Ordenanza; en cuanto a los contratos formalizados con anterioridad a la referida fecha, por el régimen de derecho transitorio explicitado en la Resolución de la Dirección General de Trabajo de 19 de noviembre de 1970, en el Expediente 286/68 y publicada por el Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona del día 15 de diciembre de 1970.

La reciente Ordenanza Laboral establece tres tipos de contrato de trabajo fundamentales: el contrato para trabajos eventuales, el contrato para trabajo fijo en obra determinada y el contrato para el personal fijo o de plantilla. El artículo 40 manifiesta que son contratos eventuales *los que se conciertan para la prestación de servicios o ejecución de obras por una duración máxima de ciento veinte días, computables por cada año de servicio a una misma Empresa.* Del análisis de esta redacción podemos extraer las siguientes conclusiones:

Se pone un coto a la posibilidad de establecer contratos eventuales en cuanto al periodo de duración, estableciéndolo en ciento veinte días anuales trabajando en una misma Empresa.

Los contratos deberán realizarse por escrito en los ocho días siguientes a la fecha del comienzo de la prestación del trabajo.

El personal sometido a estos contratos podrá ser despedido sin otro requisito que el preaviso de una semana, que se formalizará por medio de la correspondiente hoja o boletín de despido.

A primera vista pudiera parecer que esta limitación del número de días de contratación de trabajadores eventuales es un paso adelante considerable en la lucha contra la incertidumbre en la prestación del trabajo y por la estabilidad y continuidad en el empleo. Sin embargo, aparte otras consideraciones que después se realizarán, esta primera impresión queda notablemente debilitada por el artículo 42 del mismo texto legal, en el cual se establece el contrato para trabajo fijo en obra determinada que es el que tiene por objeto *la realización de una obra o servicio de-*

Esta disposición supone la existencia de lo que pudiéramos llamar un escalón intermedio en el grado de fijeza entre los eventuales y los fijos de plantilla.

En esta figura se intenta encuadrar a los trabajadores contratados como eventuales que superen los ciento veinte días anuales de prestación a la misma empresa: *Se entenderá que es personal «fijo de obra», todo el que se halle al servicio de la Empresa que, no siendo fijo de plantilla ni interino, llegue a alcanzar un mínimo de ciento veinte días en sus relaciones de trabajo.*

Una vez finalizada la obra para la que fue contratado, se produce el cese del trabajador (a no ser en obras de duración superior a dos años en cuyo caso surge un derecho de opción de continuidad o indemnización) siendo obligación de la empresa indemnizarlo con el 4,5% sobre el salario devengado en jornada ordinaria durante el tiempo de prestación de sus servicios, incluyendo días efectivos de trabajo, domingos, festivos y vacaciones anuales retribuidas. Lo cual quiere decir en otras palabras y tomando un caso concreto, que a un auxiliar técnico de obra que, conforme al Convenio Colectivo vigente de 1 de abril de 1970, perciba una remuneración anual de 110.000 ptas. próximamente, le correspondería una indemnización de 4.950 pesetas por cada año trabajado. Una cantidad que, desde luego, no podemos calificar de excesiva.

Si el despido se produce antes de finalizar la obra para la que fue contratado, la Ordenanza se remite a lo establecido en las disposiciones generales contenidas en la Ley de Procedimiento Laboral.

En cuanto a los que trabajen en obras de larga duración, por más de dos años, al finalizar los trabajos en la misma podrán ejercer el derecho de opción a pasar a fijos de plantilla en otras obras de la empresa (si existieran en la misma o distinta localidad y si hubiera plaza en ellas) o bien dar por terminado su contrato con las indemnizaciones señaladas para los fijos de obra.

Finalmente, el estadio minoritario y privilegiado (lo continuará siendo), el único que garantiza una estabilidad en el empleo, está compuesto por el personal fijo de plantilla. Según el artículo 43 de la Ordenanza, *son los contratos concertados con los trabajadores que utilizan las Empresas para la realización de la actividad normal de las mismas, sin que guarden relación sus funciones con la duración de la obra o trabajo en que presten sus servicios.* Sólo este escalón, vuelvo a insistir, minoritario, goza de los beneficios generales contenidos en el Decreto de 21 de abril de 1966 sobre Procedimiento Laboral en torno a defender sus derechos de estabilidad en el empleo frente a decisiones unilaterales de la Empresa en situación de contrato indefinido de trabajo.

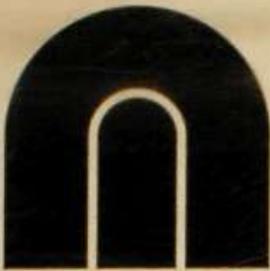
Era mi intención comentar también aquí el régimen de derecho transitorio por el que se regulan los contratos suscritos con anterioridad al 10 de septiembre del pasado año, pero por razones de espacio resulta imposible, al menos en este número de CAU.

Del análisis efectuado podemos extraer las siguientes consideraciones:

1.ª/La Ordenanza de Trabajo de 28 de agosto de 1970, si bien ha significado, junto con el Decreto 3677/70, de 17 de diciembre sobre prestamismo, un paso adelante en la reglamentación de algunos de los problemas planteados en las relaciones laborales de la construcción, no supone ni muchísimo menos una solución a los problemas principales, dependientes más de la estructura económico-política que de una regulación jurídica.

2.ª/La frase popular, *hecha la ley, hecha la trampa*, tiene auténtico sentido en la materia, pues si bien se limita el número de días de eventualidad, mientras persista la situación de paro y por consiguiente de oferta de trabajo, las empresas despedirán libremente al personal eventual antes de que se llegue al tope máximo de tiempo, contratando personal nuevo con facilidad y perpetuando la situación de eventualidad.

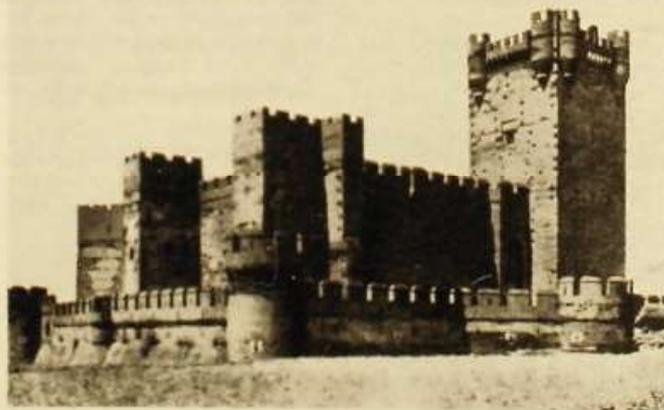
Rafael SENRA BIEDMA/Abogado



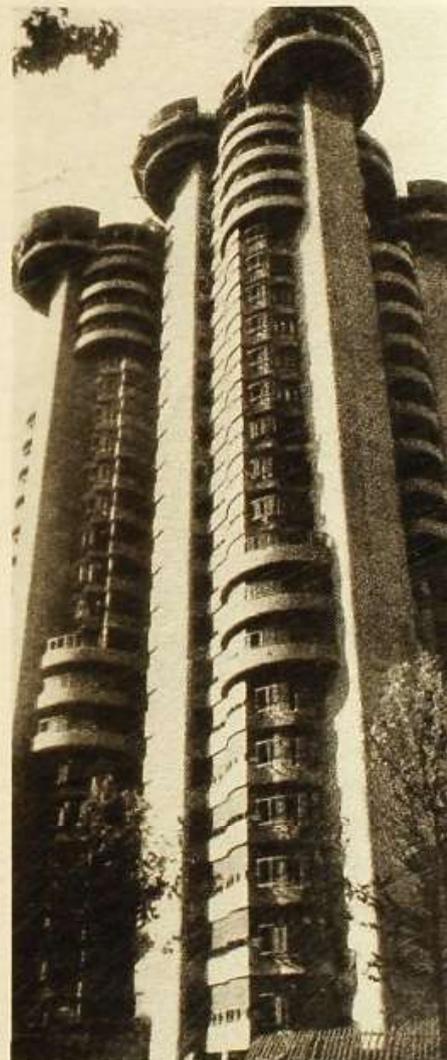
Los castillos gustan mucho a los arquitectos. Su forma geométrica, con pocas concesiones decorativas, y sus murallas, que lo delimitan claramente de su contexto, le proporcionan una imagen visual clara fácilmente aprehensible y reconocible. La posesión de esta imagen se ha considerado tradicionalmente esencial para la forma arquitectónica. Recientemente este punto de vista ha sido defendido entre otros, por ejemplo, por Christian Norberg-Schulz cuando de *pregnant form* (1).

Pero, hoy día, los militares ya no construyen castillos. El arte de la guerra ha sufrido cambios radicales que han dejado totalmente anticuados a los castillos como elementos eficaces de defensa. Las bases de aviones o cohetes teledirigidos los han sustituido. Y no han sido únicamente los castillos, sino todas las formas guerreras las que han sufrido fuertes transformaciones. Las batallas, por ejemplo, tampoco han escapado a ellas. Si observamos el grabado que reproduce la batalla de Malplaquet (año 1709) de la *Guerra de Sucesión Española* podemos darnos cuenta del gran orden visual reinante en el campo de batalla. La disposición de los soldados adopta figuras geométricas regulares para que el mando pueda controlarlos y dirigirlos. *Un general en jefe podía inspeccionar toda la zona de batalla, y transmitir sus órdenes por medio de ayudantes de campo y ordenanzas. Durante el curso de la batalla, permanecía sentado en su caballo en lo más denso de la actividad y, con frecuencia, bajo el fuerte fuego enemigo, pensando en la posición y la suerte de cada unidad a lo largo de un frente de cuatro o cinco millas, estudiando el enemigo y ajustando sus disposiciones al desarrollo de la situación táctica* (2). En cambio, las batallas actuales ya no necesitan de una imagen visual clara. El control y la dirección del ejército ya no se realiza por una visión directa sino a través de los nuevos medios de comunicación y exploración tales como la radio y el radar, por ejemplo. La disposición de los soldados ya no debe asumir la *función* de la comunicación visual directa con lo que puede tomar entonces formas defensivas más eficaces al tener que preocuparse sólo de las funciones de carácter estrictamente defensivo. Esta es una de las razones de que no existan vistas generales de las batallas actuales, como existían antes de las antiguas. La guerra actual sólo es fotogénica a través de primeros planos, como podemos comprobar cada día en las imágenes de la televisión o en las fotografías de los periódicos.

Este fenómeno de pérdida de valor de las formas visuales claras se está produciendo actualmente en la arquitectura y en el urbanismo. La ciudad amurallada con los edificios representativos sobresaliendo por encima de los demás, o la ciudad decimonónica con sus murallas derribadas pero con un trazado regular de calles y avenidas, acompañado por la situación estratégica de sus monumentos y edificios representativos, daba a sus ciudadanos una imagen clara de lo que era su ciudad. Al contrario, las ciudades van perdiendo actualmente la imagen visual clara que poseían, al destruir su casco antiguo y ensanche monumentales y al tomar sus nuevas zonas de crecimiento unas formas cada vez más confusas y desordenadas visualmente. Basta comparar en el plano de una ciudad como Barcelona la *degradación* que va sufriendo su forma al pasar del ensanche decimonónico a las zonas que lo rodean. La situación es nueva: no se trata esencialmente de la sustitución de una imagen de ciudad por otra, como ocurrió anteriormente en el paso de la ciudad amurallada a la ciudad monumental, sino de su desaparición, pues la sociedad actual ya no tiene necesidad de ella.



3



4



Una de las razones que había de esta necesidad era que la arquitectura y la forma de la ciudad actuaban como medios de comunicación y expresión de los valores de la sociedad. En un pueblo prácticamente analfabeto y con unos medios de comunicación de masas escasos y deficientes, la arquitectura tenía que asumir la *función* de medio de comunicación. La importancia del poder civil o religioso se expresaba con la calidad y magnitud de los edificios que los albergaban. Es por este motivo que en una vista aérea de Florencia destacan el Duomo y el Palazzo Vecchio, que en Karlsruhe las calles convergen hacia el palacio del Príncipe o que en Bolonia la primacía en el poder político y social se expresase con la construcción de la torre más alta.

Hoy día los medios de comunicación de masas se han perfeccionado y desarrollado enormemente. La arquitectura y la forma urbana han perdido este papel que ha pasado a manos de medios más eficaces como los libros, la prensa o la televisión. Los valores de la Iglesia se expresaban en las iglesias (y no es casualidad el uso de la misma palabra) y especialmente a través de su sede principal la basílica de San Pedro del Vaticano. Se encargaba su construcción a los mejores arquitectos y artistas porque los papas eran conscientes del papel que asumía la arquitectura. Pero, ¿quién conoce hoy día el edificio central de la Coca Cola? La arquitectura no puede competir con los nuevos medios de comunicación. La información que dan es, a la vez, mucho más rápida, rica y económica. La visión diaria de la catedral y el palacio en la ciudad antigua equivale actualmente a la visión diaria de la prensa y la televisión.

5



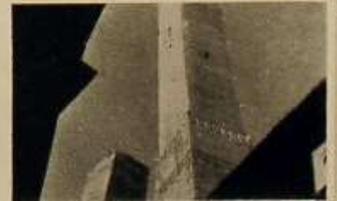
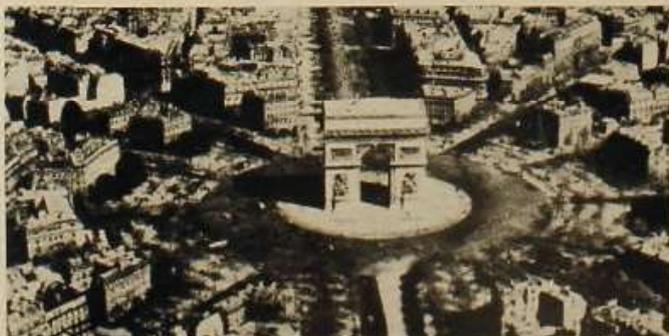
Evidentemente siguen construyéndose edificios expresivos. Este hecho es debido a que la pérdida de la actuación de la arquitectura como medio de comunicación no ha sido reconocida por los propios arquitectos que creen todavía en la posibilidad de tal actuación. Esta creencia la comparte el mundo cultural universitario que ha sido precisamente el que ha apoyado más a los arquitectos. Es, por ejemplo, en las universidades de Estados Unidos y Gran Bretaña donde se han construido los que se han considerado mejores ejemplos de la arquitectura actual. Los mismos dirigentes de la sociedad y los hombres de negocios, que en su actuación práctica cotidiana, por razones de eficacia, han renunciado del poder expresivo de la arquitectura, construyen todavía a veces edificios expresivos. Su formación cultural y su ideología conservadora de unos valores establecidos, en este caso el de la arquitectura como medio expresivo y artístico, les obliga a expiar de esta manera los *pecados* de la vida cotidiana. Es como excepción que hay que contemplar esta arquitectura de la que son ejemplos la Ford Foundation de Kevin Roche y muchos de los edificios comerciales de Manhattan. Y una explicación similar podemos dar al hecho de que la mayoría de los edificios seleccionados para el premio FAD en Barcelona están promocionados por promotores medianos, que por su posición social y formación cultural son los que comparten más la creencia en las posibilidades expresivas de la arquitectura. Como podemos ver, esta arquitectura expresiva siempre está ligada a medios culturales en los que tradicionalmente se ha aceptado su valor y su importancia como medio de comunicación.

6



Sin embargo, no en todos los edificios deja de tener sentido el papel expresivo de la forma. La vivienda es uno de ellos. Los individuos deben recurrir al vestido, al automóvil y a la vivienda para expresarse y darse a conocer a los demás, pues no disponen de unos medios de comunicación más eficaces. Los estudiantes que viven en la residencia diseñada por Alvar Aalto del M.I.T. y no tienen posibilidad de manifestarse a través de la arquitectura, lo hacen colgando en las puertas de sus habitaciones ma-

7



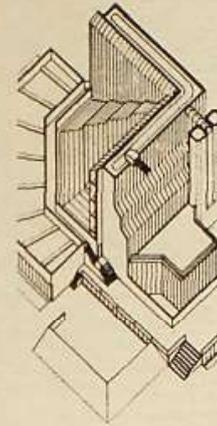
nifiestos personales. Esta expresión a través del a vivienda es tanto más importante cuanto menos medios de manifestarse dispone el individuo en las otras esferas de su actividad. El valor expresivo de la vivienda es menos importante para un directivo empresarial, que puede expresarse plenamente a través de las decisiones que toma en su empresa y de sus actividades de recreo, que para un obrero que prácticamente sólo dispone de ella para darse a conocer a los demás. Pero este es un tema que debe ser tratado profundamente y que yo sólo menciono aquí.

Otra de las razones que se dan de la necesidad de una forma visual clara es la función que cumple la arquitectura como elemento orientador en la ciudad. Los campanarios de las iglesias de la ciudad medieval o los monumentos de la ciudad decimonónica cumplían bien este papel. Pero hoy con la entrada del automóvil en la ciudad ya no es posible que los edificios sigan cumpliendo este papel orientador. Las direcciones únicas en calles y avenidas, las distribuciones asimétricas de las calzadas, los giros a la derecha para ir a la izquierda, entre otros, han sido los causantes. Se desprecia la situación estratégica de los monumentos para mejorar la fluidez del tráfico. Las variaciones de la circulación son demasiado frecuentes para poder basar en unos elementos tan rígidos y fijos como los edificios la orientación en la ciudad. Las señales de tráfico más flexibles y claras los sustituyen con ventaja.

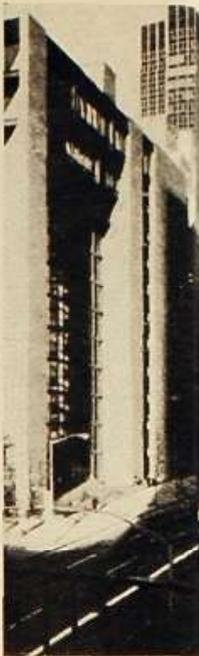
Recientemente se han celebrado en España tres concursos de proyectos para las universidades autónomas de Madrid, Barcelona y Bilbao. La revista Nueva Forma les ha dedicado un número en el que se publican los proyectos que, según su criterio, tienen una mayor calidad (3). Todos los proyectos se han resuelto con una megaestructura capaz de alojar las distintas dependencias de la universidad con la máxima flexibilidad, teniendo en cuenta la variación de necesidades en el transcurso del tiempo. Pero la máxima flexibilidad no se obtiene con una megaestructura, que tiene en su crecimiento y funcionamiento muchas limitaciones y servidumbres, sino con unos edificios independientes ligados por una buena red de comunicaciones de todo tipo. Estos edificios independientes no sólo tienen unas posibilidades de crecimiento y funcionamiento más sencillas y flexibles sino que la mayoría de las veces son incluso más económicas. El hecho de que a priori se haya pensado en una megaestructura, sin pedirlo las bases del concurso, sólo se explica por la voluntad de los arquitectos de querer dar a la universidad una imagen fuertemente expresiva que convierta a su arquitectura en un medio de comunicación de los valores de la institución universitaria a expensas de la propia flexibilidad de la arquitectura. Pero ninguno de estos proyectos se construirá, pues la administración, que ha sido quien ha convocado este concurso, en el momento de construir los deja a un lado para convocar un concurso de proyectos entre empresas constructoras, siendo la ganadora la que realmente construirá la universidad. Es decir, se desentiende de la obra arquitectónica para realizar una obra constructiva, porque cree que es más efectiva y económica. Si ha convocado el concurso anterior entre arquitectos es solamente para llegar a una forma de compromiso con ellos, que siguen creyendo en la arquitectura expresiva, pues ya no necesita en absoluto de la arquitectura de la universidad para comunicar sus valores al controlar y disponer de otros medios de comunicación más eficaces.

El arquitecto sigue soñando en castillos. Si no los puede construir los tiene presentes en sus visiones ideales y utópicas de los asentamientos humanos del futuro. No quiere aceptar la pérdida del valor comunicativo y por tanto de las formas visuales claras en la arquitectura y el urbanismo. Ataca sistemáticamente, por

13



14



15



16



17



18

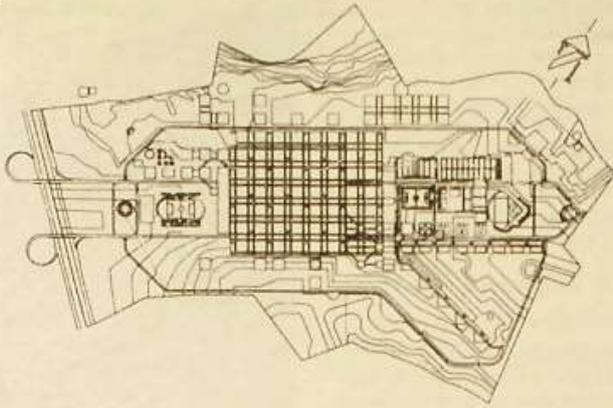


11



12





al *urban sprawl*, consiguiendo, la ciudad jardín y los edificios sin forma que crecen junto a las carreteras. Defiende a la ciudad compacta, la megaestructura y la *obra arquitectónica*. Pero la *obra arquitectónica*, expresiva en si misma, pierde casi siempre la batalla frente al edificio vulgar y anónimo que al desligarse de los problemas expresivos se muestra mucho más eficaz y flexible a las necesidades de su cliente y sus usuarios al prescindir de la expresión arquitectónica. Es un fracaso parecido al de la célebre carga, hermosa pero ineficaz y suicida y que marca el fin del *juego bonito* en la guerra, de la Brigada Ligera británica en Bataclava durante la guerra de Crimea, pasada luego al cine por Richardson, que provocó la siguiente observación por parte del general francés Bosquet que observaba la carga: C'est magnifique, mais ce n'est pas la guerre (4).

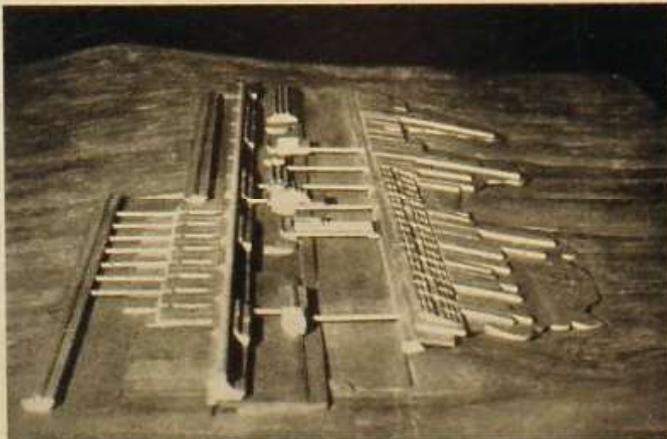
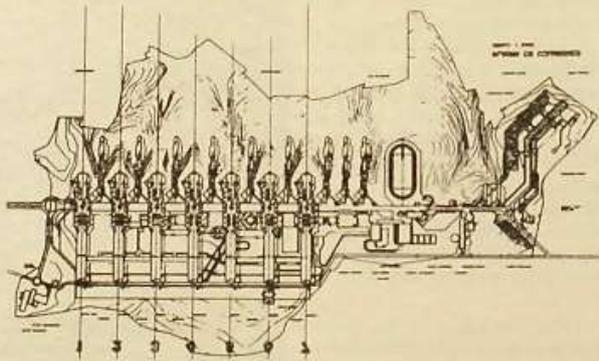
Xavier SUST/Arquitecto



- (1). Christian Norberg-Schulz. *Intentions in Architecture*. Universitetsforlaget. Allen & Unwin Ltd.
- (2). Mariscal Montgomery. *Historia del Arte de la Guerra*. Aguilar. Madrid 1969. Pág. 296.
- (3). Revista Nueva Forma. Enero 1970.
- (4). Mariscal Montgomery, op. cit., pág. 422.

Fotografías:

- 1 Castillo de la Mota. Medina del Campo.
- 2 Xanadú. Calpe. Bofill Taller de Arquitectura.
- 3 Torres Blancas. Madrid. Francisco Javier Sáenz de Oiza.
- 4 Batalla de Malplaquet.
- 5 Guerra árabe-israelí.
- 6 Barcelona. Principios del siglo XIX.
- 7 L'étoile. París.
- 8 Florencia.
- 9 Karlsruhe.
- 10 Torres de los Asinelli y Garisenda. Bolonia.
- 11 Basílica de San Pedro del Vaticano.
- 12 Piccadilly Circus. Londres.
- 13 History Building. Cambridge. James Stirling.
- 14 Ford Foundation. Nueva York. Kevin Roche.
- 15 Cahelot. Orrius.
- 16 Residencia en M.I.T. Cambridge. Alvar Aalto.
- 17 Basílica de Santa María del Mar. Barcelona.
- 18 Autopista. Barcelona.
- 19 Universidad autónoma de Barcelona. Javier Seguí y otros.
- 20 Universidad autónoma de Bilbao. Fernando Higueras y otros.
- 21 Universidad autónoma de Bilbao. Javier Carvajal y otros.
- 22 Universidad autónoma de Bilbao. F. Javier Sáenz Oiza y Rafael Moneo.
- 23 Carrier City. Hans Hollein.
- 24 Carga de la Brigada Ligera.





EL POLIGONO DEL VALLE DE HEBRON Y SU DISCUTIDA EJECUTORIA URBANISTICA

Siguen en pie las interrogantes que convirtieron a esta urbanización en uno de los asuntos más llamativos del año 1970.

El nuevo Plan Parcial presentado por el Ayuntamiento, insuficiente para atender las necesidades sociales.

Entretanto, la opinión pública espera el reglamentario establecimiento de responsabilidades.

Las Ordenanzas Municipales sobre Edificación regulan en Barcelona la actividad constructora. En estos momentos puede afirmarse sin temor a incurrir en exageración que el suelo urbano, por lo que hace referencia a solares y espacios libres, está agotado. En el transcurso de los últimos años han caído, uno tras otro, los pocos solares que aún quedaban en la bolsa de la especulación del suelo. Pues bien: de aplicarse las Ordenanzas Municipales en vigor a lo que actualmente constituye la realidad física de Barcelona, es decir, de permitirse a urbanizadores y constructores jugar hasta el límite las posibilidades que les ofrece el articulado de las mismas, la Ciudad Condal multiplicaría por cuatro su actual población. En el mismo espacio geográfico presente, que no llega a diez mil hectáreas y que proporciona alojamiento a cerca de dos millones de personas, podrían *amontonarse* entonces casi diez millones de personas. Una de las aglomeraciones demográficas más altas —si no la mayor— del mundo.

¿Qué procesos han conducido a semejante estado de cosas? ¿Por qué en un país en vías de desarrollo —en algunas actividades, incluso, claramente subdesarrollado— se registran este tipo de fenómenos tan contradictorios? La contestación sólo tiene un nombre: *especulación del suelo*, búsqueda de rentabilidades máximas a costa de un problema vital como es el del alojamiento humano. La capital catalana presenta, en este sentido, una casuística altamente reveladora que vamos a analizar más detalladamente a partir de uno de sus fenómenos característicos: la llamada «urbanización» del Valle de Hebrón.

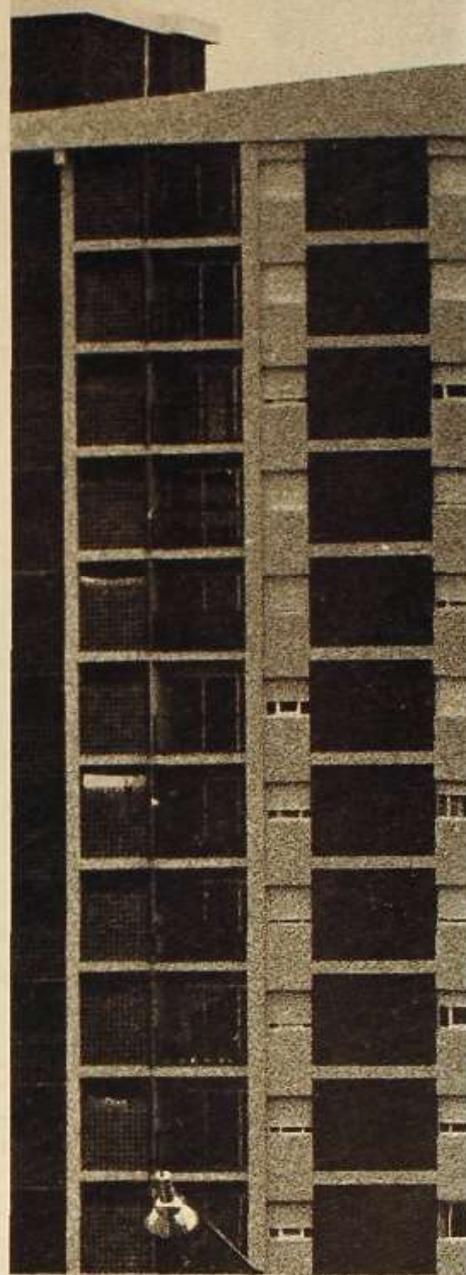
Pequeña historia

En un número anterior de la revista CAU abordamos la problemática de este polígono. Se trata de un amplio espacio ocupado hasta hace poco por fincas rústicas, limitado por el Paseo del Valle de Hebrón, calle de Lisboa y el eje oriental de Horta. Un enclave ideal en el espacio barcelonés dada su situación de altura y proximidad a la montaña, lejos por tanto de los humos industriales y de la temida humedad del ambiente propiamente urbano.

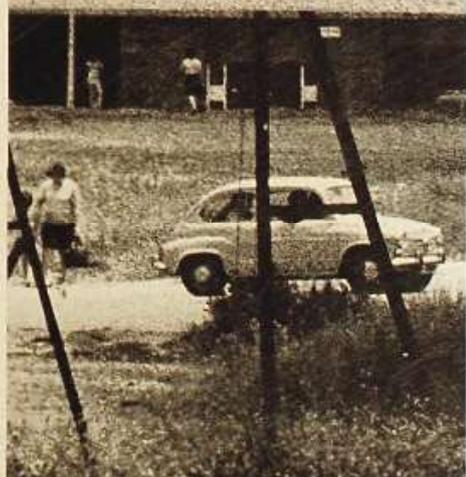
Por Ley de 3 de diciembre de 1953, que distribuía el suelo de Barcelona y su zona de influencia con vistas a una planificación urbanística, los terrenos de la zona antes delimitada se reservaban para *Parque Urbano* y *Ciudad Jardín*. Aquella ordenación, aprobada por Ley, sólo podía modificarse a través de una ejecutoria legal que requería importantes trámites, entre ellos el visado del Consejo de Estado y la aprobación expresa del Consejo de Ministros.

Los hechos, como ya informamos en su día, siguieron un proceso anómalo, aún no del todo aclarado. En efecto, sin que mediara trámite o autorización superior alguna, de la noche a la mañana comenzó a trabajarse en el polígono y empezaron a crecer las airosas estructuras de los rascacielos. En poco tiempo surgió una ciudad de imponentes bloques de viviendas sin que, al parecer, nadie se hubiese molestado en averiguar la legalidad de aquellas construcciones... Hasta que, primero la Prensa y luego el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, lanzaron la denuncia pertinente: ¿Quién había autorizado? ¿Cómo es que se había realizado la obra —vivían ya numerosas familias en los nuevos pisos— sin haber logrado antes las reglamentarias aprobaciones que establecen las Leyes vigentes?

El silencio fue la única contestación. Hasta abril de 1970 en que los lectores de la Prensa pudieron enterarse del siguiente lacónico comunicado: *Se deniega la aprobación de los planes parciales de ordenación urbana de los sectores Paseo del Valle de Hebrón adoptados con fecha 3 de abril de 1970 según resolución de la Dirección General de Urbanismo del ministerio de la Vivienda, que se publica en el Boletín Oficial del Estado de ayer*. Dos puntos llamaban la atención del ciudadano barcelonés: primero, que el propio Ayuntamiento hubiese intentado legalizar una *situación de hecho*, puesto que en el momento de presentar al ministerio de la Vivienda la aprobación del Plan Parcial del



PISOS EN VENTA



Valle de Hebrón aquel mismo Plan era ya una realidad; es decir, se pedía autorización para una cosa ya realizada. Y segundo, que lo presentado a aprobación era notoriamente *ilegal* puesto que contravenía numerosas disposiciones legales vigentes y, en especial, la Ley sobre Zonas Verdes. El hecho de que el organismo encargado de ejercer control y vigilancia sobre la actividad privada —el Ayuntamiento— fuese el mismo que proponía la legalización de actuaciones harto dudosas constituía motivo de honda preocupación para el hombre de la calle.

Comienza la polémica

A partir de la denegación del ministerio empezó en Barcelona una interesante polémica que a estas alturas —final de marzo del 71— ni ha terminado ni presenta señales de clarificación.

El Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares dirigió en los primeros días de junio de 1970 un escrito-instancia al alcalde de Barcelona en que, tras dar cuenta de los hechos anómalos ocurridos en el Valle de Hebrón, solicitaba:

1/Que por el Ayuntamiento se facilite a este Colegio Oficial información sobre si dichas obras han sido realizadas con previa aprobación de su proyecto de urbanización y con las licencias municipales correspondientes.

2/Que asimismo, y en caso afirmativo, se remita a este Colegio Oficial, según disponen los artículos 43 y 207 de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana, certificación que contenga copia literal de las citadas resoluciones urbanísticas, a fin de conocer los límites de las mismas y su posible transgresión por parte del promotor.

3/Finalmente, de no haber por parte del promotor transgresión alguna, se comunique a este Colegio Oficial la decisión de V.E. para averiguar *las responsabilidades administrativas, por grave negligencia*, según disponen los artículos 388 y siguientes del Reglamento de Organización, Funcionamiento y Régimen Jurídico de 17 de mayo de 1965.

El 17 de junio de 1970 la Oficina de Información, Iniciativas y Reclamaciones del Ayuntamiento publicó en la Prensa una nota que no aportaba nada nuevo a la situación y que fue contestada también públicamente por el Colegio de Arquitectos, quien se reafirmaba en las preguntas *concretas* de su escrito anterior. Finalmente el alcalde contestó en los siguientes términos (resumimos):

1/Que el Consejo Pleno Municipal había aprobado en 1963 el Plan Parcial de Ordenación Urbana Valle de Hebrón.

2/Que en 20 de octubre de 1964 fue igualmente aprobado por la Comisión de Urbanismo que, a partir de la publicación en el B.O. de la Provincia en 4 de enero de 1965 del anuncio correspondiente, *quedó firme y ejecutivo*, de conformidad con la vigente Ley del Suelo.

3/Que incluso un recurso de alzada interpuesto *por algunos interesados* ante el ministerio de la Vivienda fue desestimado, con lo que se confirmaba la resolución recurrida y por ende la aprobación definitiva del referido Plan.

4/Resultó, empero, que la aprobación no era definitiva, sino provisional, como se dedujo de otra sentencia, puesto que la sentencia definitiva correspondía al ministerio de la Vivienda, por contenerse en el Plan modificaciones del Plan Comarcal que requerían el visado previo del Consejo de Estado y del Consejo de Ministros.

5/La resolución del Consejo de Ministros da lugar a la ineficacia de las licencias concedidas, *sin perjuicio de las medidas de legalización previstas en los fundamentos de la propia resolución*, plenamente realizable, según los informes técnicos, por cuanto su configuración urbanística no ofrece dificultad, y la parte edificada constituye un porcentaje muy limitado en relación con la superficie del Plan.

6/Después de enumerar las características de las edificaciones ya levantadas en el Valle de Hebrón, el alcalde terminaba así: Esta alcaldía ha dispuesto: a) de acuerdo con lo indicado en los fundamentos que sirvieron de base a la resolución del Consejo de Ministros, la redacción de un nuevo Plan Parcial. b) La incoación de una información previa, con el carácter que señala el párrafo 3 del artículo 390 del Reglamento de Organización, Funcionamiento y Régimen Jurídico de las Corporaciones locales y que una vez terminada *servirá para que la Alcaldía adopte la resolución que proceda en las formas que previene el artículo 391 del propio Reglamento* (subrayados nuestros).



Foto: C. SERRA

Nuevo Plan y sigue el silencio

Pasó el tiempo y se cumplió sólo la primera parte de la promesa del alcalde, a saber: la redacción de un nuevo Plan Parcial para la zona en litigio; de las *responsabilidades* por las ejecuciones anteriores, ni rastro.

¿Cómo rectificaba, de todas formas, el Ayuntamiento en el nuevo Plan? ¿Procuraba enjugar pasados errores y redactar en esta ocasión una planificación más respetuosa con los intereses de la comunidad? Tales eran, al menos teóricamente, los propósitos expresados en los objetivos: respeto al planeamiento anterior, incorporación de higiene a las viviendas y ampliación del equipamiento con tendencia, incluso, a equilibrar el déficit existente en las zonas colindantes.

Pero el nuevo Plan contenía lagunas que fueron inmediatamente denunciadas por el organismo competente encargado de la vigilancia en estos asuntos. En efecto, a juicio del Colegio de Arquitectos —una vez más, admirablemente en la línea de su ejemplaridad profesional— las normas de edificación en el nuevo Plan fijan para las edificaciones *suburbana extensiva* una ocupación del 80 por 100 y planta baja y dos pisos, *lo que significa —decía el informe del Colegio— un coeficiente de edificabilidad de 2'4 m²/m² y para la ciudad jardín intensiva una ocupación del 40 por 100 y planta baja, un piso y un segundo piso con la mitad de ocupación, lo que significa un coeficiente de edificabilidad de 1'0 m²/m²... La opción escogida en este caso significa, pues, un 21 por 100 de aumento sobre la posibilidad mínima, de acuerdo con el Plan Comarcal. Excesivo aprovechamiento en la segunda vuelta.*

Por lo que toca a las Zonas Verdes pone de relieve el informe del Colegio el trastocamiento que pretende efectuarse a base de considerar como *Parque Urbano* una serie de servicios e instituciones ya existentes (como son el Colegio de los Salesianos de Casa Marçet y el Seminario Salesiano Martí Codolar, así como el convento de Mínimos de San Francisco de Paula y un Club de tenis con sus instalaciones sociales). *Por la situación de estos centros —señala el Colegio— algunos de los cuales no son ni cultural ni recreativos sino religiosos, todas las zonas de Parque Urbano de mayor extensión ven desvirtuada su función y su existencia.*

La ejecución del Plan olvida que la legislación urbanística parte del criterio de que *el propietario de los terrenos debe satisfacer los gastos de urbanización* sin que de la lectura de sus presupuestos pueda colegirse que los terrenos de Parque Urbano ubicados en aquella zona *van a servir a toda la ciudad*. Por otra parte, un Plan de iniciativa privada como éste debería agotar y reflejarlo así en la documentación, las posibilidades de conseguir la ejecución del mismo sin afectar, o haciéndolo en proporción mínima, al erario público...

La cuestión, como vemos, sigue en pie. El nuevo Plan, con plena jurisdicción municipal (que no puede sacudirse ya el dedo acusador de la opinión pública de encima mientras no se aclaren las cosas) permanece *cojo* por numerosas partes. Mientras subsiste, en toda su crudeza, el otro problema no menos importante, a saber: el establecimiento de las reglamentarias responsabilidades en cuanto a la ejecución del asunto. Un tema que aún dará que hablar.

Joan d'URGELL

Foto: G. SERRA

La primera vez que vi a Polanski fue en septiembre de 1958, con motivo de unas jornadas de cine celebradas en Marly-le-Roy, no lejos de París, en el curso de las cuales se desarrollaba un ciclo sobre el nuevo cine polaco, recién revelado por los films de Munk y de Andrzej Wajda. Polanski presentó en aquellas sesiones un cortometraje que acababa de rodar producido por el Instituto de Lodz, de quince minutos, y titulado *Los hombres y un armario*. Era la historia de dos hombres que surgían del mar transportando un armario a cuestas y vagaban por la ciudad causando complicaciones por su voluminosa carga, hasta que volvían a introducirse en el mar con su armario. Más cerca del pesimismo de Beckett que del poema surrealista, *Los hombres y un armario* expresaba de manera muy obvia un *malheur de vivre* en un simbolismo un poco ingenuo, pero que despertó a la hora del coloquio la consabida avalancha de preguntas de los cartesianos cinéfilos franceses: «¿Es el armario un símbolo de la vida?», «¿Es un estudio sobre la incompreensión y la soledad?», «¿Qué representa exactamente el mar?», etc. Polanski, con veinticinco años recién cumplidos, aguantó como pudo aquellas impertinencias, replegado sobre sí mismo y eludiendo dar respuestas frontales. Parecía muy tímido y su baja estatura no le ayudaba a imponer su autoridad en la sala. Apenas dijo cinco o seis frases, en general banales o evasivas, de modo que el coloquio se dio por concluido, las luces se apagaron y comenzó la proyección de la película siguiente.

Pero aquel Polanski pequeño y tímido iba a dar mucho que hablar. Le perdimos la pista, hasta que leímos en la prensa que su cortometraje *Mamíferos* (1962), que en un paisaje nevado y con dos hombres y un trineo repetía su fábula anterior, había ganado un premio en el festival de Tours y otro en Oberhausen. Después, tras algunos meses de silencio, se produjo la gran revelación de su primer largometraje *El cuchillo en el agua* (1962), que no llegó a las pantallas españolas hasta varios años más tarde. *El cuchillo en el agua* exhibía ya netamente algunas constantes de su dramaturgia (unidad de lugar, limitación de personajes) al articular un drama psicológico que exponía un conflicto triangular y generacional, interpretado por un matrimonio del *establishment* que va a pasar un día en su yate y por un joven intruso en su intimidad, que acaba seduciendo a la mujer. Con este asunto aparentemente nimio sostuvo Polanski un tenso *suspense* basado en la lucha sorda de los dos hombres disputándose a la mujer, en una relación que, por las edades y posiciones sociales de los personajes, reproducía el tema de la rivalidad edípica.

El sabio clima erótico del film (y en especial en la escena que precede al adulterio) y su factura, muy *nouvelle vague* y occidentalizante, le alejaba del cliché habitual de muchas películas socialistas, esquemáticas y apoloógicas, aunque su desenlace era un eficaz y saludable latigazo crítico. Habría que aclarar aquí que Polanski, aunque de padres polacos, nació en París en 1933, pero a los tres años fue a Polonia con su familia y en aquel país padeció la tragedia de la segunda guerra mundial, alejado de sus padres, que fueron encerrados en campos de concentración, en donde su madre falleció. No obstante, tanto sus películas como su personalidad difícilmente pueden ser asimilados a la cultura socialista, por lo menos en las formas históricas que conocen en la actualidad. Su atracción por los infiernos de la crueldad y del erotismo difícilmente sería juzgada como preocupación ortodoxa por el finado Jdanov.

El siguiente paso de Polanski, con su sketch de *Las más famosas estafas del mundo* (1963), lo dio ya en el cine occidental, al rodar el brillante episodio de Amsterdam, que muestra a una bella ladrona *amateur* (Nicole Karen) que roba un valioso collar, que luego cambia por un pájaro exótico. Realizado con elegante desenvoltura, este episodio fue el mejor del film e inauguró su etapa de cineasta definitivamente occidental, aunque Polanski ha declarado siempre, tal vez retóricamente, que mantiene excelentes relaciones con su país. Así pues, para la productora británica Compton rodó su siguiente largometraje *Repulsión* (1965), que por razones meramente coyunturales obtuvo un éxito descomunal en España, no proporcional a la correcta acogida que tuvo en otros países. La Compton es una empresa especializada en films terroríficos y de serie B, subproductos cinematográficos destinados a ciertas salas populares y especializadas de las grandes ciudades, dato importante porque supone que cuando la Compton ofreció a Polanski producirle una película, aspiraba únicamente a obtener un film de terror de repertorio, como tantos otros que se realizan cada año en el mundo. Pero Polanski tuvo el talento suficiente para, sin salirse de las reglas del juego comercial, trascender el encargo y realizar una obra muy personal.



Repulsión se mantiene, en efecto, en la fluida frontera que confina a dos géneros tradicionales, que son el film de terror y el film psiquiátrico, aunque aportando como novedad una cámara inquieta, sensitiva y atenta a detalles muy expresivos, y una interpretación de primerísima categoría, en donde el rostro de Carol (Catherine Deneuve) es una máscara de inocencia que esconde atroces fantasmas (como la Séverine de *Belle de jour*), mostrando como una sexualidad patológicamente reprimida por una voluntad de pureza acaba por engendrar monstruos. *Repulsión* prefiguró en algunos aspectos *La semilla del diablo*, que también es un drama alucinante visto (y vivido) por una mujer joven e inocente.

El Oso de Plata obtenido en el Festival de Berlín por *Repulsión* afianzó el nombre de Polanski en la industria del cine occidental y al año siguiente pudo volver a rodar en Inglaterra *Cul de sac* (1966), que sería también premiada en Berlín y que el espectador español apenas ha entrevisto, por la simple razón de que los censores que velan por nuestra personal castidad le han podado un buen número de metros en la versión aquí exhibida. Interpretado por la ninfomana Teresa (Françoise Dorléac), por su marido grotesco y desvirilizado (Donald Pleasence) y por dos gangsters intrusos en su mansión, *Cul de sac* fue un nuevo reto a la ortodoxia de los géneros, al moverse entre Kafka y el teatro del absurdo (Ionesco, Adamov), en un marco situacional tomado de la tradicional comedia británica. Aunque tal vez su insólito hibridismo deba mucho al mal conocido humor expresionista arraigado en la cultura polaca. Sea como fuere, es de notar que éste es el primer largometraje de Polanski en el que, sin renunciar a su habitual situación de tensión y *suspense*, arroja una mirada humorística e incluso esperpéntica sobre las incidencias de su narración. Esta evolución anunciaba, en realidad, el que iba a ser su siguiente film *El baile de los vampiros* (1967), dirigido e interpretado por Polanski (vestido exactamente como el protagonista de *Nosferatu* de Murnau) en el papel de ayudante del profesor Abronsius (Jack Mac Gowran) y dedicado a la caza de vampiros en los helados parajes de Transilvania.

Con *El baile de los vampiros* estamos otra vez en un marco ambiental inquietante, aunque prestado esta vez por la tradición de un género popular y consolidado, del que Polanski nos propone una parodia o, mejor, una nueva lectura en clave de humor. Hay que hablar de nueva lectura porque el beso vampírico (que es una metáfora del acto sexual) aparece aquí desprovisto del ropaje metafórico, pues el posadero vampirizado persigue a su criada con la misma lujuria y los mismos trucos que antes de su vampirización y la escena entre el vampiro homosexual y Polanski es una escena de manifiesta seducción sexual. Pero a la vez que despoja al ritual vampírico de su cauto ropaje simbólico, Polanski se divierte jugando con las reglas del género y haciendo, por ejemplo, que el vampiro judío no se inquiete ante la presencia del crucifijo, lo que parece ortodoxo en una casuística vampiro-lógica.

El mito del vampiro es un mito demoníaco y al demonismo pidió Polanski la inspiración para su siguiente film, que ha sido el de su definitiva consagración: *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, 1968). Algunos comentaristas han especulado con la «sinceridad» de Polanski en este film, interpretado como reflejo de sus profundas obsesiones sobre la magia negra o el demonismo. Pero tales comentaristas no han leído las cristalinas declaraciones de Polanski en varias ocasiones, explicando la génesis y motivaciones del film. A *Cahiers du Cinéma* (n.º 208), por ejemplo, declaró: «Soy ateo. Aceptar pues lo que ocurre en *La semilla del diablo* iría contra lo que soy y lo que creo. En consecuencia, ni tenía miedo ni he tenido miedo. Pero me gustaría encontrar una droga que me permitiera olvidar completamente la película e ir a verla por primera vez, como han hecho mis amigos, para experimentar un poco este miedo que algunos han sentido. Por desgracia, como soy yo quien ha hecho el film y como no creo ni en Dios ni en el Diablo (lo que en este caso es más grave) soy doblemente incapaz de sentir miedo de mi película (...) Al llegar a Hollywood me dieron las galeradas del libro, que nadie conocía todavía. Un montón de hojas. Estaba muy cansado por el viaje y por el cambio de horario y me dije: lo leeré mañana al borde de la piscina del hotel. Pero comencé a leer la primera página mientras deshacía la cama. Al principio me dije imposible, esto es una historia rosa para Doris Day. Voy a ver un poco más adelante, a ver qué pasa. Pues bien, dieron las cuatro y yo estaba estirado e inmerso en las páginas del libro, esparcidas por la cama. Al día siguiente fui directamente a los estudios y dije: De acuerdo, me interesa mucho, pero con una condición, que no pretendan mejorar la historia». Así nació la película, película de encargo aunque muy personal (como habla ocurrido con *Repulsión*), que muestra el itinerario fatal de Rosemary (Mia Farrow), sometida a un cerco implacable (marido, vecinos, médico) del que no podrá escapar. Tres son, a mi juicio, los elementos de más eficaz fascinación y astucia en el film: la presen-

tación cotidiana y prosaica de los brujos, que podrían ser nuestros propios vecinos; el inquietante margen de duda sobre si la historia demoníaca es una alucinación de Rosemary (como las de Carol en *Repulsión*) y, sobre todo, el rotundo y poco ortodoxo final (pues Rosemary es católica) en el que el instinto maternal puede más que la repulsión diabólica.

Este film aureoló a Polanski con un negro halo de sugerencias hasta que el brutal y misterioso asesinato de su esposa Sharon Tate conmovió a la opinión mundial, dando pie a cábalas sobre asesinatos rituales y venganzas de brujos. Encontré a Polanski a finales de 1969 en Chez Castel, en París, muy avanzada ya la madrugada. Estábamos todos un poco bebidos, aunque no me atreví a preguntarle sobre el asunto, pero le pregunté por sus proyectos y me contestó que su único proyecto era seguir viviendo en París. Le acompañaba una danesa muy guapa. El doloroso silencio de Polanski se ha roto por fin y al escribir estas líneas acaba de realizar una prometedora versión de *Macbeth*, adaptada por el prestigioso Kenneth Tynan y en registro sexy. Su productor es nada menos que Hugh Hefner, el famoso y millonario propietario de la revista *Play-boy*. ¿Qué nuevas sorpresas nos deparará esta vez Polanski?

Roman GUBERN

NOTAS

El director cinematográfico italiano Michelangelo Antonioni va a dirigir dos coproducciones de Inglaterra, Italia y Alemania. Las casas productoras son Carlo Ponti, Hans Pfuger y la B.B.C. inglesa. Sus títulos provisionales son *Cimarrón* y *Autostrada* (Autopista). Como contrapartida, no ha vuelto a hablarse de la invitación del gobierno de la República Popular China para que Antonioni rodara un film en aquel país.

Un nuevo escándalo en torno al espinoso problema jurídico de la propiedad intelectual. La Universal vendió a la televisión americana el film *Ceremonia secreta* de Joseph Losey, que para su exhibición en la pequeña pantalla fue amputado de quince minutos y se le añadió la conversación de un psiquiatra y un jurista sobre la conducta de los personajes del film. Los productores y autores de *Ceremonia secreta* han protestado y Losey ha pedido que se retire su nombre del genérico, por las posibilidades de ganar una demanda por daños y perjuicios contra la televisión son muy remotas.

El escritor francés Jean Boulet, uno de los mejores especialistas mundiales en cine fantástico y terrorífico, autor de estudios básicos sobre el género, se ha suicidado ahorcándose de un árbol en un descampado, cerca de un pueblito argelino, en donde su cadáver fue descubierto en un triste amanecer...

La crisis del cine en Italia: en 1969 se produjeron 202 films en este país y se vendieron 819 millones de entradas, pero ambas cifras descendieron en 1970 a 198 films producidos y 560 millones de entradas vendidas. En este contexto, Dino De Laurentiis anunció, a comienzos de 1971, la decisión de cerrar definitivamente sus famosos estudios Dinocittà (réplica de la no menos famosa Cinecittà) en los que John Huston rodó su memorable versión de *La Biblia*. Pero algún tiempo después De Laurentiis declaraba a la prensa: «No cierro mis estudios y no lo hago por amor al cine italiano, por mis ciento trece empleados y porque confío en los acuerdos con el gobierno, con los sindicatos y con los organismos cinematográficos estatales». Es decir, por amor y por dinero.

La crisis del cine en Estados Unidos: a mediados de abril el presidente Nixon se reunió con los dirigentes de la industria cinematográfica norteamericana, que le señalaron que el paro en esta actividad excede del 45 por ciento del personal y asciende a un 85 por ciento para los actores y los extras, crisis atribuida a las numerosas coproducciones rodadas en Europa, a la competencia de la televisión y a la presión fiscal. Los dirigentes de la industria han solicitado del presidente una política de incentivos económicos y de desgravación fiscal.

Un remedio para la crisis: después de que el gobierno francés declaró que la censura de películas es una función «incómoda» para la Administración, se comenta cada vez con más insistencia que la censura cinematográfica podría desaparecer en Francia en un plazo relativamente breve. Paralelamente, el ministro italiano para el Turismo y el Espectáculo, Matteo Matteotti, ha propuesto la abolición de la censura en los espectáculos cinematográficos para adultos, basándose «en los cambios sociales operados y en la madurez del público italiano».

S

MANIPULACION DE SIGNIFICANTES EN LA ARQUITECTURA DE AUTOR

La comunicación visual se establece mediante señales. Una señal es un fenómeno muy complejo, compuesto por un gran número de elementos. La mayoría de ellos tendemos que dejarlos fuera de nuestra consideración, ante la imposibilidad de analizar en poco espacio constituyentes tan heterogéneos como los estructurales, culturales, históricos, geográficos, etc. A pesar de la insuficiencia del procedimiento, reduciremos la señal a su esquema primario: señal = imagen + entorno.

Una imagen situada en un contexto determinado constituye una señal visual, inteligible en cuanto que forma parte de una ordenación codificada de señales de la misma familia. Esta señal, unidad compuesta de dos elementos, sufrirá variaciones al introducir cambios en cualquiera de ellos. No sólo cambia la señal cuando se cambia la imagen, sino que también se altera su significado cuando la imagen varía de contexto. Vamos a centrarnos en este fenómeno.

Una imagen dada, un árbol, situada en un contexto determinado, un campo de cultivo, provoca unas ciertas asociaciones de ideas, unas asociaciones, comunica un mensaje concreto. Se produce una señal.

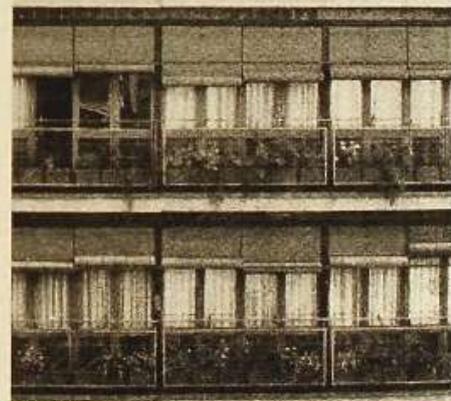
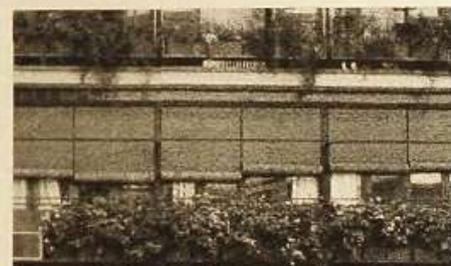
La misma imagen, árbol, situada en un entorno diferente, un jardín o una calle, conlleva automáticamente un significado diferente. Se producen otras asociaciones de ideas, otras sensaciones. Al cambiar una imagen de entorno se percibe otra señal. Hacemos notar, sin embargo, que no siempre que se cambia el entorno tiene coherencia la nueva señal, es decir, que no siempre se produce señal. Del nuevo significante puede no extraerse ningún significado inteligible. Tal es el caso de una señal de tráfico emplazada lejos de una vía pública o el de una luz intermitente en el interior de una vivienda.

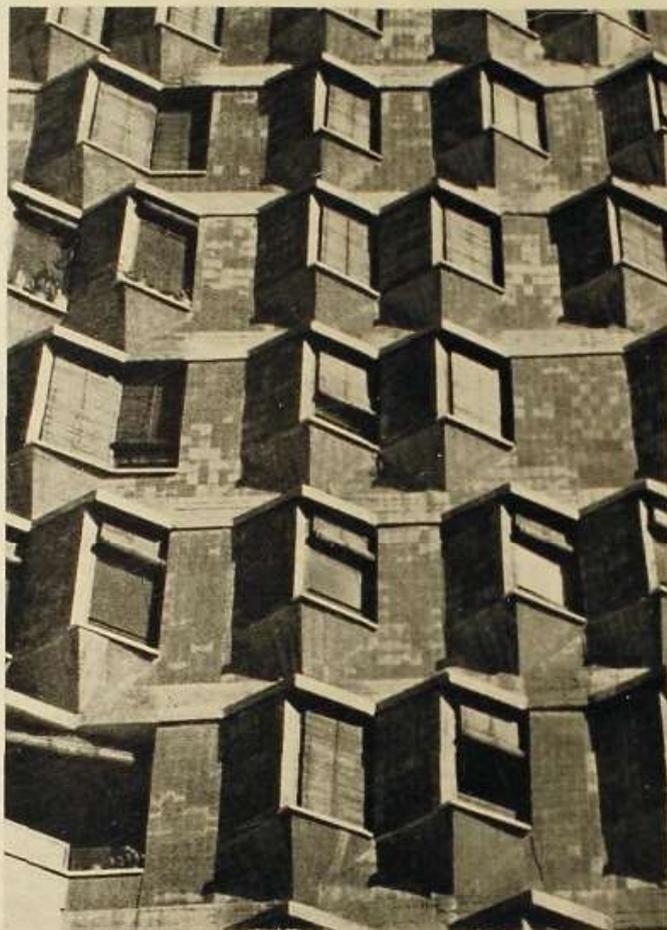
Hace algunos años, el *Pop Art* especuló largamente con las posibilidades comunicativas del cambio de entorno de las imágenes codificadas. Un billete de metro adquiría nuevos significados fuera de sus medios normales y su situación en una pintura o en la portada de una revista emitía otra señal. La Coca Cola sufrió una enorme cantidad de atentados semiológicos mediante la manipulación de sus anuncios. Los botes de sopa, las marcas de automóviles y el león de la Metro protagonizaron muchas de estas prestidigitaciones pictóricas. La escultura ensayó también los mismos procedimientos, y en las salas de exposiciones aparecieron los objetos más variados: coles, supositorios, fragmentos de máquinas desguazadas, globos de chicle, miembros ortopédicos, etc.

La manipulación de significantes tomó carta de acto creativo. Este procedimiento fue muy controvertido, y seguramente no se agotaron las consideraciones culturales implicadas. La combinatoria matemática fue acusada de no ser aportativa, de no ser creativa en último término, de no aportar elementos culturales nuevos al almacén social. Se alegó en su defensa que lo nuevo no tenía por qué partir de elementos nuevos, originales; que bastaba con que fuera nuevo el procedimiento; que bastaba con que las señales producidas fueran nuevas y que no era preciso que lo fueran también las imágenes.

Lo cierto es que, a partir de entonces, la descodificación, la traspolación y la manipulación de las imágenes codificadas pasó del campo de las técnicas artísticas puras a todos los demás campos de la creación. Y en todos estos nuevos campos siguen vigentes las anteriores argumentación y contraargumentación. Así pues, la manipulación es, hoy, una técnica creativa. Y esto no es tan extraño, cuando el mismo fenómeno se puede detectar incluso fuera del campo de las artes visuales, en el mismo centro de las relaciones sociales. Imágenes con una histórica significación, ligada a la forma de vida más eminentemente burguesa, de resultados del intenso bombardeo propagandístico e ideológico, han sido paulatinamente adoptadas por las clases populares, llegando en algunos casos a la anulación de su anterior significado. Este es el caso del traje dominguero, del alfiler de corbata y los gemelos del obrero en fiesta, de los muebles de Valencia (de estilo) en pisos de renta limitada, los coches americanos de alquiler en las bodas, etc.

Este es un tipo de traspolación —descodificación en última instancia— que podríamos llamar *de arriba a abajo*; pero existe también el inverso, el *de abajo a arriba*: la tan temida integración de la capacidad cultural de ataque de las clases populares. El poster del Che en la salita del burgués intelectual, los discos de Paco Ibáñez y Raimon en las neocachupinadas de Calvo Sotelo, las películas más combativas en los cines de Arte y Ensayo, la moda guerrilla que viene de París...





La codificación rígida se nos ha hecho imposible. Los significantes tradicionalmente más claros ya son bi, tri y tetrasignificativos. Y quienes necesitan el blanco blanco y el negro negro se pierden entre tantos grises. Cuando el maniqueísmo es la base de una cultura, el gris es señal precursora del Anticristo.

Maniqueísmo o dialéctica, a escoger.

Y en la semiología de la arquitectura, el mismo panorama: la manipulación de significantes como base de proyecto.

Las formas arquitectónicas se convierten inmediatamente en señal significativa de su función. La forma se hace imagen, y la imagen significativa del uso de tal forma. Estas señales nos vienen secularmente codificadas. Balcones, rosetones, gárgolas, rejas, persianas, ladrillos, tejados, estructuras metálicas, hormigón, mármoles, cerámica, dorados, jardineras, etc., son señales perfectamente inscritas en su código, con sus significados básicos todavía vigentes con un mínimo grado de adulteración.

Antes de seguir adelante, es preciso dejar bien sentado que todas estas consideraciones son necesariamente parciales en cuanto se basan sólo en los aspectos significativos de las formas arquitectónicas, dejando de lado forzosamente sus condicionantes funcionales. Esto nos obliga a desarrollar un artículo sin tesis, una aproximación al estudio de las manipulaciones semiológicas en la arquitectura, privándonos de antemano de cualquier pronunciamiento sobre la validez de tales sistemas creativos, al no poder tener en cuenta sus posibles justificaciones técnicas. Lo único que podemos afirmar es que la mayoría de nuestra arquitectura de autor es tal en cuanto está basada sobre estos procedimientos de manipulación de imágenes.

No nos sería difícil encontrar, tras un elemental análisis estilístico de las realizaciones de nuestros más conocidos arquitectos, las tres o cuatro adulteraciones de señales en que cada uno de ellos ha basado su estilo: a uno le reconocemos inmediatamente porque recubre con cerámica popular las fachadas de sus construcciones. Otro imprime carácter mediante la marquetería de madera y las persianas arrollables. Otro llena las fachadas de pequeñas y casi simbólicas tribunas. Otro deja vistas las estructuras metálicas, tanto en el interior como en los exteriores. Hay quienes reproducen en hormigón armado las bóvedas apuntadas y los arbotantes del gótico. Los más, recubren fachadas con ladrillos fabricados expresamente para ser dejados a la vista. Otros enmarcan de color las aberturas exteriores. Y los más diarreicos encargan a un par de pintores que forren de colorines las cuatro paredes de un fábrica...



Lo que ahora nos interesa señalar es que todos estos procedimientos son manipulativos:

La cerámica popular tiene su significación primaria en la cocina de las masías. La marquetería de madera y las persianas arrollables, en el tiempo del acero inoxidable y el aluminio, representan un intento de reencontrar *el paraíso perdido* de nuestros abuelos. Las tribunas corresponden a un estilo de vida completamente *noucentista*, a la primera y tímida incursión de la familia burguesa en la vida social de la calle. Las estructuras metálicas vistas remiten a un tipo de construcción fabril funcionalista que no recubre ni embellece cuando no lo necesita. El gótico hormigonado no precisa más comentarios. El ladrillo visto no parece muy sofisticado y lleva connotaciones populares. La semiología rural ha impuesto como señal la acentuación de las aberturas utilizables, mediante el enmarcamiento cromático. En cuanto a la fábrica de Parets, la manipulación es evidente y mucho más cargada de contenidos menos inocentes que los anteriores.

Un análisis más riguroso de todas estas manipulaciones nos descubre dos formas básicas de tratamiento: una estetizante, encaminada al ennoblecimiento de materias *no nobles*, que las desvirtúa y pretende incluir en el código burgués del artículo de lujo, y una segunda basada en consideraciones de funcionalidad, mucho menos frecuente que la primera (como podrían ser las estructuras metálicas vistas, cuando no son un manierismo, o quizá los tejados en según que entorno geográfico; tal vez una marquetería de madera puede humanizar una vivienda...). Hechas estas salvedades, el número más importante de estas manipulaciones corresponden a particulares *manieras* adoptadas por el arquitecto autor, a su estilo.

Podemos hablar de estilo cuando es fácil constatar que cada autor tiene dos o tres manipulaciones características que repite y combina una vez tras otra.

En una arquitectura entendida como técnica, pienso que difícilmente habría de evidenciarse el concepto *estilo*, ya que cada realización corresponde a necesidades diferentes, a solucionar de la manera más apropiada, con lo cual se vería forzosamente cambiado el aspecto exterior.

Si la arquitectura se entiende como *Arte*, entonces sí que resultan comprensibles los conceptos de Autor, Estilo, Escuela e incluso la Maniera, que cosas más gordas se han visto.

Ferran CARTES

En esta segunda entrega —CAU dedicó también el número anterior a la arquitectura de autor— recogemos las respuestas de diversos profesionales al cuestionario que figura en las páginas siguientes. Nuestra intención era la de ofrecer la posibilidad de una discusión libre y abierta, sin exclusivismos cromáticos, situacionales o de cualquier otro tipo. De hecho, en la selección de nombres a encuestar, hicimos lo posible para que estuvieran representados todos los polos y subpolos —geográficos, ideológicos, profesionales— así como las más significativas tendencias, corrientes y escuelas del mundo arquitectónico-constructivo.

No todos han querido responder a nuestra encuesta; nada que extrañar ni que objetar, naturalmente; cada cuál estaba en su perfecto derecho de responder a no. En todo caso, queremos hacer constar nuestro sincero agradecimiento a los que respondieron; y a los que, por las causas que sean, no quisieron responder, reiterarles que lo único que pretendíamos era ofrecer una plataforma para que cada uno pudiera expresar libremente sus ideas. Las posiciones críticas que CAU mantiene en relación con la vigente configuración teórico-práctica de la arquitectura-diseño-construcción-urbanismo no han sido ni serán nunca un impedimento para el libre acceso a nuestras páginas sin la más mínima obligación de estar de acuerdo con nosotros.

Una idea estuvo presente, antes que ninguna otra, en nuestra voluntad de montar estos números dedicados a la arquitectura de autor: el pequeño gran mundo de la arquitectura necesita, cada día más urgentemente —todos lo saben, todos lo dicen, pero todo sigue igual— una rigurosa clarificación teórico-conceptual que haga posible la actualización de sus planteamientos —como práctica y como teoría— en función de los supuestos sociales, culturales, científicos, técnico-económicos, no del mundo renacentista o de la primera revolución industrial, sino precisamente del mundo de hoy y de la concreta sociedad en que vivimos. El cuestionario no era en realidad más que un intento de traducción instrumental y operativa de esta idea para hacer posible el debate sobre un mínimo de palabras, temas y referencias comunes. Traducción que no prejuzgaba —creemos— ninguna otra postura que la de una previa repulsa a tratar el proceso arquitectónico como algo mítico, misterioso o encerrado en una utópica, inalcanzable y olímpica autonomía.

De hecho, todos se han mostrado de acuerdo, al menos en sus explícitas declaraciones, con este supuesto previo. Pero, pese a estas buenas intenciones, mucho nos tememos que el verdadero, radical soporte del discurso, en algunos casos al menos, sigue siendo una visión esencialista, carismática y ensimismante de la cultura en general y de la arquitectura en particular; es obvio que desde esta hipótesis, pertinazmente enquistada en tantas teorías, la carismatización del creador, del autor, No es más que un corolario inevitable; aunque sea para vapulearle, el autor se convierte entonces, irremediabilmente, en el falso dios en torno al cual gira sin fin, incapaz de liberarse de su fuerza fetichizante, la esterilidad de todas las posibles brillantes combinaciones de palabras.

En resumen, si antes estaba clara la necesidad de un mayor rigor teórico y metodológico, de una mayor riqueza de cuerpos conceptuales —a no confundir con tantos abscesos de palabrología más o menos esotérica— para enfrentarse con la complejidad del proceso arquitectónico, esa necesidad sólo ha aparecido más clara y más urgente a través de las aportaciones que CAU ha podido ofrecer a lo largo de sus dos números dedicados a la arquitectura de autor.

Como era de esperar, el debate se ha centrado en torno a la arquitectura en cuanto tal, quedando perfectamente claro, a través de las diversas posturas expresadas, que de los dos términos del enunciado que nos ha servido como título general, *arquitectura* y *de autor*, el segundo no es más que un adjetivo cuya principal virtud es la de subrayar la carga ideológica que, hoy por hoy, sigue actuando como determinante casi exclusivo tanto de la práctica como de la teoría arquitectónicas; los problemas substantivos siguen girando en torno a la arquitectura como práctica social que necesariamente se inscribe en una determinada formación social, es decir, en una concreta articulación de los sistemas cultural, social, político, ideológico, económico, etc.; es desde esta consideración —tan sabida por todos, of course— desde donde únicamente es posible un esfuerzo teórico clarificador, capaz de proporcionarnos conocimientos, razones y explicaciones de los procesos reales relacionados con la arquitectura.

Algunos han visto una previa postura de animosidad, de hostilidad, de nuestra parte, en el enunciado mismo *arquitectura de autor*; era como una invitación a meterse con ella; probablemente las inevitables connotaciones ideológicas que implica el añadir *autor a arquitectura* en nuestro contexto actual —pero de esto nosotros no tenemos la culpa; está ahí, como realidad a explicar, en los autores, en las capillas culturales, en las revistas, en las historias de la arquitectura— ha sido lo que ha provocado esta reacción; desde siempre el simple intento de racionalización, de planteamiento metódico de un fenómeno cargado de referencias mítico-ideológicas —los tipos diversos de caciquismo y de liderazgo político y religioso son buenos ejemplos— ha provocado reacciones similares.

Por otra parte, no conviene olvidar que CAU mantiene una sección constante dedicada a la *arquitectura de autor* cuyo objetivo es precisamente dar a conocer en lo posible aquellos productos arquitectónicos que ofrecen una calidad y una decencia profesionales por encima de la deprimente y desolada producción corriente; porque también nosotros creemos que, pese a todo, la única arquitectura decente de las últimas décadas hay que buscarla entre la *arquitectura de autor*.

Esto demuestra que CAU no ha partido de ninguna hostilidad previa pero no ahorra un ápice de la urgente necesidad de plantearse preguntas y de buscar explicaciones en un campo en el que la ausencia de rigor epistemológico sólo está compensada por una superabundancia de palabrerías, de enfrentamientos personales, de importaciones miméticas, de subproductos de *alta cultura*.

¿Arquitectura de autor? ¿Por qué no? En fin de cuentas nunca ha existido ni existirá una arquitectura que no sea de autor (a propósito, ¿por qué se olvida tan frecuentemente que también la otra arquitectura, la degradada o la banalizada, está firmada por un autor? ¿Por qué este dato es siempre eliminado del discurso con un elegante gesto de desdén? ¿No es también un hecho a incluir en la explicación del significado o significados de esta práctica social que llamamos arquitectura?). Anónimo o nombradísimo, colectivo o individual, ilustre o desconocido, detrás de toda obra arquitectónica —detrás de todo producto humano— hay y habrá siempre alguien, un autor.

El verdadero problema no es éste, evidentemente, sino el de situar en sus significaciones reales —no sólo estéticas, por supuesto— las relaciones entre *autor* y *arquitectura* y entre ambos y la formación social en que se insertan. ¿Es puramente

casual o tiene especiales implicaciones *naturales* —o *diabólicas*— el hecho de que esta relación autor-arquitectura haya conocido configuraciones y consecuencias tan diversas a lo largo de la historia de las sociedades humanas? ¿Se trata, por el contrario, de una consecuencia estructural que responde a las leyes de la lógica interna de los diversos conjuntos sociales en que se produce?

Uno de los aspectos que más claramente patentizan el casi exclusivo tratamiento ideológico que recibe el tema *arquitectura* es la frecuencia con que se produce un indiscriminado trasvase de conceptos entre los diversos enfoques teóricos desde los que la arquitectura puede ser abordada, sin una previa articulación epistemológica de dichos enfoques. El resultado no puede ser, lógicamente, más que la ambigüedad y la confusión que, si hacen imposible cualquier intento serio de sistematización teórica, no por ello dejan de convertirse, objetivamente, en una rentable inversión ideológico-legitimadora (una pregunta: ¿no sería necesario empezar por una explicación *teórica* de esta endémica ambigüedad *semántica* de la arquitectura, fenómeno evidentemente nada inocente, nada casual, nada fruto de insuperables aporías o de adversas coyunturas históricas?).

La ambigüedad empieza ya en la delimitación misma del objeto *real* —y no sólo del objeto *teórico*— de la arquitectura: ¿qué se entiende por arquitectura? ¿Qué relaciones existen entre la arquitectura y la construcción: es ésta un aspecto de aquélla o aquélla un aspecto de ésta? ¿Y entre la *creación* arquitectónica y los sistemas de organización de la división técnica del trabajo? ¿Es necesaria, para que pueda hablarse realmente de *producto arquitectónico*, una *autonomía* individual en el *creador*? ¿Es posible este producto cuando el arquitecto queda integrado en complejas

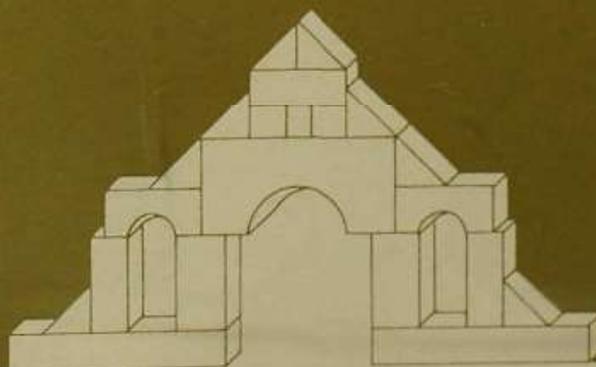
organizaciones productivas en las que, obviamente, pierde su papel de *director de orquesta*?

Superados estos escollos previos —tan irrelevantes, tan prosaicos, según parece, para los cultivadores de una cierta historia de la producción de formas culturales— se abre ante nosotros toda la complejidad de objetos teóricos —a modo de simple ejemplificación podemos citar: la arquitectura como proceso de creación de formas estéticas, como sistema de comunicación, como parte integrante de un sistema social en funcionamiento, como actividad productiva inscrita necesariamente en una racionalidad técnico-económica, como integrante de un más amplio proceso histórico de creación de formas sociales, etc., etc.— amén de sus recíprocas interrelaciones, que pueden constituir otros tantos enfoques desde los que cabe abordar el análisis del proceso y del producto arquitectónico. Es obvio que no puede constituirse una correcta y significativa teoría de la arquitectura si se confunden, en una misma salsa, los respectivos cuerpos de conceptos pertinentes en relación con cada uno de estos objetos teóricos.

Sólo desde esta radical ambigüedad y confusión a que nos venimos refiriendo, cabe explicar esa fantástica actitud etnocéntrico-imperialista —verdadera patente de corso— desde la que *tranquilamente se puede afirmar que la misión de la arquitectura es diseñar una cultura o crear programas de vida*; o las increíbles banalidades teórico-sociológicas con las que Chris Alexander nos regalaba en la entrevista publicada en el número anterior de CAU.

Planteadas así las cosas, uno no sabe verdaderamente si quedarse con la arquitectura de euclidianos patterns de Alexander o con la cosmológico-vegetal de Reagan; o con la vieja y humilde sabiduría de la vieja y humilde abuelita.

debate abierto sobre la arquitectura de autor



Plano de la contestación. Se realiza desde un estadio previo a la práctica profesional pero dentro del contexto arquitectónico.

¿Qué entiende por Arquitectura de autor?

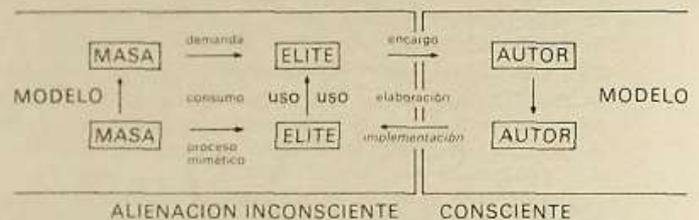
Entendemos por autor aquel que señala a priori los vectores dominantes en el proceso arquitectónico. El autor puede ser un individuo, un grupo o una colectividad. Reconocemos como arquitectura de autor aquella en que estas decisiones son tomadas por un individuo o grupo, sin tener en cuenta las repercusiones de la respuesta en un entorno más amplio que implica a la colectividad. La arquitectura de autor es la secreción de una sociedad competitiva basada en el prestigio, éxito personal y *public relations* al servicio de un grupo, de un consumo y de una especulación.

Relación de la arquitectura de autor con la creación de «programas de vida y con la ordenación de ciudades».

Si entendemos por *programa de vida* la actitud determinada por una forma de vivir. La arquitectura de autor de alguna manera incide (transforma-conforma-deforma) los programas de vida.

El *proceso de encargo* es aquél en que implícitamente se solicita la formulación de un *programa de vida*.

El *proceso de implementación* es aquél en el que se explica la *forma de vivir*.



El *proceso mimético* es aquél en el que la masa reconoce a la élite como autor de sus modelos.

El *proceso de demanda* implica un cierto tipo de presión de la masa sobre la élite que concierne a ésta de la obsolescencia del modelo, cerrándose el ciclo con un nuevo proceso de encargo.

Todos estos procesos llevan una elaboración interna extensa que se complejiza además por la posibilidad de cortocircuitos en la cadena del gráfico.

El autor elabora el modelo que usa la élite y consume la masa.

Las ciudades actuales, dirigidas por y al servicio de una élite, no son más que la cristalización de las tensiones internas de la sociedad.

Resulta una acumulación de intereses yuxtapuestos, sin ningún tipo de coordinación. La arquitectura de autor segrega la ciudad en zonas perfectamente diferenciadas donde se puede percibir que dentro de una multiplicidad formal, todas responden a los mismos requerimientos emblemáticos y consumistas.

¿Puede describir brevemente el papel que desempeña el arquitecto en el contexto económico, cultural y social español?

Brevemente: no.

¿Qué estructura socioeconómica considera Ud. como ideal para el desarrollo de la profesión?

¿Hay alguna estructura socioeconómica ideal?

¿Juzga Ud. racional y eficaz la actual división de funciones, tanto en la formación educativa y en la actuación profesional, como en el sistema de producción del hecho arquitectónico-urbanístico?

¿Por qué?

En caso de no estar de acuerdo con la eficacia del actual contexto de las profesiones relacionadas con la arquitectura, la construcción y el urbanismo, ¿puede Ud. explicar los motivos de ese desacuerdo?

Desde el momento en que una actividad alcanza tal amplitud que desborda las posibilidades de conocimiento para una persona o grupo *es racional* la división de funciones (especialización) dentro de esa actividad.

La *eficacia* dependerá del establecimiento de relaciones existentes entre las diferentes actuaciones y la coordinación necesaria por dependencia de la realización de un elemento de orden superior.

Para el establecimiento de esas relaciones es necesario que las *conexiones* entre las personas y los grupos que actúan puedan tener lugar en un plano *racional*.

Creemos que no se puede dar en el contexto actual la eficacia precisamente por la falta de base racional que sustente la estructura de relaciones.

¿Es la arquitectura una profesión de carácter autónomo y técnico exclusivamente, o cree Ud. que se relaciona con estructuras de tipo colectivo o político? En ambos casos, ¿por qué?

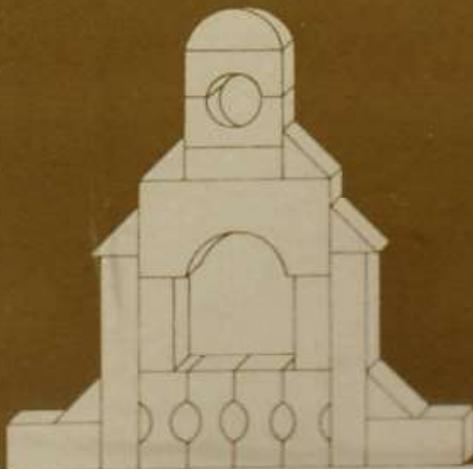
De entre todas las posibles combinaciones entre los términos autónomo, técnico, colectivo, político y sus cópulas y disyunciones creemos que la que persigue explicitar la pregunta es, si la Arquitectura, como profesión, es autosuficiente, con libertad para establecer sus propios principios, o si por el contrario está supeditada a unas estructuras más generales de tipo social.

Entendemos por Arquitectura el dominio (en el sentido de H. Lefebvre) del medio hostil al hombre.

Siendo el hombre objeto-sujeto de la Arquitectura se hace necesario el conocimiento y la implicación de las ciencias que estudian al hombre, su relación con otros y con el medio en que está inmerso.

De esta forma la Arquitectura no puede ser considerada como una profesión autónoma, sino implicada en un hecho cultural más amplio.

encuesta sobre la arquitectura de autor



¿Qué entiende por Arquitectura de autor?

Las épocas de crisis, y la nuestra lo es, suelen ser terreno abonado para una utilización de conceptos críticos, que no sabríamos si definir como contradictoria, ambigua, polivalente, equívoca... El planteado en los términos, *arquitectura de autor*, creo que, dentro de una inicial hostilidad en el apelativo, pertenece claramente a esta situación. A su calor pueden presentarse muchas alternativas de interpretación, en absoluto coincidentes: 1) La más obvia, la de una definición autoritaria y personal frente al grupo proyectual. 2) La de una reacción creadora frente a procesos rutinarios, un gesto de la imaginación frente a visiones administrativas y burocráticas, etc. 3) La de la transfiguración cultural ante el nivel de consumo, venga éste de donde venga. 4) Narcisismo frente a nivel de servicio, comunidad, etc. 5) Expresionismo frente a análisis, antiestilo... 6) El artista y la técnica. 7) Evasión y compromiso... podríamos seguir de esta o parecida manera a lo largo de muchas páginas. El término, en cualquier caso, es equívoco y puede prestarse a las irrisaciones particulares que la peculiar psicología crítica del interlocutor prefiera destacar. Un approach negativo, abstraerá las situaciones expositivamente más oportunas: autoritarismo, pataleo, dimensión personal, autocomplacencia, fascismo, automonumento, narcisismo, vanidad, soberbia, infantilidad, egocentrismo, afán de posesión y jalonamiento, ausencia de método consciente, evasión, autorretrato, altavoz, olvido de la realidad, olvido de la comunidad, nostalgia, olvido de la técnica, psico-patología, reacción, omnipotencia, castillo de marfil, castillo de naipes, castillos en el aire, balbuceo, perplejidad..., etc. Por el contrario, el positivo, intentará diluir el acento individual, no realizando una identificación necesaria con la persona concreta. La *arquitectura de autor*, no hará, en este caso, referencia a un individuo, puede directamente emanar de una democrática agrupación proyectual, y su denominación es simplemente una desacertada imagen metafórica para definir situaciones arquitectónicas de elevada dosis de transfigurada concentración cultural, imaginativa y consciente. En ellas dirán, es donde de una forma natural, imaginativa y provocadora quedan resueltos coherentemente los interrogantes del problema, estableciendo las referencias emblemáticas que habrán de reflejar la diagnosis de una situación de cultura.

Al faltar posibilidades de contraste —no estamos intentando definir una realidad, sino el sentido de un vocablo, que puede lógicamente, según sea el carácter del intérprete, manifestar su adherencia, a fenómenos muy diversos— da la impresión que ambas interpretaciones, se están refiriendo, con idéntico apelativo, a cosas muy distintas. Como todo el cuestionario propuesto, es, en definitiva, un corolario de este primer interrogante, seguiré explicando mi punto de vista a lo largo de él. Sería interesante saber, qué interpretación podría darse dentro de la óptica de esta encuesta, al célebre slogan de la revolución de Mayo, *la imaginación al poder*.

Relación de la arquitectura de autor con la creación de «programas de vida» y con la ordenación de ciudades.

Según. En el primer sentido destacado en la pregunta anterior, muy poco; acaso el del ocasional gesto polémico, una suerte de *oposición de su Majestad*, deliberación irónica, episodios muy localizados de determinadas expresiones simbólicas, extrapolaciones del hecho pictórico, escultórico o

literario, a la edilicia, recordatorios del dato psicológico, lírica nostálgica, ademanes auto-críticos de la sociedad industrial, intención revulsiva, caricatura social, en algunos casos, y aunque parezca contradictorio, componentes anarquizantes, frente al rigor metodológico, gestos acaso integrados en un difuso acento folklórico (popular) como contracanto del hecho tecnológico, etc. Pero, es claro que estas caracterizaciones no adoptan frente a la realidad de los programas de vida un papel que podamos considerar como decisivo. Aun en el mejor de los casos, constituirían una forma, digamos, de *sazonarlos*, ocasional y episódicamente, sin poder nunca constituir un elemento protagonista de los mismos. Sin identificarse totalmente con el expresionismo, esta acepción de la *arquitectura de autor*, quizás participe del mismo carácter sutilmente patético del eón expresivo, siempre operando como reacción ante otras caracterizaciones culturales diversas (racionalismo, clasicismo, etc.), siempre en función y dependencia (el enfrentamiento sistemático es, generalmente, una forma más elaborada de dependencia) de algo ajeno a sí mismo, como bajo el signo de una relación cultural y vitalmente adjetiva; desde otro punto de vista, parece claro que su ocasional significación debe estar precisamente en función de su episódica singularidad, de su contraste ante un entorno general elaborado bajo muy diversas motivaciones; abstraído el entorno, su sentido desaparece.

El segundo sentido, requiere una explicación más capilar que desgraciadamente no podemos acometer aquí. Haría falta en primer lugar analizar lo que puede entenderse como *arquitectura anónima*, término que también admitiría muchos desdoblamientos:

1) Voluntad de servicio, disolución de las fobias y filias personales, verificación científica, análisis de las contradicciones, neutralización expresiva, generalización, democracia, grupo proyectual, sistematización metódica, posibilidades de reacción, alteración, movilidad, cambio, industrialización, intervención del usuario como factor determinante a escala de proyecto y realización, niveles interdisciplinarios, control, uniformidad, disminución de los márgenes de imprevisión, etc.

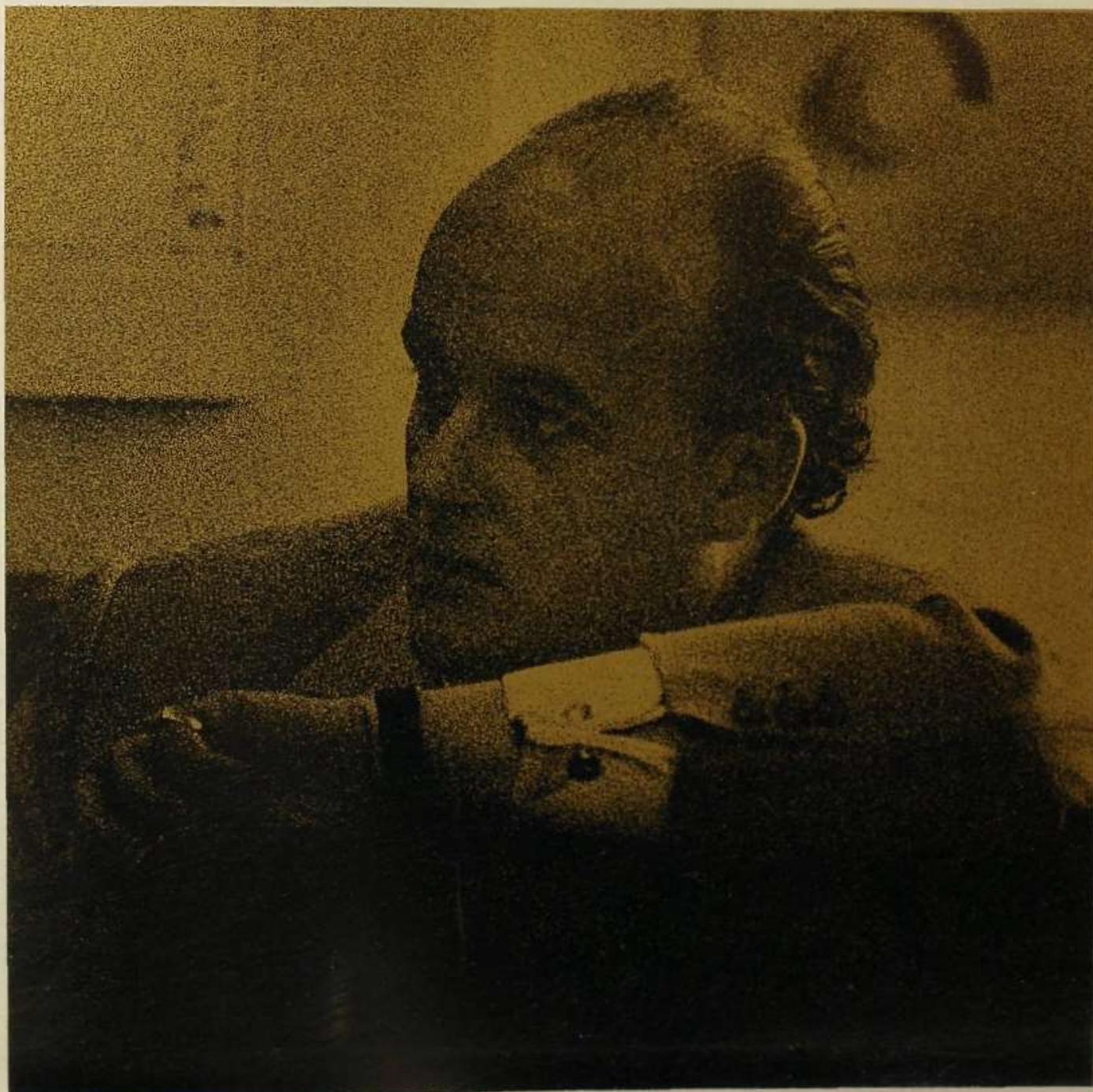
2) Rutina, superficialidad, pseudo-industrialización, formulismo, falta de elaboración, ausencia de voluntad experimental, sumisión a una anti-cultura especulativa, expedientes inmediatos, agnosticismo, indiferencia, cinismo en definitiva.

Ambos sentidos marcan una dicotomía, por lo menos, tan acusada como la señalada en el caso de la *arquitectura de autor*.

Y posteriormente, sería también necesario introducirse en uno de los mares más procelosos de la investigación actual, el fenómeno industrial (industrialización, normalización, prefabricación, etc.) y tecnológico, es decir, algunos de los resultados de la primera y segunda Revolución Industrial. Este tema no es afrontable con un mínimo de rigor desde los límites de una encuesta: ¿Qué entendemos por industrialización? ¿Son totalmente identificables los procesos, industrial y arquitectónico? En caso negativo, ¿en qué grado puede ser asimilada por la edilicia, la metodología industrial? ¿Cuáles son las zonas de la operación arquitectónica que escapan a esta extrapolación interdisciplinar? La adopción de criterios industriales por la construcción ilustra solamente una situación transitoria de perplejidad, en donde se ha pedido provisionalmente prestada una poética ajena, que permita resolver también con provisionalidad la perplejidad, el desconcierto, el *impasse*, antes de una elaboración específicamente centrada en sus problemas?, o por el contrario, el momento actual, ¿no refleja sino una

fase inicial, primaria, arcaica, de un proceso más vasto hacia la identificación total? ¿Estamos contemplando las primeras fases de una naciente especulación industrial, paralela a la del suelo? La pervivencia de los criterios artesanales ¿es puramente inercial u obedece a motivaciones derivadas de la calificación laboral de la mano de obra? Cuando hablamos de industrialización ¿nos referimos exclusivamente, como hasta ahora, a la elaboración, más rápida —desgraciadamente no siempre más económica— de isótopos de realidades tradicionales o, por el contrario, las posibilidades implícitas en esta realidad miran hacia un panorama mucho más amplio —y apenas vislumbrado a nivel de realidades— que parece ser más difícil de asimilar por la mecánica del establishment? ¿Qué conexiones válidas pueden establecerse entre las exigencias de tipificación, control y rigor, con el autoritarismo? ¿Es lo mismo, industria pesada que industria ligera? ¿Sus criterios son idénticos? ¿En cuál de estas parcelas encajan las grandes realizaciones de obras públicas? ¿Puede poseer el diseño, intrínseco contenido revolucionario? ¿Puede ser asimilado por mecánicas represivas?, etc., etc., etc.
El problema es demasiado vasto, para ser afrontado

alegremente con un escueto y brillante ademán. Yo me inclino a creer, que, de cualquier forma y afortunadamente, la arquitectura entendida también en sus implicaciones culturales, debe ocupar un lugar importante y necesario en las mencionadas elaboraciones. Creo que lo de menos en la arquitectura *de autor*, es precisamente la localización, o la referencia de ese autor. Ahora bien, pese a ese inicial sabor hostil del apelativo, la interpretación admite, antes lo veíamos, acepciones diversas y en la más positiva, se reflejan caracterizaciones cualitativamente necesarias para un normal desarrollo de cualquier sociedad. Negar esto es replantear el destello erostrático de la boutade: *¿Qué es más importante, Shakespeare o un par de botas?* Ocurre que el campo de acción del campo imaginativo es probablemente diverso de antaño. Es difícil concebir, hoy día, niveles científicos, económicos, políticos, etc., en donde la solución puede quedar encadenada al ademán individual. Paralelamente a esta realidad, el despliegue de los frentes de conocimiento, análisis, experimentación, crítica..., hace más concretos y definidos los campos de actuación. Y en este sentido se aproximan hasta confundirse las zonas definidas un poco escalafonariamente como nivel cultural y nivel de



servicio, es decir los extremos más elevados y trascendentes tanto de la *autoría* como el *anonimato*. Ocurre, en definitiva, que los términos, al alcanzar este grado de transfiguración, están realmente mal empleados, y se prestan a interpretaciones, sentimentales, confundidas. Superado el estado inicial, tanto de la lírica *demiúrgica autoritaria* como del *indiferentismo pseudo-científico*, los objetivos comunes deben tender a una resolución del fenómeno cultural en el seno de una sociedad industrial como la nuestra. He aquí el punto de confluencia de intereses, en donde convergen (o debieran converger) ambos caminos, cultural y tecnológico. Que toda esta situación, signifique la necesidad de una profunda reconsideración del papel y de la función del arquitecto, más que realidad, es ya un tópico. Y en general, toda reestructuración, toda necesidad de reconsideración y cambio, de abandono de situaciones de privilegio, necesidad de replanteamiento, forma de trabajo, aprendizaje, reorganización, comenzar a caminar de nuevo a través de las sendas de un nuevo idioma, técnico, metodológico y moral, va ineluctablemente acompañado de protesta, remolonería, dolor y mecanismos inerciales de defensa, ante lo que se entiende como un ataque a la visión consuetudinaria de los intereses consagrados de una clase profesional. Quizás estoy narrando demasiadas cosas, en la respuesta a esta pregunta, pero si lo he hecho, es por un lado, ante la necesidad de intentar presentar una pequeña muestra del bagaje de implicaciones encadenadas en esta sencilla pregunta, que no puede realmente ser afrontado con breve desenfado, y por otro, como decía Julio Camba, para evitar de ustedes que las digan a mí. En el corazón de toda esta cuestión anidan eternas y generalmente mal planteadas alternativas, imaginación-tecnología, arquitectura-política, ideología-estilo, ideología-método, etc. Quisiera, sería maravilloso, poder participar, hasta el final del optimismo de Alessandro Mendini, que frente a las cuatro vías actuales de proyección. (1) Profesión liberal; 2) proyección burocrática en organismos públicos; 3) proyección universitaria; 4) absorción de los proyectistas por la industria) propone como solución una organización del trabajo en grupos interdisciplinarios, a base de *democráticas comunidades proyectantes*. Pero resulta difícil, extraordinariamente difícil de creer, que esta limitada operación de estrategia metodológica, entendida como ampliación de la conciencia proyectual (ideología-método frente al autoritario y previo ideología-estilo), sea capaz por sí misma de resolver una crisis de la amplitud de esta época.

¿Puede describir brevemente el papel que desempeña el arquitecto en el contexto económico, social y cultural español actual?

Realmente habrá que contestar con suma brevedad a esta pregunta, por que, sin asomo de humor, realmente creo que el papel en lo económico, de un técnico directamente puesto al servicio de las exigencias del *establishment* es, digamos extraordinariamente modesto. Es claro que de esta situación en el contexto económico se derivan muy elocuentemente sus localizaciones sociales y culturales.

En definitiva, un afortunado y distinguido peón de brega, calificado oficialmente como experto en *manipular situaciones edilicias*, generalmente excluido de los auténticos niveles de decisión, desde el momento que su actuación mira (tendrá que mirar), con más frecuencia el plano inmediato de los beneficios, sobre los que quedará fijada la avidez de los grupos económicos, que al de un diseño ambiental para la existencia, el subalterno agnóstico, con posibilidad de premios en buena conducta,

lentamente moldeado por el desarrollo de la sociedad liberal. Hay excepciones.

¿Qué estructura socio-económica considera Ud. como ideal para el desarrollo de la profesión? ¿Por qué?

Parece que el arquitecto, como cualquier miembro de la sociedad, habrá de reflejar lógicamente en su persona, en su actitud, en su conformación psicológica, en su actuación, en sus ademanes de eventual creador, el entorno social, el marco político, en cuya plataforma toma aliento su gestión. Sus imágenes, sus convicciones, sus anhelos, sus objetivos, están de alguna manera determinados (no totalmente) en función de la macroestructura espiritual, social, política, cultural, etc., a la que, de alguna manera, pertenece. No estamos hablando, es claro, de un problema de consignas. Nos referimos, a lo que, con similitud biológica pudiera denominarse influencia del medio. Un medio ambiente deficitario, hostil, opresivo, artificioso, a contrapelo de la historia, es muy difícil que realmente pueda condicionar formas naturales de reacción cultural. Y en cualquier caso las conductas, acusarán en su desarrollo la huella patética de esta inicial predeterminación. Ahora bien, de estas consideraciones tan evidentes no es tan sencillo como parece extraer corolarios concretos, inmediatos, y aplicables infaliblemente a cualquier localización socio-económica. Sin tener que ir mucho más lejos, desde Toynbee sabemos, a nivel histórico, que el caudal de solicitudes y respuestas de las civilizaciones obedece a mecánicas internas más azarosas que el de un inevitable determinismo en función de la favorabilidad del medio, o de eventuales analogías biológicas. La misma revolución de la tradición moderna está demasiado prendida de aparentes paradojas historiográficas que no hacen sino insistir en la necesidad de un análisis más capilar de las formas de reacción a las confirmaciones socio-económicas del *entourage*; la emergencia del constructivismo ruso bajo Lenin, y su desaparición con Stalin, el relativo despliegue de racionalismo italiano (Terragni, Libera, Pérsico, etc.) en la época mussoliniana (todo lo modesto que se quiera, pero muy superior, por ejemplo el alcanzado en España bajo la República. Es curioso la indudable inquietud que experimentan los críticos italianos al tocar este tema), el GATEPAC y los Nuevos Ministerios de Zuazo, la escasa operatividad de Le Corbusier bajo la III República y sus elogios al General Primo de Rivera, el drama de Hannes Meyer, la extinción del Bauhaus con el nazismo y el concurso del Palacio de los Soviets, etc., etc. Podríamos seguir hasta el infinito, hasta las últimas manifestaciones, como la incorporación de las cúpulas de Fuller al material bélico del ejército americano, o las alarmantes semejanzas establecidas a lo largo de un rosario de Ferias Internacionales entre los pabellones del Vaticano y la U.R.S.S.

Cuando Zevi señala que *el mundo de la libertad —y por consiguiente el de la libertad artística— es válido sólo si afronta el problema social, si llega a expresarlo y por lo tanto a trascenderlo por medio de la creación. Sin un contacto profundo con la realidad social, la libertad, la libertad poética se torna evasión, desinterés por los temas de la vida, y no superación de los mismos, pierde historicidad, y al fallarle el alimento de la inspiración, cae en el juego, deja de construir el presente y de configurar el porvenir de la civilización...*, no hace, sino constatar fielmente la existencia real, necesaria, de este encadenamiento, precisando únicamente los criterios negativos de una emblemática general, los criterios de exclusión de una auténtica vitalidad cultural. Sin inmersión decidida en la constelación social nada es posible. Ni libertad, ni cultura, ni creación ni nada.

El problema indudablemente sobreviene en el estadio posterior, a la hora de elaborar los trazos positivos, la forma precisa, escaladamente más reducida, de concretar esas formas de interacción, con que el fenómeno de la cultura arquitectónica queda relacionado con su entorno.

Un reciente trabajo, de autor tan definido ideológicamente como Anatole Kopp, ante el interrogante de intentar constatar la existencia actual de una arquitectura y un cuadro de vida auténticamente progresista (paralelo al desplegado en las décadas 20-30), se inclina por la respuesta negativa (las reservas que el mismo aduce, son expresivas de la perplejidad en que estas cuestiones pueden sumir a un investigador: *...algunas investigaciones escandinavas, checoslovacas, soviéticas, francesas y otras, pueden ser los gérmenes de un renacimiento de esta corriente...*) al faltar nuestra época el adecuado *modelo* de transformación social. De ahí el pesimismo.

(P.S: un pesimismo que no parece compartir el memorable Roberto Segre, en su increíble artículo *Presencia de Cuba en la cultura arquitectónica contemporánea*, que CAU presentó en su número 2-3. Lástima carecer de espacio para intentar comentar debidamente, *el valor polisémico del humanismo*, la herencia de la revolución burguesa a través de Boullée y Ledoux, *los cantos de sirena*, sus citas a D. José Ortega y Gasset, etc., etc. Realmente el artículo, ni como contenido, ni como forma, tiene desperdicio. Pero, en fin, tengamos la fiesta en paz.)

¿Juzga Ud. racional y eficaz la división de funciones, tanto en la formación educativa y en la actuación profesional como en el sistema de producción del hecho arquitectónico-urbanístico?

*¿Por qué?
En caso de no estar de acuerdo con la eficacia del actual contexto de las profesiones relacionadas con la Construcción, la Arquitectura y el Urbanismo, ¿puede Ud. explicar los motivos de ese desacuerdo?*

No entiendo bien esta pregunta. A la hora de hablar de la *división de funciones*, conviene distinguir si esta caracterización hace relación a la organización actual del proceso, o a un enfoque digamos *interdisciplinar*. La crisis actual trasciende ampliamente al plano localizado de los límites profesionales, hasta abarcar el íntegro concepto del fenómeno *construcción*, fenómeno que, antes lo hemos visto someramente, queda inscrito en un marco de implicaciones tan amplias, que el arquitecto, como factor, apenas puede ser considerado como significativo, a escala de determinación fundamental. Simplemente el experto específico para la materialización de un determinado tipo de operación, y uno de los responsables directos ante situación, conflictos. Poco más. Una estructuración, a nivel de realidades, a nivel de formación, etc., como lo actual, no es sino la adecuada como soporte administrativo para suministrar al gran mecanismo de la construcción estos elementos, necesarios para su articulación, pero totalmente irrelevantes en la configuración de sus líneas maestras. Es curiosa, sin embargo, la falta de claridad, con que este fenómeno ha sido planteado, y las orquestaciones retóricas lanzadas a camuflarlo, lo que parece indicar una cierta, oculta y catastrófica satisfacción general con el artificioso papel asignado. La cotización (elevada, lógicamente) a su trabajo, parece endulzar muchos de los aspectos negativos de su real subsidiariedad, hasta convertir tantas veces el elemento determinante de actuaciones personales y generales, los factores susceptibles de influir tanto en los mecanismos de legitimación del privilegio como en la aparición de eventuales frentes de competencia económica.

Casi todas las promociones generacionales han discurrido por sus años de formación, al dulce arrullo de la fórmula del arquitecto como el *gran coordinador*, la gran figura de la construcción, etc. Pero la realidad es que el arquitecto no puede coordinar nada. El es el primer *coordinado*. Podríamos hablar ahora como alternativa del segundo aspecto antes señalado, la comunicación interdisciplinar, la necesaria desembocadura en estructuras profesionales transcendidas sobre el actual, insuficiente, irreal, inoperante, esquema individualizado..., pero, esto es demasiado obvio, muy estudiado, y me estoy extendiendo demasiado en esta encuesta. De cualquier forma, y para concluir, quisiera completar las observaciones antedichas, señalando que es demasiado sencilla, brillante y periodística, la recurrencia constante y exclusiva hacia los numerosos aspectos negativos de nuestra profesión.

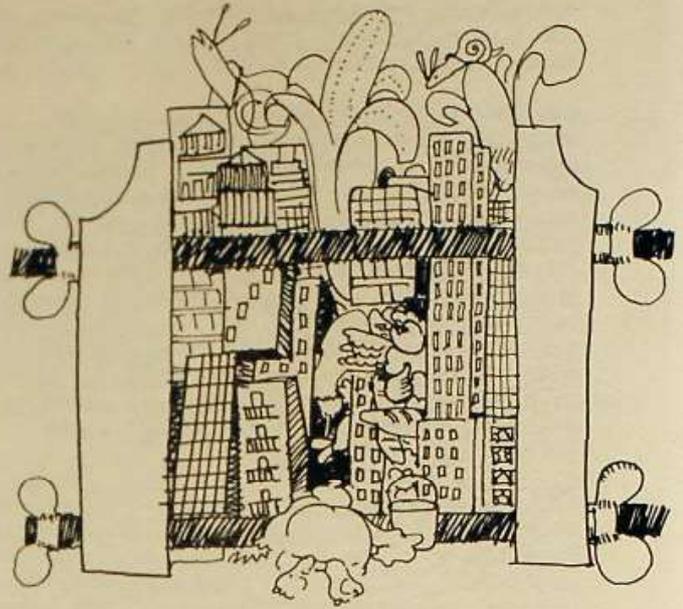
En esta actitud, como en todo, se mezcla lo verdadero y lo falso. Motivos reales, los hay, los hemos visto abundantes, patéticos..., motivos menos claros, fariseísmo, espectacularidad, hipocresía, masoquismo también. Pero lo más grave es que quizás así, limitando el campo de análisis, a una aparentemente valerosa autoconciencia, se pierde de vista, una realidad obvia. La autocrítica de la actual situación arquitectónica es indescifrable sin inscribirla dentro de un fenómeno más general, de la que directamente emana como obligada consecuencia (no como causa). Estamos de acuerdo con Fernández Alba, cuando encuadra esta cuestión, y cualquier otra que pudiera surgir en el desbordante cuestionario edilicio, dentro del auténtico problema, el de un íntegro *proceso a la construcción*.

¿Es la arquitectura una profesión autónoma y técnica, o cree Ud. que se relaciona con estructuras de tipo colectivo o político. En ambos casos, por qué?

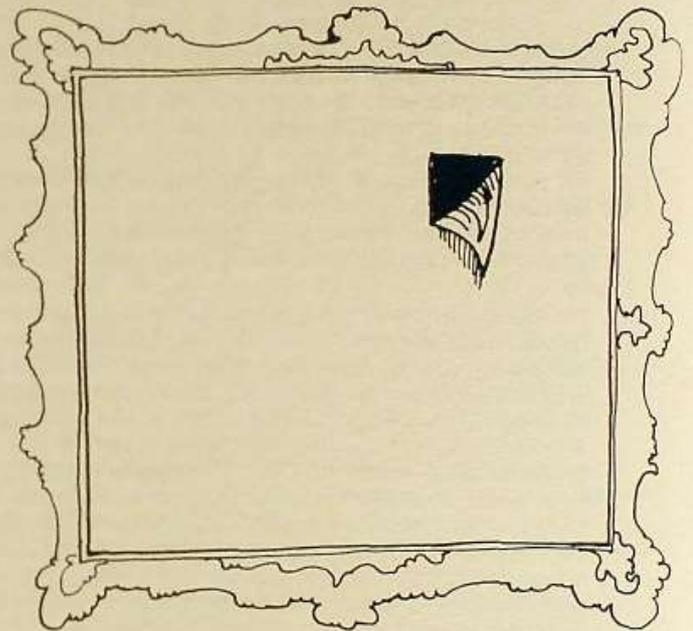
Una profesión que, de hecho, debe incidir, por definición, en la elaboración y realización de programas de vivienda, planteamiento de fenómenos de planificación, formalización ambiental, creación de modelos de vida, individual y comunitaria, supervivencia de los sistemas ecológicos territoriales, etc., etc., es evidente que tiene que estar íntensamente vinculada con el panorama más vasto de las estructuras colectivas y políticas, que constantemente estallan ante sus ojos (y no hablamos de la tesis, más claramente utópica de la actitud constructivista de Guinsburg sobre el fenómeno arquitectónico de los célebres *condensadores sociales*: *...que son a la vez el molde y el reflejo de la nueva sociedad. El molde, desde el momento que es en el interior de estos edificios en donde el hombre antiguo llegaría a convertirse en nuevo; y el reflejo, porque han de estar concebidos de acuerdo con la sociedad futura...*). Desgraciadamente en el plano de las realidades, la relación, indudable, intensa, suele limitarse, a una simple colaboración técnica, es decir, a la antedicha materialización indiferente, agnóstica, de planteamiento total y previamente determinados a nivel socio-económico, dando como resultado la incierta, prudente, figura del experto y crítico tecnócrata pretendidamente autónomo y disponible a priori para la intervención en todo tipo de gestiones, en el análisis cuya substancia colectiva, de sus motivaciones intrínsecas, no puede (o no quiere) intervenir, al calor de un acusado sentimiento pragmático de indiferentismo (agnosticismo) moral. De cualquier forma conviene recordar, con Argan, que en la dialéctica de las relaciones interdisciplinarias, la política interviene siempre como poder, nunca como cultura.

Alfredo F. de la Reguera
 Enric Barbat
 Yago Bonet
 Juan José Fortuny
 Gilbert López-Atalaya
 Beth Tayá
 Antoni Corbi
 Jordi Vinyals
 Francesc Artigau
 Estudio BFR

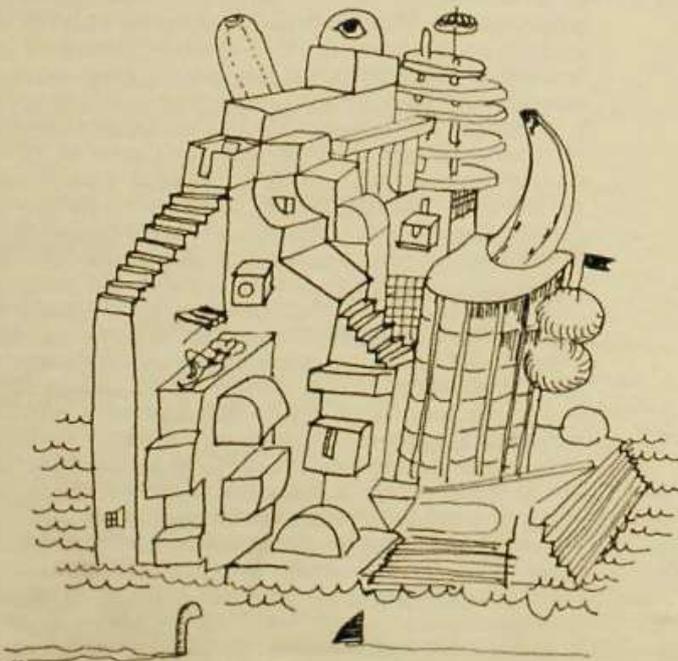
Relación de la Arquitectura de autor con la creación de «programas de vida» y con la creación de ciudades.



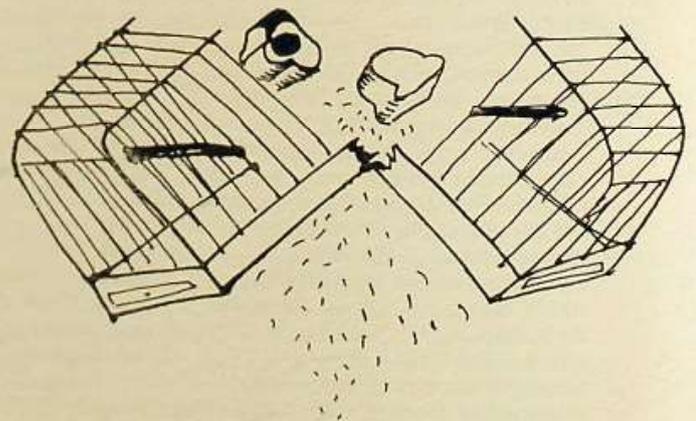
¿Puede describir brevemente el papel que desempeña el Arquitecto en el contexto económico, social y cultural español actual?



¿Qué entiende por Arquitectura de autor?



¿Qué estructura socioeconómica considera Ud. como ideal para el desarrollo de la profesión?

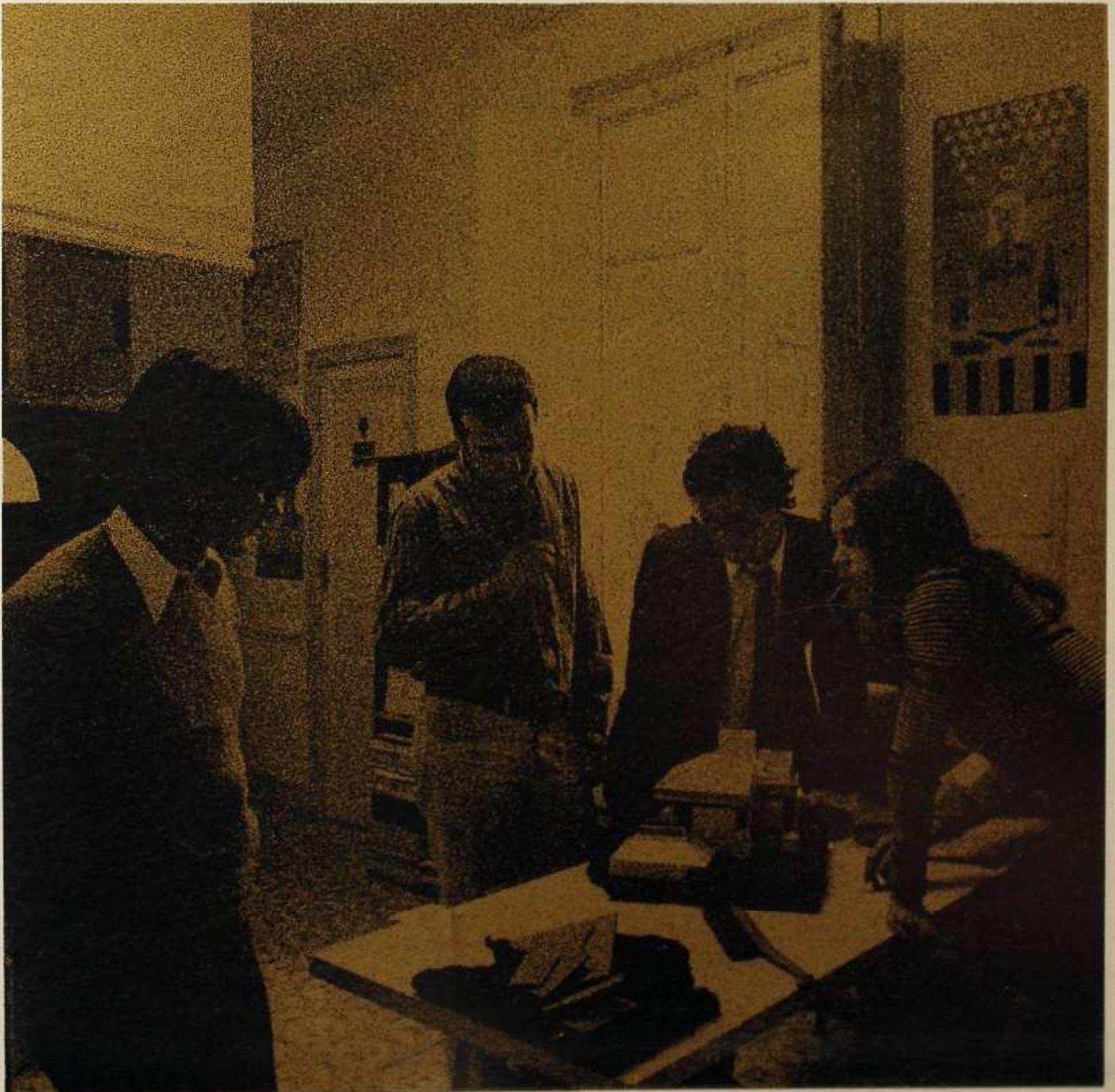
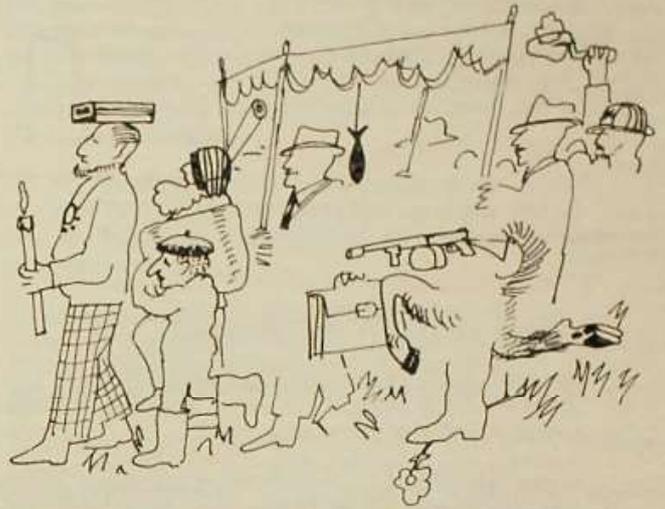
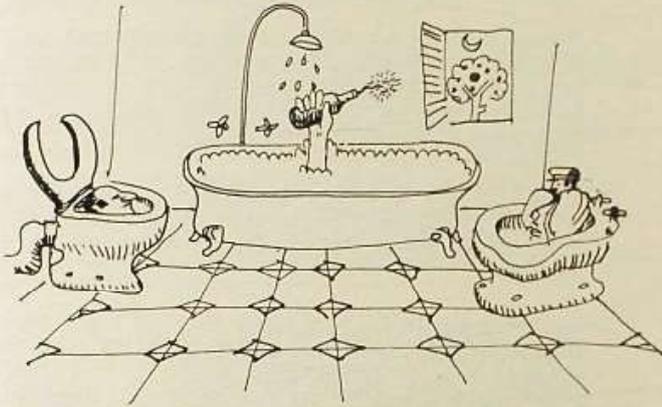


¿Juzga Ud. racional y eficaz la división de funciones, tanto en la formación educativa y en la actuación profesional como en el sistema de producción del hecho arquitectónico-urbanístico?

¿Por qué?

En caso de no estar de acuerdo con la eficacia del actual contexto de las profesiones relacionadas con la Arquitectura, la Construcción y el Urbanismo, ¿puede Ud. explicar los motivos de ese desacuerdo?

¿Es la Arquitectura una profesión de carácter autónomo y técnico, o cree Ud. que se relaciona con estructuras de tipo colectivo o político? En ambos casos, ¿por qué?



Ignacio Barceló
Carlos Baztán
Guillermo Cabeza
Manuel Pina
José Miguel Rey
Equipo C-1

¿Qué entiende por Arquitectura de autor?

¿Puede describir brevemente el papel que desempeña el Arquitecto en el contexto económico, social y cultural español actual?

Antes de definir la Arquitectura de Autor interesa considerar qué entendemos por Autor en sentido genérico.

Autor puede ser todo aquel que orienta su quehacer en el sentido de producir un cambio cualitativo en una estructura preexistente.

Esta posibilidad de cambio cualitativo está en relación con la elasticidad de los elementos de esta estructura, entendiendo por *elementos elásticos* el que sea susceptible de cambio parcial sin suscitar un cambio global en las relaciones que definen la estructura a que pertenece.

El tipo de actuación sobre elementos rígidos y elásticos es el que nos da una referencia para la distinción entre adaptador y autor.

Reduciéndonos al campo arquitectónico, es necesario diferenciar aquello que supone una actitud de autor de lo que podríamos llamar *Visión Personal*.

El arquitecto que aporta una visión personal (adaptador) lo hace en la medida en que está actuando sobre elementos que admiten este tipo de variaciones sin trascender sobre relaciones estructurales básicas. Variaciones de este tipo las encontramos en los cambios de repertorios formales que no afectan a contenidos, y que superficialmente podrían ser considerados como obra de autor.

La consideración del proceso global de evolución de la cultura parece inducir a pensar que se produce de una manera homogénea. Esto ni siquiera a este nivel de generalidad resulta tan claro, pero si nos fijamos en la evolución de un hecho cultural concreto, vemos, que ésta se produce según un esquema de saltos. Sólo la superposición en el tiempo de una amplia serie de hechos concretos puede producir esa apariencia de linealidad y aún cuando se produce una coincidencia de estos saltos parciales la linealidad global queda rota.

Estos saltos cualitativos pueden hacerse corresponder a la actividad del autor. El estímulo que los provoca es un desajuste entre la *fibra neutra* del proceso global y el estado sincrónico de la estructura particular que estamos tratando.

La contrapartida del diseño de autor, el diseño anónimo, podemos considerarlo como aquel que se encuentra en esta fibra neutra del proceso general. La actuación anónima equivale a una adaptación total y a una coherencia con el medio social; es, pues,

un producto íntegro de la sociedad, y por tanto no necesita de interpretación por parte de esta propia sociedad, lo que lleva a la no producción del estímulo necesario para generar un salto, y a la innecesidad del autor.

En la medida en que el diseño anónimo implica una comunicación total entre éste y la sociedad que lo produce, podría pensarse que la figura del autor es genéricamente innecesaria.

Ahora bien, si en algo puede encontrarse un sustantivo específico humano es en la sociabilidad y la capacidad de comunicación, que se convierte en necesidad de un ajuste entre persona y medio para poder establecer esta comunicación.

Este proceso de ajuste es dinámico porque cuenta con un desequilibrio preexistente, y la tendencia a la consecución del equilibrio es la que hace surgir al autor.

La meta lógica de la arquitectura de autor es la propia desaparición del autor, pero no para dar paso a un estadio de producción anónima, que daría lugar a la consecución de un contorno plenamente integrado, para una sociedad monolítica, sino para la consecución de una *sociedad creadora*, como medio posibilitador de la actuación libre de cada individuo en equilibrio no enajenado.

¿Qué estructura socioeconómica considera Ud. como ideal para el desarrollo de la profesión?

¿Juzga Ud. racional y eficaz la división de funciones, tanto en la formación educativa y en la actuación profesional como en el sistema de producción del hecho arquitectónico-urbanístico?
¿Por qué?

En caso de no estar de acuerdo con la eficacia del actual contexto de las profesiones relacionadas con la Arquitectura, la Construcción y el Urbanismo, ¿puede Ud. explicar los motivos de ese desacuerdo?

No se trata por tanto de elegir entre un muestrario de estructuras socioeconómicas en busca de la que resulte *ideal* para el desarrollo de la profesión; el problema está en la elección de una postura *de autor* (de potenciador de saltos) frente a un medio no posibilitador, en orden a la consecución de una estructura socioeconómica en la que este autor sea realmente no necesario para el papel que actualmente tiene adjudicado.

Entendemos que la sociedad española actual no es un medio posibilitador para esta realización social del arquitecto-no autor. El papel que queda a desempeñar por el arquitecto español puede ser el de colaborar al mantenimiento de esta situación enajenada o el de potenciar el salto cualitativo; bien entendido que la actuación específicamente arquitectónica solamente afecta al cambio estructural en la propia Arquitectura.

En el panorama de la Arquitectura española actual sobran pseudoautores que se limitan a aportar visiones personales, precisamente en aquellos aspectos que son susceptibles de ello, sin crearse ficciones con el medio.

Nos interesa denunciar esta cómoda postura de abstencionismo esteta que crea la gratificadora imagen del individuo creador, imagen a la que estamos colaborando todos los que estamos inmersos en el contexto arquitectónico actual, desde la superficial difusión de la obra de los profesionales hasta la mitificación de falsos autores de los que sólo se tiene, en la mayor parte de los casos, un conocimiento odjetivo.

¿Es la Arquitectura una profesión de carácter autónomo y técnico, o cree Ud. que se relaciona con estructuras de tipo colectivo o político? En ambos casos, ¿por qué?

Con todo lo que queda dicho, parece superfluo plantearse si la arquitectura es una profesión autónoma o depende de estructuras de tipo colectivo o político, que son precisamente las que dan la medida de la posibilidad de hacer como autor o como profesional anónimo integrado.

Por supuesto, todo cambio cualitativo sólo puede ser detectado cuando la obra está hecha, lo que no es sinónimo de construida, entendiéndose que la arquitectura pensada para construirse o susceptible de construirse es hecho arquitectónico, para lo que es necesaria la posibilidad de manejar una tecnología previamente dada. En este sentido, la obra de Archigram, por ejemplo, no puede, a nuestro juicio, ser considerada como de arquitectura en sentido estricto.

El manejo de esta tecnología ha llegado a ser un grado de complejidad tal que nos lleva al principio de división del trabajo como realidad económica consumada. En virtud de esta complejidad, la división de funciones puede ser lógica y operante, de la cual la tecnocracia es tan sólo una forma viciada.

Lo realmente importante dentro de la división del trabajo es que cada individuo sea consciente de su participación en el proceso general y resultado final, conciencia que implica una consideración de este trabajo como propio (trabajo creador).

Parece innecesario hacer constar que el esquema actual de subordinaciones capital inmobiliario-arquitecto-aparejador no responde en absoluto a este principio de división de funciones en participación.

Relación de la Arquitectura de autor con la creación de «programas de vida» y con la creación de ciudades.

Hemos dejado para el final el abordaje de la segunda pregunta del cuestionario por entender que su respuesta es una concretización de lo expuesto hasta aquí.

La arquitectura anónima, no pretende crear programas de vida, ya que es consustancial a unos modos institucionalizados.

Frente a esto, la arquitectura de autor se enfrenta por una parte, con el desfase entre la evolución de las formas de vida y su hábito de dar respuesta a

necesidades abstractas, y por otro, con el fenómeno de la creación de necesidades y la conciencia de su posibilidad de actuar como potenciador de nuevas formas de vida.

Aunque aparentemente, la cuestión de la programación de la vida por parte del diseñador del entorno en que va a desarrollarse, pertenece a la problemática del arquitecto aproximadamente a partir de la aparición del fenómeno racionalista, nos parece claro que es una postura latente en toda la historia de la Arquitectura.

Es significativo recordar las palabras de Alberti: *la importancia de las ciudades se mide por el grosor de los muros de los edificios que sustentan sus instituciones.*

Entendemos que el condicionamiento de las superestructuras ideológicas (programación de vida) es un vector significativo de la creación arquitectónica a lo largo de toda su historia.

El autor se hace necesario en tanto que la arquitectura de su tiempo se produce como respuesta automática a estos condicionantes superestructurales. Desde el momento en que la obra de autor necesita de un proceso de comunicación e interpretación por parte de la sociedad, es claro que puede darse el caso de que esta comunicación no se verifique al mismo nivel en que el propio autor la plantea, y esto da lugar a la creación de *estilos*, o más propiamente, maneras (maneras de hacer) o lo que es lo mismo a la institucionalización de dicha obra de autor. Esta institucionalización implica que la obra de autor pasa a ser anónima (patrimonio cultural).

Miguel Angel detecta la necesidad de una mayor diafanidad en los huecos. Al no disponer de medios tecnológicos adecuados, recurre a la partición del frontón. Esta respuesta se institucionaliza, olvidando la pregunta, y da paso a una manera de hacer, partiéndose sistemáticamente los frontones en todas las ciudades del orbe conocido.

Como contrapartida aparecen en el siglo XIX medios tecnológicos suficientes para resolver la pregunta, y sin embargo, la forma institucionalizada sigue vigente. Estructuras laminares conviven *armónicamente* con frontones partidos.

Actualmente la función de la arquitectura de autor es la de plantear preguntas y, potencialmente, plantear respuestas, para resolver todas estas contradicciones en orden a su propia desaparición productiva. Productiva para la continuación de un proceso hacia una estructura social creativa.



¿Qué entiende por Arquitectura de autor?

La que refleja la obra de creación arquitectónica, tanto como solución de formas de vida, como en la creación de los ambientes adecuados a la vida humana, todo ello realizado por un hombre dedicado a la arquitectura. Por lo tanto esta obra debe marcar la evolución de su pensamiento arquitectónico, reflejada en la forma de plantear o resolver los problemas humanos.

Relación de la Arquitectura de autor con la creación de «programas de vida» y con la creación de ciudades.

Por ser el sujeto de la Arquitectura *el hombre* al que debe considerarse único elemento principal, la formulación de mejores formas de vida, debe ser el punto de partida, es decir la idea base de la creación arquitectónica.

Estas formas de vida cuando alcanzan programas complejos se reflejan en la mentalidad del arquitecto para la creación de ciudades.

Creo que un arquitecto debe tener una idea clara y concreta y en lo posible evolutiva, de lo que debe ser el esquema de una ciudad.

El arquitecto no puede evadirse de este problema de la ciudad.

¿Puede describir brevemente el papel que desempeña el Arquitecto en el contexto económico, social y cultural español actual?

El papel que desempeña el arquitecto en el contexto económico social y cultural español, es pequeño, aunque va adquiriendo mayor importancia.

Seguramente es consecuencia de la poca influencia que tiene el buen arquitecto en el urbanismo a nivel público, y además en la falta de trabajo en verdaderos equipos. Salvo casos aislados, la acción de grupos de arquitectos en los terrenos citados es muy bajo. Concretamente en el terreno cultural la falta de amplitud de miras, hace que se consigan resultados muy pobres, incluso dentro de las asociaciones de arquitectos.

¿Qué estructura socioeconómica considera Ud. como ideal para el desarrollo de la profesión?

Para el desarrollo de la profesión es preciso, en el futuro, la formación de equipos potentes de profesionales, promotores, sociólogos y economistas, buscando como *fin un avance social*, paso a paso, pero cuidando desde el origen el razonable rendimiento al trabajo.

*¿Juzga Ud. racional y eficaz la división de funciones, tanto en la formación educativa y en la actuación profesional como en el sistema de producción del hecho arquitectónico-urbanístico?
¿Por qué?*

En caso de no estar de acuerdo con la eficacia del actual contexto de las profesiones relacionadas con la Arquitectura, la Construcción y el Urbanismo, ¿puede Ud. explicar los motivos de ese desacuerdo?

No. Y es el primer paso que debemos dar para evitar el confucionismo actual. Cada hombre debe tener una función, una responsabilidad.

En nuestra profesión hay una continua confusión de funciones y responsabilidades sobre todo en la dirección de obras. Nos empeñamos además en no contar con la ayuda de otros profesionales como son los ingenieros, etc., que están mucho más preparados que nosotros para ciertos trabajos. Esto

tiene el peligro, como está ya ocurriendo, de que oficinas potentes de consultores absorban a los arquitectos.

Veo difícil resolver este problema por falta de generosidad y por la serie de intereses creados existentes; también por la falta de visión del futuro. En cualquier caso el futuro sólo es uno, lo mismo en nuestra profesión como en cualquier empresa, hay que formar equipos completos, eficientes y responsables.

¿Es la Arquitectura una profesión de carácter autónomo y técnico, o cree Ud. que se relaciona con estructuras de tipo colectivo o político?. En ambos casos, ¿por qué?

No veo la arquitectura directamente relacionada con estructuras políticas. Aunque las estructuras políticas condicionan en parte las formas de vida y éstas la arquitectura.

Como en la cabeza de la pirámide está la política, que cada día se acerca más a la política económica, no puede negarse la influencia de ésta en todas las realizaciones humanas. Pero la profesión debe

desprenderse de ideologías que no evolucionan al ritmo de la técnica, y basarse en alcanzar mejores condiciones de vida, en cualquier caso.

El único fin de la arquitectura debe ser ayudar al hombre en la búsqueda de su felicidad.

Seguramente en un futuro la arquitectura se relacionará con estructuras de tipo colectivo, pero es mal sistema el avanzar a saltos. Hemos de dar primero el primer paso que es la formación de equipos profesionales verdaderamente eficientes. Esta estructura de tipo colectivo deberá ser resultado de una evolución, no un salto.



Polígono Batllorja-Montigala. Arqto. F. J. Barba Corsini. Arqtos. colaboradores: J. A. Ballesteros / J. C. Cardenal / F. de la Guardia.



¿Qué entiende por *Arquitectura de Autor*?

El futuro que vamos inaugurando día a día se nos aparece caracterizado por series de posibilidades y series de necesidades que anuncian perspectivas de desarrollo prometedoramente transformador para unos y angustiosamente caótico y desenfrenado para otros. Posiblemente cabrá esperar un poco de cada una de estas cosas en los ineludibles acontecimientos que se avecinan. Dentro de ese conjunto de acontecimientos, el de la transformación de la arquitectura no pasará desapercibido. Con la certeza que otorgan la necesidad creciente de alojamiento por una parte y las posibilidades de la nueva técnica aplicada a la industria de la construcción, no es descabellado pensar en que, dentro de una teoría epistemológica y dialéctica del diseño, habrá que tener progresivamente en cuenta nuevos elementos de definición de contenidos y de lenguajes que, sin duda alguna, nos conducirán a cambios cualitativos importantes en la teoría del diseño y en la práctica arquitectural. En esta incipiente revolución de la arquitectura, que en nuestro contexto contará entre sus rasgos el de devolver a la arquitectura cuantitativa su valor de uso, habrá que contar con todos aquellos procesos arquitectónicos que, aunque no deben ser analizados al margen de las condiciones económicas, sociales y políticas en que se han hecho reales, contienen características de experimentos más o menos científicos, pre-científicos sería mejor llamarlos, y que serán punto de partida obligado de todo enfoque científico total de los graves problemas de habitación que las masas padecen.

Esta situación que recordamos es la que le da, a esa *arquitectura de autor*, una gran importancia arqueológica.

Relación de la Arquitectura de autor con la creación de «programas de vida» y con la creación de ciudades.

A pesar de que el diseño de entornos, en general, condicione de alguna manera las relaciones humanas que en ellos van a tener lugar, no creemos que haya que hacerse muchas ilusiones sobre la posibilidad de destruir de una manera general y radical determinados tipos de relaciones humanas, sobre todo aquellas que más tienen que ver con un determinado concepto de la moral familiar o de las relaciones sociales. Ni que decir tiene que eso no significa en absoluto estar de acuerdo con estos conceptos de *familia*, etc., todo lo contrario, desde luego. Sin embargo lo que sí es presumible es que estas formas de vivir tan institucionalizadas, tan reaccionarias al fin y al cabo, condicionen las formas arquitectónicas en que se desenvuelven, y hasta creemos que las innovaciones arquitectónicas que en este campo se producen se deben precisamente a las excepciones que toda norma fuertemente institucionalizada necesita para confirmarse e ir sobreviviendo. Tendríamos así un caso claro de *asimilación de aquellas innovaciones por el sistema... a nivel más o menos sutil*, con lo cual, más que poner en crisis al sistema se le estaría haciendo el juego. En resumen, pues, tenemos sistemas represivos que, institucionalizando algunas maneras de vivir, permiten tolerancias a nivel excepcional que, situadas en clases sociales por lo demás bastante típicas, generan consumidores de *arquitectura revolucionaria*. Lógicamente esta arquitectura será tan de excepción como lo son las solicitudes que la posibilitan. También es lógico suponer que en situaciones menos represivas que

las que se viven en la actualidad (a estos niveles) en todo el mundo, que permitan maneras de vivir no institucionalizadas, surgirán continentes arquitectónicos tipológicamente diferentes a los actuales, con lo cual algunos experimentos actuales pueden llegar a ser recordados con simpatía por la sociedad. Respecto al ordenamiento de ciudades, me parece que el problema es diferente. En este caso, los intereses en juego son de envergadura tal que no permiten excepciones de ningún tipo. La labor del urbanista, a nivel práctico, es moverse dentro de los límites que le dicta el posibilismo, y su lucha es la de David, pero perdiendo siempre, con lo cual la solución personal a esta explotación suele variar, según la propia capacidad de positivar las contrariedades entre la deserción a campos más autónomos y la claudicación descarada ante los intereses de la administración. Entre ambas posturas todas las gradaciones que se quieran...

Por su parte, las aventuras utópicas del urbanismo teórico deben considerarse como intentos más o menos afortunados de compensar por vía virtual las frustraciones de la realidad.

¿Puede describir brevemente el papel que desempeñaría el Arquitecto en el contexto económico, social y cultural español actual?

Evidentemente, el creciente proceso de industrialización que sufre en todo el mundo el proceso de edificación (coincidente con la atención que la construcción suscita en los grupos bancarios: Banco Central, Banco Popular, grupo March, Banco Urquijo, con sus relaciones con Dragados y Construcciones, Huarte, Uralita, etc.) así como las necesidades de la construcción en gran escala de hacer prototipos normalizados y seriados, exige una creciente preparación técnica y científica de los técnicos que intervienen en dichos procesos. Como dicha capacidad no se desarrolla en las Escuelas al ritmo de desarrollo de aquellos procesos, hay desfases graves, sobre todo a tenor de las responsabilidades que las leyes exigen a aquellos técnicos. Los niveles científicos de arquitectos y aparejadores deberían seguir de cerca las necesidades científicas crecientes de la construcción.

En lo que al aspecto social de la cuestión se refiere, bástenos recordar los profundos cambios que sufre el nivel social de esta profesión a raíz de la proliferación de titulados. Si a este proceso más o menos *natural* se le añaden problemas de reparto de trabajo y de honorarios entre los arquitectos, concluiremos que el nivel social del arquitecto en España tenderá a identificarse más, en el futuro y ya en el presente, con la extracción familiar social del arquitecto que con el mero uso de la profesión, como sucedía hace unos años.

Desde un punto de vista cultural, creo que el nuevo papel que le está tocando jugar al arquitecto a nivel social, así como las perspectivas que antes hemos augurado, pueden suponer un creciente período de intensificación de la crisis cultural de la arquitectura española, que ya hoy adolece de deficiencias importantes de medios y de condiciones políticas suficientemente abiertas como para que crezca en número, vocación y seriedad la nuestra hoy por hoy *cultureta* arquitectónica.

¿Qué estructura socioeconómica considera Ud. como ideal para el desarrollo de la profesión?

Me parece que si sólo hablamos de la profesión de arquitecto habría que ser modestos a la hora de pedir modificaciones estructurales. Por otra parte, el concepto profesión y desarrollo de la misma es suficientemente referencial como para que un

cambio profundo de estructuras acabara con la función que el arquitecto ha desempeñado históricamente. Sea como sea, creo que es más operativo pensar en cambios estructurales más a partir del problema de la vivienda (en la pequeña parte que de él le toca a la teoría de la arquitectura), de la reivindicación del valor de uso de las viviendas, del desarrollo científico de la arquitectura (experimental y crítico) de la eliminación de los factores que ordinariamente prostituyen los trabajos de arquitectura y de urbanismo, es decir, que el capital invertido reporte el máximo beneficio al inversor, aún a costa de necesidades elementales del usuario, que de la profesión.

Lo que no admite duda de ningún tipo es que la insatisfacción de las necesidades sociales de vivienda sólo puede ser superada a partir de la abolición del enfrentamiento objetivo entre promotor y usuario.

Sólo trabajando arquitectónicamente para el propio usuario se ha podido, históricamente, establecer un control de calidad efectivo en la obra arquitectónica. En el momento histórico actual en que el desarrollo de las fuerzas productivas y a permite satisfacer las necesidades sociales de



vivienda, el usuario son las masas. Trabajar directamente para ellas quiere decir suprimir todo lo que se interponga entre el científico (el futuro científico) de la arquitectura y las masas. Este tipo de organización de la producción, de la construcción en este caso, sólo es posible en una economía socialista. Economía socialista convenientemente enmarcada en un marco político lo suficientemente original como para que la relación dialéctica entre contenido y lenguaje arquitectónico funcione correctamente, es decir, sin las presiones que históricamente han actuado en algunos desarrollos socialistas de la sociedad que han producido resultados arquitectónicos simbólicos, en sí mismos incoherentes, y que afortunadamente están siendo superados, con más o menos celeridad, en la totalidad de aquellos desarrollos socialistas de la sociedad.

¿Juzga Ud. racional y eficaz la división de funciones, tanto en la formación educativa y en la actuación profesional como en el sistema de producción del hecho arquitectónico-urbanístico?

¿Por qué?

En caso de no estar de acuerdo con la eficacia del actual contexto de las profesiones relacionadas. la Arquitectura, la Construcción y el Urbanismo, ¿puede Ud. explicar los motivos de ese desacuerdo?

La vara de medir la eficacia y la racionalidad del hecho arquitectónico-urbanístico me parece que reside fundamentalmente en la adecuación óptima a nivel científico de los resultados arquitectónico-urbanísticos a las necesidades arquitectónico-urbanísticas de los usuarios. Es evidente que esta adecuación no es científicamente óptima por causas de carácter estructural, como ya he dicho antes. Sin embargo, esta inadecuación no elimina posibles contradicciones que subsisten entre la formación de los técnicos y lo que después se les exige saber hacer en la práctica profesional.

Un primer paso en este sentido sería una reforma a fondo de los planes de estudio de las carreras técnicas de la construcción, así como un estudio a fondo de los conocimientos que han de tener los técnicos para satisfacer las necesidades de la construcción actual y para atender al desarrollo progresivo de la misma. De esta manera se podría revisar la clasificación de funciones: peón, oficial..., aparejador, arquitecto y ver si procede alargarla, acortarla o suprimirla. Creo, de todas formas, que cualquier replanteo de esta situación debe hacerse desde supuestos básicos, es decir, los que decíamos al principio, de manera que no se trivialice el problema, reduciéndolo a reivindicaciones estamentalistas de privilegios supuestamente mal repartidos.

¿Es la Arquitectura una profesión de carácter autónomo y técnico, o cree Ud. que se relaciona con estructuras de tipo colectivo o político? En ambos casos, ¿por qué?

No creo que una cosa excluya a la otra. Creo que no hay posible arquitectura válida sin el concurso de la libertad científica para elaborarla y sin los medios técnicos necesarios para que se realicen sus proyectos virtuales. Creo también que esto es imposible si no se desarrolla en condiciones económicas, sociales y políticas concretas que le den aquellas características. Lo que pasa es que toda relación entre los elementos de la estructura social es dialéctica, y como tal puede sugerir contradicciones, predominancia de los objetivos políticos sobre los científicos, etc. Creo que son estas tensiones las que definen los problemas políticos de la arquitectura y los problemas arquitectónicos de la política. Los segundos desaparecen en un marco económico socialista, los primeros pueden sobrevivirlo.

¿Qué entiende por Arquitectura de autor?

Hubiera preferido que me preguntase Ud. sobre arquitectura buena o mala, que es más sencillo, pero ya que no hay forma de librarnos de nuevos conceptos intelectualistas que nada aportan, le diré que a mi modo de ver existen dos tipos predominantes de arquitectura de autor: la realizada por personas o grupos que se mueven en un status *cultural* muy elevado y que tienden a la Consagración, mediante la competición con otras personas o grupos para situarse en los primeros lugares de la tabla clasificatoria.

Conviene aclarar que esta bella polémica entre los distintos aspirantes, se realiza siempre a niveles superespecializados y super sutiles que naturalmente sólo pueden entender los propios autores y que nada tiene que ver con la realidad, despolitizada, y aislada del proceso total, para que no moleste.

Otro tipo es el que renunciando básicamente a las necesidades intrínsecas de la obra, persigue el éxito por los cauces del más puro servilismo, que consiste en una especie de habilidad en desviar las necesidades del público que consume hasta hacerlas coincidir con el beneficio.

Cabe destacar que normalmente el primer tipo reseñado acaba integrándose totalmente en la línea del segundo.

Relación de la Arquitectura de autor con la creación de «programas de vida y con la ordenación de ciudades».

Ninguna.

¿Puede describir brevemente el papel que desempeña el arquitecto en el contexto económico, cultural y social español actual?

Un colaborador más en la lucha por mantener al precio que sea el actual contexto económico, social y cultural español.

¿Qué estructura socioeconómica considera Ud. como ideal para el desarrollo de la profesión?

La actual estructura socioeconómica es indudablemente la ideal para el desarrollo de la profesión tal como la tenemos planteada en nuestro país porque en ella caben todas las posibilidades de éxito, no en vano se ha conseguido un acoplamiento perfecto de la estructura socioeconómica con la profesión.

¿Juzga Ud. racional y eficaz la actual división de funciones, tanto en la formación educativa y en la actuación profesional, como en el sistema de producción del hecho arquitectónico-urbanístico? ¿Por qué?

En caso de no estar de acuerdo con la eficacia del actual contexto de las profesiones relacionadas con la arquitectura, la construcción y el urbanismo, ¿puede Ud. explicar los motivos de ese desacuerdo?

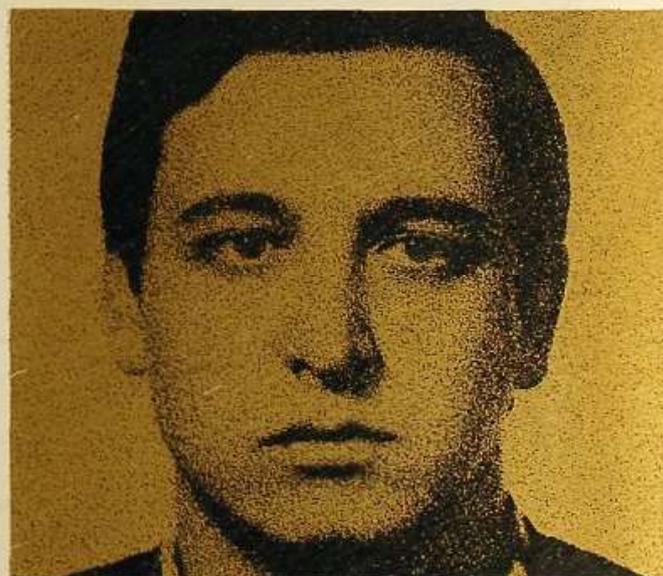
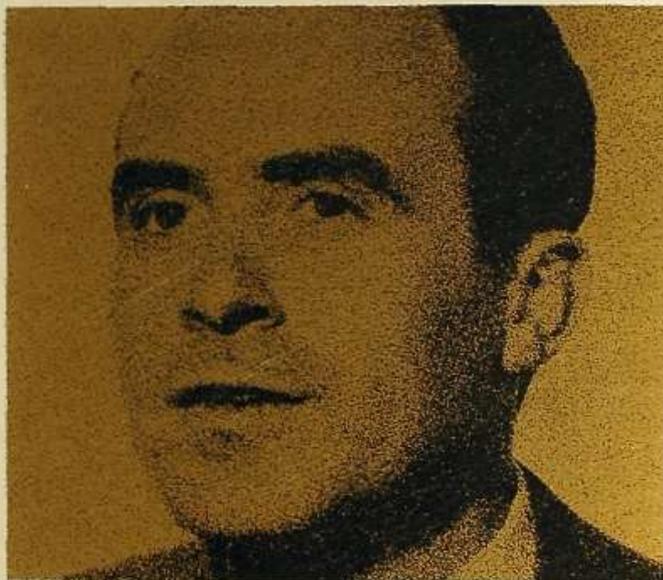
¡Ah!, ¿pero existe división? Lo ignoraba. Yo, como Ud., lo que podemos constatar es que el arquitecto superior puede y de hecho realiza funciones en los dos campos, lo mismo redacta un plan parcial que un proyecto de edificio de viviendas subvencionadas.

Está claro, pues, que no existe división, sino polarización de funciones en un mismo profesional. Así pues, estoy en total desacuerdo con el actual contexto, toda vez que soy un entusiasta de la especialización y la actual estructura de la profesión para mí es radicalmente opuesta a ella.

¿Es la arquitectura una profesión de carácter autónomo y técnico exclusivamente, o cree Ud. que se relaciona con estructuras de tipo colectivo o político? En ambos casos, ¿por qué?

Es evidente el carácter autónomo y técnico que por lo menos hasta ahora ha tenido la arquitectura, no podemos olvidar que hasta la fecha es una de las profesiones con la que se consigue una más generosa compensación económica, y en nuestro país estas compensaciones sólo se dan en las profesiones denominadas liberales.

No obstante, creo que paralelamente a este carácter autónomo que posee, se relaciona también con las estructuras de tipo colectivo o político, pero solamente en la medida en que es instrumento utilizado por los políticos para conseguir sus fines. Por ejemplo, alejar a las clases socialmente *peligrosas* de los centros urbanos, por medio de planes generales o parciales *bien contruidos* con lo que, además de conseguir la segregación deseada, posibilita su acceso a la propiedad, con lo que se las convierte en individualistas para toda su vida. Esto es evidentemente un objetivo político.



¿Qué entiende por Arquitectura de autor?

No sé del todo cómo abordar la cuestión. Es decir, no sé desde qué puesto de observación, de los varios posibles, se podrá obtener una mejor dimensión global del asunto. Ser aparejador y no arquitecto me sitúa, por un lado, en las gradas como espectador, al no estar directamente implicado en el proceso creativo. Por otro, la profesión me obliga a estar inmerso en la concreción física de la idea, soportando la contradicción constante que se deriva de este método de trabajo. Ser, además, aparejador asalariado introduce un elemento básico diferenciador: la óptica está condicionada por los problemas de la práctica profesional. Finalmente, la última posibilidad sería ver la cuestión desde el punto de vista del sufrido ciudadano, destinatario, consumidor del producto, víctima al fin.

Conjugándolo todo, creo que la arquitectura de autor responde a una deformación del concepto trabajo, por la que se tiende, conscientemente, a la sublimación de uno de los componentes, al personalismo como función, absolutamente distanciado de la realidad complicada de la masa viviente. El hecho de que existan múltiples realizaciones *de autor* que supongan aportaciones interesantes (en medio de tanta mediocridad y engendros) no libera al planteamiento, en su conjunto, de ser irracional aunque perfectamente explicable por el lugar y el tiempo.

Relación de la Arquitectura de autor con la creación de «programas de vida» y con la creación de ciudades.

A lo mejor es una muestra de incultura, no digo que no, pero cierta terminología me hace gracia por lo hueca que resulta y lo ineficaz que se demuestra como encubridora de los problemas de fondo. Tras los *programas de vida* se esconden cientos de unidades vecinales en los que el hacinamiento y la monotonía son escalofriantes. Las vaporosas expresiones al uso, convenientemente manejadas, crean la ilusión de que, en verdad, estamos haciendo algo.

El arquitecto puede elaborar en su mente un conjunto racional estrechamente ligado a las necesidades, plasmar en el papel su concepción de la distribución del espacio, etc. Es decir, en todo caso puede *diseñar una probabilidad*.

Si el *creador* dispone de fuente de recursos económicos, el *programa de vida* será perfecto: amplitud, fluidez en la movilidad humana, espacios verdes y rosas, etc. Si la fuente es escasa (organismos oficiales, iniciativa privada en poblados anejos a grandes centros de producción) se derrumban los naipes.

Lo dicho se repite para la ordenación de ciudades. A partir de aquí habría dos cuestiones a debatir: el profesional sometido a los imperativos del discernimiento social y el profesional como ambientador, o manipulador del ambiente, en el que han de vivir otras personas.

¿Puede describir brevemente el papel que desempeña el Arquitecto en el contexto económico, social y cultural español actual?

Su papel era, hasta hoy, el que correspondía al último reducto de las profesiones liberales: el elitismo. De todos modos, esta situación desaparece a ojos vista. La crisis de las profesiones liberales como

consecuencia de la masificación de las carreras universitarias y la subsiguiente proliferación de profesionales afecta ya, profundamente, al arquitecto.

La total y rápida absorción de éstos por la corriente irreversible de la salarización, la falta o las dificultades de trabajo, la angustia del no-desarrollo de las ideas, la inestabilidad compartida, los sitúa en todos los órdenes al mismo nivel que cualquier otra profesión.

¿Qué estructura socioeconómica considera Ud. como ideal para el desarrollo de la profesión?

Otra.

Porque ninguna actividad puede desconexionarse o independizarse del resto. No se pueden poner parches aislados. Los problemas de la arquitectura no encontrarán salida mientras no la encuentren los problemas generales. Las eventuales soluciones que podrían aportarse desbordan, absolutamente, el marco socio-económico actual.

Reconozco que la respuesta es bastante cómoda porque lo lógico, tras la negación de la validez de lo existente, sería explicitar esas soluciones y ofrecer una alternativa. Pero eso son palabras mayores. Quien tenga ojos y oídos, que los haga trabajar.

¿Juzga Ud. racional y eficaz la división de funciones, tanto en la formación educativa y en la actuación profesional como en el sistema de producción del hecho arquitectónico-urbanístico?

¿Por qué?

En caso de no estar de acuerdo con la eficacia del actual contexto de las profesiones relacionadas con la Arquitectura, la Construcción y el Urbanismo, ¿puede Ud. explicar los motivos de ese desacuerdo?

El hecho arquitectónico carece de sentido si se sitúa fuera del hecho urbanístico. Pero la relación no es reversible. En este caso, hay primero gallina y después huevo. La concepción del ambiente urbanístico determinará la realización arquitectónica y no al revés. Ahora bien, ésto es sólo un orden de prioridades a la hora de planificar o elaborar un todo. Lo que ocurre es que los criterios urbanísticos tampoco pueden desprenderse de los criterios arquitectónicos. En otras palabras, la interrelación es tan estrecha que plantearse los dos aspectos por separado no tiene sentido. Es una falsa dicotomía.

¿Motivos de desacuerdo? A partir de la propia estructura formativa en las escuelas, marginada, atrasada, y de los condicionantes políticos (digamos socio-económicos para no asustar a nadie) que encuentran la práctica profesional y los sistemas de producción, los resultados son de lo más normal. ¿Programa de vida? ¿Ordenación de ciudades? ¿Planificación del desarrollo urbanístico? ¿Previsión de las necesidades habitacionales? La solución administrativa dada al conflicto creado por los profesionales (ingenieros, arquitectos, economistas) del Área Metropolitana de Barcelona es más que elocuente respecto del contexto en que nos desenvolvemos.

¿Es la Arquitectura una profesión de carácter autónomo y técnico, o cree Ud. que se relaciona con estructuras de tipo colectivo o político? En ambos casos, ¿por qué?

Creo que la pregunta queda implícitamente contestada en las anteriores. Los aspectos técnicos de la arquitectura son datos en el proceso pero no elementos funcionales.

La arquitectura se relaciona, objetivamente, con estructuras de tipo colectivo o político, ni más ni menos que cualquier otra profesión, atendiendo siempre a las matizaciones que imponen las características diferenciales de cada una.

¿Qué entiende por Arquitectura de autor?

Lo que vosotros llamáis *Arquitectura de autor* yo lo denomino *Orgullo del proyectista*. Aclaremos: es cuando se trata de que el autor del proyecto, sin parar atención en la parte económica, o rentable, sólo busca su lucimiento personal, y que su nombre *suene*, llamando la atención con ideas originales.

Relación de la Arquitectura de autor con la creación de «programas de vida» y con la creación de ciudades.

Hay que proyectar siempre, anteponiendo el sentido humano y práctico, sobre cualquier elucubración sensacionalista. Tampoco debemos caer en la creación de bloques de viviendas *colmena*, tristes como una necrópolis.

Consideración aparte merecen los encargos, en que la *Propiedad*, prescindiendo de la parte financiera, desea exhibir su potencia económica. En este campo se comprenden todas las libertades y fantasías.

¿Puede describir brevemente el papel que desempeñaría el Arquitecto en el contexto económico, social y cultural español actual?

El Arquitecto Proyectista, debe concebir sus creaciones encajándose siempre en el ambiente del lugar, posibilidades económicas, y nivel cultural de sus futuros moradores. Un gabinete de Arquitectura, no tiene que ser una fábrica de proyectos troquelados, redactados sólo para que cumplan las condiciones legalísticas.

También la Autoridad competente tendría que vigilar si la realización, se ajusta a lo proyectado.

Muchos propietarios poseen una mentalidad fenicia, es decir, buscan al facultativo más barato, e imponen al proyectista condiciones infrahumanas.

¿Qué estructura socioeconómica considera Ud. como ideal para el desarrollo de la profesión?

La solución, como todos los problemas, hay que buscarla en la parte económica, es decir, con unas tarifas de honorarios puestas al día (las actuales son del año 1935), tanto para los proyectistas, como para los ejecutivos. Nunca podremos exigir un buen proyecto con unos honorarios ínfimos, y tampoco una buena dirección mal pagada. En mi opinión personal, yo dividiría la gestación de una obra, en cuatro etapas absolutamente separadas, en la forma siguiente:

1.ª etapa: El Arquitecto Proyectista, de acuerdo con el encargo recibido, redactaría un ante-proyecto, y previo visado y cobro, se entregaría al cliente.

2.ª etapa: Aprobado el ante-proyecto, con o sin enmiendas, o sugerencias, el Arquitecto Proyectista, confeccionaría el proyecto artístico y legalístico de conjunto, compuesto de memoria, planos generales, plantas, fachadas y emplazamiento, con todos los datos precisos para obtener las licencias de edificación y tramitación en los Organismos Oficiales. Previo visado y cobro, se entregaría al cliente.

3.ª etapa: Deseando la *Propiedad* llevar adelante la edificación, se encargaría al Arquitecto Proyectista, y en colaboración con el Arquitecto Técnico (Aparejador), la elaboración del proyecto ejecutivo.

Este consistiría, en el cálculo y dimensionado de las estructuras, pliego de condiciones, detalles constructivos de todos los elementos y oficios, estado de dimensiones, y presupuesto general

informativo, actuando ambos técnicos cada uno en el campo específico de sus atribuciones.

Estos trabajos, se visarían en los respectivos Colegios, y previa percepción de los honorarios, se entregarían al cliente, para que este nombrase constructor.

4.ª etapa: Ejecución real de la obra, con el Arquitecto Proyectista como supervisor y director general, y el Arquitecto Técnico (Aparejador) como ejecutivo con atribuciones suficientes para su responsabilidad.

Ambos tendrían su visado y honorarios por separado, y librarían las certificaciones correspondientes. En esta última etapa, los facultativos podrían ser los mismos del proyecto, u otros, indistintamente. También el Proyectista podrá delegar al Técnico la dirección de obras de poca importancia alejadas de su residencia habitual.

¿Juzga Ud. racional y eficaz la división de funciones, tanto en la formación educativa y en la actuación profesional como en el sistema de producción del hecho arquitectónico-urbanístico?

¿Por qué?

En caso de no estar de acuerdo con la eficacia del actual contexto de las profesiones relacionadas con la Arquitectura, la Construcción y el Urbanismo, ¿puede Ud. explicar los motivos de ese desacuerdo?

Aclaradas las funciones facultativas, tal como anteriormente describo, cabe no olvidar las de ejecución material. El constructor debería ser técnico, o bien, disponer de un Arquitecto Técnico (Aparejador) en su Empresa, que asumiría la responsabilidad de la ejecución material, y seguridad en los trabajos.

Es absolutamente inadmisibles que cualquier persona física por el solo hecho de darse de alta de contribución, pueda ejercer de constructor o contratista de obras.

Naturalmente, habría que hacer una salvedad, para los maestros albañiles, que sólo ejecutan trabajos de artesanía de tipo local.

Debemos esperar que en el Estatuto de la Construcción que se está elaborando, podrán quedar aclarados todos estos conceptos.

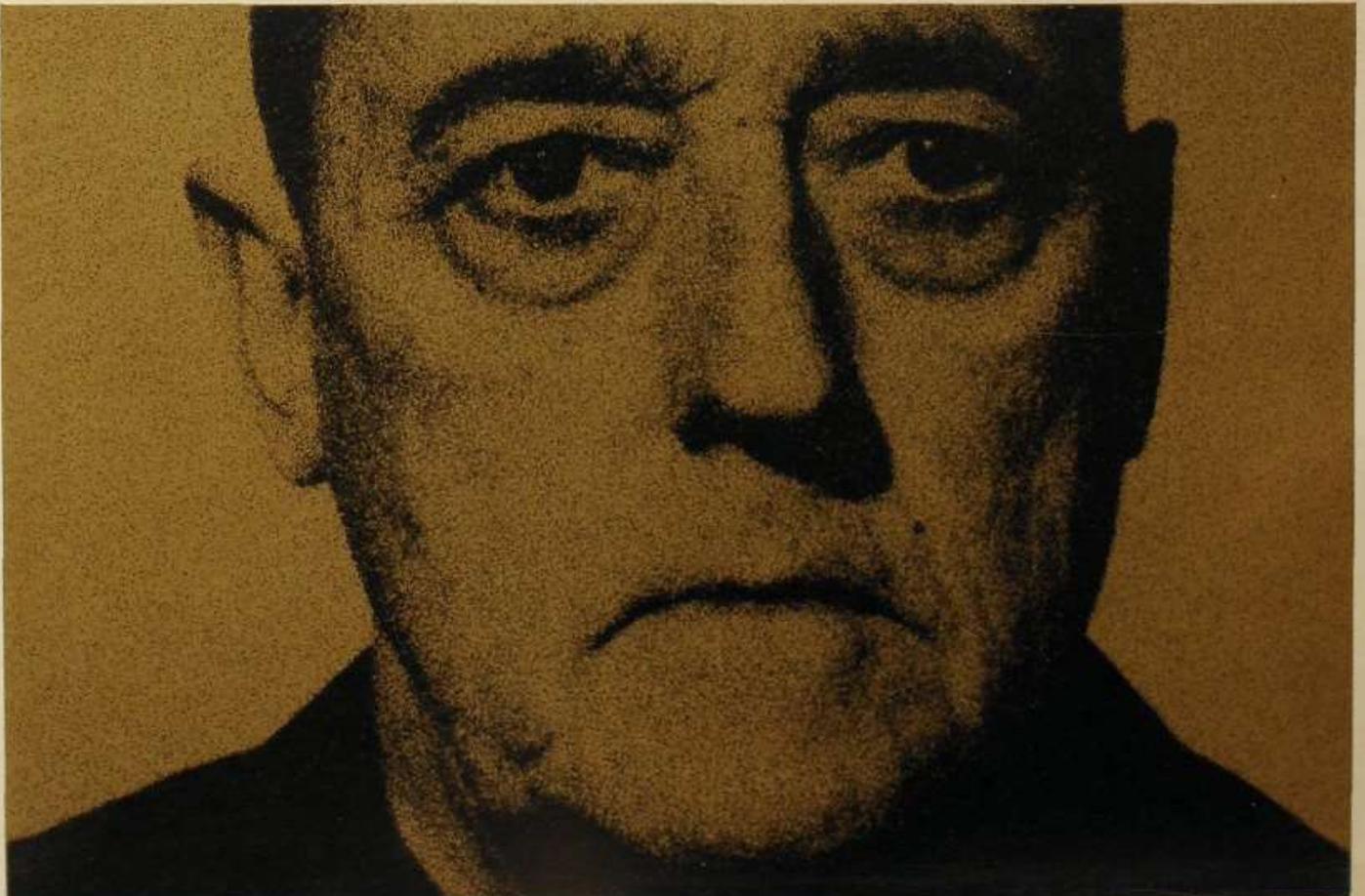
¿Es la Arquitectura una profesión de carácter autónomo y técnico, o cree Ud. que se relaciona con estructuras de tipo colectivo o político? En ambos casos, ¿por qué?

La arquitectura la veo como una labor de conjunto, que debería funcionar con oficinas completas bien equipadas, en las que en sus cuadros, deberían incorporarse sus diferentes especialistas, con distribución de funciones. De ellas, deberían salir los proyectos estudiados profundamente, sin faltarles ningún detalle constructivo, antes de iniciar ninguna obra.

Los tiempos de las improvisaciones sobre la marcha, han pasado a la historia en las Naciones desarrolladas. Una oficina de tipo individualista, nunca podrá hacer un trabajo completo, y por desgracia, en nuestro País, somos individualistas por extremo.

También hace falta hacer comprender a los propietarios que es una falsa economía todo ahorro en los proyectos, y tienen que convencerse que es preferible pagar un precio alto de un buen proyecto, que después tener que cubrir sus deficiencias, con imprevistos.

Y no digamos de los propietarios que cambian de criterio en vías de ejecución, o que no saben lo que quieren. Y peor el que se considera más sabio que sus facultativos. En estos casos el barullo es inevitable. Creo que la Arquitectura debe tener un fondo social, pero nunca político, y mucho menos triunfalista.



El análisis de la llamada *arquitectura de autor* puede parecer, inicialmente, una acotación muy parcial del hecho proyectual, e incluso ser considerado como anecdótico.

Pero este interés partiría en definitiva de aceptar el significado: *arquitectura de autor*, sólo desde un plano de denotación; pero tan pronto como se descubren todas sus connotaciones, surge la gran complejidad y las profundas ramificaciones de uno de los vehículos del proceso de diseño arquitectónico más prolífero de nuestra cultura.

La crisis de los significados arquitectónicos y como consecuencia la ausencia de unos códigos de valor aplicables a la arquitectura contemporánea hacen muy difícil todo intento de comprensión del hecho arquitectónico. Es por esto, dado que la *arquitectura de autor* hace referencia, latentemente, a un proceso de comunicación entre el producto arquitectónico, su *autor* y el contexto social en el que se produce, por lo que se hace preciso establecer unos ejes semánticos de lectura y unos niveles desde los cuales se pueda efectuar esa lectura, como etapa imprescindible para intentar descifrar el significado real del signo *autor* y sus correlaciones significantes, y en función de ellas abordar una estructuración tipológica de las diversas *arquitecturas de autor* que se han producido. Pues la realidad es que existen diversas imágenes de ella, oscilando como veremos, desde la que obedece a un apocalíptico e intransigente individualismo, hasta la que está al servicio de los *intereses de autor*, de un determinado status o de una determinada ideología.

El cuadro siguiente:

		Comunicación		
		(A) Participación (extensional)	(B) Ordenación (modal)	(C) Información (intensional)
Niveles		(A1) Anónimo	(B1) Práctico	(C1) Autónomo
		(A2) Singular	(B2) Mítico	(C2) Subordinado
1	Imaginativo	Colectivo	Racional	Independiente
		Subjetivo	Emocional	Mediatizado
2	Formal	Desgastado	Descriptivo	Inédito
		Desusado	Expresivo	Mimético
3	Funcional	Convencional	Lógico	Evolutivo
		Artificial	Intuitivo	Institucionalizado
4	Tecnológico	Generalizado	Utilitario	Condicionado
		Especializado	Lúdico	Condicionante
5	ideológico	Integrado	Equitativo	Desinteresado
		Marginado	Jerárquico	Interesado
6	Socio-económico	Mayoritario	Homogéneo	Determinante
		Minoritario	Heterogéneo	Determinado

pretende ofrecer una base estructural para abordar este análisis.

Y aun, cuando no es el momento de justificarlo, y si de verificarlo al comprobar su validez en

un análisis concreto, se hacen precisas, no obstante, algunas aclaraciones en evitación de un exceso de ambigüedad.

De los tres ejes de lectura, el de Participación hace referencia a *quien* o *quienes* han realizado el diseño; es decir a un eje extensional. Y según que lo haya realizado un *individuo* o una *colectividad anónima*, obtendremos la oposición privativa: diseño singular-diseño anónimo, equivalente a participación mínima-participación máxima.

El eje de Información hace referencia a *para quién* o *para qué* se ha realizado el diseño; es decir, a un eje intensional y según que se haya realizado para un *qué* o un *quién* ajenos a la propia calidad del diseño o para el propio diseño, obtendremos la oposición privativa diseño subordinado-diseño autónomo, equivalente a información limitada o mediatizada-información ilimitada.

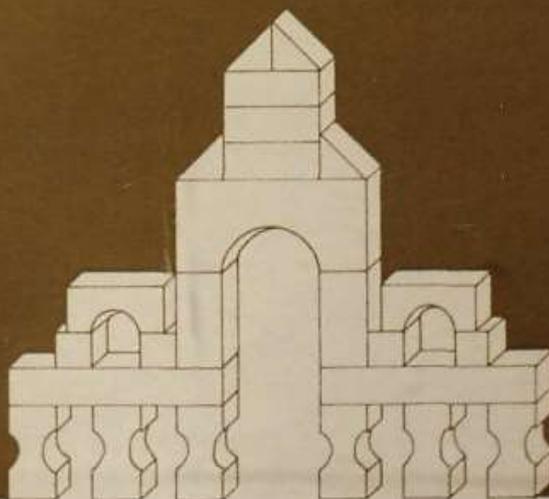
El tercer eje de lectura, el de Ordenación, hace referencia al *cómo* o al *modo* de realizarse el diseño, es decir, es un eje modal y según que se haya realizado controladamente o incontroladamente, obtendremos la oposición equipolente diseño práctico-diseño mítico.

De los niveles desde los cuales se puede efectuar la lectura, lo imaginativo hace referencia al proceso interno de diseño; lo tecnológico, ideológico y socio-económico hacen referencia al proceso externo de diseño y lo formal y lo funcional al diseño en sí mismo, a la estructura.

La *arquitectura de autor* esquemáticamente caracterizada por ser la implantación de unos intereses particulares en un contexto colectivo, puede ofrecer tres tipologías primarias, según que atendamos al proceso de información o al proceso de participación o al proceso de ordenación, dentro del proceso general de comunicación. Y cada una de ellas dispondrá de seis tipologías secundarias, según que observemos cada uno de los seis niveles de cada tipología primaria.

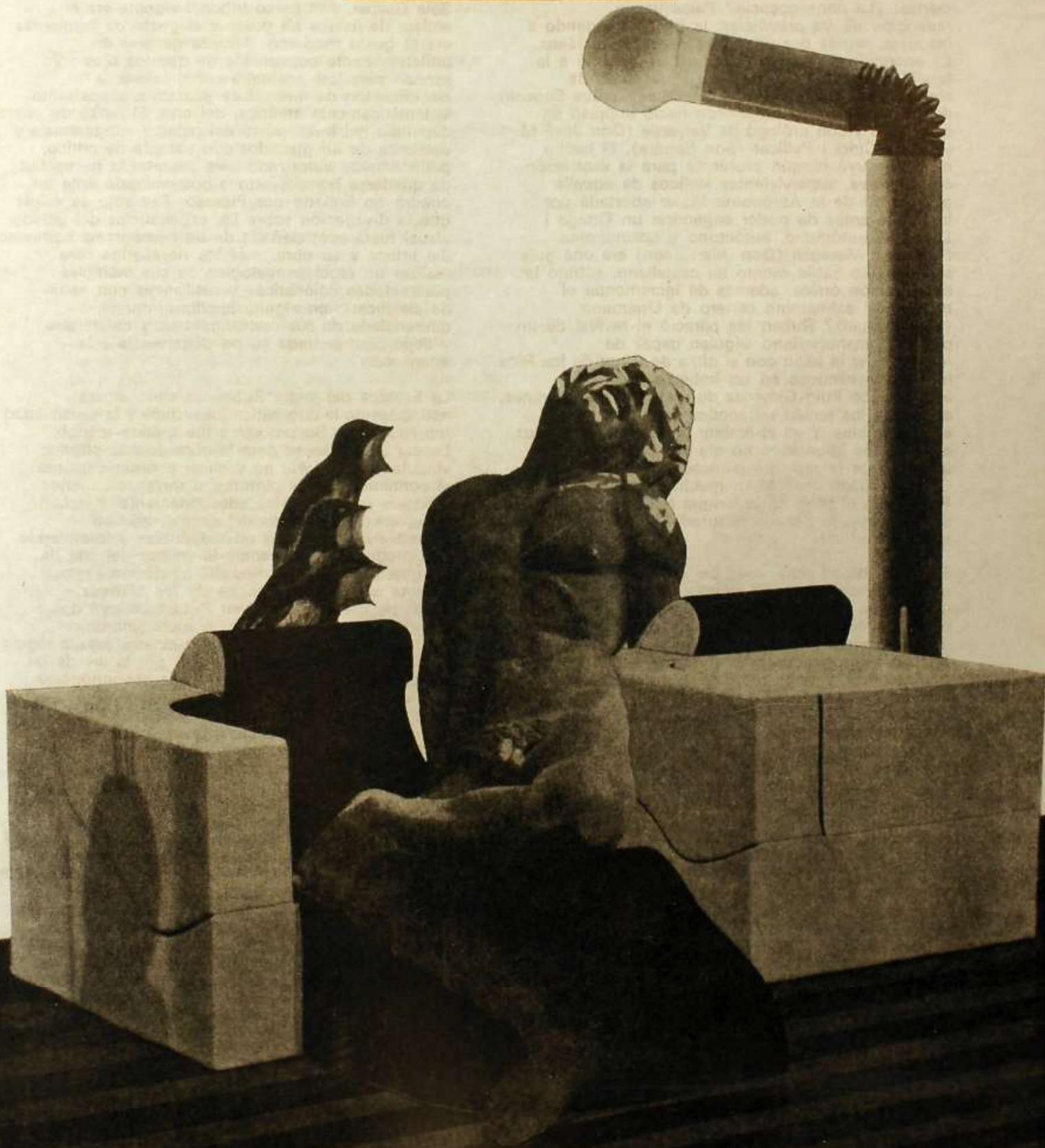
Conviene advertir que para la confección del siguiente cuadro, se han tomado obras o tendencias significativas de nuestra arquitectura contemporánea, pero de ninguna manera pueden ser tomadas como exhaustivas ni como las más significativas; y que habrá que considerarlas como ejemplo de *arquitectura de autor*, tan sólo desde el nivel, o niveles, en los que están incluidas.

aproximaciones para una interpretación semántica de la arquitectura de autor



Eje de lectura Nivel dominante	Eje de participación Tipología singular	Eje de ordenación Tipología mítica	Eje de información Tipología subordinada	Consecuencias Comunicativas
Imaginativo	M. Fisac: Laboratorios Higuera: Museo Reprod. Artística F. J. Sáenz de Oiza: Torres Blancas E. Bofill: Xanadú J. Carvajal: Chalet Somosaguas F. Correa: Escuela de Administrac.	E. Bofill: Xanadú Higuera: Museo Reprod. Artística Higuera: Residencias para artistas Martorell y Bohigas: Viviendas en Avda. Meridiana	L. Moya: Monumentos Exaltación Nacional L. Moya: S. Agustín L. Moya: Universidad de Gijón L. Gutiérrez Soto: Mtrio. del Aire M. Sáenz de Vicuña: Parador de Albacete	Lo imaginativo es un trasfondo del proceso interno de creación del diseño y cuando no opera con independencia ni se produce con carácter colectivo, y ofrece una ordenación mítica, la información emitida está mediatizada y la participación es limitada. Como consecuencia la comunicación es intermitente, dejando numerosas frases «en blancos».
Formal	M. Fisac: Laboratorios Higuera: Museo Reprod. Artística V. Molezún y Corrales: Pabellón de España en Bruselas E. Bofill: Xanadú F. J. Sáenz de Oiza: Torres Blancas F. A. Coderch: Edificio Girasol F. Correa: Escuela de Administrac.	E. Bofill: Xanadú F. J. Sáenz de Oiza: Torres Blancas Higuera: Museo Reprod. Artística L. Moya: Universidad de Gijón Higuera: Residencias para artistas Martorell y Bohigas: Viviendas en Avda. Meridiana	L. Moya: Universidad de Gijón D. Méndez: Valle de los Caídos L. de Villanueva: Esc. Ing. Montes Reg. Devastadas; Pl. de Guadarrama L. Gutiérrez Soto: Mtrio. del Aire J. de Alzpiruz: Intto. Invest. Agron. M. Sáenz de Vicuña: Parador de Albacete F. Correa: Fábrica Godó y Trias	Lo formal pertenece a la esencia del diseño de la estructura y cuando se ha producido miméticamente, la información es nula y cuando adquiere una imagen desusada, la participación es muy escasa. La forma adquiere aquí un carácter emblemático.
Funcional	Higuera: Museo Reprod. Artística J. Carvajal: Colegio Los Rosales A. de la Sota: Gimnasio Maravillas	F. J. Sáenz de Oiza: Torres Blancas Higuera: Museo Reprod. Artística E. Bofill: Xanadú L. Moya: Universidad de Gijón	L. Moya: Universidad de Gijón Gutiérrez Soto: Bliqs. de Viviendas	Lo funcional también es inmanente a la misma naturaleza del diseño, pero cuando aparece institucionalizado, la cantidad y calidad de información es nula; asimismo cuando lo funcional es artificial respecto de la sociedad, esta no participa «en» él, inicialmente, aun cuando posteriormente, por un proceso de consumo pueda llegar a convertirse en convencional. Lo funcional se presenta con una imagen hermética, bien por defecto o por exceso de comunicación.
Tecnológico	A. de la Sota: Gimnasio Maravillas L. Piñero: Cúpula plegable V. Molezún y Corrales: Pabellón de España en Bruselas F. J. Sáenz de Oiza: Torres Blancas Tous y Fargas: Edificio «Kasa»	E. Bofill: Xanadú F. J. Sáenz de Oiza: Torres Blancas Higuera: Museo Reprod. Artística Higuera: Residencias para artistas	Lamela: Torres de Colón F. J. Sáenz de Oiza: Torres Blancas Higuera: Colegio Estudio Echagaray, Barbero y Torroja: Instituto E. Torroja	Lo tecnológico adquiere el papel protagonista del hecho arquitectural, acudiendo a métodos sorprendentes o de prestigio y en definitiva adquiriendo también un carácter emblemático.
Ideológico	F. J. Sáenz de Oiza: Torres Blancas Higuera: Casa Lucio J. Carvajal: Chalet en Somosaguas	Gutiérrez Soto: Viviendas en c/. Velázquez Ruiz de la Prada: Viviendas en c/. Ortega y Gasset D. Méndez: Valle de los Caídos Otamendi: Edificio España	Gutiérrez Soto: Bliqs. de Viviendas Ruiz de la Prada: Viviendas en c/. Ortega y Gasset Otamendi: Edificio España D. Méndez: Valle de los Caídos L. de Villanueva: Esc. Ing. Montes Gutiérrez Soto: Mtrio. del Aire	Lo ideológico sometiendo a la arquitectura, bien ejerciendo una presión jerárquica de participación limitada o una presión «interesada» en objetivos predeterminados. Lo ideológico como «conciencia censora» de la arquitectura o como «camino».
Socio-económico	E. Bofill: Xanadú Higuera: Colegio Estudio F. J. Sáenz de Oiza: Torres Blancas Ruiz de la Prada: Viviendas en c/. Ortega y Gasset Gutiérrez Soto: Viviendas en c/. Velázquez J. Carvajal: Chalet en Somosaguas	J. A. Coderch: Edificio Girasol Ruiz de la Prada: Viviendas en c/. Ortega y Gasset Gutiérrez Soto: Viviendas en c/. Velázquez	J. A. Coderch: Edificio Girasol Higuera y Miró: Colegio Estudio J. Carvajal: Chalet Somosaguas Gutiérrez Soto: Viviendas en c/. Velázquez Ruiz de la Prada: Viviendas en c/. Ortega y Gasset	Lo socio-económico como punto de partida y punto de llegada simultáneamente, ofreciendo una información estancada y una participación con un radio de influencia mínimo.
Consecuencias Comunicativas	La tipología singular ofrece diseños en los que la participación es mínima y como consecuencia la comunicabilidad muy escasa. El «autor» crea su propio lenguaje y pretende imponerlo a la sociedad. Los estímulos semánticos del diseño de «autor» son muy fuertes pero inicialmente sólo legibles por el propio «autor». La tipología singular ofrece unos productos que actúan como quistes en un contexto social, y según cuáles y cuántos sean los niveles dominantes de singularidad, el quiste será más o menos asimilable por el cuerpo social.	La tipología mítica nos ofrece diseños típicamente incontrolados por el discurso de lo racional, por lo que se hace difícil establecer una comunicación extendida, siendo accesible únicamente por aquellos individuos cuya capacidad de intuición sea equiparable en cantidad y dirección a la del «autor», circunstancia siempre casual e incontrolable.	La tipología subordinada ofrece diseños que están al servicio de los intereses de un determinado status; por lo que sólo los individuos pertenecientes a éste pueden establecer una correcta comunicación con aquéllos, ya que la información que emiten sólo es legible por ellos. Los diseños subordinados tienen un «autor» ficticio, el arquitecto, al que sólo se le permite elegir el o los niveles de subordinación; rol bastardo realizado en muchos casos con gran brillantez, por cuanto han sido fomentadores de una comunicación unidireccional, es decir, clasista.	1) Dificultad de lectura por parte de la colectividad, con el consiguiente desapego ecológico o 2) Desconocimiento de las leyes de ordenación con la consiguiente entropía ecológica o 3) Información subordinada, dando lugar a una ecología agresora o 4) Arquitectura con pretensiones de capacidad para alterar la estructura sociológica o 5) Arquitectura con pretensiones de capacidad para estabilizar la estructura sociológica.

rubertismo
y xavi
erubertde
ventosismo



El nacimiento del mito «rubértico»

La mitificación del joven Rubert pertenece al haber de la necesidad histórica. En los años en que murió Marilyn se agudizó el complejo de inferioridad de los catalanopensantes. La ilustración local carecía de pensantes-pensantes para llenar el pedestal teórico y para contrarrestar la suficiente sonrisita del intelectual mesetario ante la ausencia de un subterfugio expresándose en la *parla de Verdguer*. Continuaba siendo verdad, por lo visto, que los catalanes —es decir, los habitantes de los alrededores de la Costa Brava— eran poeteros, pintureros, cantantes, *antologistas, chaleteros, críticos con sentido crítico* pero se manifestaban impotentes a la hora de partir un filósofo. ¿Las causas? Desconocidas, pero ciertas. ¿La consecuencia? Perpetuar la *redención de las provincias*: la periferia jugando a las artes, regida por un centro segregando ideas. La aparición de Rubert fue pues un desafío a la fatalidad secular, agravada por el recuerdo de sinsabores que protagonizó Ors (Don Xenius-Eugenio de). Pero *El arte ensimismado* nació impreso en castellano y con prólogo de Valverde (Don José M.^a) y no de Cirici i Pellicer (Son Sandre). El hecho no constituyó ningún problema para la ilustración *comprensiva*, supervivientes xirácicos de aquella generación de la Autónoma Mater abortada por la guerra antes de poder engendrar un Ortega i D'Abadal autónomo, autóctono y cosmopolita. Para ellos Maragall (Don Juan-Joan) era una guía segura. ¿No había escrito en castellano, sufrido la depreciación órsica, además de incrementar el trabajo del salmantino cartero de Unamuno (Don Miguel)? Rubert les pareció el revival de un pasado transhurseliano, alguien capaz de reemprender el idilio con el alma de Giner de los Ríos metamorfoseándose en un imberbe továrco-arangurínico-Puig-Giménez de gran raíz mediterránea, apto para los recién estrenados diálogos encudernables. Y en el ámbito de los *ultramontanos* el problema idiomático no era insalvable; estaban ufanos ante la reciente reintroducción de Castellet (Don José M.^a), mucho más largirucho que Rubert, en el seno de la lengua materna. El país se vio sacudido por un mesurado, litúrgico y austero jolgorio cultural.

El joven Rubert en el área del *rubertismo* mítico no tuvo arte ni parte. Se limitó a reunir la característica mayor para la patente de genialidad según la ortodoxia catalana: ser un infecundado profundo. ¿Era importante en Cataluña la infecundidad? Recuérdese solamente la cantidad de trajes de rayadillo que rasgó el país, en un momento de penuria económica, al conocer la osadía de Triadú (Don Joan), afirmando desde una iconoclastia pornográfica que Maragall había sido fecundado por Nietzsche y Goethe. La infecundidad es signo eficaz de genialidad en el código cultural catalán y Rubert parecía haber nacido intelectualmente al ser depositado por dioses precristianos según ritos del humanismo clásico en las ruinas de Ampurias. ¿Quién podía atribuirse la fecundación? Incluso su hipotético maestro Valverde rehusaba por escrito la paternidad mental. Existían pruebas fehacientes de su desfilación universitaria concretada en no poner los pies en clase, escapar discretamente de la burocracia jaimbofillista emigrando según la tradición pijoánica y mereciendo, a la vez, el diploma de autodidacta y el título de licenciado. Cuando corrió la voz de que en su progresismo se situaba en un más allá de Marx y de Sartre la mitificación fue una gesta rápida, unánime, con el lógico riesgo de depreciación coyuntural.

El «rubertismo» real (estética)

El *rubertismo* real tuvo menos suerte. Los posibles públicos de *El arte ensimismado* eran insensibles a la problematización que planteaba por estar dominada la vanguardia cultural por un dogmático y triunfalista progresismo: la estetocracia lukacsiana. Para ésta, la herejía rubértica no merecía demasiada curiosidad; pertenecía a la región de la *plástica*, relegada al olvido por el Santo Realismo. En verdad, el lukacsiano más austero podía lanzar una paraburguesa cana al aire sin remorderle la conciencia histórica al embelesarse ante un *abstracto* en algún *insignificante momento de ocio no comprometido*. La frontera política no se situaba entre el Realismo y la Abstracción sino entre la Sala Parés y la Sala Gaspar, y el único tribunal vigente era el emisor de *juicios de gusto* y el *gusto de izquierdas* era el gusto moderno. Aquella generación unilateralmente convencida de que los ojos sólo servían para leer aceptaba como buena la pontificación de una *crítica gustativa*, y por tanto sistemáticamente ateórica, del arte. El *juicio de gusto* dependía del buen gusto del paladar vanguardista y oscilante de un gustador con patente de crítico, políticamente autorizado para decretar la necesidad de quedarse boquiabierto o boquicerrado ante un *cuadro no firmado por Picasso*. Tan sólo se exigía que la divagación sobre las experiencias del paladar visual fuera acompañada de un hemograma completo del artista y su obra, más los necesarios para realizar un árbol genealógico de sus múltiples paternidades colorísticas y estilísticas con el fin de clasificarlo en alguna familia pinturera, diferenciarlo de sus consanguíneos y colaterales, y dejar bien sentada su no pertenencia a la retaguardia.

La Estética del joven Rubert se situó en las antípodas de la dogmática lukacsiana y la sensibilidad hipergustante. Su problema fue teórico-teórico: buscar un concepto para la obra de arte plástica vinculada al *cuadro*; no explicar económicamente el contenido de las pinturas, o trazar los buenos modales para gustarlas adecuadamente. Proclamó, pues, cierta autonomía del campo artístico describiendo sus leyes no reductibles y formulando una pregunta teórica sobre la validez del arte de vanguardia como tal, más allá de decretos *istas*, distinta a la habitual crítica de *los pintores*. La teoría del arte del joven Rubert incluyó dos afirmaciones muy diversas. A nivel sincrónico (avant la lettre) la obra-de-arte-*cuadro* estaba regida estructuralmente (avant la lettre) por la ley de las alienaciones insalvables: no podía ser autónoma por las exigencias del lenguaje artístico. Por esto su crítica de la abstracción no necesitaba salir de la coherencia estética: la abstracción como ensimismación (como voluntad de desalienarse de la información, la expresión, la decoración y convertirse en creación pura) era una imposible quimera. La desalienación del arte alienaba en cierta metafísica de la ensimismación; era contraria a la realidad de las posibilidades del lenguaje artístico y constituía un fenómeno extrartístico, merecedor de una crítica ideológica. Tras descalificar estéticamente la ensimismación abstracta enfrentaba sus cohartadas ideológicas a la ideofilosofía *rubértica*, sin ejercer extrapolaciones y sustituciones. Pero a nivel diacrónico (avant la lettre) el joven Rubert marchaba por otro camino. La abstracción era la culminación necesaria de un proceso estético-pictórico que conducía a cierta historia autónoma de la *pintura regida por las leyes internas del lenguaje artístico vinculado al cuadro* y concediendo a la *necesidad artística* un curioso papel de motor histórico.

El arte ensimismado arrastraba una moraleja implicada: la teoría de la Arquitectura como arte (sic)

ponía de relieve como para ésta la ensimismación era saludable: la desalienación de la arquitectura moderna lleva consigo el descubrimiento de la Función. Redefiniendo la arquitectura en este sentido podían lanzarse campanas al vuelo; la arquitectura ensimismada no rompía las leyes de la coherencia estética y teórica, la ensimismación no era una evasión sino la alienación por la Función, necesario momento negativo de una dialéctica redentora. La arquitectura resultaba el *arte que llevaba en su interior el compromiso como el mundo*.

La estetología rubértica preconizaba sin proponérselo cierta nueva división de las artes con su ámbito de buenos y malos. Pero la bondad y la maldad —socioideofilosófica— no dependían de las viejas clasificaciones *burgués-proletario, realista-vanguardista*, sino de las posibilidades del tipo de lenguaje artístico empleado. La pintura de vanguardia resultaba retrógrada en la medida en que seguía su impulso interno hacia el progresismo y la Arquitectura estaba condenada a ser progresista en la medida en que aceptaba alienarse en su servidumbre originaria. La era de la arquitectura había encontrado su teórico más allá de la sustitución de Tàpies por Bohigas a nivel pontifical, como creyó comprender el chismorreo indígena.

El «rubertismo» real (ideofilosofía)

Las bases del *rubertismo* ideofilosófico se hallaban en un extraño pensar sin enemigo a la vista. Es decir, Rubert inauguró (*avant la lettre*) el metaprogresismo más allá de la refutación escolástico-lukacsiana y escolástico-escolástica del idealismo, sin obsesiones por una destrucción de la razón o por los peligros del mundo moderno. ¿Cómo? Obsesionándose por enemigos intelectuales muy próximos, amigos en último término, que constituían por ser habitantes de su trastienda intelectual tentaciones entrañables.

¿Cuál es el origen de la distancia crítica del *rubertismo* respecto a la teoría marxiana, el neopositivismo y el sartrismo? Los detractores hablaron de deseos estrepitosos de notoriedad. Rubert recogió únicamente cierto malestar generacional ante las dogmáticas de vanguardia.



El *rubertismo* no fue posprogresismo sino progresismo crítico y mentalmente nervioso. ¿Cómo? Las razones de credibilidad de la apologética marxiana no le permitieron entrar en el redil de la ortodoxia y pedir el bautismo de la praxis. Fue un simple ateísmo intelectual, no político, apto para constituir el fermento de cualquier heterodoxia según las tradiciones paramarxistas. Tampoco aceptó la capilla sartriana; al no creer en el sentido propuesto por la teología marxista renunció a encerrarse en el culto al *no sentido* de un sartrismo que como *filosofía existencial*, era ensimismación del existencialismo auténtico pero imposible. Huérfano de teodicia y de antiteodicia lanzó, a pesar de todo, sus iras más concretas hacia la ideología que le hubiera permitido liberarse de los problemas de la teología atea: el neopositivismo. No quiso declarar a ritmo neopositivista la no beligerancia del problema del *sentido*: mirar las ramas y los árboles sin preguntarse nunca por el bosque, aceptar la realidad sociopolítica sin armas críticas en una embelesada descripción permanente, sin aguijón revulsivo posible. La ensimismación pictórica por ejemplo, una vez probado su carácter metaestético, sólo podía comprenderse como ideología artística de una sociedad que huía del problema intrahumano del sentido y legitimizaba la evasión de la *creación pura* porque no deseaba afrontar insidiosas preguntas sobre su presente. El joven Rubert era ultrasensible en aquellos años de inicio del peninsular desarrollismo económico y del correspondiente y gozoso complejo de neocapitalismo como cohartada social ante la sugestión del ensimismamiento neopositivista, con su apéndice *fin de las ideologías*, capaz de hacer pasar el gato de un escepticismo interesado en no levantar problemas por la liebre de la ciencia redentora de decrépitas metafísicas. *El mundo* —afirma citando a Merleau-Ponty— *sólo puede darse como cosa absurda al suicida o al revolucionario*. ¿El motivo? Ambos tienen la mirada en *otro lugar*. Para la mirada *ensimismada* el absurdo no existía porque el *otro lugar* era, por definición, la tonta zona de unos bizantinismos *sin sentido* para la óptica tectocrática, neocientifista, estetificadora. Pero el joven Rubert no se suicidó. ¿Fue un revolucionario? Hay que concederle a nivel teórico. El *otro lugar* del *rubertismo* radicaba en el viejo anhelo marxiano de *la realización de la verdad de las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza*. Este benemérito *ideal*, —debe ser del *rubertismo*— autorizaba la denuncia de lo real, de la epifanía estetizable del ser, es decir, de la cotidianidad política, social y humana como un absurdo monstruoso. La coherencia teórica rubértica le situaba en la cuerda floja consecuente al repudiar las pruebas de la existencia del *sentido* marxiano, no aceptar el viático de la angustia sartriana y postular un *sentido* para el que provisionalmente careciera de *pruebas*.

El *rubertismo* como filosofía residía en la demostración de la necesidad del *deber ser* para la coherencia teórica. ¿Por qué esta afición rubértica por la coherencia? Es el misterio de una opción poco explicitada, posiblemente libre del pecado de voluntarismo, capítulo fundamental de una ética conocida por el joven Rubert pero, desgraciadamente, ignorada por el país. Quedó en el aire una duda colectiva acerca de la viabilidad del *rubertismo* para edificar cierta teodicea del *sentido* en un futuro más o menos lejano. Es decir; su capacidad de reinventar un marxismo como *materialismo sin sublimaciones derivativas*. En resumen: el héroe de una *juventud sin corbata pero de austera elegancia* (Valverde dixit), tenía ostensiblemente puestas las manos en los cuernos del toro, aunque en su ulterior trabajo teórico-liberador del suicidio mostrara las peculiaridades de un ambiguo tocar la cornamenta sin cogerla, encarnando cierto desplante permanente en una faena forzosamente inacabada e inacabable.

«El Xavieruberdeventosismo» mítico (fase oral)

El *Xavieruberdeventosismo* se difundió en el período intermedio entre *El arte ensimismado* y la publicación de *La Teoría de la sensibilidad*. Perteneció al capítulo del Rubert maduro, profesor, predicando su sensibilidad desde la dedicación a la estetología, mientras la redactaba eruditamente contemplando los transvales de las mitologías locales. Su vigencia se vinculó a los años dorados del diseño, apartado fundamental del período optimista de la década. Es subsidiario del abandono de la problematización integral y la toma de asiento en el carro de las soluciones por una coyuntural creencia en la normalización de la infracultura local basada tan solo en cierta mejora en el *status* de un grupo de ex jóvenes intelectuales y profesionales. La dedicación estetócrata del Rubert maduro le condujo a cierta dependencia en la cotización pública de las aventuras de la vanguardia arquitectónica. Los arquitectos y sus epígonos acababan de tomar el relevo en la profesión portadora de valores humanos y de progresismo intrínseco. El motivo puede buscarse más allá de la especulación en los terrenos, la ignorancia colectiva respecto a la Arquitectura, la edificación de chalets en rincones recónditos. La sensibilidad colectiva de las élites pasó de lectora a mirante y por obsolescencia del Santo Realismo se intuyó una belleza no necesariamente aburrida; la minirrevolución sensible en marcha no consistió en lanzar una descarada cana al aire cultural, sino en sacarse la armilla de la antifrivolidad y coquetear con el aire mediterráneo. En este entorno el *xavieruberdeventosismo* mítico concretizó la esperanza en el desembarco en una sociedad nueva a través del anticipo de una nueva sensibilidad o, más trágicamente, en la consolación, por vía sensible, ante la ausencia de nueva sociedad. Desde el optimismo puede juzgarse el episodio como *trayler* profético de la revolución cultural, o como un empeño colectivo por crear unos felices setenta.

El «Xavieruberdeventosismo» mítico (fase escrita)

La Teoría de la sensibilidad apareció en el instante histórico en que hacía aguas el optimismo ilustrado y cuando una sensibilidad nueva, no teórica, se convertía en epidermis fácilmente adquirible, uniforme obligado para salir a la calle. Existió, en definitiva, una agonía del *Xavieruberdeventosismo* en el momento de su circulación impresa que debe considerarse como algo más complejo que la victoria de la letra sobre el *knack*, el libro sobre el mito, la práctica sobre la teoría. Por una parte el jubileo sensible con que se inició el jolgorio de la exaustera vanguardia superó el clasicismo y la coherencia de la sensibilidad prescrita por Rubert. El cachondeo de *Los divinos* dejó corta la armónica frivolidad rubertiana. Pero nadie podía predecir las inauditas repercusiones en el país —sobre todo a nivel de profesionales con complejo de complicidad directa en el desarrollismo y su apéndice consumista— de la Revolución de Mayo. El diseño se hundió, entre otras causas, por un somero balance de sus realidades. Y el hábil gremio cambió de política, transformando su derrota en contestación y su ineficacia en marginación poetizada sustituyendo el optimismo por la erotización de los ladrillos. Tampoco la libertad sensual rubértica sirvió de guía a una neogeneración educada en el contexto del *boom* turístico y las libertades frágiles, poco temerosa de los dioses en su contestación y surgiendo a la vida pública cuando parecía que la multiplicación de utilitarios, los ceniceros de Ricard y la música de Pau Riba habían sido capaces de matar de nuevo el alma de Marx en su tumba y la de Jesús fuera de ella. En el *carnaval* práctico

Rubert desentonaba con su disfraz irremediadamente neoclásico; a causa de las servidumbres históricas *La Teoría de la sensibilidad* no estaba escrita en estructuralista, ni en pro-chino, ni en *underground*, ni en la *dalmácica* prosa brechtiana sino en el ininteligible lenguaje *out* de la prosa sin ismos. Como producto comercial resultaba una extraña ingerencia en las normas académicas surgidas de la subcultura librobolsillista, basada en la permanente inestabilidad de la última bibliografía y en la sustitución del estar al día por el estar a la hora. Pero más allá de las presiones coyunturales, la misma raíz del *xavieruberdeventosismo* real llevaba unos ingredientes que explican su crisis.

El «Xavieruberdeventosismo» real (estética)

Porque el *xavieruberdeventosismo* real puede comprenderse como disolución, implicación, burda absorción o jocunda realización de la ideosofía en el seno de la estetología, como fin del *rubertismo* en manos de una filosofía estética de la historia conducida por un sentido inminente que se revela en punto omega del diseño. Aparece como una inversión de la Historia Sagrada paneconómica, sustituyendo la *ensimismación* y la *implicación* estéticas a la propiedad privada y social de los bienes de producción. Rubert maduro se lanzó a la aventura de edificar una teoría de la sensibilidad social e histórica sin haber agarrado los cuernos teóricos de la historia y la sociedad. El protagonista del cuento fue la sensibilidad vinculada a la obra de arte plástico en su devenir, otorgando al lenguaje de la pintura unas *necesidades internas* que conducen a su historia. En cierto sentido las dichosas *necesidades intrínsecas* del lenguaje representativo tienen el papel de la Idea hegeliana. La historia de la pintura según Rubert no podía ser de otro modo y no a causa de unas globales leyes de la ancha historia, sino por culpa de las reglas intrínsecas de la vida privada de *las apariencias* plásticas.

Por esto Rubert maduro intentó compensar la autonomía excesiva de su historia del arte con referencias a la historia extra-artística, cargadas siempre de excentricismo. En la *Teoría de la realidad* expuesta por Rubert se muestra como la obra de arte surge de la relación con la realidad extra-artística expresada en un lenguaje artístico-histórico. Pero a la hora de explicar el porque de los hechos gana siempre la partida todo lo que colabora en mantener la coherencia de una estetología *ensimismada*. No se trata, en la práctica, de una gran historia vista desde el tiempo del arte, sino de una sumisión de todos los tiempos históricos a un tiempo *ideal* del arte para que, al fin del libro, salgan las cuentas.

El problema no es tan agudo en la interpretación de un cuadro desde el Renacimiento hasta el Naturalismo, mientras pueden funcionar con normalidad las teorías del *estilo* y de la *realidad*. Pero la situación se complica en el momento negativo de la única dialéctica *ruberdeventosista*; la situación del cuadro en la era industrial. En este instante queda claro como el objeto de la estetología rubértica no es la imagen, con un valor sociocultural y estético, sino la representación vinculada al medio de difusión de la comunicación llamado cuadro. Para Rubert desaparece el sentido de la historia de la imagen al languidecer el valor social del cuadro, sin darse cuenta de que se trata del limitado problema de la imagen vinculada al cuadro y no del verdadero problema de la imagen o de que la historia de la imagen no termina en la historia del cuadro. Declara el fin de la imagen y con ella el no-sentido de la representación, realista o no, con valor estético porque la plástica,



ligada al cuadro, *representa poco e informa* menos. De aquí da el salto metafísico hacia un mundo sin representación donde son válidas unilateralmente las cosas que *conforman y recrean el mundo* a nivel de una sensibilidad que ha de alegrarse por estar ciega ante la imagen. El cuento hubiera podido terminar, en el ámbito de la coherencia rubértica, con una implicación de la imagen en el cine y otras nuevas artes visuales incluyendo el indefinido grafismo. En una legítima estética-ficción de este tipo no se ve la necesidad de impedir la existencia de alguna imagen desvinculada absolutamente del cuadro pero con valor social y estético, colgable, tirable, guardable en un armario o protegida provisionalmente por unas maderas y un cristal, elaborada lejos de la estética, los medios de difusión y la intención teórica de los pintores y su verborreavanguardista, pero a fin de cuentas, imagen, representación deliberadamente fiel o infiel, apariencia. Tampoco hubiera sido muy difícil demostrar como esta imagen sería descodificada, lejos de la supervivencia de la mitología del gustante de cuadros o anticuadros, desde una nueva sensibilidad, simplemente no encorsetada por la retórica ligada al consumo del arte, el antiarte o el *antes de* o el *después del* arte. Porque la coherencia rubertiana se vuelve incoherente al salvar para la nueva sensibilidad el cine, la novela, la poesía, el teatro, que informan y representan aunque vayan ligadas a medios de comunicación y creación distintos del caballete y el cuadro y que difícilmente pueden imaginarse como sólo *resolviendo y con-formando* el mundo. Rubert tiene tiempo para ampliar su nueva sensibilidad en el sentido de un artificio la vida de tal forma que el cine o la novela sean, en el terreno de los posibles, tan inválidos como el cuadro de caballete. Las hipótesis siempre son beneméritas y nunca conviene cerrar puertas. Entonces, y tan sólo en parte, se produciría una legítima volatilización de la imagen. Pero estos hechos están lejos de las *necesidades internas* de la obra de arte plástico en su evolución autónoma. Y lo mismo sucede con las desventajas de la *vanguardia clásica* definida por el *xavieruberdeventosismo* como *experimentalismo* haciendo justicia a los rollos dogmáticos de la crítica moderna. Puede malentenderse que Rubert condena el *experimentalismo* por vanguardista cuando en realidad lo hace por querer mantener la comunicación (y la incomunicación) plásticas en un vehículo ya no apto para estos menesteres, conservando míticamente las mágicas connotaciones del artista o el antiartista. Porque el problema, para Rubert, no está en una oposición entre *experimentalismo* y *realismo* sino en experiencias sin futuro.

Pero el no futuro de la pintura no se explica por la coherencia de unas leyes estéticas que van haciendo su vida. Rubert vincula el *experimentalismo* a la no existencia de un estilo contemporáneo sin preguntarse si es posible en la sociedad industrial la existencia de *estilos* según la letra de los períodos anteriores. En el fondo se resiente de una idealización de los estilos históricos sin pensar en lo que tenían de imposición de la clase dominante y en analizar si la presente imposición de modas no es la forma contemporánea de encerrar la sociedad en un *estilo*. Es suicida la postura de una crítica ateórica que se quedaba boquiabierta ante las *oscilaciones del gusto* pero también es bastante extraño decretar que por la ausencia de un estilo explícito hay que regresar a la edad de piedra y de nuevos materiales para encontrar un único lenguaje. La ausencia de estilo tiene una pequeña parte positiva: el ciudadano de la contemporaneidad ha aprendido algunos trucos para no dejarse domesticar totalmente por un sistema de representaciones que si facilitan la comunicación también arrastran hacia cierta incomunicación encerrándole en el cuarto de los

arquetipos formales. Junto a la sana denuncia de la ausencia de estilo en la muy contemporánea sociedad hubiera sido funcional el revisar la teoría del estilo para evitar arqueologismos. Quizás el problema radical de una postcontemporaneidad —incluso a nivel utópico— resida en la lucha entre las *modas* y los *nuevos lenguajes* que intenten desmitificarlas en el ámbito de un *estilo* diferente con las consecuencias que surjan de la necesaria circulación de los *nuevos lenguajes* por los circuitos de comunicación de las *modas* para poder ser lenguajes y no esoterismo sistemático. Produciéndose además a una velocidad aún por determinar, la absorción del *lenguaje nuevo* por la *moda* con la consiguiente reinauguración de la historieta. La solución *xavieruberdeventosista* a la cuestión (eliminar las *representaciones* quedándose en un puro mundo de *cosas*) sólo es válida en el caso utópico-utípico de que las cosas por más funcionales y artificas que sean carecieran de lenguaje, no llevaran implicado un *plus cultural* además del benemérito *plus estético*. En un mundo donde hipotéticamente la imagen se hubiera volatilizado las dichas *cosas* a través de su uso cultural en una sociedad *reconciliada*, tendrían un inevitable valor de *representación*. Sustituirían las periclitadas *representaciones* empleándolas los usuarios funcionales-sensuales para *representar* las vicisitudes de su erotizada estancia en el paraíso. Y sería lógico *predecir como a partir de las cosas con arte* implicado se autonomizaría de nuevo el lenguaje artístico, *ensimismándose* incluso porque el olimpo diseñístico y rubersino reclama, más allá de las condiciones políticas, ciertas mutaciones en los condicionantes antropológicos (algo distinto al cambio de la *metafísica* condición humana) y una variación en la estructura de los sentidos (más allá de la *nueva sensibilidad*). El hombre rodeado tan sólo de *cosas* no dejaría de comportarse como el hombre rodeado de *representaciones* que no le representan, a no ser que se produjera un verdadero milagro escatológico. La revolución planetario-sensible puede variar el sentido, la ética y el modo de reelación del hombre con el *entorno* pero no puede anular las consecuencias de estas relaciones.

El «Xavieruberdeventosismo» real (filosofía)

Las claves de *La Teoría de la sensibilidad* no radican en la estética —el libro III del *Opus*— sino en la extraña prolongación del *rubertismo* en el *xavieruberdeventosismo*. El problema del *deber ser* del joven Rubert desaparece en nombre de un a problema del *ya puede ser* y la vieja *reconciliación de unos hombres con los otros y con la historia* deja de ser un postulado para metamorfosearse en realidad al alcance de la mano tras el hallazgo de la *sensibilidad de la reconciliación*. La única pregunta bárbara que uno puede soltar es ésta: ¿El fin de la prehistoria de la *apariencia*, el consiguiente ingreso en la historia del *panadiseño*, surge de una traducción a categorías estéticas de las anteriores categorías éticas o deja de ser un postulado para convertirse en una *necesidad histórica* coincidente con los suspiros de la vieja exigencia ética?, o más pedantemente: ¿el chusco hegelianismo del Rubert maduro da para tanto? Porque el epitafio del recurso a las *necesarias condiciones políticas* para que la epifanía diseñal se produzca insinúa cierta ambigua discordia entre el tiempo histórico del arte y el tiempo histórico de la sociedad ya que la política impide la realización de la posible necesidad interna del arte, el paso de la *abstracción a la implicación*. El diseñismo total es viable —según Rubert— por coherencias teórico-estéticas. En este sentido no tiene nada de *deber ser*, es una idea en espera de encarnación material reposando en el cielo muy cercano.

Y la materia para esta nueva Navidad existe a medias. El autónomo tiempo histórico del Diseño está maduro más allá del tiempo político; ya existe una plenitud teórica de los tiempos arquitectuales —la arquitectura fecundamente ensimismada— y el fin del adviento metodológico —la posibilidad del diseño científico. El recurso a Cris Alexander debe interpretarse como nueva concepción del quehacer diseñador exigida por la obligatoriedad de artificar un entorno que invalide —por sus incidencias en la vida— el recurso a las apariencias y las ideologías coadyuvantes, y deben superarse, en acto de diseñar metodologías o intuiciones del oficio sumergidas en la ideología viciada por el aire contaminado de la prehistoria artística. *Científico* tiene un doble valor para la teoría rubértica del diseño: es adjetivo metodológico —sin ser un adjetivo arquitectónico— y no es un adjetivo teórico, sino un integrante de la definición del diseño futuro sustitutivo del prehistórico elemento racional-acientífico. Sin las muletas científicas —esta es la moraleja— no puede realizarse un entorno eficaz y transparencial. A nivel de Estética la teodicea rubersiana funciona a pleno rendimiento, sin demostrar, pero mostrando: el tiempo del arte, el de la arquitectura y el de la sensibilidad confluyen, necesidad e idea coinciden. ¿Pero el diseñismus sicut de Rubert conlleva, en serio, un paraíso? Para el autor de la obra no existen dudas. El ideal rubértico proclamado en *El arte ensimismado* aparece en el segundo Rubert lleno de contenido: una forma de vida neorenacentista compensando el racionalismo con la sensualidad estética, sustituyendo el Humanismo llamado abstracto por el concreto. *El sentido deja de ser incógnita* para ofrecerse como realidad a vivir, avicinándose una desdramatización absoluta al situarlo en el ultraexistir en el caldo ya artifiado. ¿Absorción por la Estética de todo resquicio de la trágico-vulgo contradicción o disolución de lo trágico por la habilidad rubértica de coherencia teórica? Un poco a gusto del lector, en espera de ulteriores explicaciones. Pero el *nuevo hombre rubértico* tiene ya descrita su sensibilidad y, en el fondo del montaje futuro de sus atributos, se husmea un optimismo propio al de su reinvento de la prolongación de la laica y santa tradición racionalista, con la filosofía incluso, como eje vital. En el paraíso no se jugará al *carnaval* triico sino que se gozará adaptándose a un entorno comprobado como racional. Rubert ha hecho todo lo necesario para provocar una criada respondona, kierkegaardiana o nietzscheana, pataleando respetablemente ante la supuesta necesidad feliz, justificada racionalmente, en nombre de cualquier insignificante callo de la puñetera existencia.



Moraleja

Pero el *xavierberdeventosismo* incluye, a pesar de los pesares, una nueva estética, a nivel sincrónico, que es uno de los elementos más serios de nuestra cultura. Aunque el libro III de la teoría se articule en la anécdota del paso de la sensibilidad ante el cuadro abstracto a la sensibilidad ante el entorno, plantea una teoría del arte como comunicación —más allá del comunicacionismo—, una doctrina de la creación artística como elaboración de la comunicación a un específico nivel, y un análisis de la sensibilidad a través de los efectos de la obra de arte que tendría que ser aprendida de memoria por todo estetizante indígena. Y en el fondo, sigue siendo válida como base de una estética del diseño, más allá de los manifiestos ideológicos de grupos diseñantes. En realidad el *rubertismo* y el *xavierberdeventosismo* constituyen un *clásico* aislado en el panorama infracultural. Es decir: la única postura viable (hasta que las antípodas de Rubert aprendan lo que es teoría) es convertirse en heterodoxo del *xavierberdeventosismo*. La ignorancia del rubertismo joven y adulto no es redimible ni con inyecciones masivas de lingüística extrapolada o de la nueva sopa preparada criptolukacsiana con estrellitas althusséricas. El cachondeo tiene en esta vida sus derechos pero la ignorancia produce animaladas.

Texto: Xenius M.^a Trias de Puigfoucault

Collages: Angel Jové



farenheit 71

Luis GOYTISOLO/Juan PONÇ
OJOS, CIRCULOS, BUHOS
Editorial Anagrama

Los dibujos

Joan Ponç fue la piedra en el agua que terminó, en la Barcelona de 1948, con la mansedumbre del arte domesticado e introdujo, ante las conciencias tranquilas y satisfechas, la apasionante inquietud de unos monstruos agresivos, burlones, crueles, sucios, macabros y obscenos. Una piedra que lo fue de escándalo y permitió separar de los conformistas muertos la nueva juventud que apostaba por la vida. Ponç fue el detonador que puso en marcha la gran explosión de *Dau al Set*, de la que nació la nueva vanguardia, tras el Diluvio.

Extraordinariamente fiel, al cabo de veintitrés años, al impulso de su juventud, hoy podemos analizar en estos dibujos de *Ojos, círculos, búhos*, los mismos ingredientes que formaban entonces sus venenosas mixturas.

Para resumir estos ingredientes a base de algún común denominador, podríamos hacerlo sobre el signo de una voluntaria o involuntaria marginalidad que le permite mirar la humanidad establecida desde fuera y observar sus conductas sociales con mirada de entomologista, aunque, naturalmente, de un entomologista cargado de dolor y de rabia porque, aunque sea al revés, forma parte del juego.

Su agresividad conforma hasta lo más íntimo del grafismo, de sus formas siempre duras, puntiagudas, a modo de leñas, tallos espinosos, picos o sierras. Pelos, cuernos, colas, flechas, pínaculos y rayas que no se dejan contener por la forma y la desbordán, como alfileres. Ve lo humano con la distancia desde la que vemos a los insectos, estos seres que si fuesen mayores parecerían marcianos. Todo lo ve artrópodo, duro, con el esqueleto fuera, como una armadura. Sus hombres son como insectos, arañas, langostas marinas o equinodermos, encerrados en caparazones articulados pero inflexibles. El horror al vacío que lo rellena todo con arabescos es una forma de disolución. Como cortarlo todo a pedacitos. Como confundir los pedacitos de las cosas con los de otras cosas, aboliendo los límites de la personalidad al crear tantos y tan pequeños límites, formados de millones de heridas, de cortes. En esta disolución desaparecen las fronteras entre lo que es y lo que no es. Es un método rítmico perdedor, que hace perder las formas como el ritmo del tam-tam logra crear el éxtasis. El juego ilinx, del vértigo. Por encima de todo flota una mitología unánimemente negativa, la de los demonios, las brujas, las trampas, los antifaces, los vampiros, la metamorfosis que transforma en vampiro con antifaz de arlequín la misma Gioconda. Los corazones se vuelven picos. Las manos garfios. Están las ideas de la Muerte y de la Fortuna, como los naipes de Tarot. Su mística invertida emplea la liturgia de lo precioso, de la morfología vermiculada propia de la orfebrería y de los contrastes de texturas, propios de los esmaltes. Una minucia de arabescos reverenciales recubre la buria. La anticultura recubre del juego gratis de los atauriques decorativos los mismos esquemas de los libros de Física o de los catálogos de electrodomésticos. El humor, por fin, aporta deliciosos y venenosos poemas concretos como el del Destino, entre el DNA y el Joker o el del hombre ya inexistente, entre los zapatos bien comprimidos y el sombrero de burgués.

Alexandre Cirici Pellicer

El texto

Mientras otros escritores de su generación discuten si deben renovarse o morir, Luis Goytisolo, después de un largo silencio de ocho años, publica un libro que va a dejar a muchos pesatañeando incrédulos: ¿el autor de *Ojos, círculos, búhos* es el mismo que escribió las secas historias de *Las afueras*, el de la grave prosa, materialista y glacial, de las mismas palabras? Aforismos, erotismos, picardías, burlas, ukases: un recogido *ir y venir por todas partes* —de la moral familiar a la política, a la sociedad de consumo, a las retóricas de izquierda, de centro y de derecha, a la astrología, al amor y a la televisión— disparando flechas tan perversas como divertidas y que infaliblemente dan en el blanco. El pretexto, o mejor dicho, el estímulo, son unos excelentes dibujos de Joan Ponç a los que los textos de Goytisolo simulan servir de leyendas. Lo sorprendente, y también lo más feliz, es el humor que circula por estas prosas insolentes, reuniéndolas en una auténtica Miscelánea de Varia Invención moderna. O, más precisamente, el tipo de humor: se toma todas las libertades necesarias y es alternativamente intelectualizado y fácil, alusivo y frontal, de concepto o de forma: no vacila en recurrir a los mecanismos más simples, como el juego de palabras o la caricatura, o se sofistica en densos discursos bizantinos que tienen, como una maleta de contrabandista, triple fondo, o se aligera y es puntilloso y sutil igual que una aguja. Es un humor a ratos sano y a ratos retorcido y feroz. Es decir, todo menos frívolo: el autor se divierte y nos divierte, y, sin embargo, al final de la carcajada, en los pequeños pliegues de la sonrisa, descubrimos de pronto un desagradable sabor, algo viscoso e inesperado, una duda: ¿quién se está riendo de quién, de qué nos estamos riendo, hay motivos para reirse? El gran mérito de Luis Goytisolo no está en haber cambiado la elegante sequedad de la prosa con que escribió sus dos primeros libros, por un estilo desenfadado y brillante, por una forma «a la moda». Está, más bien, en haber sabido encontrar una envoltura verbal risueña y rutilante para las mismas amargas verdades de sus libros anteriores. Nada debería halagar tanto a un creador digno de este nombre como que se diga de un libro suyo lo que pienso de *Ojos, círculos, búhos*: que se trata de una flagrante provocación.

Mario Vargas Llosa



Galvano DELLA VOLPE
UNA CRÍTICA DE LA IDEOLOGÍA CONTEMPORÁNEA
Comunicación n.º 6. Alberto Corazón, editor

La investigación teórica de Galvano della Volpe tiene tres hitos esenciales. Primero: *Lógica como ciencia positiva* (publicada por primera vez en 1950; reeditada, con importantes correcciones, en 1957, y, finalmente, preparada para una nueva edición con el título de *Lógica como ciencia histórica*). Segundo: *Rousseau y Marx* (primera edición, 1957; segunda edición revisada, 1962). Tercero: *Crítica del Gusto* (cuya edición original fechada en 1960 fue actualizada en 1963).

Estos datos sobre reediciones y correcciones son aquí obligados porque responden a una característica primordial de la obra de nuestro autor: la constante reestructuración y puesta al día de las ideas, de las opiniones. Indicativo de lo dicho es que en la segunda edición de la *Crítica del Gusto* figuran hasta cuatro apéndices que juntos suman casi tantas páginas como los tres capítulos del libro. Otro hecho sintomático: actualmente pueden encontrarse en las librerías de Barcelona tres versiones distintas —con sucesivas formulaciones— de la *Clave de la dialéctica histórica*, pieza importante de la obra dellavolpiana, incluida definitivamente en la *Crítica de la ideología contemporánea*. Estamos, pues, ante un desarrollo intelectual que, tomando como punto de partida el radical planteamiento de cuestiones metodológicas (Lógica), ético-políticas (Rousseau y Marx) o estéticas (Crítica del Gusto), llega a la concreción y delimitación de la postura propia a través de la discusión y de la polémica.

Para situar la *Crítica de la ideología contemporánea* (1) vamos a empezar caracterizando la postura de Galvano della Volpe en el ámbito de la literatura de orientación marxista. Sus rasgos más sobresalientes serían los siguientes: 1. Afirmación de que la dialéctica materialista no es un cuerpo de doctrina sistemático, cerrado, sino que, en cuanto lógica como ciencia histórica, se ha curado a sí misma para curar la mente del lector. Hay que notar inmediatamente que della Volpe no acepta la tradicional (y esquemática) división entre materialismo dialéctico y materialismo histórico. Lo cual implica, por una parte, una nueva interpretación de la obra de Marx, y, por otra, la aplicación del análisis histórico-dialéctico a las condiciones socio-económicas concretas (y, por supuesto, también a la *legalidad socialista*). 2. En cuanto a la interpretación de la obra misma de Marx, della Volpe mantiene un decidido anti-hegelianismo que, en la discusión pendiente entre intelectuales marxistas, le sitúa en posiciones análogas a las de L. Althusser (con las diferencias que luego veremos). 3. Paralelamente, crítica radical de la corriente de pensamiento representada por Lukács (2) bajo la acusación de hegelianismo y de sociologismo que sólo se ocupa de los contenidos (sobre todo en el campo de la estética). 4. Eliminación de la *dialéctica de la naturaleza* y reducción del campo de análisis histórico-dialéctico a la *naturaleza socializada, esto es, dominada e involucrada en la tecnología*. 5. La creencia en que el concepto leninista de democracia (= dictadura del proletariado) no puede ser ya hoy un criterio teórico-práctico suficiente para los países capitalistas desarrollados. Y en consecuencia: postulación de una *democracia postburguesa* que aplique el principio rusoniano del reconocimiento social del mérito o capacidad personal de todo hombre, como vía hacia la democracia socialista. 6. Un método expositivo que, basándose en la redefinición de términos (como *forma*, *contenido*, etc.) y en la ruptura de la coordinación sintáctica del lenguaje cotidiano, se manifiesta por el empleo constante —tal vez excesivo— de los signos parentéticos, del entrecomillado y de los guiones, con la consiguiente dificultad de lectura.

La aportación de la *Crítica de la ideología contemporánea* a las posiciones anteriores está en función del ajuste de cuentas con las modas culturales aparecidas en los últimos años y que van desde la extensión del estructuralismo más allá de los límites de la lingüística o de la etnología hasta la revalorización de los formalistas rusos pasando por el *boom* editorial de la obra de Marcuse. Para disipar equívocos conviene saber de antemano lo que della Volpe entiende por ideología en este contexto: *un cuerpo de ideas que aspiran a la universalidad y a la verdad*

más lata y abstracta, pero que representan sólo —aunque inconsciente y dogmáticamente— intereses parciales o de una determinada clase social. En este sentido se comprende, por ejemplo, la aceptación dellavolpiana de la crítica de J. P. Sartre al estructuralismo cuando lo define como *una última barrera levantada por la burguesía contra Marx* (3).

Tampoco la *Crítica de la ideología contemporánea* es una obra cerrada en sí misma. Concluye, eso sí, un pensamiento pleno de sugerencias. Sugerencias de lógica y metodología (4), como la meditación sobre la categoría de productividad del trabajo en el *Capital* y en las *Teorías sobre la plusvalía*; o como la crítica del funcionalismo norteamericano cuya *aceptación de la desigualdad social* le sitúa, según della Volpe, por detrás del análisis hecho por Tocqueville en su *Democracia en América*; o como la constatación de la indecisión metodológica de Marcuse al olvidar el planteamiento clasista del problema de la productividad capitalista. Y junto a ello —en los añadidos a la ya citada Clave de la dialéctica histórica—, la delimitación de la posición propia frente a los marxistas hegelianos (Schaff o Havemann) y frente al anti-hegelianismo de Althusser (5). Sugerencias, también, de política: *la premisa indispensable para la constitución de una democracia postburguesa debería ser una reforma de la escuela estatal en un sentido radicalmente popular.* Y sugerencias, finalmente, de estética, como la dilucidación de la presencia de la lógica en la poesía a propósito de las metáforas de Góngora; o como el matizado estudio de las características positivas (reclusión de la estética especulativa y mística; rechazo del *contenidismo* sociológico de Belinsky y sus seguidores) y negativas (carencia filosófico-gnoseológica y reducción tecnócrata de la fundamental categoría de forma poética a la *forma lingüística*) del formalismo ruso.

Sugerencias, en suma, de gran valor indicativo (¿cómo esperar otra cosa?) en un momento histórico en el que la coexistencia pacífica entre los dos grandes bloques favorece el eclecticismo ideológico, el abrazo ecuménico (y, por necesidad, pleno de reticencias y confusiones) *con amigos improvisados, procedentes de las más diversas y lejanas regiones del gran reino de la ciencia y de la filosofía.*

F. Fernández Buey

NOTAS:

1. Comunicación (traduc. M.ª Ester Benítez). Madrid, 1971.
2. Crítica que nada tiene que ver con el desprecio metodológico representado en los escaparates de nuestras librerías por el despertar epigonal del espíritu de Nietzsche.
3. Hay que aclarar, por otra parte, que della Volpe rechaza el intento sartriano de conciliar marxismo y existencialismo (véase, en esta misma obra, la *Contribución a la crítica de la sociología burguesa*).
4. El concepto de Lógica empleado en el texto tiene una extensión que me parece excesiva, confundiendo en muchos momentos con el de *metodología*. A este respecto resulta indicativa la diversidad de los artículos incluidos en la primera parte del libro.
5. Para el lector interesado en la polémica con L. Althusser: la disensión de Galvano della Volpe se centra en tres puntos. Uno de interpretación técnica del texto de Marx *Introducción a la Contribución a la Crítica de la Economía Política*, a propósito de la relación pasado-presente. Un segundo sobre la periodización de la obra de Marx defendida por Althusser (G.d.V. no acepta la fecha 1845-46 como momento de la llamada *ruptura epistemológica* y cree que aquél reduce la importancia de la crítica marxiana a Hegel sobrevalorando el precedente de Feuerbach). Finalmente, della Volpe considera irrelevante el recurso de Althusser a Mao-Tse-Tung para clarificar el concepto de *contradicción*.

farenheit 71

CANELLA, COPPA, GREGOTTI ROSSI, A. SAMONA, SCIMEMI, SEMERANI, TAFURI
TEORIA DE LA PROYECCION ARQUITECTONICA
Editorial Gustavo Gili editor

Esta obra está constituida por ocho lecciones sobre teoría de la proyectación arquitectónica, pronunciadas en la Facultad de Arquitectura de Venecia.

Los problemas metodológicos de la composición arquitectónica han sido objeto de numerosos estudios en los últimos años, y en este caso puede afirmarse que los autores de las distintas lecciones representan las aportaciones más decisivas que la cultura italiana ofrece en la actualidad.

Frente a los metodólogos de orientación formalista y cibernética, hay en ellos una consideración específica de la singularidad del hecho arquitectónico y de su historia que se apunta como contrapropuesta, y que ha sido el resultado de una elaboración de la generación joven formada en torno a Rogers y Quaroni, maestros de la arquitectura italiana de la postguerra.

Cada uno de los trabajos es lo suficientemente elocuente como para justificar la unificación de los mismos en este volumen.

DICCIONARIO ILUSTRADO DE ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

Editorial Gustavo Gili

A la arquitectura de este siglo y a sus precursores de la centuria pasada está dedicado este libro, que da la información necesaria sobre cada tema. No sólo trata de los arquitectos más importantes de nuestra época, sino que expone la evolución arquitectónica de las diversas naciones, las tendencias estilísticas esenciales, los nuevos materiales y procedimientos constructivos.

Max WEBER

SOBRE LA TEORIA DE LAS CIENCIAS SOCIALES

Ediciones Península: Nueva Colección Ibérica

Sobre la teoría de las ciencias sociales recoge dos trabajos importantísimos del pensador alemán que, a causa de haber aparecido en revistas especializadas, no han obtenido aún la difusión que merecen; se trata de *La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales* y *El pensamiento de la libertad de valoración en las ciencias sociológicas y económicas*. Max Weber, uno de los padres del pensamiento actual, junto con Sombart y Schumpeter, dos de sus más íntimos colaboradores, viene a decirnos en estas páginas que si no existe ninguna argumentación racional para preferir un fin a otro sí que existe para preferir un medio determinado; así la voluntad es capaz de divisar la racionalidad del determinismo y la ciencia puede poner freno a los movimientos irracionales. El presente volumen, por medio del cual se actualiza un clásico de la filosofía del siglo XX como Max Weber, es un magnífico complemento a otra obra del pensador publicada hace poco por la misma editorial, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*.

Gianni SOFRI

EL MODO DE PRODUCCION ASIATICO

Ediciones Península: Nueva Colección Ibérica

El modo de producción asiático viene a presentarnos los términos de una vieja polémica que desde hace años divide los sociólogos europeos y muy particularmente a los marxistas. Digamos primero que Gianni Sofri es un joven historiador italiano que, tras realizar sus estudios en la universidad de Pisa, profesa hoy en la de Bolonia; y que, no sólo ha colaborado en las más prestigiosas revistas de investigación histórica, sino que no ha desafiado intervenir en las polémicas periodísticas donde su sólida preparación y su agudeza le han deparado una amplia popularidad. El libro que ahora comentamos se divide en dos grandes apartados; el autor examina primero las opiniones de Marx y Engels sobre la sociedad asiática y después resume la historia de la controversia sobre *el modo de producción asiático* con sus implicaciones teóricas y políticas, en el pensamiento poste-

rior a Marx y Engels, de Plejanov a Lenin y a Trotsky; y las conexiones de este problema con las vicisitudes de la historiografía stalinista y con la política del Komintern en Asia. En las consideraciones finales Gianni Sofri hace unas penetrantes reflexiones sobre las causas ideológicas del actual conflicto chino-soviético. En suma, podemos decir que las cualidades del autor, erudición y sencillez expositiva, dos cosas tan difíciles de aunar, se dan plenamente en el presente libro.

Pierre SOUYRI

EL MARXISMO DESPUES DE MARX

Ediciones Península: Nueva Colección Ibérica

Pierre Souyri es un ensayista francés que ha estudiado con singular detenimiento el contenido del pensamiento político de la izquierda; sus análisis suponen siempre una visión objetiva y amplia de la realidad. Después de la muerte de Marx y Engels, el marxismo se ha situado entre las grandes ideologías que configuran el mundo actual; pero a costa de subdividirse en diversas corrientes que se han transformado en sistemas de pensamiento y de acción irreductiblemente distintos y antagónicos. Socialdemocracia y bolchevismo, stalinismo y trotskismo, *revisionismo* y maoísmo no cubren toda la amplia gama del pensamiento marxista, aunque tipifican sus actitudes más importantes. Como consecuencia de las amplias transformaciones que, sobre todo, después de la última Guerra Mundial se han producido en las sociedades contemporáneas, algunas corrientes del marxismo aparecen como un dogmatismo petrificado y caduco. Han surgido puntos de vista nuevos, situados a la izquierda del leninismo, cuyas aportaciones originales poseen un gran interés. La exposición de este rico caudal ideológico que clasifica y analiza Pierre Souyri en *El marxismo después de Marx*, está complementada con la reproducción de interesantes documentos que dan a su libro una solidez y un interés inusitados.

Miquel BATLLORI

CATALUNYA A L'EPOCA MODERNA

Edicions 62: Colección Estudis i Documents

El padre Miquel Batllori es un prestigioso jesuita catalán que desde el año 1947 reside en Roma, de cuya Universidad Gregoriana es profesor. Su vocación de investigador le ha llevado a preocuparse del papel cultural desempeñado por los jesuitas catalanes en el siglo XVIII, se ha destacado asimismo en estudios sobre Ramón Llull, Arnau de Vilanova, la familia Borja, etc., sin olvidar al fundador de su Orden, san Ignacio de Loyola. Aparte de sus numerosos trabajos en revistas especializadas, sus libros más importantes son: *Historia y mito de la intervención de los jesuitas en la independencia de Hispanoamérica* (1953), *Vuit segles de cultura catalana* (1958-59), *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos: españoles, hispanoamericanos, filipinos*, (1966).

El libro reúne todos los estudios que el padre Batllori ha dedicado a la influencia de Cataluña en Europa, y viceversa, durante la Edad moderna. El campo geográfico-político y los temas, de carácter cultural y religioso, dan una perfecta unidad al volumen. De esta manera el público catalán puede disponer ahora de unos estudios importantes sobre la historia cultural de nuestro país, aparecidos en publicaciones dispersas y en diferentes lenguas; y el especialista dispone de un volumen de artículos no siempre fáciles de conseguir dada la disparidad de publicaciones.

Havelock ELLIS

PSICOLOGIA DEL SEXE

Edicions 62

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

Perich
SETZE FETJES
Edicions 62

El personaje Perich viaja por la realidad y todas sus creaciones tienen la fuerza testimonial del que se despide del público, dibujo a dibujo. Perich ha revolucionado el sentido del humorismo y lo ha orientado más hacia el campo de la provocación que del divertimento. Perich irrita más que alegra. Como dibujante tiene modelos evidentes como Siné y Chumy Chumez, pero como humorista no tiene parecido con nadie en este país y ahora. Edicions 62 presenta con *Setze jutges* una selección de los más recientes chistes de Perich. Los signos fundamentales empleados en este volumen son la cruz, las señales de tráfico, la chistera, el televisor, las medallas, el retrete, los carritos para mutilados, el ataúd, etc. La mayoría de ellos han sido ya admitidos por la sociedad con más o menos reticencia, pero uno que no ha sido aceptado es el retrete, que molesta y repugna tanto como la palabra cáncer o las referencias a la muerte. Perich, *el último intelectual anarquista del país*, como dice Vázquez Montalbán en el prólogo del libro, hace en este libro una apología humanista del hombre español que vale la pena conocer.

CESC
TICS DEL PAIS
Edicions 62

Es curioso el fenómeno de que en el máximo momento histórico de los medios de comunicación, hayan tenido que ser los dibujantes de *comics* los moralistas satíricos de la sociedad. Con Cesc nos encontramos con un caso claro: nos da mucha más información sobre la realidad que cualquier medio de información, como por ejemplo, la televisión. Y nos la da a través de una visión muy realista de la gente; a través de su pobreza. Podría haber dibujado señores encopetados y gente bien alimentada, pero prefiere el retrato del pobre, del obrero, máximo del chupatintas de cualquier despacho, que nos conduce a una idea, a una concepción moral de la sociedad expresada, además, con poesía. El dibujo de Cesc ha adquirido una cualidad, un matiz de raíz abstracta: la sencillez plástica de Cesc es de un impacto sutil, penetrante. Se ha dicho también que los personajes de Cesc eran pesimistas, es decir, que no tenían la fuerza de reacción ante las calamidades de la vida. Pero, al contrario, a pesar de que la gente es débil, pobre, estos factores no la aplastan, sino que flota siempre una especie de nervio, medio ingenuo, que margina y preserva a los personajes. Más que pesimismo podríamos hablar de asombrada decepción. *Tics del país* es una verdadera y sutil panorámica de nuestro país.

Joan A. ROIG I FRANSITORRA
LA VAGA OBRERA
Edicions 62

Con este libro, el joven abogado barcelonés Roig Fransitorra realiza un estudio histórico, sociológico y jurídico de este importante fenómeno del conflicto de clases que es la huelga. En efecto, a pesar de ciertas ilusiones que se hacían algunos en el sentido de que la huelga estaba condenada a desaparecer en un plazo más o menos corto, lo cierto es que hemos visto un incremento considerable de conflictos sociales, en los que la huelga ha jugado un papel importante, precisamente en Europa. Por dicha razón el estudio de Roig Fransitorra no podía ser más oportuno.

La obra comprende cinco grandes capítulos, cada uno dedicado a los temas siguientes: la huelga como fenómeno social, con las distintas clases de huelgas que existen; la evolución histórica del fenómeno, desde sus lejanos antecedentes hasta su gran desarrollo en los siglos XIX y XX; la incidencia del hecho económico en la huelga; su consideración jurídica, examinando desde la regulación internacional de la huelga hasta su reglamentación en España; finalmente, se examinan los principales movimientos huelguísticos habidos en Cataluña desde principios del siglo XIX hasta 1936. El libro va acompañado de cuadros y estadísticas, así como de un apéndice documental que incluye los textos internacionales más importantes sobre el derecho de huelga.

Todo ello hace de esta obra un texto fundamental para sociólogos y juristas que se interesan por los conflictos colectivos y, además, un libro apetecible para el público en general que desee estar informado de los aspectos teóricos y prácticos de un fenómeno que, al fin y al cabo, tiene una importancia básica para el desarrollo social y económico de nuestro país. El estudio de Roig Fransitorra obtuvo el premio de las *Bosses de llibres a l'abast*, concedido por Edicions 62, el año 1968.

Claude LEVI-STRAUSS
EL PENSAMENT SALVATGE
Edicions 62

El pensament salvatge se aleja de la etnología tradicional, tomando como base principal un atributo universal del espíritu humano: el pensamiento en estado salvaje, floreciendo en el espíritu del hombre —contemporáneo o antiguo, próximo o lejano. Sin duda alguna se pueden encontrar ejemplos válidos en las sociedades prehistóricas o no industrializadas; sin embargo, en ellas este pensamiento también se parece al que encontramos en la obra más próxima, en la poesía o en el arte e, incluso, en las diversas formas del saber popular.

El pensamiento no es ni desordenado ni confuso. Partiendo de una observación del mundo de una increíble precisión, el pensamiento analiza, clasifica, combina y opone... Así pues, en este libro, los mitos, los ritos, las creencias y otros hechos de la cultura se manifiestan como seres *salvajes*, comparables, más allá del lenguaje, a todos los que la naturaleza engendra bajo innumerables formas animales, vegetales y minerales. No puede pues extrañarnos que, en su frecuentación milenaria, el pensamiento salvaje haya encontrado la materia y la inspiración de una lógica, las leyes de la cual se limitan a transponer las propiedades de lo real, y que, por esta misma razón, ha podido permitir a los hombres captarlo.

Charles M. SCHULZ
NECESITO AMICS
Edicions 62

El personaje principal de *Necesito Amics* es el ya famoso Charlie Brown, quien explica en cada página el porqué necesita amigos. Con su carácter neutro, incapaz de objetivación, con sus continuas frustraciones delante de la vida, Charlie Brown necesita absolutamente verse rodeado de amigos, compañeros, en definitiva, de la gente, porque sin ellos se encuentra desamparado y sin protección.

P. O. LISSAGARAY
HISTORIA DE LA COMUNA DE PARIS
Editorial Estela

Con el centenario de la Comuna de París, de las múltiples publicaciones aparecidas sobre los hechos de los que fue protagonista el proletariado de París, se puede decir que la obra de Lissagaray —ahora reeditada por Ediciones de Bolsillo— es la más clásica. Toda la experiencia de la insurrección popular se encuentra expuesta en sus páginas: luchas en París, legislación revolucionaria y la represión posterior. Esta reflexión ha sido fundamental para los marxistas, pues se trata de la primera experiencia histórica de ejercicio de la dictadura del proletariado. Lissagaray, el autor, fue uno de los dirigentes de esta primera experiencia estatal proletaria, lo que todavía da más fuerza al libro. Una exposición sencilla, popular, casi novelada aumenta el atractivo del libro.

Roman GUBERN
HISTORIA DEL CINE
Editorial Lumen

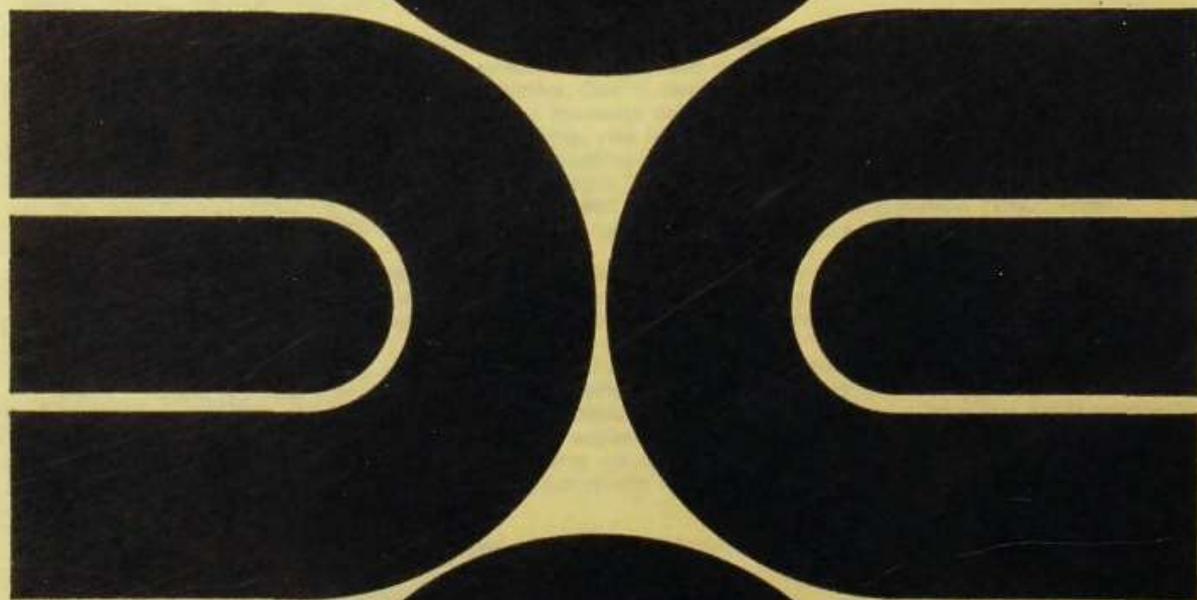
Por primera vez una de las más documentadas historias del cine se ofrece al público español en edición de bolsillo. La extraordinaria amenidad y el rigor histórico de Roman Gubern hacen que esta obra merezca el interés del lector profano y del especialista.

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

REPERCUSIONES DE LA REVOLUCION CIENTIFICO TECNICA EN LA PROFESION Y LA SOCIEDAD

Frederic PAGES



En la segunda mitad del siglo XX ya no es posible el definir nuestra sociedad como *la sociedad de la revolución industrial*, entendiéndolo por revolución industrial, el uso gradual de máquinas, la utilización de hombres y mujeres como obreros en las fábricas y el paso de una población constituida principalmente por trabajadores del campo, a una población habitante de ciudades y ocupada en la manufactura de productos fabriles y en su distribución. La revolución industrial, que se desarrolla aproximadamente entre mediados del siglo XVIII y principios del XX, ha producido en su interior un cambio como consecuencia de la aplicación de la ciencia real a la industria. Este nuevo factor altera al desarrollarse las formas y estructuras de la sociedad capitalista. Las sociedades socialistas son igualmente afectadas, pero no en base a sus estructuras sino en función de su evolución y en cuanto a los procesos de acumulación de capital.

Situar cronológicamente en la historia la aparición de este cambio es una cuestión de apreciaciones. Podemos situarlo con la aparición de las primeras industrias químicas o mecánicas, es decir, hace unos sesenta años o bien —nos inclinamos por esta segunda alternativa— hace tan sólo treinta o cuarenta años, aproximadamente cuando las partículas atómicas fueron aplicadas por primera vez a la industria de la electrónica. A partir de este hecho todos los conceptos válidos hasta hace escasamente unos años varían con la aplicación de la energía atómica, que conjuntamente con la cibernética suplantadora de la mecánica como ciencia piloto —originan un fenómeno nuevo y transformador al que damos el nombre de *revolución científica*.

Esta revolución, aún en proceso de iniciación, especialmente en países como el nuestro donde no se ha iniciado más que una tímida industrialización, en comparación a otros países occidentales, se caracteriza por el papel de la ciencia como fuerza inmediatamente productiva. Que la ciencia se convierte en fuerza directamente productiva y por tanto el espacio de tiempo entre el momento del descubrimiento y el de su aplicación a escala industrial aumenta a un ritmo de aceleración creciente, nos lo muestran claramente los siguientes datos: Ciento dos años transcurrieron para que los descubrimientos que hacen posible la fotografía conocieran su aplicación práctica y una aplicación industrial (1727/1825). Cincuenta y seis años fueron necesarios para el teléfono (1820/1876), treinta y cinco para la radio (1867/1902), catorce para la televisión (1922/1936), seis para la bomba atómica (1939/1945), cinco para el transistor (1948/1953), y cinco para el laser (1956/1961).

Este acortamiento del espacio de tiempo que separa el descubrimiento científico de su aplicación industrial, tiene como primera consecuencia que el trabajo intelectual ocupe un lugar preferente en el conjunto del trabajo productivo, produciéndose una espectacular elevación del número de estudiantes y de cuadros en la industria.

Una estadística de setenta países, que abarca desde 1955 a 1964, muestra que la población estudiantil se ha triplicado prácticamente, pasando de siete millones y medio a 20 millones. En los Estados Unidos el número de ingenieros es el 10 por ciento del conjunto de los trabajadores industriales. Podemos afirmar que con la revolución científica se produce un fenómeno análogo al de la revolución industrial. Si la industrialización invirtió rápidamente las relaciones numéricas entre trabajadores agrícolas y trabajadores industriales, hoy, lo que podríamos denominar trabajadores intelectuales se incrementa numéricamente a un ritmo superior al de los trabajadores manuales.

Una nueva alteración se manifiesta con la revolución científica: la inversión de las relaciones entre la ciencia y la técnica.

Hasta mediados de este siglo las exigencias de la técnica y la producción eran el principal motor del progreso científico. La termodinámica en sus leyes más abstractas se originó a partir de los estudios de los ingenieros acerca del máximo rendimiento de las máquinas de vapor.

Actualmente esta relación se invierte y el nacimiento de la cibernética precede al uso de las computadoras, igual que las teorías de Einstein anticipan la utilización de la ciencia nuclear.

Otra consecuencia directa de la aplicación de los descubrimientos científicos y los avances tecnológicos a la industria, es que se produce un insospechado desarrollo de las fuerzas productivas que altera las relaciones de producción hasta ahora existentes en las sociedades capitalistas.

Los factores del nuevo crecimiento económico de las sociedades denominadas *post industriales* son la innovación tecnológica y la educación. Si por ahora el crecimiento económico estaba condicionado ante todo por la acumulación del capital y el aumento del número de trabajadores activos, es decir el ritmo de acrecentamiento del número de máquinas y de la masa de mano de obra determinaban el nivel de desarrollo de una sociedad, en adelante dependerá más y más del nivel alcanzado por la investigación científica, por una rápida extensión de los sistemas automatizados y paralelamente —necesaria o inevitablemente— por la calificación técnica y calidad humana de los trabajadores que controlan y programan la producción y la gestión. La aplicación de la ciencia a la industria produce lo que podríamos denominar una revolución tecnológica permanente que perfecciona y renueva los existentes sistemas de producción. Aunque en realidad, por el momento, esta transformación casi ininterrumpida de las técnicas de producción sea un subproducto de la carrera de armamentos derivada de la denominada *guerra fría* en que vivimos, desde el final de la segunda Guerra Mundial. Si examinamos atentamente el origen del 99 % de las transformaciones de las técnicas aplicadas a la producción, vemos que su origen es

militar y después de un plazo más o menos largo pasan a la industria *civil*. (Entendiendo por *civil* de utilidad social). Si bien mientras en el plan militar no hay ningún motivo válido para detener la busca de nuevas armas —el terror a que el enemigo nos supere impone una constante escalada— en la industria *civil* la constante aceleración de las innovaciones técnicas produce un acortamiento del período de renovación del capital fijo. Con ello los ritmos cíclicos de expansión se acortan y la crisis no se produce cada 7 ó 10 años sino que tenemos recesiones cada 4 ó 5 años.

Por la mutación que ha sufrido la sociedad americana —máximo exponente de este proceso— intuimos los caminos —desde luego ya iniciados— por los que andarán las sociedades europeas capitalistas.

En los Estados Unidos la gran mutación científica y técnica está en vías de convertir la *inteligencia organizada* (científicos, ingenieros, técnicos, mandos medios) en la fuerza productiva principal. El tipo de mano de obra exigido por el sistema ha cambiado de estructura.

Las necesidades de la nueva estructura, a la vez que aumentan el número de los técnicos y científicos directamente relacionados con el proceso productivo, aumenta —incluso crea— en número proporcionalmente superior los cargos administrativos. La demanda de administradores, coordinadores, planificadores, directores y de técnicos especialistas en la programación, en el funcionamiento de las computadoras, está en constante aumento mientras la demanda de personal no calificado, hombres sólo aptos para el trabajo físico, permanece estacionaria en la tasa de crecimiento relativo, e incluso disminuye lentamente en aquellos sectores en que la máquina lo reemplaza sin dificultad. Por ejemplo:

—la sociedad Corning Glas produce el 90 % de las bombillas eléctricas vendidas en los EE.UU. con un efectivo de catorce operarios.

—la American Sylvania fabrica, con una veintena de operarios, 25.000 tubos de televisión al mes.

—una empresa de Chicago posee una cadena, controlada por un solo operario, que mata, despluma, vacía y embala 12.000 pollos por hora.

—en la General Electric Company, una calculadora establece las nóminas de 10.000 personas, así como los inventarios diarios, la contabilidad de los pedidos y el cálculo de los precios de coste.

—el Bank of América ensaya actualmente un cerebro electrónico que efectúa todas las operaciones necesarias para la gestión de 32.000 cuentas corrientes. Dentro de unos años cuentan efectuar todas las operaciones con apenas la quinta parte de la plantilla actual.

—una fábrica de Leningrado (URSS) fabrica 3.500 pistones por día con sólo diez operarios.

—la gigantesca central hidroeléctrica de Dnieper (URSS), que ocupaba a 300 personas en el momento de su inauguración en 1941, necesita sólo seis personas actualmente para su funcionamiento.

—las mayores centrales térmicas soviéticas ocupan actualmente sólo unas treinta personas, contra 350 ó 400 anteriormente.

Con la aparición de la automatización se abre uno de los problemas básicos de los países tecnológicamente desarrollados y que ilustra claramente el dilema de la economía capitalista, primero la *anarquía de la producción* —según la definió Marx—, es decir, la ausencia de un plan de conjunto, motivado por la propiedad privada inherente al sistema; y en segundo lugar su carácter de sistema de producción destinado al beneficio. La automatización aumenta naturalmente el volumen de producción *per cápita* que se obtiene gracias a la nueva maquinaria. Pero al mismo tiempo que se reduce la necesidad de mano de obra, se produce una tendencia al aumento del paro, siendo afectada básicamente la no calificada, o aquellos que podríamos denominar *los que llegaron tarde a la época de la ciencia*, personal demasiado viejo para incorporarse a las nuevas técnicas, faltos de formación adecuada para su adaptación a los complejos sistemas. Entre estos grupos ha aumentado el nivel de paro en los Estados Unidos durante los últimos 15 años.

Todas las nuevas aplicaciones prácticas de los descubrimientos científico-técnicos, en especial los derivados de la cibernética, como la automatización, han creado una creciente propensión a adoptar juicios negativos sobre su función social. En Italia una comunidad investigada, se hallaba convencida, en un 71 % de los encuestados, que el progreso tecnológico aumentaría el paro. Han surgido una especie de nuevos moralistas, incluso entre profesionales de la técnica, que creen ver resucitar en términos mucho más crudos el antiguo antagonismo entre el hombre y la máquina, mientras que la realidad nos muestra que el número de puestos de trabajo creados es particularmente numeroso para el personal calificado técnico. En los Estados Unidos a pesar del aumento de la población —unos 8 millones por año— el número de empleados para personal calificado parece que debe aumentar hasta 1975.

En un futuro inmediato la automatización y el desarrollo tecnológico tienen como consecuencia el desplazar el trabajo más que suprimirlo. En Norteamérica de 1951 a 1964 la fuerza de trabajo subió alrededor de 10 millones de trabajadores, de 60,0 millones a 70,6 y es significativo que casi la totalidad de los trabajos nuevamente creados sea de los que denominaríamos de personal administrativo, de estudio o de técnico medio o superior. De 1947, fin de la segunda Guerra Mundial, a 1965 el número de especialistas técnicos, cuadros (mandos intermedios), empleados de oficina, vendedores, ha aumentado en casi 10 millones, mientras, y en el mismo período de tiempo, el número de los obreros manuales ha disminuido en cuatro millones. En 1965 el número de los que llamamos

trabajadores intelectuales superaba en 8 millones a los *trabajadores manuales*. Estos *trabajadores intelectuales* representaban en el año 1900 el 17,6% de la mano de obra activa y ya en 1965 alcanzaban el 44,5%. La población de los Estados Unidos en 1965 se reparte ya en la siguiente forma:

44,5 % *trabajadores intelectuales*
 36,7 % *trabajadores manuales*
 12,9 % *servicios*
 5,9 % *obreros agrícolas*

En España, a pesar del retraso de la industrialización, se aprecia un descenso en el sector agrícola y el consiguiente aumento en la industria y en los servicios que crecen en la misma proporción, como muestra la siguiente estadística.

Distribución Porcentual de la población Activa Española (Fuente Ministerio del Trabajo)

Sectores	1964	1965	1966	1967
Agrario	32,3	30,4	29,0	27,9
Industrial (1)	35,9	37,0	37,7	38,1
Servicios	31,8	32,5	33,3	34,0

(1) incluida Pesca, Agua, Energía.

De estos datos deducimos que, desde las sociedades más avanzadas en el desarrollo capitalista hasta aquellas que, ya no por propia dinámica sino por hallarse incluidas dentro del marco de presión de estas sociedades más dinámicas, se produce una mutación de las estructuras sociales, desplazando a amplios sectores de la población, no sólo del campo a las ciudades, sino dentro del propio sistema de producción. El hombre deja de convertirse en un *objeto (hombre) sometido a otro objeto (máquina)*, ahora el hombre puede dejar de ser un simple apéndice mecánico de la máquina, la cibernización de la producción y de la gestión tiende a colocar al hombre al margen de la producción directa. La sociedad de la revolución científico-técnica, a la par que desarrolla las fuerzas productivas, se ve forzada a un aumento general masivo de la calificación (educación-formación) para su mantenimiento y evolución. En los actuales procesos productivos se necesitan hombres para analizar, programar, decidir, orientar y controlar. Se multiplican las funciones de los reguladores, técnicos de mantenimiento, reparadores, etc., lo cual exige visiones globales y sintéticas del proceso tecnológico, aunque sea limitado por especialidades. De este aumento del nivel de calificación general de una sociedad se derivan en primer lugar una necesidad de reciclaje frecuente en razón de la rapidez de la renovación de las técnicas, en segundo lugar una aptitud intelectual para plantear problemas y comprender el mundo que nos rodea.

Para ello es necesario un aumento cuantitativo de los hombres con un determinado nivel de conocimientos, educación. También que la concepción misma de la formación varíe y se adapte a las nuevas técnicas y a las nuevas concepciones del mundo que se derivan de su aplicación.

Con todo, el factor decisivo es el desbordante crecimiento de los estudiantes, y paralelamente el de los profesores; una vez más los Estados Unidos nos ofrecen una excelente muestra del ritmo de crecimiento de estudiantes y profesores.

En 1900 había, 24.000 profesores y 238.000 estudiantes, en 1969 los profesores eran 480.000 para 6.700.000 estudiantes, el número de los estudiantes en diez años se había duplicado, las cifras de 1959 eran de 3.377.000. Así, tanto estudiantes como profesores adquieren por su importancia numérica y por la necesidad creciente que tiene la sociedad de ellos una importancia decisiva en el futuro.

El desarrollo de las fuerzas productivas por el impulso de las modernas técnicas con el necesario aumento de la calificación intelectual de casi todos los puestos de trabajo, origina en primer lugar la aparición de nuevas especialidades desconocidas hasta ahora en la industria (coordinadores, planificadores, etc.), en segundo lugar las antiguas profesiones sufren profundas mutaciones, no sólo las de aquellos que participan directamente de forma material, física, en la producción (algunas profesiones o especialidades tienden a desaparecer o a sufrir importantes reducciones), sino que afecta, y diríamos que en mayor grado, a aquellos cuadros, técnicos, ingenieros, etc., que ejercen en la actualidad puestos en la industria. Este cambio no sólo tiende a manifestarse en el sentido de un reciclaje que ponga al día estos hombres con las nuevas técnicas de los procesos productivos, ya que esta adaptación será obligada con cierta periodicidad en un futuro no muy lejano para todos aquellos a quienes será necesario adaptarse a las nuevas técnicas y descubrimientos científicos.

La otra faceta del cambio se ofrece en términos cuantitativos, como indicábamos anteriormente el número de técnicos y especialistas aumenta en valores absolutos. Según datos de 1960, en Estados Unidos, en este grupo se incluía a 7.232.000 personas de las cuales el 53% posela estudios superiores. En 1968 la cifra subía a 10,3 millones y se calcula llegar a los 13 millones para 1975. Este aumento aún se manifiesta más claramente si tomamos como base los valores de crecimiento relativo. De 1900 a 1960, en EE.UU. los obreros de la industria y los servicios (excepto minería) han aumentado 2,3 veces, mientras que los diplomados superiores han aumentado 6,5 veces. En cuanto a ingenieros y técnicos el aumento es de 22,6 veces y de 73 veces para el personal científico.

Este desbordante crecimiento del número de *trabajadores intelectuales* conduce a una alternación de las relaciones de producción de estos obreros de nuevo cuño.

Esta alteración se produce sin duda alguna en una pérdida de la virtual independencia y carácter *liberal* que guardaban dentro de la sociedad profesiones como la de ingeniero, arquitecto, etc., al convertirse su actividad en parte integrante directa del proceso productivo, quedando orgánicamente fusionados al mismo.

Por el hecho de vincular estrechamente la investigación científica a la producción, por el hecho de que la organización cibernética de la empresa no llega a ser rentable más que para conjuntos importantes, nos encontramos que en la producción han aparecido complejos de gran envergadura, verdaderas ciudades industriales que ocupan en su trabajo a ingente cantidad de obreros, cuadros medios, técnicos ingenieros o incluso investigadores científicos.

El incremento y multiplicación de estos complejos industriales con todas sus derivaciones en los servicios ha causado que el 80 % de los trabajadores intelectuales de los países capitalistas sean asalariados. Es ilustrativo y a la vez revelador que incluso en países como España una reciente encuesta realizada en Barcelona nos muestre que el 62,2 % de los aparejadores pertenecen a esta categoría de asalariados.

Ante esta nueva situación los profesionales técnicos y científicos, en la medida en que su posición *independiente* se transforma en asalariada, irremisiblemente se ven amenazados con un descenso de su nivel de vida. Este descenso en el nivel de vida no tan sólo puede adquirir un significado material sino incluso intelectual.

Por hallarse el científico y el técnico formados dentro del marco de la *especialización*, se encuentran en una situación paralela al obrero de la primera industrialización. Su trabajo, a medida que avanza, se ve dividido y subdividido sucesivamente, siendo estas divisiones susceptibles de derivar en *especialidades* con lo que llega a convertirse en un *robot* dentro de un engranaje —esta vez intelectual— del sistema.

Los técnicos, ingenieros, investigadores, arquitectos, etc., se convierten en unos asalariados, pagados por un trabajo que sólo es *bueno* en la medida que es rentable a corto plazo. Las concepciones de su profesión como dotada de más cualidades, la pasión por el oficio, la investigación a largo plazo, el trabajo creador de soluciones originales, son incompatibles con los criterios de rentabilidad a que responde todo trabajo cambiado por un salario.

De este modo aquellos que forman la tecnoestructura de las empresas y de los países no reciben los beneficios que producen. Por tanto, para mantener el principio tradicional del beneficio, hay que admitir que estos hombres hacen para otros —los accionistas— lo que tienen prohibido hacer para ellos mismos.

Los salarios, modestos o generosos, están distribuidos por una escala fija; no varían con los beneficios que realiza la empresa.

Un observador nada crítico con el sistema capitalista objetaba recientemente: *...el nivel medio de los sueldos siquiera el de los managers no es excepcionalmente alto incluso en las grandes compañías.*

Si bien es cierto que, por la complejidad de conocimientos técnicoeconómicos necesarios para el funcionamiento de una economía moderna, el poder *técnico* ha acaparado de las manos de los capitalistas, no es menos verdad que se ha producido un proceso inevitable de concentración financiera.

La participación de la Banca privada en la industria es una clara prueba del dominio financiero.

En España, por ejemplo, el grupo Banco de Bilbao/Vizcaya tiene consejeros en 80 sociedades anónimas. El grupo Banco Popular Español/Vizcaya en 44. El Urquijo con el Banco Popular Español en 34 y así sucesivamente. (C. p. el D. abril 1968).

En todos los países capitalistas las decisiones mayores son tomadas por los negocios, el gobierno, el ejército, diversos grupos de presión; los técnicos no son más que agentes de ejecución, aún cuando se encuentren a un nivel muy elevado.

Por exigencias del capital, el técnico está obligado a colaborar en la busca de un máximo beneficio aún en detrimento de otros factores. El ejemplo siguiente es bien ilustrativo:

El trust Philips, inició el año 1938 la iluminación mediante tubos fluorescentes. La vida de cada tubo duraba entonces unas 10.000 horas. Su producción habría permitido cubrir las necesidades a un precio reducido y en un período relativamente breve, en cambio las amortizaciones se habrían extendido durante un largo período, la rotación de capital habría sido lenta y la duración del trabajo necesario para cubrir las necesidades habría bajado.

Entonces el trust invirtió nuevos capitales en investigación técnica para fabricar tubos que sólo durasen 1.000 horas, con la finalidad de acelerar la rotación de capital y realizar una tasa de acumulación y de beneficio mucho más elevada.

Los mismos ejemplos pueden aplicarse a la duración de las fibras sintéticas o a los vehículos de motor. Estos hechos muestran evidentemente la subordinación del trabajo del técnico, del científico a los intereses del capital.

Aunque mediatizado por el capital, el técnico queda convertido en gerente de un aparato del cual nada ha de preocuparle el buen funcionamiento y la eficacia. Toma más en cuenta el instrumento que el objetivo a que sirve. Situado en el interior de una racionalidad constituida por fines predeterminados, que su trabajo y su formación no le mueven a poner en duda, para él sólo existe y es cierto aquello que funciona y sólo son aceptables las propuestas inmediatamente aplicables.

De aquí su ilusión de situarse como árbitro de la futura sociedad en nombre de una tercera fuerza, la *tecnocracia*

El tecnócrata, bajo el estímulo del progreso técnico, que él sólo conoce y domina, pretende conjugar un capitalismo innovador y emprender, integrado en una nueva concurrencia, la producción y el consumo, con los intereses de la mayoría de la población. Pretende un acertado empleo de los medios de producción, de las riquezas naturales con un reparto técnicamente irreprochable.

Para conseguir su objetivo estos *nuevos optimistas*, formados en escuelas *empresariales*, siguiendo el ejemplo de las que aparecieron en Estados Unidos por los años cincuenta, pretenden hacer constatar un hecho y es la despolitización de las masas y una despolitización de las soluciones de los actuales problemas sociales, además de una pretendida neutralidad del Estado. En realidad, la *despolitización* es la ideología de la tecnocracia, y la neutralidad del Estado es la propia ideología del poder y de la dominación que la tecnocracia se ve obligada a reivindicar para sí misma.

A pesar de su intento, estas nuevas élites no tienen otra alternativa válida que ofrecer que no sea la alternativa que ofrece el capitalismo, con el cual ellas mismas están en contradicción, porque el sistema capitalista reduce el juego de su actividad intelectual al papel del obrero de la primera industrialización, al vender su fuerza de trabajo a quienes poseen los instrumentos de producción como propiedad privada.

La revolución científico-técnica, planteada dentro del marco de una sociedad en la que sus leyes son las del mercado y su dinámica la del beneficio, queda impedida del pleno y armonioso desarrollo de las fuerzas productivas; y a la vez que asfixia a los propios trabajadores, asfixia las posibilidades sociales de la industria misma. La vida, las ciudades, la actividad industrial o industrial de los hombres queda alienada, constituyendo el reverso de la medalla del progreso, al no disfrutar los hombres del producto de su trabajo. Los hombres, en esta situación, si bien tienen lo necesario materialmente —incluso en abundancia— para perpetuar su vida física y continuar su fuerza de trabajo, se ven obligados por quienes detentan los medios de producción a crear, despertar necesidades y deseos —con frecuencia artificiales— para después satisfacerlos.

Las necesidades reales del hombre, lejos de ser satisfechas, son sustituidas por una multitud de necesidades artificiales —algunas creadas refinadamente— y artificialmente satisfechas, por consiguiente quedan insatisfechas en el hombre susceptible de seguir participando en el aturdimiento y satisfacción aparente e ilusionaria que le ofrece el consumo.

La sociedad capitalista por consiguiente oculta a los hombres todas las riquezas del mundo material y les niega su real dimensión, mientras mecaniza las necesidades y los medios de satisfacción de las mismas sustituyendo el mundo natural y social, real y humano por un mundo artificial y alienante, hasta convertirlo en ajeno y hostil para quienes lo habitan y lo han edificado.

Una vez superada la alienación, la técnica podrá desarrollarse íntegramente y de manera que no cree instrumentos alienantes, quedando bajo el control del conjunto de la comunidad humana. La planificación de la producción, debe impedir que la técnica sea fuente de explotación y desorden.

La sociedad capitalista, que ha generalizado el trabajo, lo ha universalizado y ha sentado las bases del desarrollo tecnológico integral, prepara así lo que la suprimirá.

Por la profunda incompatibilidad entre la nueva idea de la activa utilización de la ciencia dentro de la sociedad y la idea del capitalismo como sistema social, el conflicto no está en la superficie, no es el choque entre las necesidades inmediatas de la ciencia y las necesidades del capitalismo, sino que el conflicto surge de las dos concepciones del mundo que presuponen el mundo capitalista o un mundo científico.

El mundo de la ciencia, tal como la aplica la sociedad, está comprometido con una idea del hombre como ser que configure su destino colectivo; el mundo del capitalismo quiere —necesita— un hombre como ser que permita que su destino social se desarrolle sin su colaboración. La idea central de una sociedad constituida sobre bases científicas es imponer la voluntad humana sobre el universo social; la del capitalismo permitir que el universo social se desarrolle como si estuviera más allá de la interferencia humana.

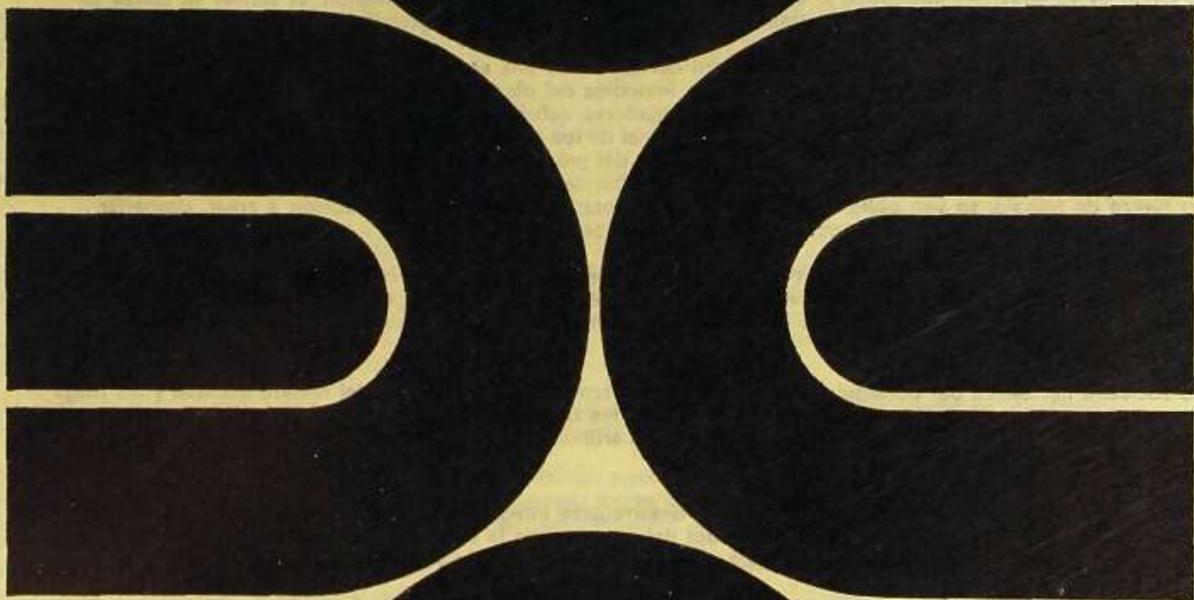
Ante la filosofía activista de la ciencia como instrumento social, la inherente pasividad social del capitalismo pasa de arcaica a hacerse intolerable. La economía autorregulable, que es el más alto logro social del capitalismo, está condenada al fracaso por ausencia de una inteligencia directiva y coordinadora, y cada paso que se da para corregir sus deficiencias no hace más que advertir las inhibiciones con que las barreras de la ideología y el privilegio obstaculizan el pensamiento y la acción. Si sometemos el capitalismo a una comparación con un modelo de sociedad en el que las posibilidades científico-técnicas puedan desarrollarse cumpliendo su auténtica función social, el capitalismo se nos muestra insuficiente, no sólo como sistema, sino también como filosofía.

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

Respuesta Comercial
Autorización N.º 1929
B. O. de Correos N.º 2119
de 6-4-70

TARJETA POSTAL

NO
PONGA
SELLO
a franquear
en destino



Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos
Técnicos de Cataluña y Baleares

apartado N.º 394 F. D.
BARCELONA

Respuesta Comercial
Autorización N.º 1929
B. O. de Correos N.º 2119
de 6-4-70

TARJETA POSTAL

NO
PONGA
SELLO
a franquear
en destino



Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos
Técnicos de Cataluña y Baleares

apartado N.º 394 F. D.
BARCELONA

Respuesta Comercial
Autorización N.º 1929
B. O. de Correos N.º 2119
de 6-4-70

TARJETA POSTAL

NO
PONGA
SELLO
a franquear
en destino



Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos
Técnicos de Cataluña y Baleares

apartado N.º 394 F. D.
BARCELONA



CONSTRUCCION  ARQUITECTURA  URBANISMO

SUSCRIPCION OBSEQUIO **CAU**

Nombre del receptor

Domicilio

Población

Dto. P.

Profesión

Nombre del obsequiante

Domicilio

Población

Dto. P.

Profesión

Ruego suscriban al Sr./Sra. _____ a su revista CAU (Construcción, Arquitectura, Urbanismo) por UN AÑO a partir del n.º _____ correspondiente al mes de _____

cuyo importe de 250 ptas. (6 \$ Ext.) abonaré:

mediante cheque adjunto n.º _____

por giro postal n.º _____

por transferencia a Cta. Cte. de CAU

BANCA CATALANA n.º 333 / P.º de Gracia, 84 - Barcelona-6

Firma

de

de 197

BOLETIN DE SUSCRIPCION **CAU**

Nombre

Domicilio

Población

Dto. Postal

Profesión

Se suscribe a la revista CAU (Construcción, Arquitectura, Urbanismo) por UN AÑO a partir del n.º _____ correspondiente al mes de _____

El importe de ptas. 250 (6 \$ Ext.) será enviado:

mediante cheque adjunto n.º _____

por giro postal n.º _____

de

de 1970

Firma,

Escriba, por favor, en letra de imprenta o mayúsculas.

BOLETIN DE SUSCRIPCION **CAU**

Nombre

Domicilio

Población

Dto. Postal

Profesión

Se suscribe a la revista CAU (Construcción, Arquitectura, Urbanismo) por UN AÑO a partir del n.º _____ correspondiente al mes de _____

El importe de ptas. 250 (6 \$ Ext.) será enviado:

mediante cheque adjunto n.º _____

por giro postal n.º _____

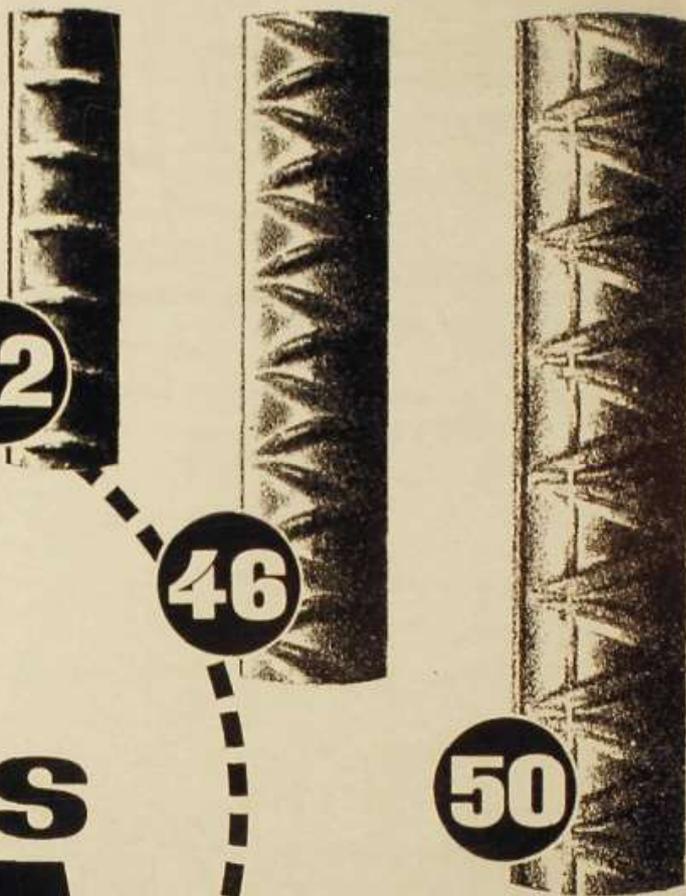
de

de 1970

Firma,

Escriba, por favor, en letra de imprenta o mayúsculas.

Escriba, por favor, en letra de imprenta o mayúsculas.



42

CALIDAD CONSTANTE
OPTIMA ADHERENCIA
FACIL SOLDADURA
MAXIMA ECONOMIA

aceros REA

46

50

**LOS ACEROS
REA
CONSTITUYEN
LA VERDADERA
SOLUCION TECNICA
Y ECONOMICA DEL
HORMIGON ARMADO**

fábricas productoras



Altos Hornos de Cataluña
SOCIEDAD ANONIMA

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

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



VICTORIO LUZURIAGA, S. A.
Pasajes (Guipúzcoa)

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

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

GRADHERMETIC®

Sociedad Anónima Española

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



Torre de BARCELONA

Edificio equipado con persianas:

SUPER GRADHERMETIC®

OTROS TIPOS DE PERSIANA:

ALUMETIC®

aluminicolor®

MICRHERMETIC®

HERMETICPLAST®

GRADPANEL®

HERMETICFIX®

GRAD-STOR®

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



Con una personal elegancia
 en todos los modelos SANGRA
 de modernísimo diseño
 y elegante colorido... proporcionan
 siempre la máxima acomodación a todos los estilos y decoraciones.
 Cuando usted quiera un cuarto de baño diferente, compruebe
 la plena colaboración que le brinda el saneamiento SANGRA
 en porcelana vitrificada.
 Una experiencia de 60 años, confirma esa garantía SANGRA



SE FABRICAN EN BLANCO Y EN ROSA, VERDE, AZUL Y GRIS



UNA PORCELANA ELEGANTE

Sangra



OFICINAS EN BARCELONA: Avda. de Sarrí, 138-144 • Tels. 203 65 50-54 • BARCELONA-17

proyecte desde ahora sin subordinación tecnológica

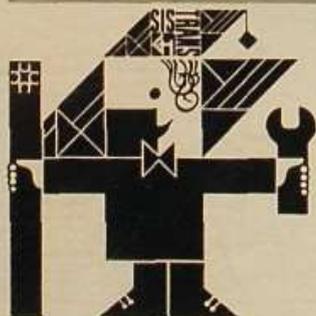
LIGERAS CONSTRUCCIONES EXTERIORES
DIVISIONES DE DESPACHO
DECORACION EN GENERAL



modelo

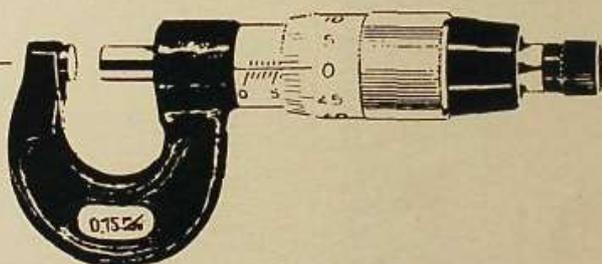
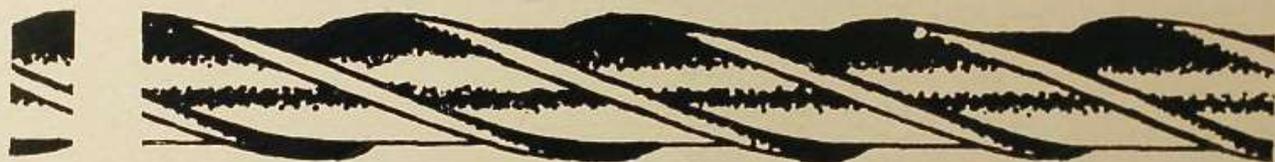
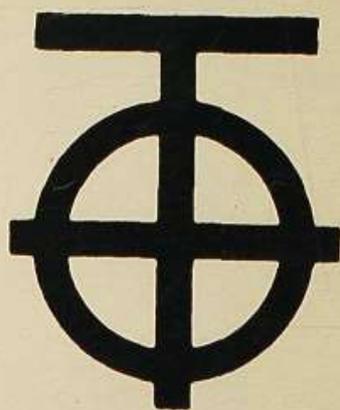
apolo 50

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!



Ni un sólo centímetro de
las barras fabricadas por
tetracero
ha dejado de someterse
a sus rigurosos controles
de calidad

tetracero, s. a.

garantiza la más homogénea y constante calidad en
todos sus aceros, mediante rigurosos controles cien-
tíficos que aseguran, en todo momento y aplicación,
la exactitud de sus características técnicas.



Antonio Matachana
S. a.
Barcelona

DIVISION HOSPITALES

Planificación e instalación de centrales de esterilización

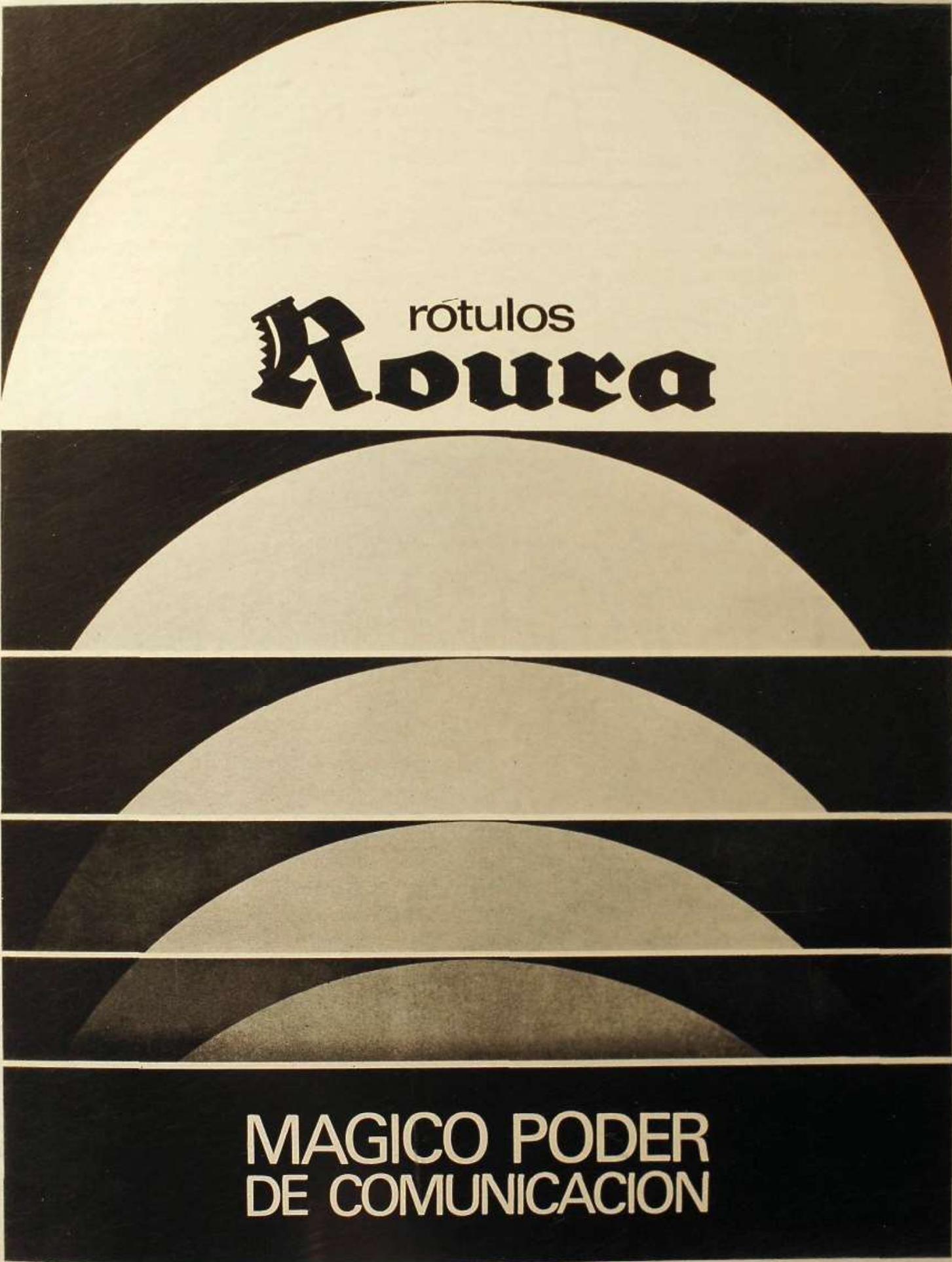
DIVISION HOSTELERIA

Instalaciones completas para hostelería



Oficinas, Exposición y Venta
Vía Augusta, 11 Tels. 227 89 49 - 227 99 35

Antonio Matachana, s. a.



rótulos
Kourea

**MAGICO PODER
DE COMUNICACION**



nersid $\frac{42}{46}$

ACEROS CORRUGADOS DE ALTA RESISTENCIA



TORRAS HERRERIA Y CONSTRUCCIONES, S.A.

BARCELONA



Pamplona, 43 - Telef. 225 61 20 - Barcelona - 5

EL METRO CUADRADO MAS IMPORTANTE PARA SU HOGAR

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

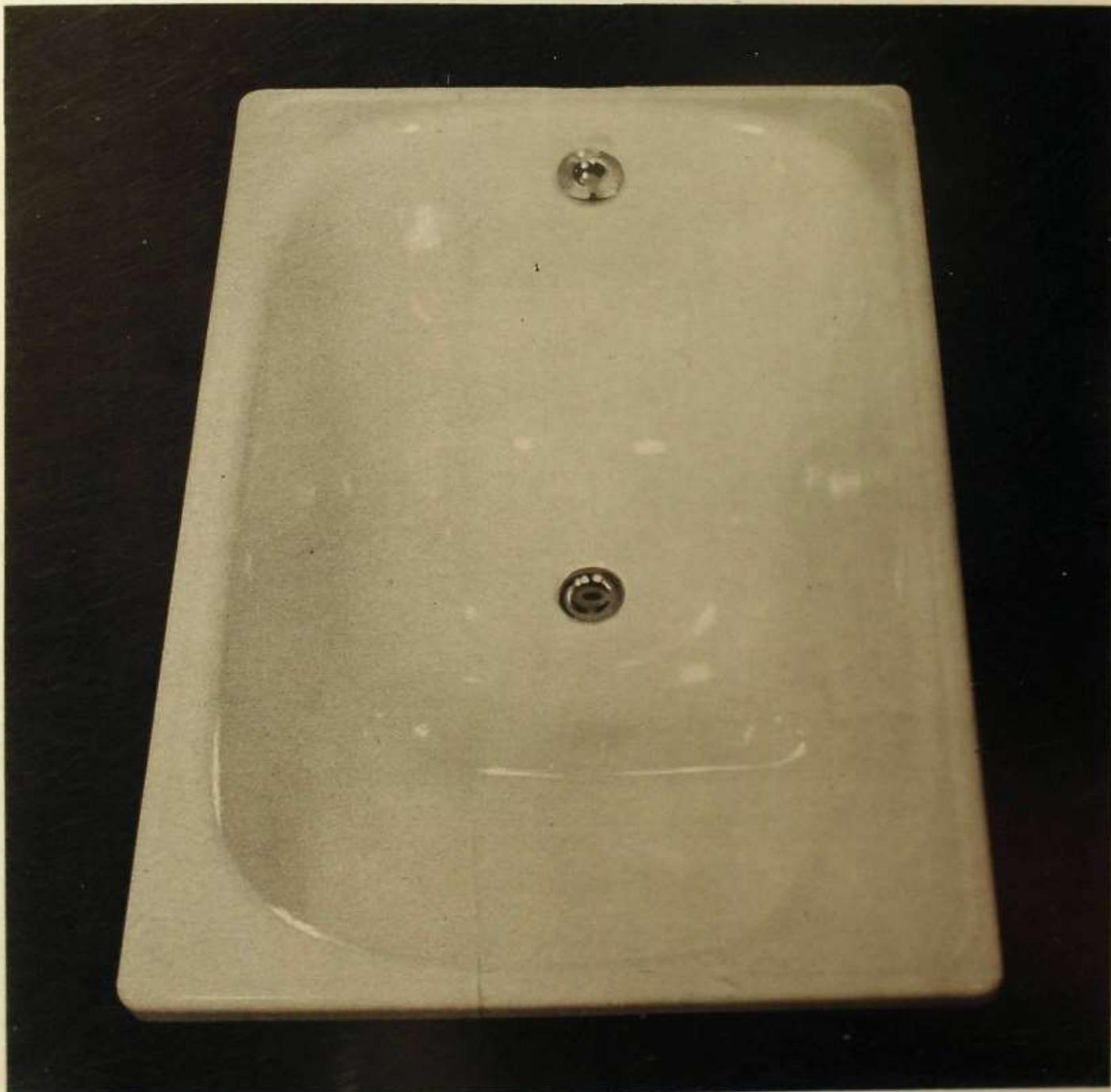
Es limpio, resistente y económico. Y con un original diseño.

¿Se le puede pedir más a un metro cuadrado?

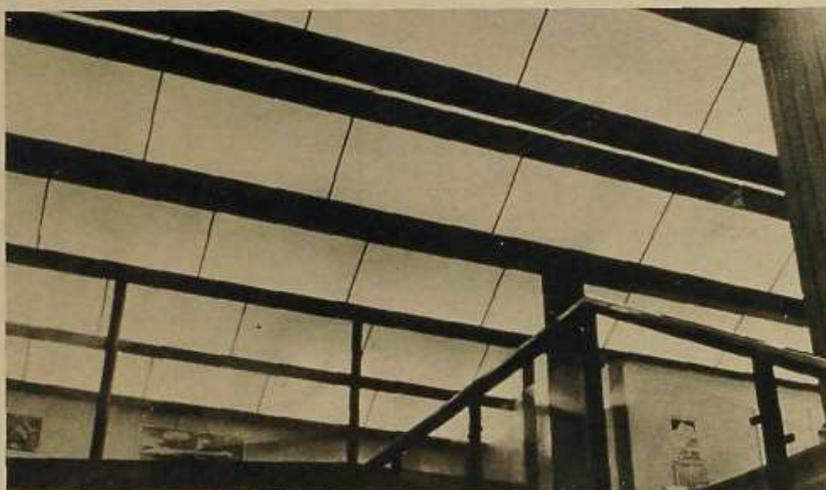
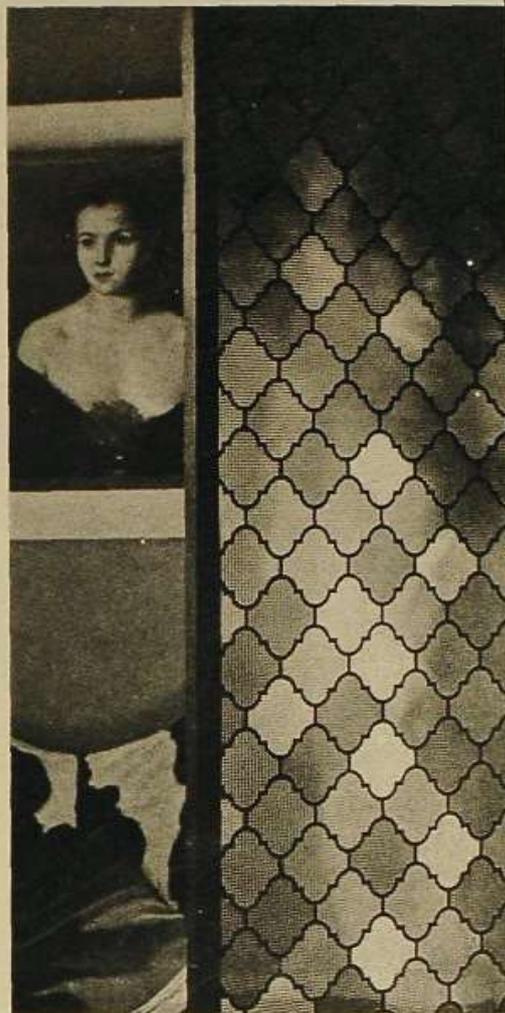
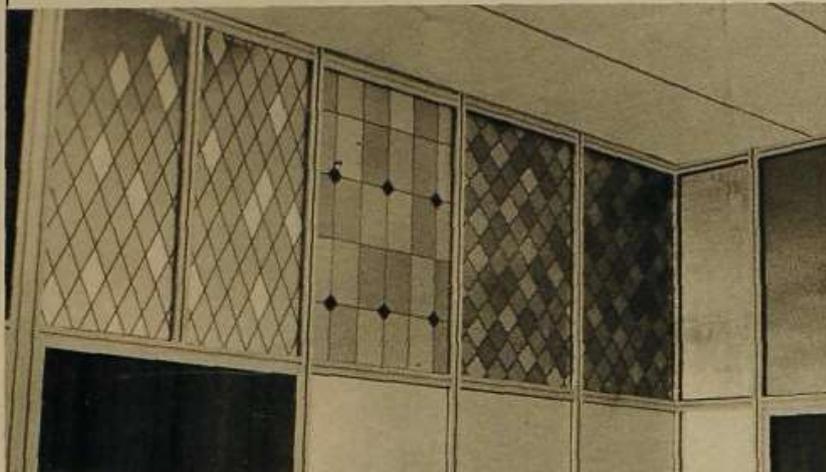
BAÑO-ASEO PRACTIC DE UN METRO CUADRADO



PRACTICA SOLUCION PARA EL VIVIR DE HOY
VIUDA DE GABRIEL MARI MONTAÑANA, S.A.
Carretera Barcelona, 50
Telts. 341 - 483 - 568 Central: FOYOS
MELIANA - VALENCIA.



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 si 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

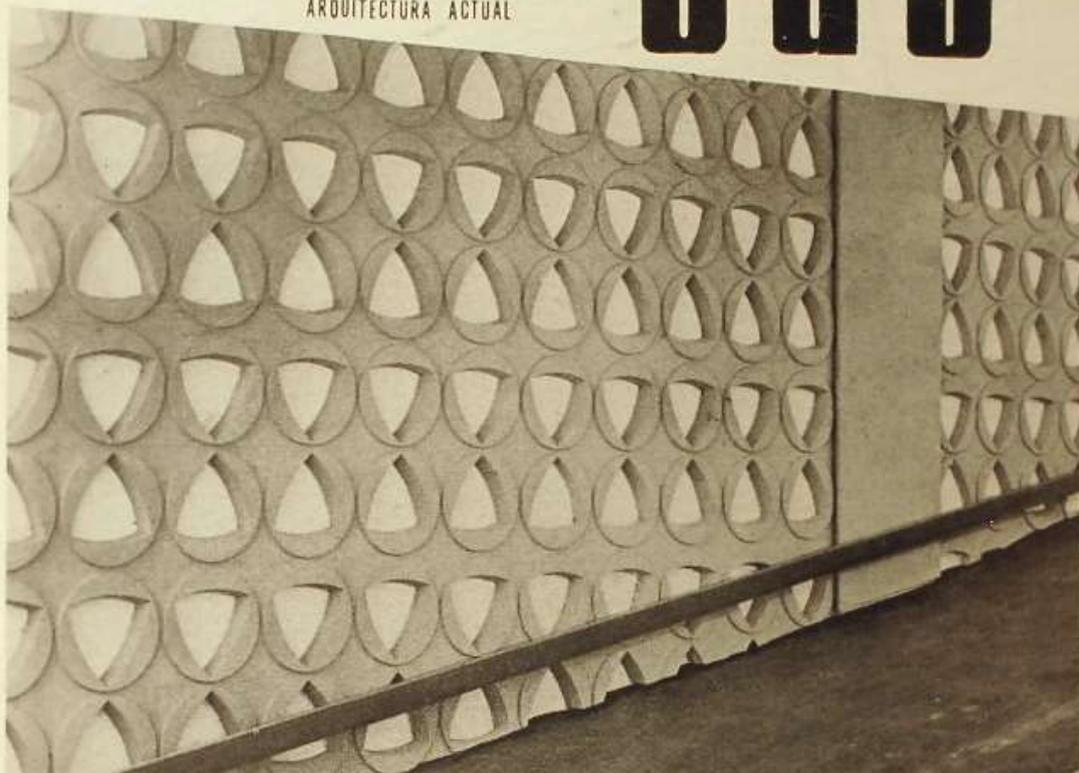
Delegaciones:

EL FERROL (La Cor.)	Angel Díaz	T. Vila Soledad, 65, 1.º, iz.	35 45 92
BILBAO	J. Ignacio Yáñez	Gral. Concha, 20, 5.º	31 38 97
SANTANDER	Pedro Ortega	A. López, 4, 7.º, dcha.	25 051
SAN SEBASTIAN	J. Anton. Fernández	San Lorenzo, 8, 3.º	24 065
ZARAGOZA	Enrique Pamplona	Miguel Servet, 51, 1.º	22 42 99
MURCIA (El Palmar)	José López	Generalísimo, 26	42 42
JAEN	Fdo. C. de Vilches	Los Alamos, 11, 1.º	
SEVILLA	Jorge Vila	Recaredo, 28, 5.º, 1.ª	25 06 93
PAL. DE MALLORCA	Onofre Roselló	Av. G. Primo Rivera, 4	12 296
LAS P. GRAN CANARIA	Carlos Romero	Fdo. Guanaterme, 18	24 08 14
GRANADA	Luciano Ruiz	San Juan Baja, 19	25 054
DAIMIEL (C. Real)	Rafael Martín	Calvo Sotelo, 29	325
VIGO	Rafael Giráldez	L. de Neira, 12, 3.º, Ap. 449	21 21 90
BUREOS	Ignacio Sancho	Gral. Mola, 9	17 49
OVIEDO	M. y B. Carrera	Apartado 84	21 34 21

CELOSIAS DE HORMIGON

UNA NUEVA APORTACION AL SERVICIO DE LA
ARQUITECTURA ACTUAL

SAS



ARAGON.268 - TEL. 2158800
BARCELONA-7

ADUANA.15 - TEL. 2319259
MADRID-14



ACTUALMENTE SE
FABRICAN EN COLOR
GRIS

DOCE MODELOS
CON Y SIN GALCE
PARA ACRISTALAR

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:

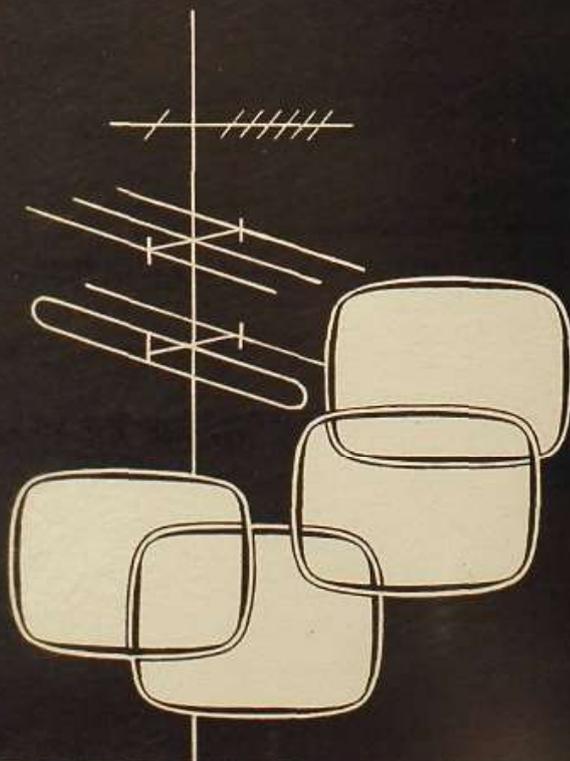
ELECTRONICA

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



S.A.M. MAS-BAGÁ

Valencia, 344-346

Teléf. 257 15 06 - Barcelona-9

Hortaleza, 17

Teléf. 221 68 61- Madrid-4

Telegramas MASBAGA

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

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

Aparcamiento en el mismo edificio



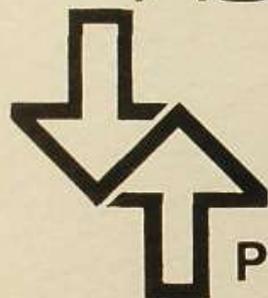
Edificio Mas Bagá-BARCELONA

Vista parcial de la exposición



CON LA TECNICA MUNDIAL MAS AVANZADA

ASCENSORES



POTENCIA INDUSTRIAL DINAMICA



ASCENSORES Y MONTACARGAS

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

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

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

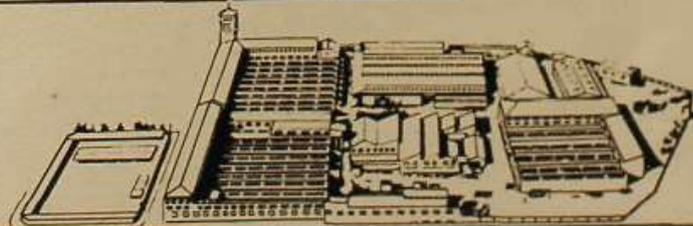
GUIRAL INDUSTRIAS ELECTRICAS, S. A.

San Andrés, 17 - Tel. 221875* - ZARAGOZA

MADRID
GIJON
VIGO

BARCELONA
SEVILLA
BADAJOZ

BILBAO
VALENCIA
SALAMANCA





De nuestros redondos de calidad y sus aplicaciones aún nos queda mucho por decir

En efecto, el tornillo y los cables de sujeción del puente sólo son dos extremos de las posibles aplicaciones de nuestros redondos de calidad.

De acuerdo con nuestra decidida política de ofrecerle nuevas y más altas calidades de acero, nuestra fabricación de redondos abarca "16 calidades más usuales", cuyas aplicaciones con excelentes resultados son, entre otras: la fabricación de todo tipo de electrodos, alambres duros y semiduros y una larga serie de usos generales, tales como tejidos metálicos, enrejados, tornillería, cadenas, juguetería, electrodomésticos, etc.

Pero además, les animamos encarecidamente a consultarnos sobre cualquier otra calidad que pudiera precisar.

Para una mayor información ya sabe que tiene nuestros catálogos de productos y calidades, así como la plena entrega de nuestras Delegaciones de Ventas y nuestro servicio de asesoramiento técnico.

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



Altos Hornos de Vizcaya S.A.

Apartado 116 - Bilbao - Telef. 32044 45 - Telex 25 00 00

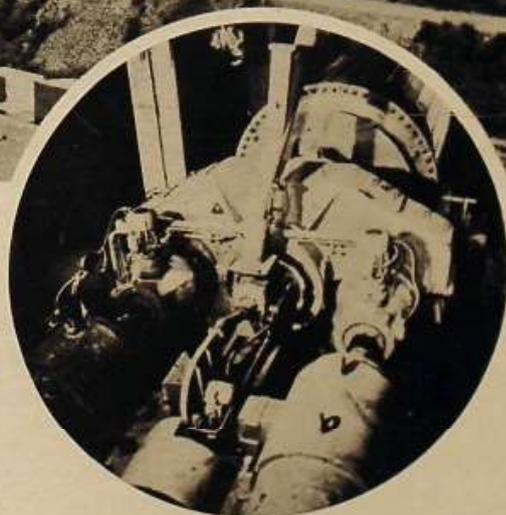
TITÁN

Vista de la fábrica de Vallcarca

**CEMENTO
PORTLAND
P-350**



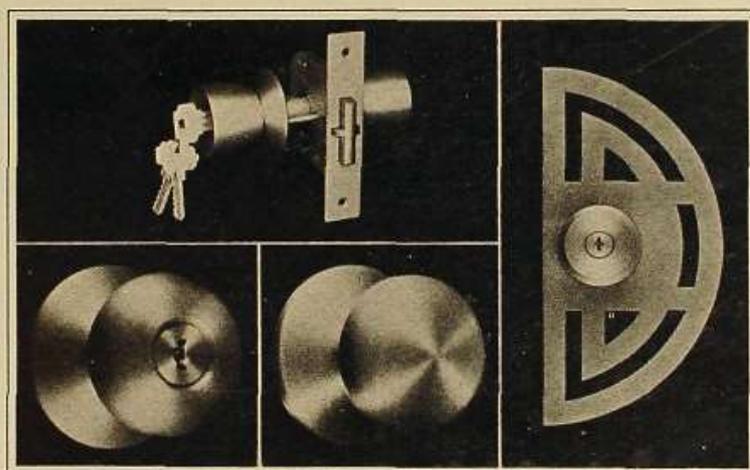
Molino de cemento que dispone de un doble automatismo consistente en dos oídos electrónicos y una báscula de control gravimétrico de la recirculación, que garantiza una marcha totalmente automática de la instalación así como una completa uniformidad en la finura y calidad del cemento molido.



FABRICA EN VALLCARCA (SITGES) BARCELONA
OFICINAS EN BARCELONA: Ronda Universidad, 31
Tel. 221 30 67

**CEMENTOS
FRADERA S.A.**

JARDI
tiene pomos
con cerradura de seguridad
para cualquier problema
de instalación o decoración



SEGURIDAD • COMODIDAD • BELLEZA



JARDI

PARETS DEL VALLES (BARCELONA)

CAU está en venta en las siguientes librerías:

ALICANTE	Librería Internacional	MANRESA	Librería Boixeda Librería Simbol Librería Torra Librería Xipell
ALMERIA	Librería Cajal		
BADALONA	Librería Al Vent	MATARO	Librería Cap Gros Librería Tria
BARCELONA	Librería Acervo Librería Ancora y Delfín Librería Bastinos Librería Bosch Librería Carroggio Librería Casa del Libro Librería Cinc D'Oros Librería Claris Librería Crédito Editorial Sanz Librería Francesa Librería Hogar del Libro Librería Lanua Librería Les Punxes Librería Leteradura Librería Metropolitana Librería Occidente Librería Platón Librería Porter Librería Proa Librería Scriba Librería Tahull Librería Trilce	MURCIA	Librería Aula Librería Demos
		ORENSE	Gráficas Tanco Librería La Región
		OROTAVA	Librería Miranda
		OVIEDO	Librería Gemma
		PALMA	Llibres Mallorca
		PAMPLONA	Librería Andrómeda
		PONTEVEDRA	Librería Luis M. Gendra
		REUS	Librería Gaudí
		SABADELL	Librería Arc Librería Hogar Librería Sabadell
BURGOS	Librería Mainel Librería S. Rodríguez	SALAMANCA	Librería Cervantes Librería Hernández Librería Juma
CADIZ	Librería Mignon	SAN SEBASTIAN	Librería Lagun Librería Easo Librería Internacional Librería Ramos Librería Servan Librería Ubiria Librería Zubieta
CASTELLON	Librería Surco		
CORDOBA	Librería Agora	SANTA CRUZ DE TENERIFE	Librería Casa del Libro Librería Goya Librería Weyler
EL FERROL	Librería Helios		
FIGUERAS	Librería Canet Librería Masdevall	SANTANDER	Librería Estudio Librería Hispano Argentina Librería Puntal
GERONA	Librería L'Auca		
GIJON	Librería Atalaya Librería Atenas Librería Cervantes Librería Universal	SANTIAGO	Librería Carballal Librería El Toral Librería Libredón Librería Porto
GRANADA	Librería Al-Andalus Librería Casa del Libro Librería Don Quijote Librería Paideia	SEVILLA	Librería Al-Andalus Librería Antonio Machado Librería Atenea Librería Averroes Librería Fulmen Librería Itálica Librería Reina Mercedes Librería Sanz
GRANOLLERS	Librería La Gralla		
IGUALADA	Librería Gassó Librería Jordana	TARRAGONA	Librería Guardías Librería Rambla
LA CORUÑA	Librería Agora Librería Araujo Librería Atenas Librería Molist	TERRASA	Librería Grau
LA LAGUNA	Librería Africa Librería Tinerfeña	TORRELAVEGA	Librería Puntal 2
LAS PALMAS	Librería Alonso Quesada Librería Hispania Librería Larra Librería Rexachs	VALENCIA	Librería Ausias March Librería Concret Librería Lauria Librería Tres i Quatre
LERIDA	Librería Domingos Librería Urriza		
LUGO	Librería Alonso	VALLADOLID	Librería Amadis Librería Isis Librería Miñón
MADRID	Librería Antonio Machado Centro Press Librería Cultart Librería Estudio Librería Fuentetaja Librería Marcial Pons Librería Miessner Librería Oxford Librería Porrúa Librería Visor	VALLS	Librería Alt Camp
		VILANOVA I LA GELTRU	Librería Aderro
		VIGO	Librería Cervantes Librería Librouro
MALAGA	Librería Atenea	ZARAGOZA	Librería Fontibre Librería General Librería Pórtico
MANLLEU	Librería Contijoch		



En el número próximo de

ENU

DISEÑO GRAFICO

Situación actual del Diseño Gráfico
Encuesta
Grafismo puro - Grafismo impuro