

P O S T F O L I O

ARQUITECTURA Y ENSEÑANZA HACIA EL NUEVO MILENIO: INCÓGNITAS Y ESPERANZAS

Roberto Segre

Profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echevarría de la Habana y FAU de la Universidad Federal de Río de Janeiro.

Un recorrido a través del siglo para detectar algunos de los más agudos problemas de la arquitectura y de los centros urbanos que, sin embargo, permiten al autor vislumbrar alternativas para el nuevo milenio.

A Flávio de Carvalho (1899-1973), revolucionario romántico

129

Las contradicciones de la modernidad

Puede considerarse una herejía dedicar una clase universitaria al arquitecto, pintor, diseñador, escenógrafo y escritor brasileño Flávio de Carvalho, a cien años de su nacimiento. Aunque vio la luz acabando el siglo XIX, fue un hombre del XX, y hoy, al rescatar sus ideas, iniciativas y propuestas, éstas se mantienen vivas como objetivos a cumplir en el XXI. Nadie más alejado que él del mundo académico, siempre contracorriente, cuestionando la sociedad y sus falsos valores morales, demostrando persistentemente las obsoletas ataduras al pasado, a la cultura canónica, a las formas superadas del arte y la arquitectura. Tuvo el mérito de ser llamado por Le Corbusier duran-

te su visita a Río de Janeiro en 1929, de «revolucionario romántico» —quizás el Maestro se consideraba «revolucionario pragmático»—; habló del «hombre nuevo» (1930) en sus propuestas urbanísticas, precediendo las formulaciones del Che Guevara en Cuba, y se refirió a la importancia de la liberación individual de los deseos humanos y el significado expresivo del cuerpo bien antes que Deleuze y Guattari. Aún poco conocido en el extranjero, se proyectó fuera de las fronteras de su país al identificarse con el mundo antillano: presentó el único proyecto moderno latinoamericano al concurso para el Faro de Colón en Santo Domingo. Si nuestra misión de académicos universitarios es formar centenares de inquietos «hombres nuevos», capaces de revolucionar nuestra arquitectura, el paulista Flávio de Car-

valho constituye un paradigma de diseñador brasileño y latinoamericano aún vigente.

130

Cuánto más fácil hubiera sido intentar definir orientaciones sobre la arquitectura y su enseñanza, si esta conferencia fuese impartida en 1899 en vez de en 1999. En aquel entonces, Europa vivía un período de tres décadas de relativa paz después de la guerra franco-prusiana de 1870. Se asimilaba con optimismo la llegada del siglo xx, en un mundo cuya población comenzaba a acelerar geométricamente su crecimiento urbano ya –Malthus, ante los efectos de la Revolución Industrial, había dado la señal de alarma sobre la sobrepoblación de la Tierra, que entonces sólo superaba el billón de habitantes–, y las oleadas de inmigrantes se derramaban en los amplios territorios vírgenes disponibles en América, en aquel momento utopía concreta y meca de los europeos. Los avances tecnológicos de la joven nación nortea eran admirados en las exposiciones internacionales, mostrando la pujanza de una sociedad aparentemente desprejuiciada, en pleno desarrollo frente al tradicionalismo de la herencia histórica europea. De allí que en oposición a la tesis eurocéntrica «del siglo corto» –iniciado con la Guerra del 14– sustentada por Eric Hobsbawm, la nueva centuria nació más próxima al Nuevo Continente que al Viejo. La intervención de Estados Unidos en Cuba (1898), abrió la etapa de dominio y expansión imperialista sobre América Latina y el Caribe, que luego se dilató al mundo, y cuya hegemonía perdura en el presente después de la desaparición del «bloque socialista». Antes que la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre, la revolución

mexicana (1910) trascendió como ejemplo de posibilidad de cambios sociales radicales del sistema capitalista: *México en llamas* (1914) de John Reed, fue anterior a *Los diez días que estremecieron al mundo* (1919).

Las hambrunas de Europa, movilaron millones de habitantes hacia Estados Unidos y América del Sur, fomentando una población que ocuparía campos y ciudades. Ya había comenzado la revolución de los transportes –el ferrocarril y los primeros subterráneos urbanos–, pero todavía el caballo prevelece en las grandes metrópolis como París, Londres y Berlín, seguidas por el acelerado crecimiento de Chicago, Nueva York, San Pablo y Buenos Aires. A pesar de la agresiva presencia del proletariado en los centros industriales, próximos al espacio de vida de las burguesías metropolitanas, todavía no se concebía la disgregación de la forma urbana en la extendida suburbia. Era aún incipiente la propuesta de la *Garden City* de Howard frente a la búsqueda de la coherencia estética de la ciudad, en los planos de Ildefonso Cerdá para Barcelona; de Daniel Burnham para Chicago; ideas que adquirirían su expresión moderna en el proyecto de Le Corbusier para la «Ciudad de Tres Millones de Habitantes».

En arquitectura, la tradición clásica mantenía su plena vigencia, pese a los cuestionamientos estéticos de románticos y regionalistas. La revalorización de la libertad compositiva medieval o la autonomía expresiva del *Art Nouveau*, sólo incidían en fachadas y ornamentos: las composiciones planimétricas mantenían los criterios de orden, simetría, jerarquía, supeditación y racionalidad organizativa, que desde

Durand se prolongaban en la *École de Beaux Arts* a través de la teoría de Guadet. La oposición al historicismo y al eclecticismo sustentada por Sullivan en Chicago, estaba dirigida contra el lenguaje formal utilizado en los edificios y no cuestionaba los principios geométricos y funcionales que regían el proyecto, cuya objetividad racional se correspondía con la herencia de siglos de normativa clásica. Sin duda, Wright, en sus casas, fue uno de los primeros en poner en crisis las rígidas reglas compositivas, acercándose por otro camino a la simbiosis con la naturaleza. Experiencia pionera que no incidió en las estructuras académicas de las escuelas de arquitectura, cuya renovación sólo aconteció después de la década de los treinta. Graduarse de arquitecto en aquel entonces, con talento y habilidad en el dibujo, no producía angustias existenciales como las que dominan el aprendizaje actual.

Escapa a cualquier capacidad especulativa, asimilar los cambios ocurridos desde entonces. El 12 de octubre de este año, el Secretario General de las Naciones Unidas, Kofi Annan, dio la bienvenida en Sarajevo al bebé que simboliza la llegada de la población mundial a los seis billones, cifra que haría palidecer a Malthus. Ello ocurre gracias a la colaboración de China, país que multa a las familias con más de un hijo: si no fuera por esta medida, opuesta a las encíclicas del Papa Juan Pablo II, ya la Tierra tendría 300 millones más de habitantes. El problema no radica en la abstracción de los números sino en la miseria que enmarca la vida de más de la mitad de la población mundial, que según Federico Mayor, Secretario General de la UNESCO hasta 1999, intenta

subsistir con precarios dos dólares diarios. Si a esto se suma que en la década de los noventa, los habitantes urbanos superaron a los rurales por primera vez en la historia de la Humanidad, y la mayoría de las grandes metrópolis pertenecen a los países del Tercer Mundo, resulta escalofriante asimilar el drama del hábitat contemporáneo. Según Paul Virilio, el problema ecológico principal que debemos enfrentar a las puertas del nuevo Milenio, no es el creciente deterioro de la naturaleza sino la crisis determinada por las condiciones de vida en los grandes centros urbanos.

Sin duda alguna, en el siglo xx, la Humanidad desarrolló inimaginables descubrimientos científicos y técnicos que mejoraron la existencia cotidiana de gran parte de la población mundial: los avances en la medicina; el aumento de la capacidad de producción de alimentos; las infraestructuras técnicas en las grandes urbes; la velocidad de las comunicaciones y el transporte; las potencialidades constructivas y energéticas; la difusión de la cultura y la educación. Pero al mismo tiempo generó contradicciones insalvables: nunca murieron tantas personas en los siglos anteriores como en las guerras desencadenadas en esta centuria; jamás el mundo dilapidó antes tantos recursos en gastos militares; la amenaza real del Apocalipsis vaticinado por Nostradamus continúa vigente ante el arsenal atómico mantenido en los países desarrollados. El deterioro y la depredación de las fuentes naturales no renovables, pondrá en peligro la subsistencia de las generaciones futuras; la plaga del SIDA cuyos estragos se concentran en los jóvenes del planeta; la creciente divergencia

de los niveles de vida de la población —entre países ricos y países pobres—, que establece rupturas difíciles de superar; los antagonismos tribales y el creciente fanatismo religioso; la droga, la violencia, la desocupación y las condiciones económicas impuestas por el neoliberalismo y la globalización, vaticinan perspectivas sombrías. La esperanza de un mundo mejor basada en la opción que el socialismo teórico presentaba frente al capitalismo pragmático, fracasó ante la desintegración del llamado «campo socialista». La supervivencia de China y Cuba no generó todavía un modelo alternativo válido en el cual fueran superadas las contradicciones internas que ocasionaron la crisis del sistema.

132

No deseamos ser pesimistas como el sub-Comandante Marcos, quien desde Chiapas (México), afirmó que se desencadenó la Tercera Guerra Mundial: la de los países del Primer Mundo contra los del llamado Tercero, marginados los del Segundo (socialistas). Responsables de la educación universitaria de las jóvenes generaciones de arquitectos y urbanistas, debemos inculcarles la confianza y el optimismo de nuestra misión ética, estética y social. A la llegada del siglo XXI, nos unimos al coro de quienes claman por un proyecto rectificador de validez universal, que presente soluciones para el futuro. En el reciente documento de la UNESCO, *The World Ahead: Our Future in the Making*, retomando algunos puntos sustentados años atrás por el planificador Jorge Wilhelm, miembro del Hábitat de las Naciones Unidas, se plantean cuatro desafíos básicos: a) la definición de un nuevo contrato social que elimine la pobreza y establezca una paz mun-

dial duradera; b) vincular la ciencia con la salvaguardia de la naturaleza; c) fortalecer una educación dirigida al fortalecimiento del pluralismo y la socialidad; d) establecer principios éticos que respalden el desarrollo de la democracia, la inteligencia y las aptitudes de los miembros de la comunidad.

No es casual entonces, que en el XX Congreso de la UIA en Beijing (China, 1999), seis mil arquitectos pertenecientes a cien países, hayan firmado la «Carta de Beijing», en la cual se establece el papel de los profesionales para el próximo siglo, reforzando el compromiso ético con la sociedad, la imperiosa necesidad de preservar el contexto natural y defender los fundamentos culturales de la arquitectura. De estas premisas surgió el tema propuesto para el evento que se celebrará en Berlín en el 2002, relacionado con el desarrollo del medio ambiente, natural y urbano, reafirmando a una década de distancia, los enunciados de la Conferencia Eco-Río 92.

Arquitectura, pensamiento y sociedad

Es casi un lugar común afirmar que estamos sumergidos en un período de crisis de la arquitectura y el urbanismo, ante la todavía limitada presencia de los profesionales en la configuración de los crecientes y dilatados espacios urbanos de pueblos, ciudades y metrópolis, materializados por ingenieros, constructores, empresarios y usuarios, ajenos a los contenidos culturales definitorios de los lenguajes arquitectónicos de la modernidad. Crisis que además se manifiesta en la desintegración del sistema de valores estéticos y

lingüísticos, así como los contenidos conceptuales que forjaron las normativas, objetivos e ideales del Movimiento Moderno. Si esta afirmación es verídica, existe otra realidad contrapuesta. Nunca hasta el presente se otorgaron encomiendas de obras complejas y costosas a tan reducido número de arquitectos: sólo por citar algunas, recordemos Brasilia, proyectada y construida por Lucio Costa y Oscar Niemeyer, experiencia única en América Latina; mientras en el Primer Mundo, el *business center* de Euralille de Rem Koolhaas; el *Getty Center* en Los Ángeles de Richard Meier; los gigantescos aeropuertos de Kansai, Osaka, de Renzo Piano y de Chek Lao Kok en Hong Kong de Norman Foster; la Cúpula del Milenio en Londres de Richard Rogers; las torres más altas del mundo (Petronius) en Kuala Lumpur de César Pelli y el reciente premio (1999) obtenido por Peter Eisenman en el concurso para la construcción del Centro de la Cultura Gallega en Santiago de Compostela.

A ello se suma la compleja estructura publicitaria y la proliferación de galardones concebidos para resaltar las figuras solitarias del Olimpo arquitectónico, recientemente analizados por Martin Filler en *Arquitectura Viva* al cumplirse el veinte aniversario del Pritzker. Cuánta ingenuidad existía hace pocos años atrás, al presentar a los alumnos de la Facultad de Arquitectura en La Habana, la película *El Manantial*, con la interpretación que hizo Gary Cooper del arquitecto Howard Roark (personaje metafórico de F. L. Wright), como paradigma del «individualismo burgués». Ni Le Corbusier, ni Wright, ni los Maestros del Movimiento Moderno, jamás recibieron los

generosos recursos económicos otorgados a Gehry, Piano, Foster, Venturi y otros que oscilan entre el medio millón (Aga Kahn) y cincuenta mil dólares (Mies van der Rohe), distribuidos por instituciones europeas, asiáticas y norteamericanas: Erasmus (Holanda); Carlsberg (Dinamarca); Mies van der Rohe (España); Premium Imperiale (Japón); Pritzker (Estados Unidos).

Pocas esperanzas les restan a los futuros arquitectos latinoamericanos en la aspiración de pertenecer al círculo de los elegidos dominado por los profesionales del Primer Mundo. Los premios locales son en su casi totalidad honoríficos y raramente son divulgados en las revistas especializadas de nuestra región. Un mínimo grupo de diseñadores obtuvieron reconocimientos internacionales: el más reconocido fue Oscar Niemeyer, quién obtuvo el Premio Lenin de la Paz en la URSS; el Pritzker (injustamente compartido con Gordon Bunshaft) en Estados Unidos; el Príncipe de Asturias en España; la *RIBA Gold Medal* en Inglaterra (1998), entre otros de menor repercusión. Luego aparecen los mexicanos Luis Barragán con el Pritzker; Enrique Norten recibe el Mies van der Rohe (1998); Ricardo Legorreta la Medalla de Oro de la UIA (1999) y el costarricense Bruno Stagno, el *Prince Claus Awards* de Holanda. Quizás para los arquitectos del Tercer Mundo, conscientes de las responsabilidades futuras que tendrán que asumir ante la necesidad inminente de construir para poblaciones marginales y carentes, sobre todavía la ilusión de obtener el Premio Nobel de la Paz, otorgado merecidamente este año (1999), a los «Médicos sin Fronteras», existe

una organización similar de «Arquitectos sin Fronteras», dedicados a colaborar en la transformación del hábitat de la pobreza, en reconocimiento a las intervenciones realizadas en los países del mundo «Sur».

134 Esta dicotomía entre arquitectura «cultura» y construcción anónima, entre espacio urbano diseñado y suburbia marginal autoconstruida, es consecuencia de la modernidad que surge en el siglo XIX con el capitalismo industrial. Hasta entonces, existía «una» arquitectura y «una» ciudad que integraban en un discurso homogéneo la obra de Maestros, arquitectos menores y las construcciones populares espontáneas. Si tomamos como ejemplo Roma, constatamos que no habían contradicciones en la sucesión temporal de las obras, entre el *Palazzo della Cancelleria* de Bramante, el *Palazzo Massimo* de Baldassare Peruzzi, las intervenciones en San Pedro de Miguel Ángel, Carlo Maderna y Bernini, las iglesias de Borromini, y en el siglo XVIII, el diseño de la Plaza de España de Alessandro Specchi y Francesco de Santis. Ejemplos puntuales cosidos entre sí por una trama de viviendas que a los pocos años iba configurando el tejido unitario de la ciudad. Fenómeno también verificable en las ciudades coloniales latinoamericanas, cuya calidad estética y espacial perduran hasta la actualidad: entre otras citemos La Habana, Popayán, Quito, Córdoba, Salvador, Ouro Preto. En aquel entonces los debates focalizaban los problemas funcionales, constructivos, de estilo, composición y decoración. La difusión de los Tratados permitía infringirlos como hacían los Maestros, o aplicarlos al pie de la letra, pero dentro de un sistema racional común establecido por los ór-

denes clásicos. Tanto el atormentado capitel de Borromini como la simplista versión popular del Viñola, a pesar de sus diferencias expresivas, no generaban conflicto alguno en el discurso estético urbano.

El drástico cambio ocurre cuando, según Henri Lefebvre, la ciudad «valor de uso» se convierte en «valor de cambio». Surge entonces la especulación de la tierra y el tema de la vivienda pasa a ser manipulado como negocio tanto para ricos, como para la población menos favorecida económicamente. Por una parte, la joven y poderosa burguesía industrial pretende demostrar a través de la arquitectura su *status* económico y social, por medio de los falsos símbolos de opulencia y seudocultura. Por otra, los obreros industriales son condenados a vivir en las peores condiciones de habitabilidad, en los márgenes de la ciudad. ¿Ha cambiado esta situación, a finales del siglo XX? ¿No ocurre esto en San Pablo, al multiplicarse en el barrio de Higienópolis las viviendas individuales estilo *cafona* de los jóvenes financistas emergentes? ¿No se evidencian las contradicciones en Río de Janeiro, entre las lujosas torres de los condominios cerrados de la Barra de Tijuca y la progresiva expansión de las *favelas* en la Zona Norte de la ciudad? ¿No se repite siempre la profunda antinomia establecida por el escritor carioca Zuenir Ventura, entre la ciudad «solar» de los espacios públicos cuidados, el verde diseñado, donde habitan los ricos y el contraste con el desorden y el descuido de las áreas pobres que caracterizan la ciudad *noir*? ¿No se repite este fenómeno en la mayoría de las ciudades de América Latina, Asia, y en parte también, en las de Estados Unidos?

Por lo tanto, la percepción de la crisis no es nueva ni de ahora, sino que es asumida desde más de siglo y medio atrás, al fortalecerse el problema ético y moral del arquitecto paralelamente al debate estético. ¿Debe el profesional aceptar cualquier encargo sometido a las imposiciones mercantiles de su cliente, o debe defender sus principios, no sólo estéticos, sino de contenido social y moral? ¿Es lícito que, en función de mezquinos intereses individuales o corporativos se aprueben soluciones que afecten el espacio urbano de la comunidad? ¿Debe priorizar su autorrealización en obras autónomas en vez de integrarse en un trabajo de equipo para resolver las necesidades comunitarias? ¿Cómo mantener el silencio cómplice ante la fealdad progresiva de nuestro entorno, el deterioro del ambiente, la destrucción de la herencia histórica, las precarias condiciones de vida de los necesitados? ¿Es justo asistir al ostentoso espectáculo de las lujosas torres empresariales construidas en Oriente y Occidente, que invaden agresivamente los espacios sociales urbanos? ¿Cabe negar el Humanismo que desde la antigua Grecia, en sus disímiles versiones filosóficas a lo largo del tiempo, defendió la belleza como expresión de la cultura social?

No nos corresponde aquí hacer un recuento de todos aquellos que lucharon por este ideal, pero deseamos puntualizar algunos intentos por encontrar un equilibrio entre la particularidad de las historias locales y la existencia de valores universales, forjados a lo largo de siglos de racionalidad humana, sin desconocer los componentes emocionales y subjetivos que intervinieron en la determinación de la obra arquitectónica.

Uno de los primeros teóricos que asoció moral y arquitectura fue John Ruskin (1819-1900), en su libro *Las siete lámparas de la Arquitectura*. Al identificar la belleza con la verdad, la vida y la naturaleza, se opuso al hueco academicismo historicista y a las injusticias del nascente capitalismo industrial inglés. De allí que, decepcionado por el escaso eco que despertaron sus proclamas en pro del arte, se dedicó a las actividades políticas apoyando los movimientos obreros socialistas, ya que consideraba que la buena arquitectura surgiría naturalmente como reflejo de una estructura social sana. Cien años después, insistiendo en la validez de esta idea, el cubano Fernando Salinas cerraría el VII Congreso Internacional de la UIA celebrado en La Habana (1963), transcribiendo las ideas de su ilustre compatriota, el pensador finisecular José Martí, con estas palabras: «*transfórmese al hombre y con él se transformará la arquitectura*».

135

En el contexto del sistema monopolista industrial y financiero de Estados Unidos, Louis Sullivan (1856-1924) intentó convencer a los «capitanes de industria» de Chicago de la posibilidad de construir rascacielos «bellos» sin caer en el decorativismo historicista. Su búsqueda de los temas ornamentales inspirados en la Naturaleza, y la asimilación de las técnicas avanzadas de la construcción en acero, tomaron forma definitiva en una teoría del edificio alto, como expresión de la nueva civilización «maquinista» parafraseando a Le Corbusier (1887-1965), quién seguiría sus pasos al defender el rascacielo «cartesiano», y de la modernidad urbana. Al verificar el camino divergente entre sus ideales y el capitalismo norteamericano, es-

cribió emocionantes páginas en *Kindergarten Chats* (1901) sobre la educación moral y estética del arquitecto, seguidas por una dura crítica al sistema social y económico en *The Autobiography of an Idea* (1922). Herencia seguida por F. L. Wright en sus posteriores escritos autobiográficos, enfatizando el rechazo a la ciudad y el regreso a la regeneradora naturaleza.

En el siglo xx, el pensamiento teórico hegemónico se identifica con los principios de honestidad y veracidad funcional, constructiva y técnica, y el rechazo casi total a los postulados compositivos clásicos, en busca de una expresión estética y una dinámica espacial acorde a las renovadas exigencias de la vida social urbana. En un inicio, tanto las ideas surgidas dentro del sistema capitalista en el caso de Adolf Loos (1870-1933), Mies van der Rohe (1886-1969), o Le Corbusier, como en aquellas que lo cuestionaban planteando las bases de una arquitectura «proletaria» Hannes Meyer (1889-1954), coincidieron en el minimalismo formal basado en las figuras geométricas platónicas, el total abandono de la decoración (Loos, «Ornamento es Crimen»); la libre organización espacial y la veracidad constructiva llevada a sus extremos con signo contrario por Mies y Meyer, postulando el antihistoricismo y el corte radical con el pasado. Sin embargo, la articulación entre historia y modernidad; la búsqueda de verdades universales, coexistieron con aquellos enunciados y se continuaron hasta la actualidad, vinculándose a los valores sociales de la Modernidad Iluminista. En 1923, Paul Valéry (1871-1945), publica el difundido diálogo socrático de *Eupalinos ou l'Architecte*; en esta década, tres arquitectos españoles desde sus cá-

tedras universitarias en Madrid y Barcelona Antonio Fernández Alba (1927), Luis Fernández-Galiano (1950) y Josep Quetglas (1946), atacan ácidamente la pérdida de valores y la desorientación de la arquitectura actual, convertida en escenografía, espectáculo mediático, frívolo montaje esteticista al servicio de las imágenes corporativas y del consumismo desenfrenado. Fernández Alba en *Domus Aurea. Diálogos en la Casa de Virgilio* (1998); Quetglas en *Escritos Colegiales* (1997) y Fernández-Galiano en *Discurso contra el Arte* (1997), mantienen viva la herencia conceptual clásica entendida no en términos formales, sino en aquellos universales, portadores de los valores perdurables del Humanismo, dentro de la modernidad, inspiradas en las nuevas interpretaciones surgidas del pensamiento de Walter Benjamin, Jürgen Habermas y los filósofos de la Escuela de Frankfurt. Ideas opuestas a las sustentadas por Peter Eisenman, al decretar el fin de la representación, la razón y la historia, en el acto proyectual.

Los conceptos defendidos respaldan la capacidad creadora del diseñador, puesta al servicio de la transformación de la realidad y de un sitio natural o artificial determinado, en función del significado etimológico de *architekton arch* (comienzo, iniciativa); *tekton* (invención, configuración); la defensa de los contenidos abstractos de la forma, ajena a toda mimesis o reproducción de la naturaleza; el valor existencial del espacio; las cualidades matéricas de la edificación; la primacía de la legibilidad y el orden no concebido en términos de limitación y represión, sino como libertad democrática y electiva, frente a la ininteli-

gibilidad del caos. Ante los efectos desintegradores de la crisis, se pregunta Fernández Alba: «¿recuperará la buena arquitectura el hacer constructivo, su artesanía del detalle, su nobleza en la espacialidad y la poética de la materia?» Y a su vez Quetglas, define los cinco puntos –no lecorbusieranos– que cuestionan el incierto camino de la reciente arquitectura.

- 1) La iniciativa del proyecto no es del propio arquitecto. El arquitecto y su obra aparecen tras una decisión política y adoptan la figura de técnicos parciales, contratados para que resuelvan un encargo, ya establecidos en sus elementos de programa e imagen. El autor es otro.
- 2) Las actividades que patrocina el edificio no están producidas por lo tradicional en el uso del lugar, sino que aterrizan en él irrumpiendo como una novedad completada, como un sistema autosuficiente de usos, que no sostiene sino que influye en su alrededor, que no surge como una planta arraigada sino como una colonización.
- 3) La técnica y el trabajo no están usados como material desde el que extender la imaginación y encontrar la forma, sino, a la inversa, como revestimiento doblegado de una imaginación tradicional, asegurada, rutinaria, formalista.
- 4) La aparición extemporánea del edificio, su excepcionalidad formal, lo presentan al espectador como objeto de contemplación pasiva.
- 5) La relación estética entre el espectador y la arquitectura está basada en la medida, en la cantidad.

Y finalmente, una síntesis de las premisas específicas que deberían regir el hacer arquitectónico actual, aparece en los epígrafes del «Código Vitruviano», escrito por Fernández-Galiano, al decir:

- a) Construiré edificios sólidos y duraderos, concebidos pensando tanto en el hoy como en el mañana.
- b) Proyectaré desde el estudio minucioso de las necesidades y deseos de los usuarios.
- c) Procuraré otorgar placer a los usuarios y transeúntes a través de la belleza. No impondré mis gustos con arrogancia a los clientes, los habitantes y el público.
- d) La dignidad de la persona es más respetable que la oportunidad del profesional. Pondré siempre la arquitectura al servicio de la vida y no la vida al servicio de la arquitectura.

137

Afirmación conclusiva que coincide con el pensamiento teórico de Oscar Niemeyer (1907), presente en su libro *As curvas do tempo* (1998), quién sostiene el valor de la belleza como una necesidad social de la propia comunidad. Idea, que entronca con la simbiosis entre historia y modernidad, indispensable para lograr la identidad ambiental latinoamericana y brasileña en el contexto universal, elaborada ya en la década del treinta por Lúcio Costa (1902-1998), en su antológico texto *Razões da Nova Arquitetura* (1934).

Tendencias actuales: disonancias y similitudes

En la segunda mitad de siglo XX, los cambios en el pensamiento, la cultura, el arte y la ar-

quitectura se aceleraron vertiginosamente. Si el Movimiento Moderno se mantuvo incuestionado durante tres décadas, hasta la difusión del *International Style*, las posteriores corrientes tuvieron un carácter fugaz, superponiéndose unas con otras, como lo demostró Charles Jenks en su difundido cuadro sinóptico sobre la arquitectura de las décadas recientes. No es nuestra intención aquí hacer un recuento de las múltiples etiquetas estilísticas vigentes en la actualidad, pero sí resumir los elementos más significativos que indican cambios metodológicos y estéticos orientados hacia la perspectiva del siglo XXI. Quizás, lo esencial radique en la multiplicidad de caminos posibles y la pérdida de cohesión y de unidad en los sistemas lingüísticos dominantes, que conforman los códigos o «estilos».

138 Hasta los sesenta, el orden cartesiano homogéneo definía las formas y las estructuras planimétricas de los edificios; mientras la modulación regular y los esquemas tipológicos eran aceptados universalmente. Ni el Brutalismo ni el Postmodernismo, a pesar de las acentuaciones expresivas, tanto matéricas y estructurales como historicistas, lograron cambiar la organización racional interior de los edificios. Sin embargo hoy, el predominio de las formas quebradas, evasivas, desmaterializadas, discontinuas, heterogéneas —la suma de fragmentos, la primacía de los intersticios en la inestable área de los «entre»—, configuran las angustiantes formas y espacios de los edificios de esta década, agrupadas bajo las denominaciones de deconstructivismo, minimalismo y supermodernismo. Desde los cincuenta, la escuela miesiana se impuso universalmente,

tanto en el tema de la vivienda como en los edificios públicos a partir de los paradigmas creados por el Maestro: recordemos la planta de la casa Fansworth; del Crown Hall en el ITT o del Museo de Arte Moderno de Berlín. Hoy, los equivalentes tipológicos son la casa Möbius del arquitecto holandés Ben van Berkel (1999), presentada en la reciente exposición del MOMA sobre la *Un-private house*; el Museo Guggenheim en Bilbao de Frank Gehry (1997) y la extensión del *Victoria and Albert Museum* en Londres, de Daniel Libeskind (1998). Las formas cúbicas regulares fueron sustituidas por geometrías complejas como la cinta continua que, a partir de la teoría matemática reprodujera en su famosa escultura Max Bill; o por el desarrollo en espiral aplicado en su diseño por Libeskind.

Estos cambios no resultan arbitrarios ni caprichosos; responden al torbellino de transformaciones sociales, económicas, científicas y filosóficas que atraviesa el planeta. Convertido en la «Aldea global» que preconizara Marshall McLuhan en los sesenta, está compuesta por infinitas «tribus» interrelacionadas entre sí por las constantes migraciones de heterogéneos grupos humanos y la red informática, cuyos mensajes son emitidos simultáneamente por múltiples culturas. Las antes nítidas divisiones de pueblos y sociedades, han sido sustituidas por los procesos de hibridización y mestizaje. Por una parte, ocurre la uniformidad objetiva de usos y costumbres impuesta por la globalización, la desterritorialización y la telemática; por otra, se acentúan las identidades locales y tribales, preservando la continuidad de sus propias tradiciones. A la caducidad de los

grandes sistemas universales políticos e ideológicos, del imperio de la razón; de la estabilidad del conocimiento científico y el mito del progreso universal, le sucede la mayor significación otorgada a las incógnitas sobre las certezas; al individuo y sus deseos; a la comunidad y su metamorfosis, y a los componentes subjetivos del quehacer humano. Cuando Michel Maffesoli habla de la razón «sensible», se refiere a la necesidad de integrar sentimiento y razón, «de crear una lógica 'contradictorial' que mantenga unidos los elementos heterogéneos de la existencia». Dentro de esta línea se desenvuelve el pensamiento filosófico con sus distintas variantes; desde Georges Bataille, quien recupera el significado de lo informal, el azar y la causalidad; Foucault profundizando en las superposiciones y yuxtaposiciones de las «heterotopías», hasta la valorización de las diferencias y disonancias en Derrida y Deleuze. Posiciones que asumen la complejidad cambiante de la realidad en todas sus dimensiones la *regio dissimilitudinis*, rechazando los esquemas abstractos y generalizadores que mistificaron a lo largo de este siglo la esencia del hombre y de sus relaciones sociales.

La incidencia de esta dinámica cultural en la arquitectura se manifestó en la mayor profundidad y complejidad en el estudio y la elaboración de los proyectos. Por una parte, la existencia de programas de computación gráfica que permiten el cálculo de formas casi imposibles de representar con el dibujo tradicional; por otra, la mayor significación otorgada a la particularidad y diferenciación de las funciones, del espacio, la luz y las articulaciones volumétricas, promovieron la identidad simbóli-

ca y expresiva de los edificios públicos de la presente década. A esto se agrega la importancia alcanzada por la arquitectura contemporánea y los profesionales del *star system*, dentro de los sistemas de representación corporativa de empresas privadas o la identificación de ciudades y estados nacionales. Fenómenos de exhibicionismo y competitividad que llevan aparejados los excesos formales, la gigantomía de los edificios de oficinas, la desproporcionada concentración de «monumentos» antagónicos en espacios urbanos reducidos; los irracionales consumos de energía y el encarecimiento de las obras por el lujo y la sofisticación de tecnologías y materiales. Se produce así una arquitectura de la opulencia ostensiva del llamado «Mundo Norte», antagónica frente a los recursos, posibilidades y temáticas vigentes en el «Mundo Sur», que genera deseos y ansiedades en los estudiantes y profesionales de los países en vías de desarrollo, alejándolos en algunos casos de los problemas reales de la cotidianidad local. De ahí la importancia, en la formación universitaria, de separar con nitidez la significación de los conceptos esenciales, para llevar adelante una proyectación contemporánea, alejada de los espejismos de las formas encandilantes, presentes en las fugaces y policromadas publicaciones que invaden los talleres de diseño de las facultades de arquitectura de nuestra América. Veamos algunos componentes básicos de las orientaciones vigentes en la actualidad.

139

La Naturaleza

Seres vivientes y objetos permanecemos sumergidos en la naturaleza, fuente esencial de

la existencia humana. Ella, además de base material, resulta generadora de ritos, ideales y metáforas. Según Vitruvio o el Abate Laugier, la arquitectura surgió de un rústico ordenamiento de troncos y ramas que conformaron la cabaña primitiva, base esencial de la posterior abstracción de los órdenes clásicos. El vínculo estético y cultural con la naturaleza tuvo profundas variaciones a lo largo de la historia. Marco bucólico en la Antigua Grecia, se convirtió en espacio amenazador en la Edad Media: Dante, en la *Divina Comedia*, se refiere con horror a los peligros de la insegura «selva oscura», opuesta a la protección y seguridad de la *Civitas Dei*. A partir del Renacimiento, la razón humana intenta dominar con el conocimiento y la forma el paisaje extraurbano, configurando las complejas geometrías de los parques barrocos. A partir del siglo XVIII, el romanticismo y la búsqueda de las virtudes originarias del hombre en las sociedades primitivas impulsadas por J. J. Rousseau, motivaron la integración de fragmentos naturales «espontáneos» dentro de la ciudad. En el siglo XIX, frente a las progresivas contradicciones surgidas en la centralidad urbana, se genera el síndrome de la huida hacia la Naturaleza, que ha prevalecido hasta hoy en las dilataciones periféricas de las grandes urbes. En América Latina, la disponibilidad de espacios naturales vírgenes creó grandes conjuntos habitacionales a lo largo de playas y océano la Barra de Tijuca en Río de Janeiro, o el surgimiento de introvertidos barrios cerrados en la extensión pampeana de Buenos Aires.

La Naturaleza fue asumida como punto de partida de planteamientos estéticos en la forma de

la vivienda. Constituyen dos paradigmas americanos, uno en el norte –la casa de la Cascada de F. L. Wright–, y otro en el sur –la casa en Canoas de Oscar Niemeyer–. Ambas asumen la particularidad del paisaje como elemento rector en la configuración de la vivienda: Wright utiliza la unicidad del salto de agua como excusa para extender en fuertes voladizos los espacios interiores sobre el drama de la Naturaleza. A su vez, Niemeyer se asimila a la sinuosidad y desniveles del terreno que definen la planimetría de la casa delimitada por una ondulante cubierta, metáfora de una volátil nube. Vínculo simbiótico entre arquitectura y topografía que Affonso Reidy lleva a sus máximas consecuencias en el conjunto habitacional de Pedregulho en Río de Janeiro. A su vez, el venezolano Fruto Vivas, integra la naturaleza en el espacio interior de la vivienda, creando en la célula un microclima reproductor del frescor asumido de la vegetación exterior.

La dilatación infinita del contexto artificial establecido por las metrópolis ha motivado la lucha por la inserción del verde público en la ciudad, en sus dos vertientes: libremente configurado a partir de las características de la vegetación del sitio como realiza Luis Barragán en las afueras de Ciudad México, o rediseñando la naturaleza como un hecho plástico, constantemente variable, privilegiando las imágenes abstractas de la pintura y la escultura. Esto fue llevado a cabo por Burle Marx al asumir la exuberancia de la vegetación tropical, cuyas reconstrucciones paisajísticas se convirtieron en paradigmas de la naturaleza latinoamericana. El Aterro de Flamengo es una de las mayores extensiones de verde urbano diseñado

del continente, cuyas sinuosidades y diferenciación de componentes naturales contrastan con las abstracciones minimalistas de los jardines europeos, presentes en el Parque de las Industrias de Barcelona o en La Villette y el Parque Citroën de París.

Sin embargo, el desequilibrio existente entre forma construida y espacios libres en las grandes metrópolis motivó la búsqueda de un ocultamiento, intentando lograr la desaparición de los edificios en el seno de la naturaleza. Se trata de una arquitectura «ecologista», que minimiza la imagen abstracta del edificio, sumergiéndolo en las entrañas de la tierra o delimitándolo por virtuales pantallas naturales. Resultan ejemplos significativos el Museo Tamayo de Abraham Zabludovsky y González de León en México y los proyectos recientes de Emilio Ambasz y del grupo SITE en los Estados Unidos. Ironía y mímesis constituyen los ejes expresivos de los edificios realizados.

Los materiales

Los avances científicos y tecnológicos de este siglo revolucionaron las posibilidades constructivas y los materiales tradicionales —barro, ladrillo, piedra y madera—, utilizados desde los inicios de la civilización. A ellos se agregaron el acero, el aluminio, el vidrio, el hormigón armado y recientemente las finas láminas de titanio, utilizadas por Gehry en el Museo Guggenheim de Bilbao. Sin embargo, en la actualidad, su utilización no resulta excluyente, ni es representación de la modernidad el uso del acero y el cristal, en vez de la piedra y la madera. La elección de los materiales radica en premisas conceptuales y estéticas más

que en fundamentos económicos o funcionales. De ahí la ambivalencia de una idea que carece de asociaciones unívocas con los materiales: las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller fueron pensadas a partir de la ligereza del aluminio, y también se construyeron en bambú. Hoy, rige el principio de la libertad electiva y expresiva y la posible combinación de elementos heterogéneos. También coexisten la búsqueda de la materialidad y macidez, con la transparencia y la interpenetración visual; efecto logrado en el Museo de Arte Romano en Mérida (1985) de Rafael Moneo.

El material se independiza ahora de sus atributos tectónicos y estructurales: elementos ligeros de madera representan una cerrada y hermética caja: la casa en Tongoy del chileno Mathias Klotz (1991), y macizas moles de piedra se convierten en translúcidas pantallas: las bodegas Dominus en el valle de Napa (California), de Herzog & De Meuron (1998). En América Latina, el uso del ladrillo abarca desde las sinuosas curvaturas de la iglesia de Atlántida de Eladio Dieste, a las macizas torres de apartamentos del Parque en Bogotá, de Rogelio Salmona. Igualmente, el hormigón armado tiene en Niemeyer el exaltador de su aérea ligereza y, por el contrario, en México, Abraham Zabludovsky y González de León rescatan las ásperas texturas y los pesados volúmenes de la tradición azteca. Podríamos afirmar que el símbolo de las complejas articulaciones entre materiales tradicionales y modernos, aparece en las recientes obras del suizo Peter Zumthor —recientemente galardonado con el premio europeo Mies van der Rohe (1999)—, cuyo rigor minimalista integra prehistóricos muros de piedra

con translúcidas superficies acristaladas: efectos logrados en las Termas de Vals y en la Kunsthhaus de Bregenz (1995).

Estructuras y tecnologías

Cúpulas y bóvedas clásicas en la Antigüedad y arcos ojivales en la Edad Media, llevaron hasta sus máximas posibilidades las capacidades estructurales de los materiales tradicionales. Con la aparición del hierro, seguido por el acero y el aluminio, transparencia y luminosidad se convierten en los atributos básicos de los grandes espacios cubiertos con estructuras metálicas. Existe un eje de continuidad entre el Palacio de Cristal de Paxton (1851) y la Cúpula del Milenio de Richard Rogers (2000) en Londres, o la Cúpula del Reichstag en Berlín de Norman Foster (1999). La presencia de voladizos, membranas, cáscaras, estereocelosas, extensas cubiertas de acero y vidrio, constituye, según Bruno Zevi, uno de atributos visuales configuradores de la contemporaneidad. Quizás es lícito afirmar que la continuidad de la *High Tech*, desde las primeras experiencias de Freyssinet o Nervi, ha sido uno de los componentes de la racionalidad arquitectónica que ha perdurado a lo largo del siglo, conformando los abstractos y genéricos «no lugares» como expresión de la globalización, definidos por el filósofo francés Marc Augé: aeropuertos, estaciones de ferrocarril, instalaciones deportivas, centros culturales, supermercados.

También la tecnología se adaptó al pensamiento «flexible» actual, variando los términos de los principios de la racionalidad constructiva tradicional: ello aparece en las deformaciones o magnificaciones de los elementos estructu-

rales utilizados en los puentes de Santiago Calatrava, o en la monumental «visera» del Centro Cultural de Lucerna de Jean Nouvel (1998). En América Latina, las estrechas posibilidades inherentes a las limitaciones del desarrollo industrial, llevaron a los diseñadores a buscar una creatividad tecnológica con materiales tradicionales: es el caso de los ya citados Eladio Dieste y Fruto Vivas, al utilizar el ladrillo y el bambú y las poéticas invenciones formales alcanzadas por el brasileño João Filgueiras Lima en sus hospitales «Sara Kubitschek» y el cubano José Antonio Choy en la terminal ferroviaria de Santiago de Cuba, resueltos con ligeras estructuras metálicas. La respuesta canónica a la función no invalida la búsqueda de una expresión plástica y de los contenidos metafóricos de la arquitectura.

El orden platónico

La pirámide fue la primera identificación geométrica regular perdurable del hombre sobre la Tierra: I. M. Pei reiteró su valor simbólico en el Museo del Louvre, despojándola de sus ancestrales atributos matéricos. Luego, a la primera abstracción egipcia se agregaron los sólidos filibianos de Platón: la esfera y el cubo. A partir de estas figuras elementales, la cultura clásica elaboró los órdenes que guiaron por casi dos milenios las formas arquitectónicas. Hoy perdieron vigencia y resulta cuestionada su perennidad, pero la nitidez de la imagen organizada por líneas, planos y volúmenes no ha caducado como persistente envoltura esencial de la existencia humana. Pese a la proliferación de organismos compositivos inspirados en la naturaleza, recientemente Giancarlo de Carlo (1999) justifica-

ba las formas complejas de sus obras, asociándolas a los crustáceos en vez de los vertebrados, o en visiones antropomórficas de los espacios habitables, la geometría platónica sigue rigiendo la identidad visual de los edificios.

Algunos ejemplos se concretan en Francia, como la Mediateca de Nîmes de Norman Foster (1993); el Arco de La Défense de Johan Otto Von Spreckelsen (1987) y las torres de la Biblioteca Nacional de Dominique Perrault (1997) en París; en Portugal, la reciente iglesia en Marco de Canaveses de Álvaro Siza (1997). La transcripción actual de la significación de los volúmenes puros, densos y matéricos, consiste en expresar, en la regularidad de la geometría, la complejidad de la percepción: o sea, se trata de desmaterializarlos, convirtiéndolos en imágenes ambiguas. Es el efecto logrado por Rafael Moneo en el Kursaal de San Sebastián (1999); dos nítidos «dados» arrojados en la playa frente al mar, recubiertos de ligeras membranas translúcidas. América Latina, no escapa a esta veneración de las formas puras: Luis Barragán las «regionaliza» en México, cromatizándolas en los proyectos de viviendas, magnificadas posteriormente por Ricardo Legorreta. Niemeyer las exalta en Brasilia en el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1997); Paulo Mendes da Rocha las minimaliza en el Museo de las Esculturas en San Pablo (1998), émulo del rigor compositivo del MASP (1968) de Lina Bo Bardi.

Pliegues y fracturas

Peter Eisenman es el líder, desde la década del setenta, de la crítica demoledora al eje que unió conceptualmente la tradición clásica con el Movimiento Moderno. Aunque, en el mundo profe-

sional y universitario, las estructuras mentales conformadas dentro de los principios cartesianos no han caducado, no cabe duda que las proclamas y obras de Eisenman, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Toyo Ito, Daniel Libeskind, Frank Gehry, y el equipo de Coop Himmelblau, crearon una división insalvable entre los métodos tradicionales de proyecto y los nuevos esquemas formales, espaciales y compositivos. La tesis sobre la muerte de la representación, la razón y la historia, significan la total imposibilidad de dibujar manualmente los proyectos, sin la intervención de la computación gráfica e, inclusive, el modelaje tridimensional. La lógica funcional y su fácil legibilidad que regía hasta el presente desaparece totalmente.

Por último, las formas no se relacionan con ninguna tipología que se remonte a la tradición histórica. El ejemplo paradigmático de esta renovación radical es el Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry. Dentro de la misma línea de pensamiento, se encuentran el Museo Judío en Berlín de Lubetkin, el conjunto de cines en Dresde de Coop Himmelblau, el pabellón de exposición de flores en Wil am Rhein de Zaha Hadid y el Educatorium de Rem Koolhaas en Utrech. Aquí está presente un corte, una fractura con los principios de diseño hegemónicos a lo largo del siglo xx, que indudablemente abren un cuestionamiento y exigen una introspección, en las perspectivas del siglo xxi.

143

Contemporaneidad y necesidades sociales hacia el siglo xxi

Quizás en este resumen de las tendencias contemporáneas hayan surgido más incógnitas

que esperanzas, especialmente a quienes actuamos y pensamos en el «Mundo Sur». No cabe duda que resulta agobiante la presión ejercida sobre nosotros por las obras producidas en el «Mundo Norte». No se trata de la mayor o menor existencia de talento creador entre los profesionales, sino de las posibilidades materiales, técnicas y económicas que poseen los países desarrollados. ¿Cuántas nuevas escuelas, centros culturales, museos, hospitales, aeropuertos, conjuntos habitacionales se están construyendo en este fin de siglo en América Latina? ¿Cuáles son las inversiones estatales de los países de la región en obras públicas otorgadas por concurso a los mejores arquitectos locales? ¿Nos resultan de alguna utilidad las innovaciones metodológicas, técnicas, formales y espaciales, que se elaboran en los centros metropolitanos?

144

Sin optimismo, no valdría la pena aceptar el desafío de entrar en el siglo XXI. Tampoco el pesimismo es lícito en la formación de los jóvenes en las aulas universitarias, en las que deben ser motivados, incitados a la lucha, a la transformación del mundo material que como arquitectos están llamados a forjar. De ahí que lo importante es recoger y atesorar las experiencias positivas, mundiales y locales. Si el desafío es mejorar las estructuras urbanas, cualificar el nivel de vida de la comunidad, promover la socialidad y el intercambio a través de los espacios públicos, una de las experiencias más importantes que intenta lograr estos objetivos en América Latina es el Programa *Favela-Bairro* que se desarrolla en Río de Janeiro por iniciativa de la Secretaría Municipal de Habitación de la *Prefeitura* de la Ciudad de Río de Janeiro.

En él se resumen algunos de los principios básicos que definen la arquitectura de este fin de siglo. Las intervenciones en las *favelas* son llevadas a cabo por un sinnúmero de diseñadores de prestigio —Paulo Casé, Mauricio Roberto, Jorge Jáuregui, Pedro da Luz—, que realizan proyectos diferenciados entre sí, con variados enfoques metodológicos, formales y espaciales. Quedó eliminado todo intento de homogeneización o tipificación de los componentes arquitectónicos, basados en esquemas burocráticos y anónimos, como todavía se siguen produciendo en algunas iniciativas estatales y de los gobiernos centrales. Es una respuesta llevada a cabo por el poder municipal, cuyo objetivo es lograr una dinámica participacional con la comunidad, evitando las decisiones autoritarias, impuesta coercitivamente desde la dirección política. O sea, se crea una trilogía activa e interrelacionada, formada por los directivos municipales, los diseñadores y los representantes de la comunidad.

Las edificaciones, insertas en el contexto construido, representativas del «saber» profesional, no se imponen agresivamente, sino que establecen un diálogo con la cultura ambiental popular. El objetivo es lograr la mezcla o hibridación entre ambos niveles lingüísticos y sus concreciones formales y espaciales. Se evita la creación de un trazado urbano preestablecido, ocupándose vacíos e intersticios con funciones fragmentarias, que no altere la lógica del espacio existente, forjado a partir de las relaciones sociales de la comunidad. Al romper con la introversión de la *favela* por medio de las penetraciones viales dentro de ella, se acaba con los tradicionales compartimentos

estancos dentro de la ciudad, abriendo el vínculo entre el núcleo de la favela y los barrios circundantes. Queda así privilegiada la interrelación, la interconexión entre espacios y grupos sociales disímiles. Se trata de una experiencia que integra íntimamente la arquitectura con la vida; el diseñador con las necesidades populares. Las formas y espacios no se originan así, en gratuitas invenciones lúdicas, sino como respuestas concretas a las ansiedades y aspiraciones de la comunidad.

El hecho que la Bienal de Arquitectura de San Pablo (1999) haya otorgado uno de los Grandes Premios de Arquitectura al conjunto de edificios proyectados en las *favelas* por el arquitecto Mario Jáuregui, demuestra la espe-

ranza aún vigente en una modernidad fundada en las respuestas ambientales a las presionantes necesidades sociales. En los años cincuenta, la Bienal otorgaba sus premios a los Maestros del Movimiento Moderno –los recibieron Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Alvar Aalto, Max Bill–, por los paradigmas universales que supieron crear. Hoy, ante las complejas soluciones requeridas por los múltiples problemas que se agolpan ante el nuevo milenio, la arquitectura y el urbanismo están llamados a resolver, no eternizaciones materiales de gobernantes o corporaciones, sino –parafraseando a Le Corbusier– la búsqueda de las «alegrías esenciales» del simple ciudadano que habita ilusionado en este incomprendible mundo.©

