

# LA CIUDAD MODERNA

Textos sobre arquitectura peruana

REYNALDO LEDGARD



FONDO  
EDITORIAL

FACULTAD DE  
ARQUITECTURA  
Y URBANISMO



PUCP



# LA CIUDAD MODERNA

Textos sobre arquitectura peruana

REYNALDO LEDGARD



FONDO  
EDITORIAL

FACULTAD DE  
ARQUITECTURA  
Y URBANISMO



PUCP

*La ciudad moderna. Textos sobre arquitectura peruana*  
Reynaldo Ledgard

© Reynaldo Ledgard Parró, 2015

De esta edición:

© Fondo Editorial

© Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono (511) 626-2000, anexo 5580

publicacionesfau@pucp.pe

<http://www.pucp.edu.pe/facultad/arquitectura>

Cuidado de edición y revisión de textos:

Oficina de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Editor: Víctor Mejía

Diagramación: Almendra Tamariz, Brian Benavente

Fotografía de portada: Gladys Alvarado

Primera edición: marzo de 2015

Primera reimpresión: setiembre de 2016

Tiraje: 250 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,  
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN: 978-612-317-072-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2016-09439

Registro del Proyecto Editorial: 31501361600778

Impreso en ALEPH IMPRESIONES S.R.L

Jr. Risso 580, Lince. Lima - Perú

A mis hijos  
Denise, Jimena, Álvaro y Mateo

# ÍNDICE

**9**      **Lima imposible**  
Prólogo por Gustavo Buntinx

**31**     **Introducción**  
Reynaldo Ledgard

## PRIMERA PARTE

Años ochenta

- 41**      La vivienda y el Estado (1982)
- 55**      Limatambo. Hacia una arquitectura peruana (1982)
- 65**      De lo moderno a lo posmoderno: la búsqueda de una  
arquitectura peruana (1983)
- 77**      Pequeño manifiesto en contra del chalet (1985)
- 81**      *Gregorio* en Alto Pushka (1985)
- 87**      CentroLima: lo que no se ha dicho (1985)
- 91**      Polémica en torno a Galerías Garcilaso (1986)
- 99**      Arquitectura y ciudad. Teoría y metodología del diseño (1986)
- 103**     Actores urbanos (1986)
- 115**     Arquitectura para el centro de Lima (1) (1987)
- 117**     Imaginando otro espacio urbano: la experiencia de Huaycán (1987)
- 137**     La ciudad moderna (1987)
- 155**     Limatambo: una mirada retrospectiva (1988)
- 165**     Arquitectura del poder: entre el Estado y la banca privada (1988)

## SEGUNDA PARTE

Años noventa

- 181** Hacer arquitectura en el Perú, hoy (1990)
- 185** Nuestro espacio urbano, propuestas morfológicas (1990)
- 189** A propósito de la modernidad. Arquitectura y neoliberalismo (1990)
- 193** Condición urbana y modernidad (1991)
- 209** ¿Un país hacia la modernidad? Las ciudades son irreversibles (1991)
- 217** Sobre la utilidad de la Historia y la teoría para la práctica del diseño (1993)
- 219** ¿Existe una arquitectura peruana contemporánea? (1994)
- 223** Renovar la tradición (1994)
- 227** Luis Miró Quesada. Un maestro moderno (1994)
- 235** La arquitectura peruana en la encrucijada (1996)
- 241** Arquitectura para el centro de Lima (2) (1998)

## TERCERA PARTE

Después del 2000

- 255** Arquitecturas chatas: ¿inmediatez o irrelevancia? (2003)
- 261** La importancia del contexto en la determinación de la forma arquitectónica (2005)
- 267** Arquitectura peruana: una reflexión generacional (2009)
- 271** *ConPosiciones* (2010)
- 283** El difícil oficio de la arquitectura (2012)



## LIMA IMPOSIBLE

Prólogo por  
Gustavo Buntinx

---

*Sucede que muchas veces el exceso de realismo  
impide imaginar otras soluciones que no sean las inmediatas,  
impuestas por las necesidades urgentes.  
Prisioneros de una cotidianidad agobiante,  
descartamos con excesiva facilidad la utopía.*

Reynaldo Ledgard,  
«Imaginando otro espacio urbano:  
la experiencia de Huaycán», 1987

### **Previo**

Hay, tal vez, demasiadas maneras de leer este libro, múltiple pero esencial, de Reynaldo Ledgard. Yo propongo la más ardua, y por ello mismo la más vital y necesaria. Su comprensión orgánica. Estructural e histórica y personal en el mismo gesto. Una mirada atenta a las coherencias profundas en un pensamiento siempre articulado y fiel a su lógica racional, racionalista casi. Pero también una lectura que aprecie la subjetividad comprometida en esta escritura, ante los reveses e inflexiones de los tiempos tan cambiantes en que los distintos textos fueron generados: treinta años de transformaciones violentas en una sociedad sin pausa.

Sin tregua: desde la utopía socialista, punzante aún a inicios de la década de 1980, hasta la revolución capitalista que en este siglo todo lo trastoca. Entre

ambos extremos, la guerra incivil que desbocó a nuestra República de Weimar peruana (1980-1992), desatando todas las pulsiones; y luego la neodictadura de Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori (1992-2000), signada por el síndrome de posguerra y la (auto)censura.<sup>1</sup>

Casi no hay señalamiento explícito de tales trances en las decenas de textos aquí reunidos. Pero en todos ellos se respira la intensidad de esos trastornos. Mutaciones históricas que impactan la sensibilidad de una época, desde sus imaginarios más pragmáticos hasta los más abstractos e incluso involuntarios. Su inconsciente *voluntad de forma*. Arquitectónica y urbana y social. No el menor de los logros de estos ensayos es el hilván fino siempre pulsado entre esas categorías. Una relación crucial que deviene problemática y hasta contradictoria tras la dispersión anómica infiltrada en el país entero por las reformas desestructurantes —en particular, la Reforma Agraria— impuestas bajo la dictadura militar del general Velasco Alvarado (1968-1975), la autodenominada Revolución Peruana.

A la destrucción efectiva del Antiguo Régimen (injusto en tantos aspectos) no le sucedió un Orden Nuevo sino el Gran Desorden que propició todas las arbitrariedades, todos los fanatismos y violencias. Un caos proliferante cuya acabada expresión edilicia sería la reconstrucción funesta del pueblo de Huaraz, devastado por el terremoto de 1970. La coincidencia de esa catástrofe natural con la aniquilación política de las élites y las clases medias regionales transfiguró de manera aberrante la que fuera una de las ciudades más atractivas y amables del Perú. El anuncio, en realidad, de lo que luego se impondría en el país entero, con la progresiva destrucción municipal de todo, casi todo, lo que en nuestra geografía urbana era bello o natural o digno.

---

<sup>1</sup> Demasiados neologismos en un solo párrafo. Para su esclarecimiento, remito a tres textos míos, tácitamente asociables también a varios de los demás temas abordados por Ledgard:

a) «El poder y la ilusión: pérdida y restauración del aura en la “República de Weimar Peruana” (1980-1992)», en Gabriel Peluffo (coordinador), *Arte latinoamericano actual*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes «Juan Manuel Blanes», 1995, pp. 39-54, reproducido en Sharon Lerner (editora), *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*, Lima, MALI, 2013, pp. [62]-95.

b) *Emergencia artística: arte crítico 1998-1999*, Lima, Micromuseo («*al fondo hay sitio*»), 1999, 16 pp., (catálogo de la exposición de mismo nombre).

c) «Estética de proyección social: el taller E. P. S. Huayco y la utopía socialista en el arte peruano», en Gustavo Buntinx, *E. P. S. Huayco: Documentos*, Lima, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro Cultural de España, 2005, pp. [19]-161.

Y muy de la mano con ello, la desnaturalización impresionante de nuestra capital, la «tres veces coronada», «ciudad jardín», «Villa de Los Reyes» y otros lemas arrocados de eso que hace medio siglo Sebastián Salazar Bondy ironizaba como una «arcadia colonial». Un descalificativo paradójico que el abismo presente torna casi ingenuo: ante la sistemática construcción del caos (pos)moderno, la antaño Lima la Horrible (otra vez Salazar Bondy, vía César Moro) se nos sugiere ya como Lima la Imposible.

Un error urbano —y ecológico, y social, y cósmico— de proporciones que incluso la prosperidad actual empieza a evidenciar como catastróficas. Pero en este escenario de desastre, por no decir de tierra arrasada, se forjan también inteligencias críticas y voluntades edificantes. Incluso en el sentido más literal del término: es el caso destacado de Ledgard, articulando en simultáneo una práctica arquitectónica y una elaboración teórica que se retroalimentan. Con desbordes penetrantes hacia otras disciplinas —el cine, la plástica— que acusan también el golpe de nuestras modernizaciones fallidas, resignificándolas con una creatividad distinta, ansiosa de esperanza. También política: todavía recuerdo ese estimulante corto cinematográfico de Reynaldo —ya perdido— sobre el espacio señorial de nuestra Plaza Dos de Mayo, transformado en bastión de las manifestaciones populares.

Esa incesante búsqueda de una «nueva modernidad», una modernidad *otra*, deja en las intervenciones aquí rescatadas algunas de sus huellas históricas más incisivas. Y de mayor coherencia, obtenida por la constancia reflexiva en lo excéntrico de una modernidad nuestra que Reynaldo identifica con el devenir descarriado de la urbanización de Lima.

Tuve el privilegio de dialogar fraternamente con esos procesos, por largos momentos y a veces (a veces) en tonalidad polémica. Primero, desde el ejercicio compartido de la crítica de arte, con tertulias semanales asociadas durante los iniciales años ochenta a Luis Eduardo Wuffarden o Luis Freire o Alfonso Castrillón. Y luego, de manera más disciplinada, desde la forja del proyecto de SUR («Casa de Estudios del Socialismo») y la revista *Márgenes*, con Alberto Flores Galindo, Eduardo Cáceres, Peter Elmore, Inés García, Nelson Manrique, Maruja Martínez, Gonzalo Portocarrero, Óscar Ugarteche. Y tantos otros. En 1987 Reynaldo y yo urdimos juntos, para la III Bienal de Trujillo, el coloquio internacional *Modernidad y provincia*, que articularía redes importantes de

intercambios discursivos para la siguiente década, pero además reforzaría la inquietud compartida por varios de los temas recogidos en este libro.<sup>2</sup>

El país enfrentaba entonces las extremidades del gobierno inaugural de Alan García y luego el de Fujimori. Tales urgencias excitaban en nosotros un nervio intelectual de pulsiones múltiples, no siempre convergentes. Bajo esas tensiones hemos compartido y departido mucho. También discutido y discrepado. Sobre el momento, claro, pero además sobre Walter Benjamin o sobre Glauber Rocha (por ejemplo). Acaso en un par de esas controversias, el discurrir de los años me ha concedido, tal vez, una razón incierta. Y póstuma. Y tristísima: la violencia terminó efectivamente definiendo la temperatura de los tiempos, pese a lo que las buenas voluntades aconsejaban desconocer. En varios otros aspectos, sin embargo, el sentido constructivo de lo *real* en las argumentaciones de Ledgard ha demostrado su verdad. Contra el ansia apocalíptica y la tentación del abismo.

Desde ese reconocimiento nos reencontramos, a inicios de siglo y tras la caída de la dictadura, en los apoyos a los esfuerzos del rector Manuel Burga por devolverle a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos la dignidad perdida bajo las corrupciones del populismo. Una causa, claro, de antemano perdida: no se puede salvar a quien no quiere ser salvado, y eran demasiados los intereses tejidos en torno al desgobierno de una educación pública desmoralizada y antiméritocrática. Sin embargo, Reynaldo logró darle a ese proyecto quijotesco una de sus materializaciones más tangibles, al construir el preciso edificio que reubicó a las máximas autoridades del claustro en el conflictivo corazón de su campus. Una pica en Flandes: tras décadas de autoexilio en propiedades ajenas y lejanas, la administración académica asumía el reto de reintegrarse a la comunidad universitaria.

Un gesto profundamente simbólico, espléndidamente simbolizado por la arquitectura grácil del diseño concebido por Ledgard con criterios racionalistas, pero sensibles también al espíritu, a la espiritualidad democrática de los nuevos

---

<sup>2</sup> En ese foro alternaron, por primera vez en varios casos, Juan Acha, Galaor Carbonell, Alfonso Castrillón, Ticio Escobar, Mirko Lauer, Gerardo Mosquera, Nelly Richard, Bélgica Rodríguez y Élide Román, además de quienes lo organizamos. Luis Lama y Luis Eduardo Wuffarden, también invitados, no pudieron asistir. Aunque sin intervenir, Jorge Villacorta acompañó todas las ponencias, en lo que fuera su primera presencia pública en la escena artística. Un pendiente importante para nosotros es la publicación de las actas de ese encuentro, en toda su complejidad («¡hablan en sánscrito!», se quejaba divertidamente el poeta Antonio Cisneros).

tiempos. En contraste con la agorafobia del tortuoso inmueble previo, el nuevo rectorado integra su fachada a los espacios abiertos de la gran plaza universitaria que con ese abrazo él mismo completa. Y prolonga visualmente hacia la huaca mayor del complejo arqueológico cercano, asociando arquitecturas arcaicas y actuales. Una rima sutil mediada por los andenes y el parque de especies nativas que se despliega hacia los espacios posteriores, insinuándole al paseante tránsitos diversos entre natura y cultura. Como lo hace el propio edificio, al traslucir sus interiores separando en dos bloques las oficinas para admitir una estrecha irrupción arbórea entre ámbitos vidriados de circulación casi flotante.

El aire así logrado era también la transparencia buscada por la gestión renovadora de Burga. La forma sigue aquí a la función pero asimismo al ideal. No es otra la tensión resultante que anima la teoría y la práctica arquitectónica de Ledgard. Una praxis en la que política y poética se entrelazan de maneras tan sugestivas como complejas. Casi desde el sentido etimológico —*polis, poiesis*— de cada uno de esos términos.

### ***Polis***

La miseria del actual manejo de la cosa pública y de la función edil nos hace olvidar que el vocablo *política* proviene de *polis*, esa palabra esencial en la que ciudad y ciudadanía se condensan. Sin utilizarla una sola vez, todo el libro de Ledgard la evoca y postula. Desde el título mismo —*La ciudad moderna*— pero sobre todo al articular, de manera casi indesligable, el concepto de arquitectura con el de urbanismo. Una marca de época: Reynaldo se formó bajo el último aliento utópico de aquel modernismo que concibió la edificación del espacio de vida —y de trabajo, y de goce— como la construcción de una sociedad diferente.

Sintomático, en ese sentido, que los primeros textos aquí reunidos ponderen la historia de la vivienda de interés público en el Perú —y su relación con el Estado— rastreando en este derrotero los orígenes y el vehículo de lo nuevo para la idea misma de ciudad durante la mayor parte del siglo XX. Desde sus pioneras técnicas constructivas hasta su inédita función social: otorgar a la creciente masa obrera vivienda digna y próxima a las zonas de expansión industrial. Pero Ledgard destaca también lo ruptural de las soluciones despojadas y geométricas concebidas para estructuras forzosamente austeras. Casi un modernismo involuntario.

Hay aquí una visión de la forma arquitectónica que se distancia de algunas interpretaciones formalistas, concentradas en la evolución de nuestros estilos residenciales: del eclecticismo académico hasta el brutalismo, digamos, pasando por variantes «buque» del art déco o por tendencias historicistas como el neocolonial o el neoperuano, incluso algo llamable el neopreinka. Sobre esos procesos de simbolización arquitectónica había ya una cierta bibliografía, con aportes varias veces notables. Los de Ledgard ensayan otra vía, renovando el campo reflexivo al proponer un juego por entero distinto de evidencias, pero además arrojando sobre ellas preguntas igualmente nuevas. Que convergen todas en la indagación incesante por la *modernidad*, esa modernidad inmediata y propia que nos es tan esquiva.

Una interrogante y al mismo tiempo una búsqueda. Crítica: desde los escritos iniciales hasta el último, hay una especulación continua, inquieta, mutante, sobre los avatares del sueño modernista. Entendiendo que en el Perú la experiencia de la modernidad equivale a la de la urbanización. Fallida.

Ya sus ensayos tempranos cumplen con la función casi pedagógica de reconsiderar las visiones totalizantes de ciudad preceptuadas por Le Corbusier (el *Plan Voisin*, la *Ville Raideuse*) o Frank Lloyd Wright (la *Broadacre City*). Pero confrontándolas con el legado amplio de sus fracasos. Y con las respuestas posmodernas desde las que a nivel internacional se recuperaban entonces las nociones abandonadas de texto (arquitectónico) y contexto (urbano), símbolo e historia. Polémicas resumidas aquí en el tránsito entre las ideas de *Vers une architecture*, de Le Corbusier (1923), y las de *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi (1966).

Aunque Ledgard reconoce la pertinencia de esos virajes, también reivindica para nuestro contexto la preservación necesaria de un resto moderno específico: «la noción de utopía; es decir, la de vincular de modo esencial una renovación del lenguaje arquitectónico y urbanístico a un modelo de transformación social». «Pero hacerlo», agrega de inmediato, «de forma tal que no represente un modelo totalizador delineado en el vacío». Ese modernismo refractado («revisionista» lo llama Reynaldo en algún texto) tal vez sea uno de los elementos distintivos de las complejas elaboraciones de Reynaldo. Con referencias incisivas a los matices introducidos por teóricos como Aldo Rossi. O a Kenneth Frampton y su propuesta de un «regionalismo crítico». Y al concepto de *ciudad-collage* (Colin Rowe) que aquí desemboca en el de *utopía parcial*: «porciones de utopía» erigiendo su

diferencia en el seno mismo de la ciudad que cuestionan pero al mismo tiempo infiltran y regeneran.

Una relación parásita que aspira a ser simbiótica, procurando la transformación orgánica y sanadora de una Lima atisbada ya en su destino actual de megalópolis metastásica. El horizonte temido cuyos orígenes Ledgard otea en la desestructuración profunda del mundo rural y andino bajo las nuevas hegemonías de la segunda posguerra. Con una promesa de industrialización cuyo fracaso se suma al desmanejo político y a la migración aluvional para provocar nuestra capital informe. Deforme: el modernismo sin modernidad de una ciudad sin ciudadanía, por decirlo en mis propios términos

El resultado es la informalidad, precisa Reynaldo, proyectada a las lógicas de sobreexplotación dispersiva del suelo, ante la retracción —la degradación— no solo del Estado sino incluso del propio concepto de lo público, «el desarrollo aberrante y desproporcionado de la propiedad privada —de la idea de privatización del espacio—, en desmedro del espacio colectivo o ciudadano». Ledgard da nombre a la devastación resultante —*la ciudad especulativa*— y describe de manera impecable sus orígenes en procesos que podríamos denominar submodernidad y lumpenurbanización. También *despolitización*, derivando el sentido habitual del término hacia las sugerencias más complejas de sus raíces lingüísticas.

A contrapelo de todo ello, Reynaldo redefine la arquitectura como construcción del espacio social antes que del espacio físico. No hay arquitectura urbana sin urbanismo, casi no hay arquitectura sin ciudad, parecieran decirnos estos textos. Recordándonos, sin decirlo, que en la antigüedad *civitas* significaba ‘ciudadanía’. Ésa es la ética persistente a lo largo de un libro que concibe el acto de edificar no en términos estrictamente habitacionales (la «máquina de habitar» corbusierana) sino ampliamente edilicios. La arquitectura como construcción de urbe: de urbanismo y de urbanidad.

De esa convicción se desprenden los esfuerzos de Ledgard por darle *policía* («buen orden que se observe y guarda en las ciudades y repúblicas», Real Academia Española) a los trastornos de las lógicas económicas del casco colonial. En polémicas como las generadas por el proyecto (ajeno) de Centrolima y el (propio) de las Galerías Garcilaso, Reynaldo rompe con la nostalgia señorial para reconocer las dinámicas negadas del capitalismo informal, procurándole un emplazamiento digno al comercio ambulatorio que desbordaba el espacio público privatizándolo de

las maneras más depresivas. Una crisis propuesta como oportunidad mediante cierta redefinición de usos que busca ya no reprimir sino productivizar la energía vital y monetaria surgida de la pobreza misma. Con resultados mixtos, pero cuya iniciativa marca un quiebre para las políticas congeladas de la ciudad histórica.

O de la ciudad futura. El complemento crucial aquí es el compromiso que vincula a Ledgard con la edificación y teorización de los dos complejos habitacionales más relevantes durante el período democrático que se inicia en 1980. También los más diferenciados. Por un lado, el Proyecto Limatambo, concebido ese mismo año por el conservador segundo gobierno de Belaunde para la clase media emergente de un casco urbano cuya ampliación se procuraba consolidar. Al otro extremo, el Proyecto Especial Huaycán, promovido desde 1984 por la alcaldía izquierdista de Alfonso Barrantes Lingán como alternativa edil a las invasiones populares y la barriadización creciente de la periferia agrícola de nuestra capital.

Emprendimientos en apariencia opuestos pero raigalmente complementarios por su *vocación de ciudad*: lo que en ambos casos se propone es la densificación planificada y rearticuladora de un espacio social cada vez más disgregado por el caos dispersivo de su expansión anomizante. Esfuerzos casi heroicos a los que Reynaldo aporta la inteligencia no solo de sus diseños sino también de la argumentación sofisticada con que los sustenta. Sus fundamentales textos sobre ambas experiencias marcan una inflexión reflexiva, pero sobre todo propositiva, para una época crecientemente amagada por un cinismo interesado. O por el desánimo y el desconcerto. Cuando no por el tanatismo y la irracionalidad.

Contra esa exasperación de los tiempos Ledgard propone una recuperación urbanística de la acción comunicativa, en términos de Jürgen Habermas, no utilizados en sus escritos pero hermanados a su ética. La búsqueda de una colectividad dialogante propiciada por un sentido de orden y concierto. Una pulcritud de ideas e imágenes. Del lenguaje mismo, en su proyección textual o arquitectónica. Casi una elegancia, que dignifica la vivencia y la discusión en una Lima en la que todo se denigra o degrada. Y se aísla en barrios segregados, calles enrejadas, casas comprimidas tras alambres de púas y cercos eléctricos. La ciudad paranoica.

Ensimismada: «ya no hay tejido urbano, sino la mera anexión discontinua de células autónomas», escribía Ledgard en el ensayo capital de 1987 que ahora da título a este libro. Palabras reiteradas tres años después para explicitar como cáncer la expansión disolvente que carcome toda esperanza de vida orgánica para Lima.

Enfrentar esa necrosis implica recuperar la prioridad de lo público desde la inversión y la reglamentación del Estado, sin duda. Pero ello no derivará en la comunidad ansiada si la sociedad civil no aporta los «elementos de cohesión e identificación colectiva que solo surgen de relaciones particulares». Las convivencias también propiciadas —o impedidas— por la arquitectura.

Es desde ese sentido de agencia que Ledgard teoriza en 1982 la espacialidad gregaria que aún hoy subsiste en el conjunto habitacional de Limatambo, desarrollado junto a Óscar Borasino, Manuel Ferreyra, Juan Gutiérrez, Diego La Rosa y Hugo Romero. «Un proyecto que no solo cumple una función social, sino que genera un modelo de ciudad alterna», escribe Reynaldo sin contenciones, reivindicando en los términos más afirmativos la ambición arquitectónica y urbanística —*política*— que diferencia a ese complejo de otros construidos durante el mismo período. Como las desangeladas Torres de San Borja, a las que Wiley Ludeña (otro referente decisivo) les dedicaba entonces un estudio completo como ejemplo paradigmático del «ocaso de la urbanística».<sup>3</sup>

Pero la comparación más provechosa se da con el célebre antecedente del complejo de San Felipe, cuya primera etapa fue diseñada veinte años antes, durante el primer gobierno de Belaunde, por Enrique Ciriani. Una residencial mesocrática —como la de Limatambo— reconocida desde el primer momento por la implementación sensible de ciertos dictados modernistas de Le Corbusier, que sin embargo hoy evocan visiones de una esencial soledad urbana. Como en las impecables fotografías tomadas en 2003 por los artífices Philippe Gruenberg y Pablo Hare, acompañando los versos que Bruno Mendizábal denomina *San Felipe blues* (precisamente). Imágenes «casi fuera del tiempo», explicaba Hare, «como un testimonio de un orden deseado pero ya desde hace mucho desaparecido». Casi el epitafio del modernismo.

A esa melancolía de los grandes espacios vacíos Ledgard opone la vitalidad de los entrecruzamientos. En Limatambo «no hay edificios sueltos en medio de un área

---

<sup>3</sup> Wiley Ludeña Urquiza, *Las Torres de San Borja o el ocaso de la urbanística*, Lima, Lluvia Editores, 1983. No estoy haciendo justicia en este texto mío a la nutrida discusión arquitectónica que, sobre todo en la década de 1980, fue el provocador contexto discursivo para las reflexiones de Ledgard. Entre los participantes, además del mencionado Ludeña, se encontraban Tito Alegría, Jorge Burga, Frederick Cooper Llosa, Augusto Ortiz de Zevallos, Jorge Ruiz de Somocurcio, entre otros.

libre», sino una geometría dinámica de jardines y ejes diferenciados de circulación interna, articuladores de la trama densa pero incitante de construcciones de diseño y color llamativos. Casi una ciudadela («una ciudad dentro de la ciudad» es como la definió Belaunde), medieval y posmoderna al mismo tiempo, aunque inspirada en el orden y ritmo sugeridos por el trazo antiguo de la Lima virreinal. Una recuperación histórica —no historicista— que procura reinventar la identidad perdida mediante la recuperación no de un estilo arquitectónico (como en el neocolonial) sino de una tipología urbana: la manzana cuadrada, la grilla ortogonal, aunque ahora dinamizadas por un giro en diagonal y perforadas en espacios triangulares para «sugerir tanto equilibrio como tensión; contradicción adecuadamente expresiva de las tendencias de nuestra época».

Expresivas también de las urgencias que empezaban entonces a avizorarse. Por sus características estructurales, esta «tipología urbana a la vez tradicional y renovadora» iría ofreciendo sugerencias de enclaustramiento ante las acechanzas cada vez más ominosas de lo público durante la República de Weimar peruana. Una sensación de resguardo que contribuyó en algo a la resiliencia de los espacios así enfrentados a las amenazas disociadoras que todo lo parecían devastar. Pero atención a la importancia que también cobra la impronta singular de un diseño pleno de carácter —volumen, ritmo, color— con el que se procuraba «hacer del proyecto una suerte de manifiesto», «un evento», «un suceso arquitectónico».

Hay aquí una reafirmación política de la estética en la que ambos términos se retroalimentan. Limatambo, exclamaba Ledgard, «intenta *arquitecturizar* su planteamiento urbano y, al mismo tiempo, darle una dimensión urbana a cada uno de sus edificios». Redoblar la apuesta, para erigir un «fragmento de ciudad» que paradójicamente se reivindica desde la negativa arquitectónica a fusionarse con las contaminaciones disgregantes de su entorno, entre baldío y amorfo. Un contexto depresivo, no tanto en su movimiento económico como en su confusión, funcional y formal. Contra esa dispersión anodina, «Limatambo se plantea [...] como un tejido urbano, uniforme», en el cual las viviendas se integran a usos públicos (hay una iglesia, y parques, y tiendas, y escuelas), con áreas compartidas que logran preservarse y donde «los niños juegan sin peligro, aprendiendo a vivir en comunidad».

La frase adquiere su sentido pleno al contrastarse con aquella otra que, en un texto distinto, dedicado a los efectos de la segregación urbana, nos propone

infiltrarnos en los barrios cerrados para «atisb[ar] los grandes jardines donde juegan, solitarios, los pobres niños ricos». A ese ensimismamiento esta arquitectura contrapone no la máquina de habitar sino la experiencia de vida. No la sola habitación sino la vivencia compartida. Pero para hacerla posible el proyecto reivindica la noción crucial de una escala humana. «No hay una comunidad de siete millones de personas», escribe Ledgard en alusión a la demografía limeña de entonces, sino la posibilidad de «forma[r] un conjunto de comunidades que permiten construir una ciudad con identidades colectivas articuladas entre sí».

Pero la colectividad así propuesta se articula desde un espacio protegido de manera física y simbólica por el perímetro de «edificios muralla» que lo distingue y demarca. Incluso en términos formales. Limatambo, concluye Reynaldo, «no busca fundirse en la ciudad sino incorporarse a ésta de forma diferenciada». Y proyectiva: un modelo casi utópico, en escala mínima pero funcional; una «porción de utopía incorporada a la ciudad que dialoga críticamente con ésta».

Interesa el que, cinco años después, frases muy parecidas argumenten también el planteamiento esencial de la experiencia tan distinta de Huaycán.<sup>4</sup> Pero desde premisas radicalizadas por la complejidad mayor del escenario que allí se enfrenta. Su precariedad extrema: una árida quebrada de polvo y piedras, a quince kilómetros del centro, sobre el valle del río Rímac, otrora espléndido pero ya entonces en degradación creciente por las invasiones de sus riberas. Contra esa lumpenurbanización la Municipalidad Metropolitana de Lima concibió un retorno a los sistemas poblacionales prehispánicos, que organizaban la ocupación habitacional de las zonas desérticas para preservar las agrícolas, con las que sin embargo mantenían una vecindad funcional y complementaria. Un rescate ecológico pero además social, al reformularse ahora como también la recuperación de la propia idea de lo comunitario (esa otra ecología): el trabajo colectivo que se define desde decisiones colectivamente tomadas.

Lograrlo sin casi recursos monetarios —la economía edil era entonces paupérrima— implicaba una sobreinversión de recursos conceptuales, en la que el aporte de Ledgard fue invaluable. También en términos de alta densidad política: a diferencia de lo formulado en Limatambo, en Huaycán «se ha diseñado un proceso y no una forma urbana precisa». Haciendo de la necesidad virtud (el más peruano de los talentos), la Municipalidad erigió no edificios impagables sino

<sup>4</sup> «Huaycán busca incorporarse críticamente a la realidad, no diluirse en ella».

sistemas de organización popular. Un «diseño de la participación» que administra la invasión ordenada de los terrenos luego distribuidos no de manera individual sino en Unidades Comunales de Vivienda (UCV, el término es de Eduardo Figari, gestor principal del proyecto) «para construir una nueva realidad urbana, e incluso una nueva sociedad». Nada menos. Desde la casi nada.

O tal vez desde la nada total, en términos materiales a ser compensados por la estructura social. La fantasía era canalizar la «vitalidad popular» con «clara lógica no individualista» predominante en los llamados «pueblos jóvenes» o barriadas: «[n]o se trata de darle un sentido ingenuamente optimista a condiciones de vida deplorables, pero si a partir de la precariedad es posible redefinir el concepto de espacio urbano en función de un sentido de colectividad, estaríamos definiendo una ideología arquitectónica y urbanística que podría servir de base para proponer un modelo alternativo de ciudad».

Voluntarismos traducidos al propio planteamiento territorial, con manzanas dibujadas mediante calles no periféricas sino interiores, no divisorias sino comunicantes, donde la concepción prioritaria no es el lote individual sino el espacio libre y mancomunado. No las precarias chozas iniciales que demarcan el cuadrilátero general de cada UCV, sino el gran vacío central que desafía la mirada y la imaginación de los pobladores radicados en su entorno. La tierra prometida —y otorgada— para usos y servicios compartidos que cada comunidad deberá definir, gestionar, habilitar, administrar. En medio del cascajo y el desierto. Un proceso en el que la escasez de dineros —la corporación edil instalaba solo redes elementales y de ubicación general, a ser luego redistribuidas— propicia la organización cooperativa, promovida y asesorada por los arquitectos como parte integral del proyecto.

La verdadera edificación era la de lo social mismo. La ilusión no solo de una ciudad nueva, sino sobre todo de una nueva ciudadanía. Surgida de la conciencia colectiva transformada por la participación, por la dialéctica, por la praxis. «Todos discuten todo», en un proceso «orgánico» de gradual comprensión de cómo «[s]olo la distribución democrática del beneficio colectivo, logrado mediante un diseño global, permitirá el posterior beneficio individual».

El ideal que se construye desde una pragmática. «El sentido de colectividad se apoya en condiciones físicas muy concretas: un espacio común rodeado por todos» al que juntos deberán darle contenido y forma, mediante un proceso de

concienciación en el que los artífices del proyecto —y Ledgard en particular— mantuvieron una intervención decisiva. En esos intercambios, en esa fricción creativa entre lo pequeño-burgués-ilustrado y lo popular-emergente, el Proyecto Especial Huaycán alentó las promesas de la utopía socialista de un modo mucho más complejo que cualquier programa partidario.

Un logro de iluminación conceptual, tanto como de realización fáctica. «El momento en el que los pobladores interiorizan la relación entre el orden posible pero abstracto de un plano y la realidad física en la que se encuentran es uno de los de mayor trascendencia en toda la experiencia», escribe Ledgard en uno de los pasajes de mayor brillo político de este libro: «[l]a capacidad de abstracción, de utilizar una estructura abstracta como instrumento de conocimiento de la realidad (y, por lo tanto, de acción sobre ella) es un punto de partida necesario para cualquier toma de conciencia». La imaginación al poder.

En cámara lenta: hay un elemento impresionante de morosidad en la dinámica asambleísta que todo esto implica («todos discuten todo»). Pero también esas dilaciones pueden tornarse productivas al acumularse como experiencia. Una de las ideas más sugerentes derramadas en este ensayo —cargado de ellas— es la de ralentizar el proceso urbano. Y con él, la existencia misma. Como si pese a estar entonces sumido en el vértigo radicalizante de los años ochenta, Ledgard intuyera ya la sabiduría final que ahora se nos ofrece irrefutable: solo la pausa será revolucionaria.

Contra la «ciudad instantánea», la «ciudad especulativa», Reynaldo propone, evocando tal vez a Rossi, «la incorporación del tiempo como dimensión fundamental del proceso de conformación urbana. La ciudad se va haciendo gradualmente, va haciendo su historia».

También su política. Y su poética.

### ***Poiesis***

La poética también. Entendida como *poiesis*, como pulsión creativa. Y como estructura de lenguaje. Que somatiza o sublima una estructura de sentimiento. Pero acá ante todo productiviza: hay, otra vez, una vocación edificante en la textualidad de Ledgard. Escrita y arquitectónica. Al numen ordenador y propositivo de sus edificios le corresponde el eros pedagógico de una prosa precisa. Desalambicada

y contundente en argumentaciones siempre pulcras, racionales siempre, aun en los momentos más crispados de los tiempos que se quisieron expresionistas.

Cuando no abiertamente tanáticos: un cuadro magistral de Carlos Enrique Polanco pone esa otra sensibilidad en ambivalente abismo al exhibir a la muerte como una mascarada popular y travestida entre los edificios en llamas de la Lima histórica y sus barriadas. Que, sin embargo, se nos revelan como un decorado barato de bambalinas. La escenografía burda de un Apocalipsis que se ironiza en el propio acto de invocarlo: *Actor actuando* era el título principal de esta obra tan marcante de las ansiedades que recorrían la capital en 1990.<sup>5</sup>

El proceso intelectual de Reynaldo se ubica en sostenida discrepancia con ese *ethos* catastrófico que llegaría a dominar la escena cultural del Weimar peruano. Contra el fundamentalismo, de manera explícita, pero también contra el corazón anárquico de un medio cautivado por las emociones fuertes de la taquicardia social. Aunque aludiendo a otros procesos de disgregación ciudadana, ya en 1982 Ledgard anuncia esa posición casi imperativa: «entroncarse a la historia», proclama su texto fundacional sobre Limatambo, «significa hoy optar por las posibilidades de un nuevo orden frente al caos; un orden que haga viable la elaboración de una identidad urbana capaz de hacer frente a la alienación de la metrópoli».

Reinventar la estructura ausente de una ciudad cada vez más entregada al ensimismamiento y la dispersión anómica de sus partes. Sin duda, hay un elemento quijotesco en el sostenimiento de esa utopía racionalista de lógicas sensatas y honestas en medio del delirio creciente y la corrupción desatada. Pero este aliento reconstructivo implica además una elaboración estética. Una preocupación formal, también un postulado de belleza, que dignifique la experiencia urbana armonizándola desde lo sensorial.

La alusión anterior a Polanco se torna aquí pertinente de otra manera, porque Reynaldo fue de los primeros en apreciar la exacerbación cromática que en sus cuadros incendia de color la proverbial grisura de nuestra capital.<sup>6</sup> Una óptica

---

<sup>5</sup> Para una lectura detallada de éste y otros cuadros marcantes de Polanco, véase Gustavo Buntinx, «La inteligencia visual de Polanco», en *Polanco: muestra antológica 1980-2004*, Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2004, pp. 14-29.

<sup>6</sup> Martín Leñero [Reynaldo Ledgard], «Polanco: la ciudad y el color», *Oiga*, Lima, 31 de enero de 1983, p. 59. Convendría reunir, en un tomo aparte, los escritos de Ledgard sobre temas culturales que no han encontrado cabida en el libro actual por escapar a la discusión urbanística.

subjetiva con la que el pintor reivindica al mismo tiempo las transformaciones sociales de Lima anunciadas por el avance cultural de la sensibilidad migrante y andina entre los espacios otrora señoriales. Aunque de manera más comedida, Ledgard hace suya esa vocación retiniana, diferenciando pictóricamente los volúmenes sutiles de las fachadas de Limatambo. Y poco después invocando una revitalización cromática de la urbe, con propuestas como las de cubrir con colores llamativos el brutalismo opaco del mal llamado Centro Cívico, «esa suerte de cementerio urbano», cuyas desafortunadas moles de concreto, así intervenidas, «mejorarían arquitectónicamente, le darían vida a la ciudad y, simbólicamente, contribuirían a darle a Lima esa nueva fisonomía que todos anunciamos como inevitable».

Un llamado que no cabría confundir ahora con la transformación reciente de ese espacio en uno más de los anodinos *malls* que en este siglo han transformado la dinámica comercial de la ciudad. La visión de Ledgard era, por el contrario, radical, incluso refundacional: «[b]asta ya de la falsa elegancia de los blancos y grises: el colorido debe ser afirmación contundente de la nueva identidad provinciana de nuestra capital».

Provinciana y moderna: el reto paradójico en el pensamiento de Reynaldo consiste en identificar la modernidad peruana con «la incorporación del mundo andino al mundo urbano». Incluso desde los quiebres y dificultades que ello genera. En la ciudad y en sus expresiones. De allí la deriva de su escritura hacia temas no arquitectónicos, como la didáctica película *Gregorio*, del Grupo Chasqui, con su relato abierto de una infancia campesina trasladada a la ciudad. O la escritura desconcertante de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en cuyos «heriores» José María Arguedas fractura todo lenguaje para lograr la gran narrativa trunca de la migración. Desde la convincente lógica de Reynaldo, que identifica la historia de la modernidad peruana con la de nuestra urbanización progresiva, podríamos leer en ese libro la primera novela moderna del Perú. O, en todo caso, la novela primordial de nuestra modernidad *otra*.

Una modernidad diglósica, perturbada por la caotización de hablas que se atraviesan mutuamente, rompiendo tradiciones sin terminar de articular una nueva. De ese vórtice emerge nuestra subjetividad trastornada, pues quien «ha perdido la capacidad de hablar [...] ha perdido el alma». Un proceso acaso comparable al de nuestras ciudades dislocadas. Para subsanarlo, Ledgard propone

la implementación selectiva de recursos posmodernos en la reconstrucción de un lenguaje arquitectónico colectivo mediante la reinención de tipologías vitalizantes del tejido urbano. Y antagónicas a las convenciones alienantes que establecen versiones empobrecidas del chalet suburbano como sistema residencial hegemónico. Un modelo conducente a la baja densidad y pobre articulación de la trama urbana, derivando en formas anticolectivas de vida y de conducta.

«Pequeño manifiesto en contra del chalet» es el título del decálogo formulado en 1985 contra esa «particular ideología arquitectónica y urbanística». Una tipología disociadora, segregante, a ser enfrentada por otros modelos constructivos. De ciudad, de sociedad. En la praxis misma: el manifiesto verdadero no está en el texto, sino en la residencia pequeña (la casa Lombardi) que Ledgard diseña en el distrito de Barranco con la vocación alternativa que la redacción explicita. Una arquitectura que se reflexiona en el proceso mismo de realizarse, desde la ambición de configurar un «prototipo de viviendas unifamiliares que compongan ordenadamente la calle y que puedan eventualmente compartir los jardines posteriores». Y con la ilusión final de que «la hipotética repetición de este prototipo lograría reproducir un tejido urbano uniforme, cuya distribución de volúmenes y de vacíos quede armonizada a pesar de las variaciones específicas que cada casa pudiera tener».

Macropolíticas, micropoéticas, insertas en la proyección ideológica de la forma construida, por reducida que ella parezca. Para desentrañarlo, Ledgard formula una «técnica de interpretación sintomática de la ciudad, simultáneamente estructural y subjetiva». Como en su perceptiva mirada sobre las mínimas zonas de retiro impuestas a toda edificación por ordenanzas autómatas que desordenan así el perfil colectivo de la ciudad. Una «tierra de nadie» que Ledgard con agudeza describe como el terreno privilegiado para la exhibición desorientada del arribismo con que el propietario procura diferenciarse. Una «acumulación de signos arquitectónicos donde la pequeña burguesía concentra su identidad de clase, la afirmación de su individualidad», convirtiendo el panorama urbano «en puro signo, en representación». Con la ironía final de que «cuanto más cree la familia típica de clase media estar afirmando su libertad individual de expresión, más se encuentra inmersa en un sistema de significaciones visuales que sustituyen los contenidos culturales [...] que podrían conferirle una identidad auténtica».

¿Pero no radica, tal vez, en ese significantemente vacío, el significado mayor de la época? Que es la propia operación del vaciamiento. Así lo intuye Reynaldo en uno de los textos culminantes de esta recopilación, al proponer un contrapunto arquitectónico de importancia análoga al contrapunto urbanístico antes planteado entre Limatambo y Huaycán. Pero en este caso se trata no de la construcción conceptual de proyectos propios sino de la desconstrucción simbólica de edificios ajenos. Y paradigmáticos.

Por un lado, el fastuoso palacio posmoderno construido en 1988 como nueva sede central del Banco de Crédito del Perú, cabeza del principal grupo privado del país. Por el otro, la opresiva mole brutalista erigida en la década anterior por una dictadura militar cuyo estatismo autoritario pretendía emblematizarse en la grandilocuencia faraónica de este Ministerio de Pesquería, luego destinado al Banco de la Nación (aunque en mutación hacia un inverosímil museo). Dos entidades financieras en apariencia opuestas pero finalmente confluyentes en la pulsión sobrerrepresentacional de sus distintas ideologías arquitectónicas.

En el despilfarro formidable del Ministerio de Pesquería el velasquismo monumentalizó una aspiración megalómana del Estado burocrático, sin uso funcional posible para sus espacios delirantes. Pero la banca privada haría luego lo propio con los signos exteriores de una riqueza especulativa que procuraba articular al renovado capitalismo peruano con un mercado monetario en globalización: «sugerencias sobre la transnacionalidad del capital impregnan los contenidos específicamente arquitectónicos del edificio», argumenta Ledgard al descifrar con agudeza los sentidos inscritos en la hibridación que el Banco de Crédito hace de formatos cosmopolitas (variante Miami) con vagas reminiscencias coloniales (el balcón, el patio interior). Con la elocuencia especial de emplazarse en los límites extremos de la «evasión urbana» que aleja y desliga a los grupos dominantes del centro histórico que antes los identificaba.

En ambos casos el triunfo es el de la ostentación. Todo es vanidad, forma pura, pura simbolización del Poder. Los sujetos de esa enunciación quisieran reconocerse antagónicos, pero la similitud de sus procesos de significación «puede denunciar, tal vez, una identidad más de fondo». El «péndulo» oscilante entre el Estado y el Capital, Izquierda o Derecha, es en realidad la dinámica perpetua del Poder que cuelga siempre ominoso sobre el «pozo» de la historia. Una lógica de dominación que supera las ideologías circunstancialmente instrumentalizadas para eternizarla.

Ésa sería la finalidad sin fin de la arquitectura como hegemonía. Una funcionalidad no pragmática sino mitológica: la monumentalización que mistifica como abstracción abrumadora las relaciones demasiado concretas en ella transfiguradas.

«El pozo y el péndulo»: es sugerente el que esta radical intuición política se verbalice desde la metáfora poética de los cuentos de terror de Edgar Allan Poe. Ledgard se inscribe en una tradición letrada de la crítica social que, entre nosotros al menos, corre riesgos de extinción.

Como tantos otros restos de la Ilustración hoy desfalleciente. Incluyendo las utopías y los logros que este libro rescata. Con un fulgor acaso póstumo.

### **Perder el alma (coda)**

Póstumo: estas líneas han procurado acompañar el libro de Ledgard en su ilusión. Sería hacerle violencia, sin embargo, no reconocerlo también en su tragedia. En la dimensión de ruina que lo carga, dramáticamente, de historia. Y lo hace de tan vital urgencia para estos dizque festivos tiempos de un capitalismo que se quiere hedónico.

Algo debe significar el que casi (casi) no exista ya entre nosotros discusión arquitectónica que no implique su espectacularización banalizada. Durante las primeras décadas que estos textos recorren, a las escrituras sobre el tema —y no solo las de Reynaldo— se les iba la vida en la redefinición crítica de ciudad, de ciudadanía, de polis. Del espacio socialmente habitado. Ahora se nos pretende imponer el que hoy la arquitectura sea fundamentalmente casas de playa y decoración de interiores.

No hay, por cierto, una atención mayor a los interiores en estas reflexiones de Ledgard, y quizá eso deba ser lamentado. Pero en compensación todo en ellas hurga por la *interioridad* de lo público y compartido. Esa interioridad es la comunidad postulada por la acción comunicativa que la arquitectura auspicia. Y la mala política pervierte. (El mal existe).

Reconforta comprobar la integridad mantenida, a pesar de ello, por algunas de las realizaciones más concretas de Ledgard, como en el caso de Limatambo. Pero en otros extremos respiramos aires de derrota. Incluso en términos simbólicos: resultó una quimera el enorme esfuerzo desplegado por otorgarle al flamante edificio del

rectorado de San Marcos una intervención artística a la altura de sus desafíos arquitectónicos. Tres artífices excepcionales —Francisco Mariotti, Emilio Rodríguez Larraín, Moico Yaker— llegaron entonces a formular propuestas decisivas, pero todas ellas terminaron empantanadas en las incertidumbres burocráticas.<sup>7</sup>

No nos quejemos demasiado: más graves son los reveses urbanísticos. Y sociales. Que la vacua prosperidad actual torna flagrantes. Gracias a la revolución capitalista de los últimos años, los arquitectos en el Perú han dejado de ser «constructores de ruinas», en la frase de un colega innominado de Ledgard que él destaca por su «desolada lucidez» para describir la condición abortiva de todo oficio constructivo durante los años de guerra y pauperización. Una definición asociable a otra impresionante de Gonzalo Portocarrero y Patricia Oliart, que en 1986 alegorizaba al Perú entero al describir la arquitectura de nuestros colegios estatales como la ruina prematura de algo nunca concluido.<sup>8</sup>

Todo eso parece ahora transformado. Pero la lógica económica que hoy reestructura (¿regenera?) a la ciudad —incluyendo sus espacios históricos— es la corporativa de grandes *malls* comerciales centralmente administrados por oligopolios, no la habilitación microempresarial de condominios mercantiles, a la postre anárquicos, anómicos. Y la informalidad que en estos últimos se pretendía encauzar terminó integrándose a las dinámicas no de un socialismo espontáneo, sino del capitalismo más salvaje y delincuencial. Con impactos severos sobre nuestra viabilidad en tanto ciudad y sociedad. Como Ledgard mismo señala en la introducción actual a este libro de textos históricos, «[l]a misma informalidad que evitó el desastre en los años ochenta es hoy nuestro principal freno; la pujante autonomía de diversos sectores frente a la legalidad formal se ha transformado en el imperio de las mafias». Arrasándolo todo.

Y en el propio Huaycán se han pulverizado las dinámicas colectivas, quebrándose además los postulados esenciales del «asentamiento en quebrada», respetuoso del área agrícola que se pretendía proteger mediante una invasión controlada.

<sup>7</sup> Tuve una participación activa en la incitación de esos proyectos. Importaría publicar ahora, diez años después de los hechos, la documentación reunida de aquella enorme oportunidad frustrada para la historia del arte público en el país.

<sup>8</sup> Gonzalo Portocarrero y Patricia Oliart, «La “Idea Crítica”: una visión del Perú desde abajo», en *Los Caminos del Laberinto*, n° 3, Lima, abril de 1986, pp. 3-14.

Esto último podría ser la demostración excesiva de cómo nuestras ilusiones nos demuestran ilusos. Quizá era de prever que una vez iniciada —propiciada— la ocupación del reborde de esa penúltima frontera verde, se tornaría inevitable la incontinenencia de su expansión especulativa. La voracidad también popular que encementa los suelos fértiles, acaso los más feraces de Lima, hasta convertirlos en una de sus barriadas más inhóspitas.

La fantasía de un manejo estatal o social de esas pulsiones no sobreviviría los imperativos disgregantes de la época. El asedio creciente de Sendero Luminoso, por ejemplo, que hasta irrumpió con armas y arengas en alguna de las asambleas de pobladores originalmente convocadas para soñar la ciudad futura.

Pero tal vez lo decisivo fue el deliberado abandono del proyecto por una nueva gestión municipal: nada más crucial para un funcionario que borrar la memoria de su antecesor. Entregado a su suerte, Huaycán mutaría hasta convertirse en parte decisiva de la metástasis generalizada que hoy estrangula a nuestra capital. Inviabilizando la comunicación esencial con la sierra. Y devorando una reserva ecológica esencial para el mantenimiento de los recursos hídricos de la ciudad entera. Las consecuencias podrían revelarse calamitosas. No habrá, entonces, historia profunda de Lima sin una revisión densa de cómo así se pervirtió una de las apuestas más honestas y complejas para la regeneración orgánica de la ciudad. La absurda pérdida de esa batalla —cuando se creía ya ganada— redundó decisivamente en el desvarío urbano que hoy nos asfixia.

El mal, en efecto, existe. Y la tierra muere. En todas partes, pero en pocos lugares de manera tan penosa y paradigmática como en la perla del otrora río Rímac (hoy una cloaca agónica).

Lima imposible: «¿tiene algún sentido pretender *hacer ciudad* [...] con objetos arquitectónicos individuales [...] perdidos en la expansión urbana de las megaciudades del tercer mundo?», se preguntaba el propio Ledgard en una inquietante ponencia de 2001 que es sugestivo leer ahora en clave hamletiana. Una puesta en abismo de sus propias convicciones, argumentadas con vehemencia durante dos largas décadas: «¿es posible generar un lenguaje arquitectónico socialmente compartido? [...]; ¿tiene entonces sentido darle forma, aun fragmentaria, a una pequeña porción de la ciudad desbocada? ¿O una actitud más lúcida sería, por ejemplo, cerrar la arquitectura sobre sí misma, creando refugios individuales ante el caos urbano, pensar que la función de la arquitectura no es hacer ciudad, sino protegerse de ella?».

Atención al formato interrogativo que domina lo esencial de ese artículo, desde el título mismo («Arquitecturas chatas: ¿inmediatez o irrelevancia?»). Ya en 1996 Ledgard relativizaba antiguos postulados, que sin embargo preserva en su intención ideal. Y en su vectorialidad: «[L]ejos estamos ya de pretender que la arquitectura tenga como propósito central crear un *mundo mejor*, pero sin duda es importante, desde un punto de vista cultural, saber si la *inflexión* de la obra arquitectónica se dirige hacia la utopía o hacia la decadencia».

En esa línea, tal vez el desafío pendiente para esta trayectoria reflexiva —que no ha culminado— es pensar la catástrofe. La desertificación final, la intransitabilidad permanente, la insania terminal de nuestra «ciudad desbocada» (frase precisa). Todas extremidades avizorables ya, pero irresponsablemente borradas de la discusión pública. Y por lo tanto de cualquier conciencia correctiva. Que, es probable, deba por primera vez plantearse el desmantelamiento necesario de la urbe —esta urbe malhadada— para lograr la urbanidad. «Las ciudades son irreversibles», declaraba Ledgard en una entrevista de 1991 aquí recopilada. Contemplando la actualidad de Lima, uno casi desea que, al menos en esto, su siempre acerada inteligencia se haya equivocado.

Pero no es ése el tono justo para concluir estas interlocuciones parciales —y siempre admirativas— con un compendio tan cargado de anhelo y compromiso. Tan leal a esa *modernidad* definida y ansiada por Reynaldo como la afirmación de una noción de cambio renovador, de *futuro*. Y de aquella liberalidad que también describe el temperamento humano de estos escritos. Una largueza evidente en la evocación del humanismo ilustrado de Luis Miró Quesada Garland, el paladín de nuestro modernismo histórico. O en la generosidad propia con la que Ledgard habla, en el determinante párrafo final de este libro, sobre cómo Ciriani solía hablar de generosidad cuando hablaba de arquitectura: «los arquitectos siempre quieren dar más de lo que se les pide, que el proyecto sea algo más: un aporte a la ciudad, una reflexión sobre la cultura, una mejora de las condiciones de vida y trabajo de los ciudadanos».

Sin duda es ése el espíritu que gobierna la trayectoria de tres décadas reunida en estas páginas. Y en el mismo tenor termino, entonces, con cierta frase dolorosamente esperanzada de uno de los ensayos aquí centrales. Una cita que debió ser el epígrafe de apertura al libro entero: «si en la ciudad perdimos el alma», escribe Reynaldo en 1990, «tal vez en la ciudad podamos encontrar la libertad».

Tal vez.



## INTRODUCCIÓN

Reynaldo Ledgard

---

*Los dos polos del sentimiento inconfundiblemente moderno  
son la nostalgia y la utopía.*

Susan Sontag

Publicar una colección de textos escritos durante los últimos treinta años puede parecer tan solo un ejercicio de nostalgia. Creo, sin embargo, que el esfuerzo puede tener cierta pertinencia, tanto por los temas tratados, en sí mismos, como por la vigencia que algunos de ellos pueden tener para el momento actual. Si por un lado constituyen el testimonio de una historia personal y generacional, por otro lado apelan a establecer una continuidad, a conectarse con el presente; un presente sumido en cierta confusión y no pocas contradicciones sobre el rol del arquitecto en la realidad social y cultural en la que se encuentra inmerso.

La relativa —y algunos dirían engañosa— prosperidad económica de los últimos años en el Perú ha generado abundante trabajo para los arquitectos. La característica vehemencia en construir que todos compartimos nos ha volcado a la práctica, sin duda una situación bienvenida tras años de precariedad profesional. Pero creo que a muchos nos queda la duda sobre una relativa ausencia de reflexión. En el mundo globalizado de hoy, con la abrumadora preeminencia del mercado como árbitro incontestable del gusto y la moda; con el peso determinante que tienen la oferta y la demanda en el negocio inmobiliario; con la relación de

dependencia entre comercio, industria y construcción, urge preguntarse por el papel del arquitecto, por su limitada influencia en el desarrollo de las decisiones que determinan tanto la transformación de la ciudad como la dirección que va tomando, día a día, la arquitectura peruana.

No soy, por temperamento, pesimista sobre el rumbo de los acontecimientos. De algún modo creo que los vertiginosos cambios de la ciudad, su gradual densificación y estructuración, pueden tener un signo positivo. Sin embargo algunos indicadores generan inquietud: la persistencia de la informalidad, la creciente burocracia, la ausencia de una verdadera arquitectura pública, la poca importancia que se le asigna al espacio urbano; en general, adolecemos de una alarmante falta de visión sobre a dónde vamos. Seguimos remando tercamente hacia adelante, con poca idea de futuro.

Los textos aquí publicados buscan engarzar estas inquietudes con experiencias y reflexiones hechas durante treinta años de práctica profesional. Son, en buena medida, «escritos de circunstancia»; elaborados sobre temas preestablecidos a partir de proyectos y polémicas del momento. No son textos teóricos sino reelaboraciones conceptuales a partir de la práctica profesional; entienden el hacer y el pensar como actividades simultáneas y complementarias; las dos caras de la medalla del mismo proceso de intervenir en la realidad.

Algunos textos intentan una elaboración más sostenida y otros se presentan de una manera escueta y casi esquemática. Prácticamente todos fueron publicados en revistas o han sido presentados en algún seminario; responden siempre a una situación particular. Al mismo tiempo se constituyen en una reflexión permanente sobre la disciplina de la arquitectura y su conflictiva profesionalización en un medio como el nuestro. Desde mi punto de vista estos textos son entendibles a partir de su vínculo con las circunstancias concretas en que fueron escritos. Espero, no obstante, que, leídos en conjunto, trasmitan cierta unidad temática así como una relativa coherencia en la actitud y en el tono.

Lo que esta publicación intenta es recobrar la idea del arquitecto como activista; como partícipe, desde su disciplina, en la vida pública. Ha sido casi un lugar común entender esta intención como sinónimo de intervenir en política; y los arquitectos no han sido inmunes a la tentación de pensar que para cambiar la arquitectura —o lograr que contribuya de manera efectiva a la transformación de la realidad— es preciso acceder previamente al poder político o al poder

económico. Los textos de este libro proponen, por el contrario, participar en la vida pública mediante la arquitectura, sin dejarla de lado ni condicionándola a una agenda política. El énfasis está puesto en la siempre complicada relación entre arquitectura y sociedad, interrogando y analizando temas estrictamente arquitectónicos desde el punto de vista de su significación social, sin moralismos ni preconceptos; siempre partiendo de la reflexión disciplinar, pero intentando llegar a lo que podríamos denominar la dimensión política de la arquitectura.

Nuestra generación se inicia profesionalmente al comienzo de los años ochenta; de ahí la importancia seminal que se le otorga, en este libro, al Conjunto Habitacional Limatambo; proyecto en el que algunos de nosotros tuvimos la suerte de participar. Se vivía en el país el retorno a la democracia, después de largos años de gobierno militar, pero surgían también las amenazas simultáneas de la violencia radical y la debacle económica.

Limatambo, como otros proyectos de vivienda realizados por el Estado durante el segundo belandismo, fueron el canto de cisne de una tradición central al desarrollo de la arquitectura moderna en el Perú. A lo largo del siglo XX, los conjuntos de vivienda de interés social realizados por el Estado fueron el único laboratorio urbano en el que se plantearon alternativas al rol de la vivienda en la construcción de la ciudad; es decir, alternativas con respecto al modelo claramente dominante de lotización para casas unifamiliares que hizo de Lima una urbe chata y extendida. La vivienda multifamiliar y su papel en la configuración del espacio urbano, la relación entre peatones y vehículos, el engarce entre lo privado y lo público, los espacios de encuentro basados en calles, veredas y áreas verdes, todos estos temas fueron constituyéndose en propuestas alternativas. Gracias a estos proyectos, cuya dimensión les permitía escapar del determinismo de la lotización, se plantearon, así, otros modelos de ciudad.

Siguiendo esa tradición, Limatambo basó su propuesta en una clara idea de relación entre arquitectura y ciudad; una propuesta, sin embargo, de índole revisionista con respecto a la modernidad más clásica de proyectos de vivienda anteriores. Era un momento en que, en diversos ámbitos, los postulados de la arquitectura moderna estaban siendo cuestionados, en especial desde el punto de vista de la creación de espacios urbanos significativos. Al mismo tiempo, se prestaba una renovada atención a la relación entre arquitectura e historia, y entre arquitectura y cultura. En nuestro medio este cuestionamiento se vinculaba, inevitablemente,

a la crisis social y económica que se cernía en el horizonte, confluyendo esto en una radical crisis de identidad como país y como sociedad. En varios de los textos de este período podemos encontrar la repercusión arquitectónica de estos temas: una revisión, desde adentro, de los postulados de la arquitectura moderna, atendiendo a la preocupación por la identidad de la arquitectura peruana; preocupación característica de la década de los ochenta, no solo en el Perú sino en toda Latinoamérica.

La influencia de la polémica posmoderna —no aquella de la frivolidad estilística sino la de la discusión sobre la vigencia de la modernidad— se manifiesta en el intento de resolver el tema de la identidad analizando la relación entre modernidad y tradición. Fue ésta una polémica que marcó la época: cómo incorporar la historia mediante el estudio tipológico convertido en instrumento de diseño y como atender a la construcción de la ciudad mediante el estudio morfológico de los espacios urbanos existentes. De ahí los títulos de dos de los ensayos: «Limatambo. Hacia una arquitectura peruana» y «De lo moderno a lo posmoderno: la búsqueda de una arquitectura peruana». En ambos textos el intento de definir una elusiva identidad cultural tenía un doble registro: por un lado se discutía en base a criterios arquitectónicos y urbanísticos referidos a una polémica internacional acerca de la modernidad; y por otro se vinculaba esta discusión a la de la viabilidad social y cultural de un país y un continente que atravesaban una seria crisis, precisamente, de modernidad. No es gratuito que llamáramos a los años ochenta «la década perdida de América Latina».

La discusión sobre la modernidad se convirtió, en Estados Unidos, en una coartada formalista, de un historicismo patéticamente reaccionario y comercial, instrumental para la revolución económica reaganiana; aquí, en cambio, se convirtió en polémica cultural reivindicativa a partir del concepto de identidad. Esta polémica se nutrió de ideas discutibles pero provocadoras, como por ejemplo el «regionalismo crítico», que intentó ubicar la discusión arquitectónica en el contexto de la creciente tensión entre lo universal y lo particular, entre la expansiva globalización y la revaloración de las culturas locales.

Igualmente cruciales para la época fueron las discusiones sobre la informalidad. El texto «Imaginando otro espacio urbano: la experiencia de Huaycán» da cuenta de un proyecto que intenta «dirigir», desde la institucionalidad política, el fenómeno de las invasiones. Las ideas de trabajo comunitario, democracia de

base y diseño de participación, se sustentan en un proyecto que pone el énfasis en el espacio urbano como lugar de confluencia; pone el énfasis, también, en el proceso de configuración espacial basado en la organización social. En Huaycán, al igual que en Limatambo, la insistencia en la construcción de la ciudad a partir del protagonismo del espacio urbano define la estrategia proyectual, pero incorporando al mismo tiempo la idea del diseño participativo.

También el tema del comercio informal, caracterizado por la invasión del centro histórico por los vendedores ambulantes, sigue una lógica similar. He incluido la polémica que generó un proyecto particular, Galerías Garcilaso, porque ahí encontramos expresada, en forma meridiana, la resistencia de sectores conservadores de la profesión a entender de manera más realista la repercusión que la informalidad tenía en la conservación del centro histórico de la ciudad. En mi respuesta al comunicado, hecho a través del Colegio de Arquitectos por quienes se oponían al proyecto, creo expresar con claridad las ideas que estaban en discusión durante ese período.

En mi opinión, la exacerbada discusión sobre el comercio informal ponía en evidencia el creciente desconcierto del medio profesional ante la imparable transformación en el uso de la ciudad, generada por el llamado «desborde popular». Todos sabemos que la arquitectura de cierta escala es necesariamente un fenómeno integrado formalmente a procesos administrativos y económicos de relativa complejidad; complejidad que muchas veces empuja a la informalidad a diversos sectores. La idea que animaba algunas de mis ideas y propuestas era siempre, tal vez ingenuamente, intentar incorporar la informalidad a la arquitectura, valorizando y reinterpretando su energía y su vital impulso de supervivencia. A veces olvidamos la profunda crisis en que se encontraba el Estado peruano durante ese período, sumido en la pesadilla de la hiperinflación y la violencia. Amplias zonas del país eran controladas por la subversión y el narcotráfico, mientras en las ciudades se carecía de los más elementales servicios básicos. Sin embargo el país sobrevivió. Tanto es así que podemos decir que, durante esa década, la informalidad salvó al país, permitiendo a nivel social, económico y comercial que el tejido social se conserve, a pesar de las múltiples fuerzas que lo tironeaban en todas las direcciones.

Ante el colapso del Estado, la informalidad, expresada a través de organizaciones sociales, invasiones de terrenos, producción manufacturera y comercio callejero,

ayudó a conservar una relativa cohesión social y económica en diversos sectores de la población. Esto es probablemente un hecho histórico demostrable, lo cual no contradice aquello que hoy sabemos: pensar que sigue siendo así es el primero de los mitos que debemos desterrar. La misma informalidad que evitó el desastre en los años ochenta es hoy nuestro principal freno; la pujante autonomía de diversos sectores frente a la legalidad formal se ha transformado en el imperio de las mafias (del comercio, el transporte, la construcción, la minería informal... y hasta la política); y en su extremo más pernicioso se ha convertido en narcotráfico, corrupción y delincuencia violenta, con el consiguiente deterioro del tejido social y la implacable destrucción del medioambiente.

Cuando se escribieron los primeros textos de este libro muchos pensábamos que el aparente caos presagiaba un nuevo orden en formación; que la transformación de la sociedad sería una consecuencia inevitable de la energía desencadenada por nuevos sectores sociales en pugna; de luchar por la supervivencia se pasaría a luchar por la supremacía. Este es otro mito que no ha resistido el paso del tiempo.

Sabemos que del caos puede generarse, simplemente, más caos; que las sociedades pueden entrar en una espiral autodestructiva que acabe con ellas; que todo depende de lo que hagamos o dejemos de hacer. Entiendo que hoy es un lugar común decir que la historia no está escrita; pero no creo que podamos concluir, de esa comprobación, que estamos ya irremediabilmente instalados en la llamada «era del nihilismo». Y si bien es casi imposible encontrar, en estos tiempos, quien defienda una idea teleológica de la historia, la famosa tesis del «fin de la historia» se encuentra todavía en disputa.

Algunos de los textos escritos en los años ochenta fueron publicados en la revista *Márgenes*, animada por el recordado historiador Alberto Flores Galindo. Estos son «Imaginando otro espacio urbano: la experiencia de Huaycán», «La ciudad moderna» y «Arquitectura del poder: entre el Estado y la banca privada».

Estos textos están, sin duda, contagiados de las discusiones y el ambiente intelectual que compartíamos quienes editábamos esa revista. Y el tema subyacente al vehemente intercambio de ideas de ese período era el de la vigencia, o no, del pensamiento utópico. Desde diversas disciplinas, quienes formábamos parte del grupo reunido alrededor de Flores Galindo debíamos responder a la pregunta que él, desde su posición de historiador, planteaba: ¿es posible imaginar una

sociedad radicalmente diferente, más justa, mejor? En pocas palabras: ¿es posible redefinir el concepto de utopía?

Desde el punto de vista de la arquitectura, la utopía fue siempre intrínseca a la primera modernidad. Implicaba la desaparición del mundo existente y el nacimiento de uno nuevo que, de la mano de la tecnología, permitiría la reorganización de la sociedad en función de los nuevos valores, tanto de libertad y democracia como de productividad y eficiencia. Obviamente esto no duró mucho: la Segunda Guerra Mundial, el holocausto y la bomba atómica acabaron violentamente con el sueño de una modernidad redentora, encarnada en «la era de la máquina». Pero el sentimiento utópico permaneció latente en la idea del proyecto como artífice y conductor del cambio permanente. Permaneció «la esperanza proyectual», según la afortunada expresión de Tomás Maldonado.

El cambio permanente —la constante transformación de la realidad— trae consigo también la transformación de los valores. De Nietzsche a Benjamin, los grandes pensadores de la modernidad percibieron con claridad la angustia y la melancolía que produce la desaparición de lo que creíamos inmutable. Ante esto, surge la esperanza de que sea posible actuar sobre la realidad, aún tomando en cuenta las enormes limitaciones que el vertiginoso devenir del cambio nos impone.

Queda la voluntad de que la utopía, con toda la irrealidad que este concepto implica, confiera un sentido de dirección a la acción proyectual. Entre los polos contrapuestos de la sensibilidad moderna, por un lado la nostalgia por lo que se pierde constantemente y por otro lado la esperanza de que el aliento utópico anime la idea de que es posible proyectar el futuro, se ubica la difícil relación de la arquitectura con el mundo.



# PRIMERA PARTE

---

Años ochenta



## LA VIVIENDA Y EL ESTADO

Publicado en *Limatambo, una ciudad dentro de la ciudad. Santa Rosa, ciudad jardín*,  
Empresa Nacional de Edificaciones (Enace), Lima, 1982, pp. 5-9.

---

La relación entre el Estado y la edificación de vivienda de interés social presenta una larga historia, cuya complejidad política y socioeconómica dificulta un fácil resumen; sin embargo, quisiéramos tocar algunos asuntos referentes a este tema, desde el punto de vista de su influencia en la arquitectura y el urbanismo en el Perú. Por sus especiales características, la vivienda de interés social ha sido el vehículo más efectivo para la introducción de nuevas y renovadoras ideas sobre arquitectura y urbanismo. Más que la arquitectura doméstica destinada a los niveles altos de la población o que los edificios comerciales o institucionales, cuyas características arquitectónicas han tendido, en la mayoría de los casos, a reafirmar valores tradicionales y conservadores, los programas de vivienda económica han materializado propuestas auténticamente renovadoras, por lo menos desde un punto de vista estrictamente arquitectónico. El origen de la relación entre Estado y vivienda de interés social data de aproximadamente cincuenta años. Hasta los años treinta, la provisión de vivienda para los sectores social y económicamente desfavorecidos había estado en manos de instituciones de beneficencia; y consistió básicamente en la construcción de quintas de un diseño elemental relativamente racionalizado, partiendo en realidad del *callejón* espontáneo, planeándolo y edificándolo como un conjunto integral.

Pero en los años treinta la ciudad empezó a mostrar los primeros síntomas de concentración urbana y, como consecuencia, de tugurización, principalmente debido a un incipiente proceso de industrialización, con el consiguiente surgimiento de un proletario urbano al que era preciso dotar de vivienda. Durante el gobierno del general Óscar R. Benavides (1933-1939) aparecen los primeros

intentos, por parte del Estado, de proporcionar a estos sectores sociales conjuntos de vivienda adecuados: los barrios obreros. El arquitecto Alfredo Dammert Muelle, quien venía de seguir estudios en Alemania y se encontraba familiarizado con la problemática de la «casa mínima», fue el principal encargado de realizar los proyectos respectivos.

El primer barrio obrero, construido en el distrito de La Victoria en 1936, aportó dos conceptos fundamentales, en ese entonces prácticamente revolucionarios: el del «área libre» como lugar de expansión e integración social, y la racionalización funcional y tecnológica de la idea de «vivienda mínima». El proyecto consistía en un conjunto de casas unifamiliares ordenadas alrededor de un campo deportivo, concepción totalmente nueva en ese momento. Otro aspecto interesante, desde un punto de vista estilístico, es que, pensando en la economía como criterio fundamental, se despojó a las edificaciones de toda ornamentación, llegándose, de forma tal vez involuntaria, a una expresión arquitectónica de líneas muy simples y claras, techos planos y aleros, ventanas sin decoración, etcétera, que se podía inscribir perfectamente en el naciente estilo mecanicista de la arquitectura moderna. Aquí, en el Perú, a esa expresión arquitectónica se la denominó *estilo buque*. En otro barrio obrero construido posteriormente en la actual avenida Caquetá, el arquitecto Dammert incorporó a su propuesta un nuevo elemento: la racionalización de la circulación mediante corredores en segundo nivel y al descubierto. Hubo también en este proyecto una gran preocupación por diferenciar funcionalmente las distintas habitaciones de la vivienda de acuerdo con su uso (dormitorios, baño, cocina, etcétera), y por dotarlas a todas de una adecuada iluminación y ventilación. Tanto por la concepción apretada y racional del «área mínima» necesaria, el despojamiento de toda ornamentación, la racionalización de los elementos usados, el ordenamiento de la circulación y el uso de las áreas libres como lugares de expansión y encuentro, así como por la búsqueda de una expresión arquitectónica simple y directa, estos barrios obreros se pueden proclamar con toda justicia como los auténticos representantes de la nueva arquitectura en el Perú de los años treinta.

Durante la década de 1940, diversos eventos, relativamente relacionados entre sí, consolidaron la problemática de la vivienda de interés social como una preocupación central para la profesión arquitectónica; y consolidaron también el interés político de programas destinados al planeamiento y la edificación de conjuntos habitacionales destinados a los sectores más necesitados de la población.



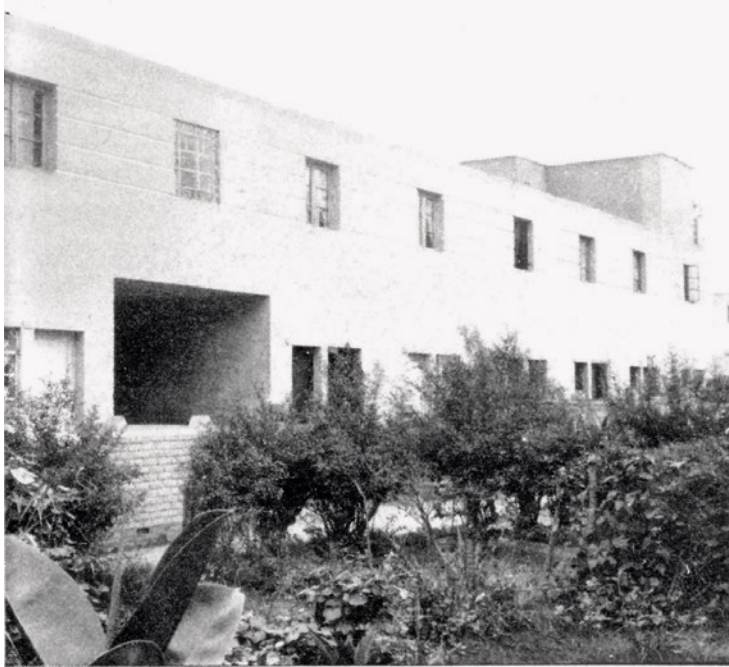
Plano de ubicación. 1. Santa Rosa; 2. Barrio Obrero; 3. Villacampa; 4. Unidad Vecinal N.º 3; 5. Mirones; 6. Palomino; 7. Matute; 8. San Felipe; 9. Risso; 10. Torres de San Borja; 11. Santa Cruz; 12. Barboncito; 13. Limatambo; 14. Los Próceres.

La idea de conciliar los más novedosos aspectos de la arquitectura moderna con un tipo de edificación económica y racional fue propiciada en forma decisiva por la revista *El Arquitecto Peruano*. Es significativo, en este sentido, el título de un artículo del arquitecto Fernando Belaunde aparecido en esa revista en 1942: «Un vasto plan para impulsar la edificación en tiempos de guerra».<sup>1</sup> Si la arquitectura moderna propiciaba la racionalidad en la distribución y el dimensionamiento de la vivienda, así como la ausencia de ornamentación y de todo elemento innecesario, era lógico considerar la vivienda económica destinada a los sectores populares, realizada en una época de crisis, como el medio ideal para aplicar sus principales conceptos. Otro evento fue también influyente: el inminente crecimiento de Lima llevó a la creación, por iniciativa de varios profesionales especializados, del Instituto de Urbanismo del Perú, en 1944. Una consecuencia directa de la labor de esta institución, preocupada por ordenar de alguna manera el crecimiento de la ciudad, fue el énfasis en relacionar los centros de trabajo con la ubicación de la vivienda obrera. Al impulso industrial que presentaban ejes de expansión como las avenidas Venezuela y Colonial debía corresponder el asentamiento de vivienda popular en zonas aledañas. Se buscaba evitar así el desplazamiento del obrero desde su centro de trabajo hasta su vivienda, hecho que recargaba un ineficiente sistema de transporte público. En respuesta a estas preocupaciones, y por iniciativa del entonces diputado arquitecto Fernando Belaunde, se creó en 1946, durante el gobierno del doctor José Luis Bustamante y Rivero, la Corporación Nacional de la Vivienda, institución destinada a canalizar la inversión estatal en vivienda mediante la construcción de unidades vecinales.

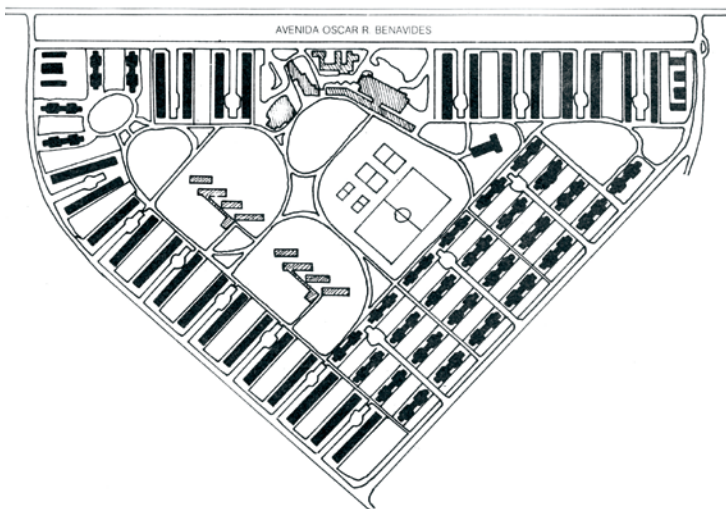
El conjunto habitacional históricamente más importante desde un punto de vista arquitectónico y urbanístico fue la Unidad Vecinal N.º 3 (UV3), ubicada frente a la avenida Óscar R. Benavides. En primer lugar, se buscó responder a las variaciones existentes en la composición de la familia; en consecuencia, se hicieron departamentos de uno, dos, tres y cuatro dormitorios. Se superó también el concepto de casa unifamiliar, utilizado en los barrios obreros, y se plantearon edificios multifamiliares de tipo longitudinal. Estos se ordenaron alrededor de una gran área verde central, donde se encontraban los servicios comunales: centro cívico, centro recreativo, centro comercial, colegios, iglesias, etcétera. A estas áreas se accedía mediante vías peatonales, quedando el acceso vehicular limitado a la periferia.

---

<sup>1</sup> Fernando Belaunde Terry, «Un vasto plan para impulsar la edificación en tiempos de guerra», en *El Arquitecto Peruano*, año VI, n.º 61, Lima, agosto de 1942, s. p.



Barrio Obrero, avenida Caquetá. Espacio interior peatonal con jardines. (c.1981)



Unidad Vecinal N.º 3, 1946. Planta general. Uno de los ejemplos más importantes y significativos para darle una solución racional, económica y tecnológica al problema de la vivienda de interés social en el Perú. El planteamiento propone una mediana densidad en construcciones de baja altura.

El planteamiento propuso una mediana densidad en baja altura, con edificios de cuatro pisos y dejando un 80% del área libre. La expresión arquitectónica asumió francamente las limitaciones económicas de este tipo de programa, dejando los materiales a la vista y racionalizando al máximo el dimensionamiento de todos los elementos usados. Concebida como un sector autónomo y autoabastecido de la ciudad, la UV3 respondía perfectamente al planteamiento expresado anteriormente, en el sentido de acercar la vivienda obrera a los centros de trabajo industriales. En resumen, se trata de uno de los ejemplos más importantes y significativos, que dio una solución racional, económica y tecnológicamente moderna al problema de la vivienda de interés social en el Perú. Con este proyecto, el equipo de arquitectos a cargo del diseño —Alfredo Dammert, Carlos Morales Machiavello, Manuel Valega, Luis Benites y Carlos Montagne— inauguró en el país la idea de la unidad vecinal como conjunto habitacional autónomo, dotado de su propio equipamiento, y con un sistema de circulación peatonal y vehicular propio. Y concibió también edificios totalmente rodeados por áreas libres que aseguraran, desde un punto de vista tecnológico, una perfecta iluminación y ventilación a cada uno de los ambientes que conformaban los departamentos. Estas razones justifican plenamente el carácter fundacional de la UV3, y obligan a reconocer su importancia hasta el día de hoy.

La Corporación Nacional de la Vivienda, que en 1963 se transformaría en la Junta Nacional de la Vivienda, continuó edificando unidades vecinales hasta el final del primer gobierno del arquitecto Fernando Belaunde. Durante los años cincuenta se realizaron proyectos habitacionales que modificaron algunas de las concepciones inauguradas en la UV3. Estos estaban dirigidos a un sector de la población socioeconómicamente más alto (empleados e, incluso, profesionales) y se ubicaron en zonas de Lima no directamente vinculadas con áreas de trabajo industrial. Algunos ejemplos importantes de este tipo de conjunto son el Agrupamiento Angamos, el de Risso y de Barboncito. Todos se ubican en zonas relativamente residenciales de Lima y tienen algunas importantes características en común: ausencia de autonomía en lo que a comercio y equipamiento se refiere, evidenciándose una mayor voluntad de integrarse a la ciudad; estacionamiento perimétrico, con espacios interiores de pequeña escala variados y exclusivamente dedicados al peatón; edificios de tres pisos, más a escala con el tamaño del conjunto y con la conformación de sus áreas libres. Es interesante constatar hoy en día que estos conjuntos son los que presentan menos modificaciones por parte de sus propietarios, y que, en general, se encuentran bien valorizados desde un punto de vista comercial.



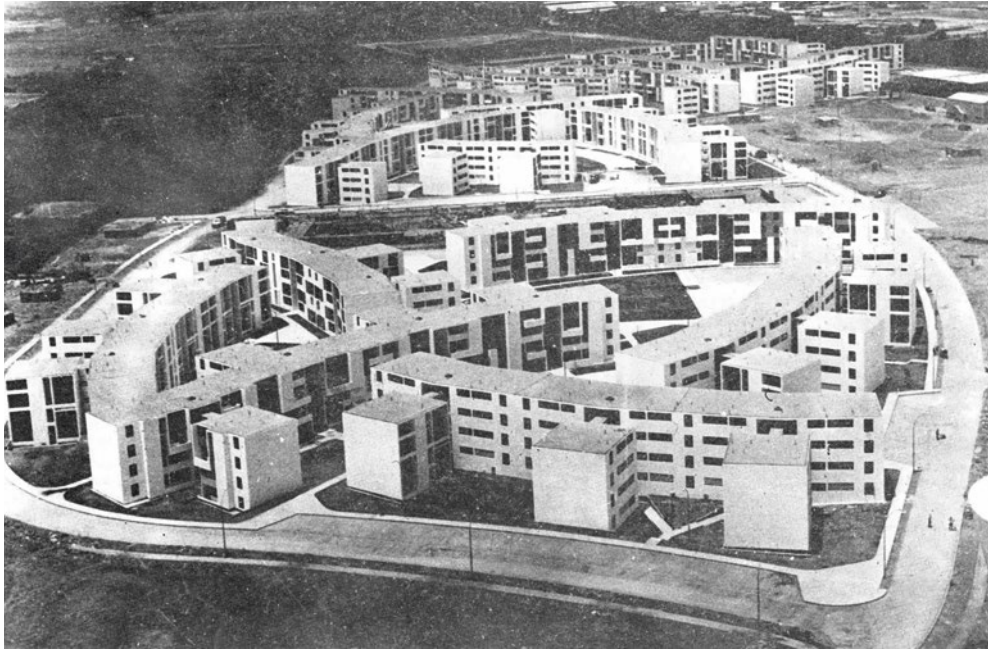
Agrupamiento Barboncito. Patios y jardines al interior del conjunto. (c. 1981)



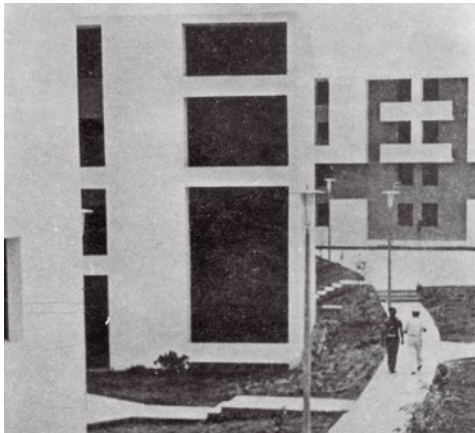
Agrupamiento Risso. Los edificios de tres pisos tienen el mismo tratamiento hacia el interior del conjunto que hacia las calles vehiculares perimetrales. (c. 1981)

Pero si bien se ha puesto el énfasis en estos agrupamientos de menor escala —porque aportaron un nuevo tratamiento del espacio exterior, concebido más como una secuencia de patios conectados por veredas—, eso no significa que no haya habido simultáneamente conjuntos de mayor envergadura, a la manera de la UV3. Entre estos podemos mencionar, por ejemplo, las unidades vecinales de Matute y Villacampa, ubicadas en los distritos de La Victoria y el Rímac respectivamente. Estos conjuntos presentan áreas libres mucho más grandes y, mediante la incorporación de servicios y equipamiento, la voluntad de convertirse en segmentos autónomos de la ciudad. Otro aspecto importante de estos conjuntos es haber sido realizados por etapas que incluían variaciones arquitectónicas significativas. Pero su expresión arquitectónica se puede inscribir básicamente en una modernidad que caracterizaba también a Barboncito y Risso: edificios longitudinales de expresión arquitectónica simple y racional, sin búsqueda excesiva de variaciones formales; circulación vertical mediante escaleras al descubierto; composición de las fachadas basándose en rectángulos que enfatizan la estructura, los alféizares, las ventanas, etcétera. Después de la transformación de la Corporación Nacional de la Vivienda en la Junta Nacional de la Vivienda en 1963, y con el ascenso del arquitecto Fernando Belaunde Terry a la Presidencia de la República, la actividad estatal en el campo de la vivienda adquirió un nuevo impulso.

El conjunto habitacional que significó un cambio arquitectónico importante con relación a estos conjuntos es indudablemente Palomino, diseñado por un equipo conformado por los arquitectos Luis Miró Quesada, Santiago Agurto, Fernando Correa y Alfredo Sánchez Griñán. Ubicado, al igual que la UV3, en la zona de expansión industrial de la avenida Venezuela, Palomino presenta también la voluntad de constituirse en un segmento autónomo de la ciudad, con su propio sistema de circulación peatonal y vehicular, con un conjunto de servicios y de equipamiento de considerable envergadura, y principalmente con una nueva forma de organización urbana y de expresión arquitectónica. Los edificios, si bien conservan un planteamiento longitudinal, son básicamente curvos, y su acomodo responde a consideraciones de orden paisajístico y de búsqueda de variedad espacial. Además, mediante una composición de fachadas mucho más dominante arquitectónicamente, se busca reafirmar estas variaciones: las fachadas están compuestas basándose en dos planos bastante diferenciados entre sí por sus formas, y estas diferencias están subrayadas por un tratamiento muy expresivo del color; por ejemplo, creando dos planos de color, un plano blanco y sobre el otro fondo variaciones con colores fuertes, o viceversa.



Conjunto Habitacional Palomino. Vista panorámica. (c. 1981)

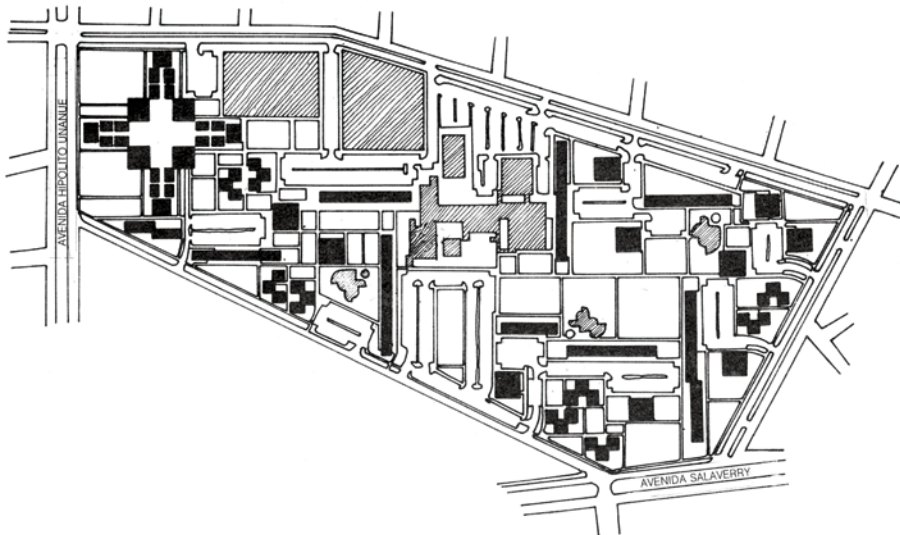


*Izquierda.* Conjunto Habitacional Palomino. Vista parcial de fachada. *Derecha.* Conjunto Habitacional Santa Cruz. Espacio interior peatonal. Los edificios poseen circulaciones externas que acceden a los departamentos dúplex de los pisos superiores. (c. 1981)

Si bien es posible objetar la organización urbana de Palomino, por la dificultad que presenta para la orientación y por la ausencia de una jerarquía que ordene las áreas libres, sus aportes desde el punto de vista arquitectónico y estilístico son muy importantes: se buscó la variedad, el sentido de identidad, la individualización de los edificios, etcétera. De forma deliberada y clara se aspira a una expresión arquitectónica elaborada, estilísticamente compleja; por primera vez, una arquitectura de calidad y riqueza formal se utilizó en un conjunto habitacional de vivienda de interés social.

Continuando con la concepción básica de las unidades de menor escala y mayor integración a la ciudad, se realizó el Conjunto Residencial Santa Cruz. Este agrupamiento presenta también edificios de tipo longitudinal, marginación del automóvil al perímetro, áreas verdes, patios de pequeña escala y veredas exclusivamente peatonales conectando todo el conjunto. Desde un punto de vista arquitectónico, se introducen los departamentos tipo dúplex y los corredores o «calles elevadas» que distribuyen en diferentes niveles los accesos a los departamentos. También se puede distinguir en estos proyectos una preocupación estilística por responder a la arquitectura del momento: expresión brutalista del concreto expuesto y dramatización de elementos arquitectónicos como las escaleras, los corredores elevados y los ductos.

Pero el agrupamiento que definitivamente constituye un cambio en la concepción de la vivienda de interés social es el Conjunto Residencial San Felipe, diseñado por los arquitectos Enrique Ciriani (primera etapa) y Víctor Smirnoff, Jorge Páez y Luis Vásquez (segunda etapa). Desde un punto de vista socioeconómico hay, en primer término, dos ideas fundamentales: la voluntad de atender a una clase media de relativa solvencia económica y la idea de enclavar el conjunto en un área residencial, haciendo de esta una forma de «relleno urbano» tendiente a la densificación racional de la ciudad combinada con la creación de extensas áreas verdes en medio de una zona urbana. San Felipe plantea una alta densidad en altura; y si bien se pueden observar diferentes tipos de edificios, la gran mayoría de estos tienen más de diez pisos y se accede a los departamentos mediante ascensores. La idea arquitectónica y urbanística que subyace a la organización espacial de San Felipe es la de un gran espacio libre, idealmente infinito, sobre el cual se coloca un conjunto de torres volumétricamente independientes entre sí; la idea es que estas torres estén totalmente rodeadas de área libre, asegurándose así una buena iluminación y ventilación, así como una adecuada y, de preferencia, ilimitada expansión visual.



Conjunto Residencial San Felipe, 1963. El ejemplo mejor logrado del concepto de «ciudad en el parque». Los edificios de vivienda y el equipamiento están disgregados en el terreno formando espacios abiertos que se comunican entre sí mediante vías peatonales colocadas en el terreno con toda libertad. Se buscó conseguir una alta densidad habitacional con edificaciones elevadas.



Conjunto Residencial San Felipe. Espacio interior con estacionamiento. (c. 1981)

Es importante para este planteamiento que las torres presenten el primer piso transparente y, de ser posible, totalmente libre, para que las áreas verdes se proyecten ininterrumpidamente en un sentido tanto visual como de flexibilidad de la circulación peatonal. Si bien en San Felipe esta idea es reconocible, no se encuentra totalmente resuelta debido, en parte, a la ocupación parcial del primer piso; y en parte, a que muchas áreas libres no están ocupadas por jardines sino por amplias playas de estacionamiento que desvirtúan inevitablemente el carácter ideal del área verde ininterrumpida. Desde un punto de vista espacial y urbanístico, el Conjunto Residencial San Felipe no organiza sus espacios exteriores basándose en calles o plazas, y ni siquiera en patios o áreas deportivas, como lo hacían conjuntos habitacionales precedentes, sino en esta idea de gran área libre que lo cubre todo. Este planteamiento solo es posible si se recurre a edificios tipo torre, que no son tanto creadores de espacio a escala humana como elementos puntuales colocados sobre esta área.

Las ideas de calle, tanto vehicular como peatonal, así como de barrio, se incluyeron por primera vez en agrupamientos destinados a vivienda económica en el Conjunto Los Próceres, diseñado por un equipo dirigido por el arquitecto José Bentín, y ya durante el Gobierno Militar (1968-1980). Este agrupamiento, directamente inspirado en los *new towns* ingleses de los años sesenta, busca crear también un segmento autónomo de la ciudad con equipamiento propio. Tal vez se podría decir que el regreso de la vivienda unifamiliar constituye un retroceso en relación con toda la historia de los conjuntos habitacionales de interés social; pero, desde este punto de vista, es preciso reconocer la introducción renovadora de la idea de calle y plaza a escala humana como los elementos fundamentales de la configuración del espacio libre.

La calle y la plaza son también los elementos configuradores del área libre en el Proyecto Limatambo, diseñado y en ejecución durante el segundo gobierno del arquitecto Fernando Belaunde. Concebido, al igual que San Felipe, como un conjunto habitacional que busca densificar una zona urbana y residencial, Limatambo es, con los proyectos Santa Rosa y Torres de San Borja, la palpable evidencia de que se intenta afrontar el problema de la vivienda de interés social mediante conjuntos de gran envergadura. Estos tres proyectos son los mayores y más importantes de un Programa Nacional que incluye muchos otros de menor escala, en Lima Metropolitana al igual que en otras partes del país.



Conjunto Residencial San Felipe. Vía peatonal que cruza una de las áreas verdes. (c. 1981)



Conjunto Habitacional Los Próceres. Pasaje peatonal y plazuela con tiendas y con juegos para niños. (c. 1981)

Si Limatambo y las Torres de San Borja están dirigidos a la clase media, Santa Rosa aspira a atender las necesidades de sectores sociales de menor capacidad adquisitiva. De Santa Rosa hay que pasar ya a soluciones tales como los lotes de servicios o el Banco de Materiales, modalidades ideales con el fin de apoyar los procesos de edificación por etapas y de autoconstrucción.

Los planteamientos urbanísticos de los proyectos Limatambo y Santa Rosa presentan soluciones diferentes, producto de sus respectivas ubicaciones en la ciudad y de las consideraciones económicas que han primado en cada caso. Es importante destacar la envergadura de ambos proyectos, lo que ha motivado la búsqueda de soluciones de gran escala.

## LIMATAMBO. HACIA UNA ARQUITECTURA PERUANA

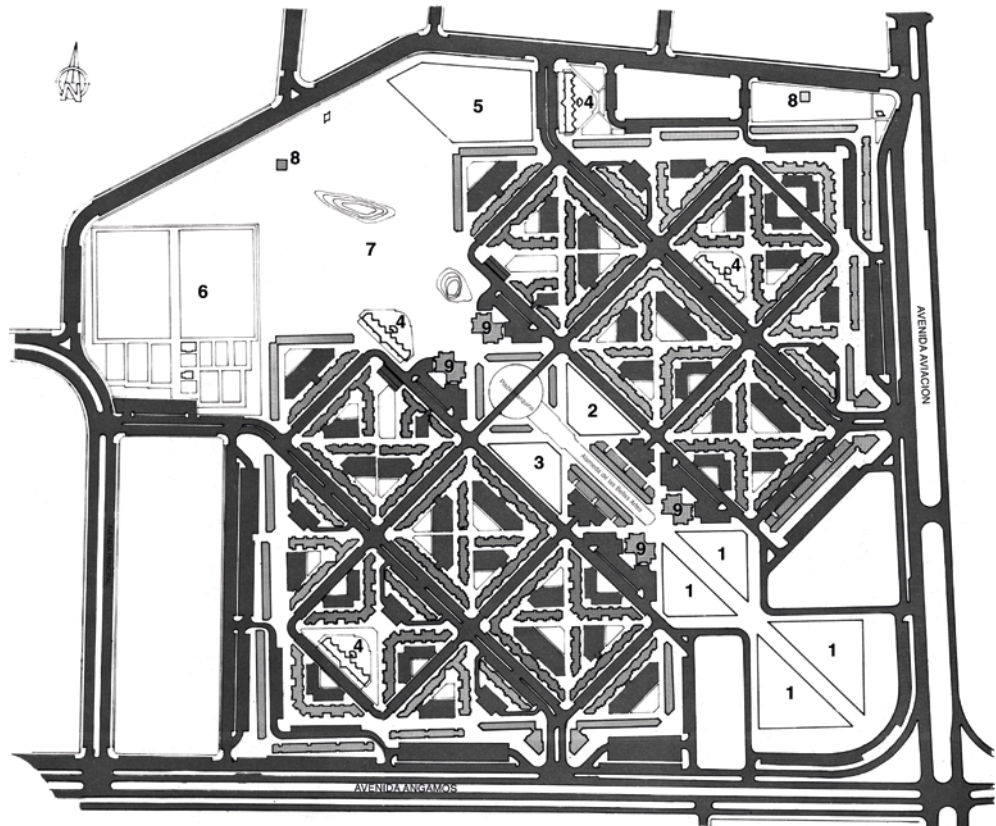
Publicado en *Limatambo, una ciudad dentro de la ciudad. Santa Rosa, ciudad jardín*,  
Empresa Nacional de Edificaciones (Enace), Lima, 1982, pp. 36-39.

Los arquitectos de los proyectos Limatambo y Santa Rosa fueron: Oscar Borasino,  
Manuel Ferreyra, Juan Gutierrez, Diego La Rosa, Reynaldo Ledgard y Hugo Romero.

---

Conceptualmente, el Proyecto Limatambo parte de la revalorización de la manzana tradicional que caracteriza a Lima cuadrada. Es una elección motivada por el deseo de entroncarse orgánicamente con la historia de la ciudad mediante la recuperación de la estructura urbana intrínseca a esta.

No significa la búsqueda nostálgica de un pasado idealizado, sino el reconocimiento de que, en una ciudad de crecimiento inorgánico y descontrolado, con decisivas transformaciones demográficas y profundas alteraciones en su composición social y cultural, entroncarse a la historia significa hoy optar por la posibilidad de un nuevo orden frente al caos; un orden que haga viable la elaboración de una identidad urbana capaz de hacer frente a la alienación de la metrópoli. Se busca así que la expresión física del desarrollo de la ciudad permita experimentarlo en su continuidad, atendiendo a una lógica histórica que se pueda relacionar con la —a veces inentendible y desbordante— realidad cotidiana. Es la búsqueda de un orden estructural, subyacente a la compleja realidad de la ciudad, a partir del cual se puedan elaborar nuevas propuestas de desarrollo y reconstrucción urbana. Tanto por sus ventajas intrínsecas como organizadora de una correcta dinámica urbana, como por el entendimiento y la identificación ciudadana que permite gracias a su origen histórico, la estructura de Lima cuadrada se ha tomado como punto de partida para la creación de una tipología urbana sobre cuya base se estructura el Proyecto Limatambo. Esta estructura se sustenta en la trama ortogonal y regular que tiene como consecuencia la manzana cuadrada.



Proyecto Limatambo. Planta general: 1. Centro comercial; 2. Centro comunal; 3. Iglesia; 4. Cunas (Centro de educación inicial, CEI); 5. Colegio (Centro de educación básica, CEB); 6. Campos deportivos; 7. Parque; 8. Tanques de agua; 9. Torres de vivienda.

Otro aspecto de las manzanas cuadradas tradicionales que el Proyecto Limatambo se propone recuperar es la utilización del interior de estas, que en Lima se puede encontrar en muchos claustros, patios interiores, quintas y pasajes peatonales como espacios óptimos para el desarrollo de las interrelaciones sociales entre un máximo de familias capaces de organizarse colectivamente en función de sus mejores condiciones de vida.

Sin embargo, hay algunas desventajas en el funcionamiento y el estado actual de este planteamiento urbano. Si bien se puede argüir que se deben principalmente a la densificación de la ciudad y al consiguiente deterioro de su uso, se trata de problemas que en el Proyecto Limatambo se han tratado de evitar desde su origen. Son básicamente dos.

En primer lugar, en el esquema tradicional la circulación peatonal y la vehicular se encuentran idénticamente superpuestas, confundidas en un mismo sistema vial; se tiene, como consecuencia, la cuestionable primacía del automóvil como virtual dueño de la calle.

En segundo lugar, el otro problema serio que afronta la renovación del centro de Lima es la tugurización del interior de las manzanas, al que suele accederse mediante callejones, quintas deterioradas o edificios; allí siempre encontramos problemas debido a la falta de espacio, de aire y de luz, y a una infraestructura de servicios inadecuada. Entonces, si bien el punto de partida era utilizar las manzanas típicas de Lima cuadrada, el problema principal era cómo vitalizar sus centros y, al mismo tiempo, cómo lograr independizar al peatón del vehículo, sin impedirle a ninguno de los dos el acceso libre y fluido a todo el conjunto.

Para solucionar estos problemas se decidió trazar dos sistemas de circulación de configuración similar, pero cuya superposición se realiza virando  $45^\circ$  uno con respecto al otro. Considerando que este acomodo geométrico se ha hecho basándose en el cuadrado, tenemos como resultado el tejido de dos tramas ortogonales, diferenciadas aunque superpuestas, coincidentes en los vértices de las manzanas.

Todos los edificios de Limatambo están alineados a lo largo de uno de estos dos sistemas de circulación; no hay edificios sueltos en medio de un área libre.

La primera trama, la vehicular, se configura espacialmente en la forma de calles, respondiendo así al planteamiento urbano tradicional y delimitando el módulo de las manzanas. Es decir, en la conformación de las manzanas ha primado

urbanísticamente la circulación vehicular, que en el proyecto se corresponde con la noción de calle longitudinal, de sección constante y limitada espacialmente por frentes relativamente regulares de edificios. Se trata de un espacio urbano asimilable a la tradicional noción de «calle corredor».

La otra trama, la peatonal, se desarrolla en el interior de las manzanas y consiste básicamente en veredas que las cruzan de esquina a esquina, en forma diagonal. Los edificios del interior de las manzanas, alineados a lo largo de las veredas, no están ubicados con la misma regularidad; y nunca queda totalmente definido un «corredor» peatonal con edificios a ambos lados de este. Esto permite la aparición de áreas libres complementadas por áreas de estacionamiento, que van haciendo del recorrido peatonal no un caminar a lo largo de una calle sino un moverse de un espacio a otro. A pesar de que las veredas peatonales mantienen rigurosamente la direccionalidad y perspectiva recta que caracteriza a ambas tramas de circulación, la percepción espacial a lo largo de su recorrido es radicalmente distinta a aquella del recorrido vehicular.

Ni el vehículo ni el peatón han sido tomados como protagonistas exclusivos del espacio urbano concebido. La separación entre ambos no impide al peatón caminar por veredas a lo largo de las pistas, ni impide al automóvil acceder al interior de las manzanas atravesando los edificios por el centro y entrando así a los patios de estacionamiento. El peatón y el vehículo se encuentran en principio separados, como es conveniente para ambos; pero al mismo tiempo la voluntad de superponerlos responde a la convicción de que la tensión generada por la mezcla de ambos es un elemento esencial para lograr la vitalidad urbana existente en toda ciudad real.

La opción de crear a la vez equilibrio y tensión mediante la simultánea diferenciación y superposición de dos elementos a la vez opuestos y complementarios (como son peatón-vehículo, calle-área verde, vivienda-comercio, etcétera) es generalizable a los criterios usados en todo proyecto. Solucionando los problemas prácticos mediante la racionalización de los espacios y las funciones se ha buscado siempre la vitalidad de una auténtica ciudad mediante la superposición de estos. Por ejemplo, se ha planteado vivienda (la función vitalizadora por excelencia) en todos los edificios, colocándose el comercio y las oficinas en los dos primeros niveles, cuando se requiere su presencia.

La organización de Limatambo no responde a la racionalización de la ciudad que planteaba la arquitectura moderna, cuya conclusión en términos urbanos es

el concepto de zonificación. Limatambo se plantea, por el contrario, como un tejido urbano, uniforme, al cual se adaptan las diversas funciones, y que tiende a diversificarse en el centro.

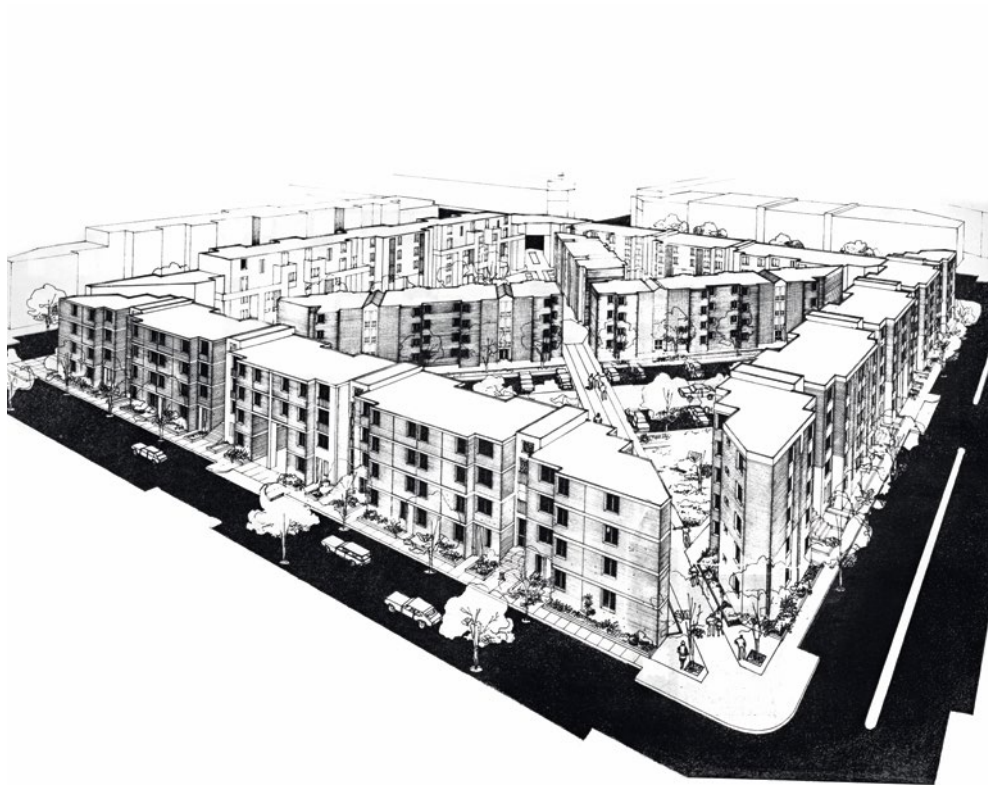
El proyecto responde totalmente al concepto de «una ciudad dentro de la ciudad». *Es* una ciudad porque aspira a reproducir la dinámica propia de esta: circulación que la atraviesa de lado a lado y que converge en el centro, y superposición de funciones que tienden a concentrarse también hacia el centro. Pero al mismo tiempo se encuentra *dentro* de la ciudad porque, si bien busca incorporarse a esta, aspira también a diferenciarse del contexto urbano en el que está inmerso; el conjunto se encierra en sí mismo. Esta última idea está reforzada por los edificios perimetrales, que dan cara a la ciudad, son de más altura y tienen un tratamiento formal que los diferencia de los del interior; son «edificios muralla»; y la entrada a esta «ciudad dentro de la ciudad» es a través de dos monumentales portadas: una sobre la avenida Aviación y otra sobre la avenida Angamos.

La razón de esta negativa a abrirse y diluirse en la ciudad reside en que Limatambo intenta trascender de alguna manera el medio que lo rodea, constituyéndose en un evento, en un suceso arquitectónico, ofreciéndose así como la alternativa de un posible desarrollo urbano que exprese y satisfaga las necesidades de la nueva dinámica social peruana.<sup>1</sup>

Si bien el planteamiento arquitectónico y urbanístico de Limatambo busca entroncarse orgánicamente con la historia de la ciudad y de sus tipos arquitectónicos, aspira también a constituirse en una propuesta de dirección proyectual para esta; se plantea como una forma de utopía urbana. Podríamos decir, relativizando más los términos, que es una «porción de utopía» incorporada a la ciudad, que dialoga críticamente con esta. Es en tal sentido que la insistencia en su condición de «objeto», que busca diferenciarse para no quedar rápidamente absorbido y disuelto en la amorfa y descontrolada realidad urbana, resulta de vital importancia. Limatambo no busca fundirse en la ciudad sino incorporarse a esta de forma diferenciada.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «La personalidad de una ciudad no depende del progreso material sino de las alternativas históricas que una determinada ciudad, y no otra, ha tenido que afrontar». Sibyl Moholy-Nagy, *Urbanismo y sociedad*. Barcelona: Blume, 1970, p. 11.

<sup>2</sup> «Semejantes arquitecturas no quieren ser consumidas, quieren impedir la realización de un goce distraído y, como consecuencia, no aceptan desaparecer como objetos; por el contrario, quieren restaurar un “aura” en torno a sí mismas.



Proyecto Limatambo. Manzana sector 14.

El conjunto busca ser inteligible por el usuario, pero al mismo tiempo quiere reproducir la complejidad y vitalidad de una auténtica dinámica urbana. ¿Cómo hacer perceptible la estructura de la ciudad sin empobrecerla al mismo tiempo mediante forzadas simplificaciones?

La verdadera estructura de una ciudad nunca es perceptible, debido a la profusión de imágenes aparentemente arbitrarias que invaden y apabullan la experiencia cotidiana de la urbe. Y resulta obvia la imposibilidad de percibir la ciudad como una estructura única y global, como un solo objeto. Por eso es necesario recurrir a la tipología urbana, o estructura de menor escala, cuya comprensión permite entender el conjunto de la ciudad. Entendiendo la unidad urbana básica, así como las reglas que rigen su articulación, es posible hacer evidente la estructura total.

Y la tipología por la que Limatambo ha optado es la de la manzana. Pero no la simple manzana cuadrada y casi estática, sino la manzana perforada por dentro mediante la creación de espacios triangulares de características dinámicas. La estática y equilibrada manzana de la cuadrícula colonial es sustituida por la manzana cuyos espacios interiores triangulares parecen sugerir tanto equilibrio como tensión; contradicción adecuadamente expresiva de las tendencias de nuestra época.

Se ha buscado, pues, la creación de una tipología urbana a la vez tradicional y renovadora. La búsqueda de una tipología histórica y socialmente adecuada es fundamental tanto para el entendimiento de la ciudad por su usuario como para la recuperación de una dimensión simbólica de la experiencia urbana que proporcione al poblador un sentido de identidad.

---

»Por un lado está la ciudad como campo de imágenes y, por lo tanto, como sistema de sobreestructuras, como consecuencia ilógica de formas surreales y casuales que hay que recuperar en una asintáctica reorganización visiva. Por otro lado está la ciudad como estructura, como contenido de “valores” conexos entre sí por la historia urbana, incluso antes que por la continuidad perceptiva, como permanencia de “lugares” que desarrollan un incesante coloquio entre sí.

»Pensando las cosas de un modo esquemático, podríamos reconocer en el primer modelo ideal el resultado de la continuidad de la ‘destrucción del aura’, en el segundo un esfuerzo por restablecer los valores permanentes, irrepetibles, incluso míticos, de los objetos arquitectónicos». Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona: Laia, 1972, p. 127.



Fotografía aérea durante el proceso de construcción del Conjunto Habitacional Limatambo. (1983)



Finalmente, resulta importante tocar el aspecto específicamente arquitectónico de la propuesta. Ha habido, en el diseño de los múltiples edificios del proyecto, la voluntad de permeabilizarlos a una expresividad arquitectónica de temática local, ubicada en el contexto cultural peruano, incluso incidental y anecdótico.

En este sentido, la apertura hacia cierta influencia internacional ha resultado paradójicamente beneficiosa para la búsqueda de temas formales provenientes de nuestro medio. Y es también importante tener en cuenta que este nivel de especulación arquitectónica está siempre referido a la dimensión urbana del proyecto. Limatambo intenta *arquitecturizar* su planteamiento urbano y, al mismo tiempo, darle una dimensión urbana a cada uno de sus edificios.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Preocupación planteada por el arquitecto José García Bryce en una reciente entrevista: «La arquitectura que llamamos moderna no está a la altura de la de épocas pasadas, aunque la crisis urbana es mucho mayor que la crisis arquitectónica. Podemos encontrar buenos ejemplos de arquitectura internacional a lo largo de este siglo, y sin embargo muy pocos ambientes urbanos resultantes de esa arquitectura moderna con una calidad equivalente a la de los ambientes del pasado. El clima de lo que llaman el Post-modernismo es tal vez más favorable a encontrar una solución a este problema. Por el tipo de lenguaje que se está buscando manejar se intenta entender cómo se diseñaba antes y se pueden utilizar mejor criterios de composición históricos. Este Post-modernismo tiene un aspecto *snob* que es el menos sólido; lo llamativo, las bromas con motivos históricos. Pero tiene también un lado más positivo en sus manifestaciones más serias que abre una vía de acercamiento a lo de épocas anteriores, y que va a permitir resolver estos problemas mejor. Por ejemplo el espacio cerrado, el no miedo frente a la simetría, cierta apertura a la decoración, menos agresividad en el uso de los materiales modernos, y en general una preocupación con la ciudad y el espacio urbano». En Reynaldo Ledgard, editor, *I Fórum «Recuperación del centro de Lima: realidad y análisis»*, editado por la Asociación de Artistas Aficionados, octubre de 1981.

## DE LO MODERNO A LO POSMODERNO: LA BÚSQUEDA DE UNA ARQUITECTURA PERUANA

En *Habitar*, Colegio de Arquitectos del Perú, Lima, noviembre de 1983, pp. 14-20, se publicó una versión editada del texto. La presente es la versión original.

---

La intención del presente artículo es procurar exponer, de forma sumamente elemental, algunos de los cambios más significativos ocurridos en el campo de la teoría arquitectónica, en el paso de la arquitectura moderna a lo que se denomina *arquitectura posmoderna*; y, posteriormente, ver si es posible extraer de esta confrontación conclusiones pertinentes al debate sobre la arquitectura peruana.

Estas apreciaciones, que sin duda pueden parecer algo esquemáticas o simplificadoras del real proceso de transformación de la arquitectura —que es gradual y progresivo—, tienen por objeto establecer un marco teórico general a partir del cual sea posible ubicar mejor variaciones y matices.

Para hacerlo partimos de la hipótesis de que, vistos como «sistema de ideas» más que como conjunto específico de obras, los planteamientos de la arquitectura posmoderna constituyen una alternativa radicalmente opuesta a las concepciones ortodoxas del Movimiento Moderno.

### **Arquitectura moderna: la geometría como valor absoluto**

Aunque su difusión generalizada solo se llegó a convertir en tendencia dominante durante los años cincuenta, la arquitectura moderna se vio a sí misma como universal desde sus orígenes. Para hacerlo fue preciso, en primer lugar, el desarrollo de un sistema de formas de validez absoluta; de ahí su permanente rechazo a lo específico y circunstancial, su predilección por las formas puras, por la geometría.

El funcionalismo prescribía a la arquitectura una especie de regreso «de la materia a la idea» (Portoghesi);<sup>1</sup> es decir, si para la arquitectura clásica en el origen arquetípico de toda forma arquitectónica se encontraba la choza (techos inclinados, cuatro paredes, etcétera) —o sea, «lo edificado»—, para la arquitectura moderna la forma arquetípica era el cubo (u otras formas geométricas puras); en el origen estaba siempre la «abstracción de la geometría».

Merece citarse nuevamente la célebre definición de Le Corbusier, expuesta en *Hacia una arquitectura*, de 1923, su más importante libro-manifiesto: «La arquitectura es el juego sabio, correcto, magnífico, de los volúmenes bajo la luz. Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las más bellas».<sup>2</sup>

Aparte del énfasis en la pureza y la abstracción como valores formales fundamentales, esta concepción geométrica tiene otras consecuencias, referidas a la metodología de diseño: para conocer y resolver los requerimientos arquitectónicos, propone la *aproximación analítica*, es decir, toda realidad compleja se conoce como se puede conocer una máquina o un reloj: desmontándola pieza por pieza. Según la ideología moderna, la realidad es equivalente a la suma de sus partes; analizando y actuando sobre cada una de ellas por separado es posible actuar más eficazmente sobre la totalidad de lo real.

Este procedimiento analítico, metódico, consustancial al funcionalismo (y muy especialmente al urbanismo moderno), está acompañado de un *culto a la tecnología*, también considerada de validez universal. Mies van der Rohe, otro sumo sacerdote del Movimiento Moderno, dice que «Dios está en los detalles».<sup>3</sup> Subraya así la importancia de perfeccionar los procedimientos constructivos como

---

<sup>1</sup> Paolo Portoghesi, *Después de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, 1964, p. 16.

<sup>3</sup> Sobre el origen de esta cita, Franz Shulze nos dice, en *Mies van der Rohe, una biografía crítica* (Madrid: Hermann Blume, 1986), que «El aforismo *Dios está en los detalles* se ha atribuido incansablemente a Mies, aunque yo no he encontrado a nadie que le haya oído nunca decirlo». Agrega que, en *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1979, p. 101, publicado originalmente el año 1955 en Nueva York), «Edwin Panofsky cita a Flaubert: “Le bon dieu est dans le detail”» y que «Mies pudo leer a Panofsky, pero no hay pruebas de ninguna de las dos cosas. Sin embargo, es de uso común atribuir este aforismo a Mies».

un valor central del avance de la arquitectura, valor que deja siempre intacta la pureza geométrica de los volúmenes. Al mismo tiempo, vincula el avance técnico con una visión teleológica de la historia: la fe absoluta en la noción de progreso.

### **Arquitectura moderna: la vocación de universalidad de un movimiento doctrinario**

Es importante volver a poner énfasis en la vocación de universalidad subyacente a todas estas manifestaciones de la modernidad; vocación que se vincula también a aspectos específicos del diseño, que en el mismo Mies, por ejemplo, se expresan en su concepto de *espacio universal*.

Como sabemos, los edificios de Mies son perfectas envolturas del vacío, de espacios neutros carentes de una identidad específica y a los cuales es preciso dotar de significado asignándoles una función. En pocas palabras, un espacio moderno infinitamente versátil y adaptable, capaz de servir para cualquier función, y que se encuentra contenido en una caja de acero y vidrio técnicamente impecable.

Otra variante de esta vocación de universalidad se expresa mediante normas explícitas sobre el diseño y sobre lo que constituye la nueva arquitectura, enunciadas a la manera de mandamientos de validez incuestionable y que permanecen inalterables ante las circunstanciales diferencias entre país y país. El Movimiento Moderno era, fundamentalmente, *un movimiento doctrinario*; aspiraba a difundir e incluso imponer sus ideas en todo el mundo, sin distingo de geografías ni culturas. Basta recordar los cinco puntos para una nueva arquitectura, tal como los establece Le Corbusier:<sup>4</sup>

- *Los pies derechos* o «pilotis», sobre los que debe estar apoyada toda edificación. El propósito es que la construcción quede «suspendida» sobre el terreno, y que el área verde, teóricamente de extensión infinita, pase por debajo sin interrupción.
- *Los techos-jardín*, que implican el techo plano, usable como zona recreativa, aprovechando su exposición al sol.
- *La planta libre*, que consiste en la independencia entre estructura (que responde a un acomodo racional y ordenado) y tabiques divisorios (que

---

<sup>4</sup> Willy Boesiger y Hans Girsberger, *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971, p. 44.

asumen con libertad, e incluso de manera transitoria, la forma dictada por la función que albergan).

- *La ventana corrida* (o la pared de vidrio), lograda gracias a los nuevos materiales, en particular al concreto armado. A esto se puede añadir un aspecto estilístico implícito en la recomendación, que aspira a una horizontalidad de la fenestración que la diferencia, en cuanto a forma, de la verticalidad de las ventanas de los edificios académicos.

- *La fachada libre*, lograda por la ausencia de ornamento y el énfasis en la claridad y la pureza de los volúmenes, y por la sensación de tersura y uniformidad de las superficies.

Para Le Corbusier estas eran no solo recomendaciones sino requerimientos indispensables para la nueva arquitectura; son, con claridad programática, los principios rectores de sus primeros edificios (aunque él mismo posteriormente se encargaría de violar sus preceptos). Constituyen la síntesis metodológica de su anterior definición de la arquitectura en función de la pureza geométrica; y tenían, como hemos dicho, validez universal; debían ser aplicados en cualquier país del mundo con la misma rigurosidad.

Este aspecto doctrinario de la arquitectura moderna es complementado por la idea de construir siempre *un modelo*, susceptible de ser imitado. Cada edificio del Movimiento Moderno aspira a convertirse en *un prototipo de validez universal*. Por ejemplo, la Villa Savoye (Le Corbusier, 1929) es al mismo tiempo una casa específica y un modelo absoluto, donde todas las normas establecidas se cumplen escrupulosamente. Además, su forma misma, un paralelepípedo perfecto suspendido en el aire (en realidad, apoyado sobre esbeltos pilotis), le confiere esa ansiada extrañeza con respecto al suelo, esa prescindencia de su contexto específico, que mantiene intacta la pureza geométrica. Así como aterrizó en Poissy pudo aterrizar en cualquier parte del mundo, sin alterar para nada su radical autonomía con respecto a las circunstancias.

La Unidad Habitacional de Marsella (Le Corbusier, 1947-1952), encargada al arquitecto como parte inicial de un plan de reconstrucción de la Francia de posguerra, tenía también las características necesarias —y fue concebida con ese propósito— para repetirse en todo el territorio francés; y respondía, en su solución particular, exactamente a los mismos principios rectores de la Villa Savoye.

## **Arquitectura posmoderna: la reivindicación de la ambigüedad**

Contra estos aspectos generalizantes de lo moderno, contra su reiterada pretensión de validez universal, contra la pureza y la ausencia de ambigüedad, tal como se explicitaba en el texto de Le Corbusier antes citado, la mentalidad posmoderna afirma lo específico, lo particular; defiende la complejidad y la contradicción; representa una revuelta contra el sustento solo geométrico del proceso de elaboración formal. Vale la pena citar extensamente un extracto de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* —de 1966— del arquitecto estadounidense Robert Venturi, que en palabras de Vincent Scully es el libro más importante sobre arquitectura desde *Hacia una arquitectura*, de Le Corbusier, y una suerte de acta de nacimiento de lo que sería llamado, con irregular fortuna, *arquitectura posmoderna*. Dice Venturi, en ese tono agresivo y deliberadamente provocador propio de todo manifiesto:

Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres. Al aceptar la contradicción y la complejidad, defiendo tanto la vitalidad como la validez [...]. Los arquitectos no pueden permitir ser intimidados por el lenguaje puritano y moral de la arquitectura moderna [...]. Prefiero los elementos híbridos a los puros, los comprometidos a los limpios, los distorsionados a los rectos, los ambiguos a los articulados, los integradores a los excluyentes, los redundantes a los sencillos, los irregulares y equívocos a los directos y claros [...]. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.<sup>5</sup>

Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero esto y lo otro, a esto o lo otro; el blanco y el negro, y algunas veces el gris, a el negro o el blanco [...]. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez [...]. Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir esencialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión [...]. Más no es menos.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 25.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 26.

Se invierte así el célebre *dictum* de Mies van der Rohe, «Menos es más»,<sup>7</sup> que a pesar de su aparente laconismo ha sido una de las frases más ardorosamente defendidas por la ortodoxia moderna, y que durante mucho tiempo se consideraba un dogma incuestionable.

Encontramos en Venturi la síntesis de una serie de influencias desarrolladas mucho antes de la aparición de su libro, que gradualmente fueron tomando forma e ingresando en el campo de la teoría arquitectónica. Una de ellas es la valoración de «lo popular», de «lo cotidiano», entendido este proceso en el particular contexto norteamericano. La búsqueda de una identidad propia ha llevado a muchos intelectuales de ese país a valorar todas las expresiones —más o menos espontáneas— de la cultura popular del capitalismo tardío; un ejemplo claro es el surgimiento del pop art durante los años sesenta. No es extraño que Venturi publicara después, en 1977, su libro *Aprendiendo de Las Vegas*<sup>8</sup> (escrito en colaboración con Steven Izenour y su mujer, Denise Scott Brown), donde reivindica la calle repleta de avisos luminosos, la cultura de la carretera y el neón que Las Vegas representa en forma inigualable.

Hay además, en un plano más académico, la indudable influencia de la semiología, que, al ser una ciencia que estudia *los sistemas de signos, las formas comunicativas*, engancha bien con esta voluntad de enfatizar los aspectos comunicativos de los edificios, e incluso de los avisos publicitarios, que en la Norteamérica contemporánea son elementos esenciales del paisaje urbano y suburbano. Simultáneamente se planteaba, desde diferentes sectores, la reconsideración de la monumentalidad y del simbolismo —aspectos de la arquitectura prescritos por lo moderno— como valores atendibles e incluso consustanciales al diseño de los edificios y la ciudad.

Una duda que inevitablemente nos asalta en este tipo de exposición es si no estaremos tan solo ante un nuevo cambio estilístico, planteado por la arquitectura posmoderna: puede no ser más que el enfrentamiento de una moda contra otra. Y no le falta razón a este argumento: a pesar de que la arquitectura moderna se veía a sí misma como la superación de todos los estilos, fue muy pronto catalogada precisamente como tal. Apenas en 1932, un libro de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, publicado luego de una importante exposición en

---

<sup>7</sup> Philip Johnson, *Mies van der Rohe*. Buenos Aires: Víctor Leru, 1960.

<sup>8</sup> Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

el Museo de Arte Moderno de Nueva York, llevaba como título *The international style: architecture since 1922*.<sup>9</sup> Y ahora, aparentemente, el libro de Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*,<sup>10</sup> cumple una función equivalente: la consagración de un estilo sustitutorio.

La arquitectura moderna, al plantear el fin de los estilos, se definía como un movimiento antihistórico; un salto cualitativo que alteraba definitivamente la relación de la arquitectura con la historia: se debía elaborar un nuevo lenguaje a partir de cero. En contraste, la arquitectura posmoderna, por lo menos desde un punto de vista estilístico, propone un eclecticismo radical en la utilización de la historia como inagotable cantera de temas formales. Philip Johnson, quien desde hace algún tiempo viene convirtiéndose en el sumo sacerdote del posmodernismo norteamericano, escoge el estilo de su preferencia del bagaje proporcionado por la historia de la arquitectura, de acuerdo con la función del edificio y con su contexto, e incluso atendiendo solo a su gusto personal y a su humor. Esta actitud ha contribuido a la imagen del posmodernismo como un estilo propenso a las bromas históricas, a las mezclas formales, a la incorporación del sentido del humor como una motivación en el proceso de diseño.

### **Arquitectura posmoderna: la construcción de la ciudad**

Hay, sin embargo, algunas diferencias fundamentales entre la arquitectura moderna y la posmoderna que trascienden el nivel más superficial de las modas. Son, en primer lugar, la relación con la historia, en un sentido más profundo que el de Jencks y Johnson, y en segundo término, el problema más general de la construcción de la ciudad.

Pero acá convendría explayarse algo en un aspecto central de la ideología moderna que no hemos tocado hasta el momento. La arquitectura moderna no era solo el fin de la historia en el sentido del fin de los estilos; había un componente utópico fundamental que Le Corbusier y otros añadieron siempre a sus propuestas. La idea de *tipo universal*, que mencionábamos antes, lleva implícita una noción de utopía. Al proponerse una edificación particular como modelo de validez universal

---

<sup>9</sup> Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The international style: architecture since 1922*. Nueva York: WW Norton & Company INC, 1932.

<sup>10</sup> Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

se incorporaba este a toda una nueva visión de la organización de la sociedad, visión ya presente en cada solución arquitectónica específica. Se accedía así a una Nueva Era, a un Mundo Feliz donde la arquitectura, al alterar sustancialmente la cualidad de la vida urbana, adquiriría la dimensión de elemento esencial del nuevo ordenamiento. Los arquitectos modernos eran lo que Marx denominó *socialistas utópicos*, que consideraban al cambio revolucionario como proveniente de mentes ilustradas y visionarias, y no como producto de una transformación histórica.

Abundan ejemplos que comprueban este punto de vista. Basta concentrarse en la obra de Le Corbusier, quien siempre aspiró a dotar a su arquitectura de esta voluntad de transformación social, y se sentía poseído del aliento renovador de la nueva época. En 1925 participó en el famoso concurso del Palacio para la Sociedad de las Naciones y equiparó su propuesta arquitectónica a lo que pensó que sería un nuevo ordenamiento entre los países de la Europa moderna. También su *Plan Voisin* para París (1925) se planteaba como una sustitución radical de lo existente, proponiendo la edificación de una ciudad en altura y con grandes extensiones verdes como alternativa a la ciudad real, que se debía borrar de un solo golpe.

Finalmente, tras haber conocido el fracaso de su proyecto para la Sociedad de las Naciones, Le Corbusier participó en el concurso para el nuevo Palacio de los Soviets (1931), pensando que la Revolución Rusa (cuya enorme influencia en el mundo europeo de entonces entraba en plena sintonía con estos intentos de transformación radical) sabría entender la Nueva Arquitectura. Pero otro fracaso, también allí, vendría a demostrar una vez más que la cultura tiene etapas de transformación que no siempre se corresponden directamente con los cambios sociales o políticos. El nuevo mundo soviético escogería un edificio totalmente académico, de acuerdo con los patrones más retrógrados de la época.

Todos estos intentos dejaron, sin embargo, una influencia profunda y duradera en el urbanismo moderno. Añadieron a la fe en la geometría y en el método de descomposición analítica un componente mesiánico, de seguridad absoluta en el arribo inevitable de la Nueva Era, que habría de transformar totalmente el panorama de la ciudad contemporánea. Y teóricamente, el concepto fundamental al que se llegó fue el de *zonificación*, tal cual fuera articulado en *La Carta de Atenas* (1933), en la que se planteaba la división de la ciudad en sectores que correspondieran, diferenciadamente, a las funciones de la vida urbana: vivienda, comercio, administración, recreación, etcétera.

La consecuencia real de todos estos proyectos ideales y enunciados teóricos fue (y sigue siendo) la destrucción de la trama urbana de la ciudad. La Ville Radieuse, de Le Corbusier, se ha convertido en grandes y desoladas áreas urbanas, pobladas de torres de escala descomunal y cruzadas por autopistas, cuyo único propósito es favorecer la especulación inmobiliaria. También la Broadacre City, de Frank Lloyd Wright, basada en el rechazo a la ciudad en altura y en la idea de la casa individual vinculada a una huerta propia que asegure el autoabastecimiento, tiene su correlato patético en esa expresión de la destrucción de la vida urbana: el suburbio norteamericano. Estas dos vertientes del nuevo urbanismo fueron despojadas de sus componentes de propuesta de transformación social y absorbidas por el capitalismo tardío para potenciar sus sistemas especulativos.

Es posible concluir que, aunque la arquitectura moderna tal vez no esté a la altura de la de épocas pasadas, la crisis urbana es mucho mayor que la crisis arquitectónica; pues si bien hay buenos ejemplos de arquitectura internacional, los hay muy pocos de ambientes urbanos modernos con una calidad equivalente a la de épocas anteriores (idea desarrollada por José García Bryce en una entrevista).<sup>11</sup> La arquitectura posmoderna resulta un aporte significativo en este sentido, pues el tipo de lenguaje al que aspira permite entender mejor cómo se diseñaba antes, y usar así criterios de composición históricos que hagan que las nuevas edificaciones se adapten mejor a lo existente. Por ejemplo, conceptos como la calle-corredor, la simetría, la decoración, una menor agresividad en el uso de materiales modernos, menos énfasis en los juegos de volúmenes, etcétera, favorecen la integración de edificios nuevos a ambientes urbanos preexistentes.

En general, la arquitectura posmoderna representa una preocupación constante por la ciudad y el espacio urbano. Esta vertiente ha tenido su expresión más importante en Europa, en lo que se ha denominado el *movimiento de recuperación de la ciudad histórica*. Forma parte también de lo que Paolo Portoghesi denomina *posmodernismo crítico*, que nace de la convicción de que el énfasis en la geometría *euclidiana* en urbanismo ha tenido resultados desastrosos al proponer el rechazo a la tradición y su sustitución por un modelo formal único. Según dicha crítica a la arquitectura moderna, esta ha favorecido un *culto al objeto arquitectónico* en desmedro de la concepción de la arquitectura como actividad humana. La revaloración de esta última como el elemento generativo de la forma urbana

---

<sup>11</sup> En Reynaldo Ledgard (editor), *I Fórum «Recuperación del centro de Lima, realidad y análisis»*, editado por la Asociación de Artistas Aficionados (manuscrito original), octubre de 1981.

es el aporte fundamental del *contextualismo* y de las experiencias de conservación y renovación urbanas en centros históricos europeos.

Representantes conspicuos de esta vertiente de la arquitectura posmoderna son Aldo Rossi y los arquitectos de la *Tendenza* italiana, así como los hermanos Rob y Leon Krier en Europa Central. Leon Krier, en un artículo titulado precisamente «La reconstrucción de la ciudad» (1978), y siguiendo el modelo normativo de los grandes propagandistas arquitectónicos, propone los seis puntos básicos del contextualismo:

- la conservación física y social de los centros históricos como modelos de la vida urbana deseable;
- la concepción del espacio urbano como el principal elemento organizador de la morfología urbana;
- la creciente conciencia de que la historia de la ciudad proporciona hechos precisos, que permiten emprender una acción específica e inmediata en la reconstrucción de la calle, la plaza, el barrio, etcétera;
- los estudios tipológicos y morfológicos son la base de una nueva disciplina arquitectónica;
- la transformación de las zonas habitacionales (ciudad dormitorio) en partes complejas de la ciudad, en barrios que integren todas las funciones de la vida urbana; y
- el redescubrimiento de los elementos primarios de la arquitectura: la columna, la pared, el techo, etcétera.<sup>12</sup>

Es indudable que un cambio (o una evolución histórica) no se produce de la noche a la mañana, que no hay revoluciones radicales que alteren de golpe una forma de concebir la arquitectura y el diseño. La arquitectura posmoderna no aparece con Venturi, ni siquiera con Kahn; es un proceso de lenta gestación, algunos de cuyos valores estaban ya implícitos en la obra de Alvar Aalto o del mismo Le Corbusier; ya el Team X o el trabajo de los arquitectos italianos durante los años cincuenta habían cuestionado muchos principios básicos de la arquitectura moderna. Pero desde *Hacia una arquitectura* hasta *Complejidad y contradicción*

---

<sup>12</sup> Leon Krier, «The reconstruction of the city», en *Rational Architecture Rationnelle*. Archives d'Architecture Moderne, Bruselas, 1978, p. 42. Traducción del autor.

en la *arquitectura* es preciso reconocer un cambio de fondo: la sustitución de un sistema de ideas por otro; un cambio radical de actitud. El cambio es real y la denominación —tal vez discutible— de *arquitectura posmoderna* así lo evidencian, más allá de polémicas gratuitas o defensivas acerca de la mayor o menor validez del término.

### **Arquitectura peruana: algunas propuestas**

La pregunta final es si este cambio aporta algo a la discusión sobre la arquitectura peruana; si el cambio de clima a nivel de las ideas permite repensar creativamente problemas relativos a la elaboración de la ansiada y poco clara arquitectura nacional. Prescindiendo de la mera importación de ideas o modelos formales europeos o norteamericanos, hay aspectos de la *mentalidad posmoderna* que resultan renovadores y valiosos. Por ejemplo, la presencia de la historia: la utilización de tipologías arquitectónicas tradicionales. Existen, a este nivel, formas de organización del espacio, desarrolladas dentro de la tradición local, que conservan plena vigencia; su estudio y recuperación es tarea imprescindible de una disciplina de diseño que ligue orgánicamente arquitectura y urbanismo. También el énfasis en el estudio de los sistemas de comunicación presentes en el fenómeno urbano puede aportar metodologías para entender y utilizar mejor aspectos formales de la arquitectura espontánea y de lo que podríamos denominar *arquitectura popular*. Estos planteamientos favorecerían una más efectiva integración de los nuevos proyectos arquitectónicos a la dinámica de la ciudad, así como una mayor sintonía entre edificación y usuarios.

No obstante, hay un elemento constitutivo de la arquitectura moderna, rechazado por muchos teóricos del posmodernismo, que parece conservar pleno valor en nuestro contexto, y es la noción de utopía; es decir, la de vincular de modo esencial una renovación del lenguaje arquitectónico y urbanístico a un modelo de transformación social, pero hacerlo de forma tal que no represente un modelo totalizador delineado en el vacío. Podemos encontrar una alternativa digna de reflexión en el concepto de *utopía parcial*, vinculándolo al excelente término acuñado por el crítico inglés Colin Rowe: *la ciudad-collage*.<sup>13</sup> En otras palabras, *porciones de utopía* que aspiran, al mismo tiempo, a integrarse orgánicamente a la

---

<sup>13</sup> Colin Rowe y Fred Koetter, *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

ciudad; que conservan, simultáneamente, la vocación de propuesta con respecto a cómo debería ser la ciudad, y la capacidad de incorporarse a ella críticamente, aportando a su transformación.

Y es que la idea de recurrir a modelos históricos (Johnson), de revalorizar lo espontáneo y vernacular (Venturi) o de proponer la conservación o reconstrucción de la ciudad tradicional (Krier), en un contexto a tal punto empobrecido en su calidad de vida urbana, como es el caso de Lima, por ejemplo, conlleva una actitud conformista que acaba proponiendo el mantenimiento y la prolongación de la mediocridad y la irracionalidad.

Un aspecto fundamental de la mentalidad posmoderna que sí constituye un aporte significativo, especialmente cuando se refiere a los edificios importantes de la ciudad, es el rechazo radical al mito de la tecnología, a la fe en un progreso tecnológico o, en su defecto, a intentar aparentar ese progreso mediante diseños imitadores de una tecnología inexistente en el país, que nos sume en el patético panorama de edificios que buscan *maquillarse* para parecer más desarrollados de lo que son. La arquitectura no tiene nada que ver con el desarrollo de nuevas técnicas constructivas al servicio de una ilusión de modernidad totalmente descaminada; responde, por el contrario, a aspectos mucho más esenciales. De ahí el énfasis de Krier, en el sexto punto de su propuesta, de un regreso a los elementos básicos de la arquitectura: la columna, la pared, el techo... Se trata de reconstruir un lenguaje arquitectónico colectivo mediante el retorno a sus más elementales *palabras*. Según esta actitud, la arquitectura tiene que ver con la ordenación del espacio, con las ideas de jerarquía y secuencia, con la incorporación de aspectos simbólicos como la noción de ingreso, por ejemplo.

Esta reconstitución de un vocabulario perdido, volviendo a las bases, no depende en absoluto de materiales o técnicas constructivas *avanzadas*. Se encuentra, más bien, en el extremo opuesto, e implica la revaloración de los procedimientos tradicionales, incluso artesanales, de la construcción. Se trata del uso de lo convencional, pero significativamente. Es lo que podríamos definir como realismo. Y es en el trayecto entre realismo y utopía donde debe encontrar su lugar la arquitectura peruana.

## PEQUEÑO MANIFIESTO EN CONTRA DEL CHALET

Texto inédito a partir de la Casa Lombardi (Barranco, Lima), 1985.

---

### 1...

La posibilidad de edificar una casa al borde de la vereda, gracias a las características excepcionales de la zona, permitió evitar el retiro delantero que suele ser reglamentario en las áreas residenciales de Lima. Este retiro, resultado tardío y en versión reducida de la influencia del suburbio norteamericano, es el obstáculo principal que tiene cualquier intento de proponer una tipología alternativa a la vivienda unifamiliar típica.

### 2...

Al llevar la casa hasta la vereda hubo que desarrollar espacios de transición entre el dominio público y el dominio privado.

### 3...

La distribución general reinterpreta formas tradicionales de estructurar el espacio aún presentes en la zona. De ahí el corredor central, en el primer y segundo piso, así como la teatina longitudinal de madera en el techo. También el zaguán, como espacio de transición entre el exterior y el interior —y que permite estacionar el automóvil— es un recurso tradicional.

### 4...

Al invertirse el planteamiento usual, ubicándose la sala principal al fondo, se integra la gran profundidad del jardín al espacio principal de la casa.

### 5...

El corredor central permite conferirle al acceso hasta la sala un sentido procesional, a través de la casa.

### 6...

El corredor central genera una composición, tanto en planta como en elevación, del tipo a/b/a. Se evita la composición bipartita del chalet típico, que dificulta la composición volumétrica de la calle.

### 7...

El tipo de materiales utilizados y la técnica constructiva son usuales y muy económicos. La carpintería de madera presenta un diseño directamente inspirado en las casas tradicionales de la zona.

### 8...

Esta es una casa entre medianeras, en un lote muy angosto y profundo, y la idea es convertirla en prototipo de viviendas unifamiliares que compongan ordenadamente la calle y que puedan eventualmente compartir los jardines posteriores.

### 9...

Dado lo angosto del lote, se ha buscado un sentido de amplitud espacial en el interior. Los techos de la sala y el comedor son más altos. Es importante evitar, en una casa económica como esta, la sensación de estrechez.

### 10...

La hipotética repetición de este prototipo lograría reproducir un tejido urbano continuo, cuya distribución de volúmenes y de vacíos quede armonizada a pesar de las variaciones específicas que cada casa pudiera tener. También la fachada aspira a lograr ritmo y continuidad en el frente de la calle, sin que ello signifique la ausencia de expresión individual de cada casa.





## GREGORIO EN ALTO PUSHKA

Publicado en *El Zorro de Abajo. Revista de Política y Cultura*, n.º 2,  
Lima, septiembre-octubre de 1985, pp. 80-82.

---

No es mi intención enfrentar aquí el difícil y vasto tema de las relaciones entre el campo y la ciudad, pero desde el punto de vista de la cultura es indudable que un aspecto fundamental concierne al lugar que ocupa la ciudad en la imaginación del campesino, así como la idea que del campo tiene el poblador urbano. En ambos casos lo que interesa (en este texto) es «el mundo imaginado», «la idea de...». Aquello que, por un lado, impulsa el enorme movimiento migratorio hacia la urbe y, por otro, propone una visión o interpretación del campo desde la cultura urbana. Ese es precisamente el tema de *Gregorio*, la exitosa película del Grupo Chaski. En ella, el cine, fenómeno eminentemente cultural y urbano, propone no una interpretación socioeconómica de los hechos (sin duda presente de manera indirecta), sino el intento de reconstruir *la mirada* del campesino hacia la ciudad.

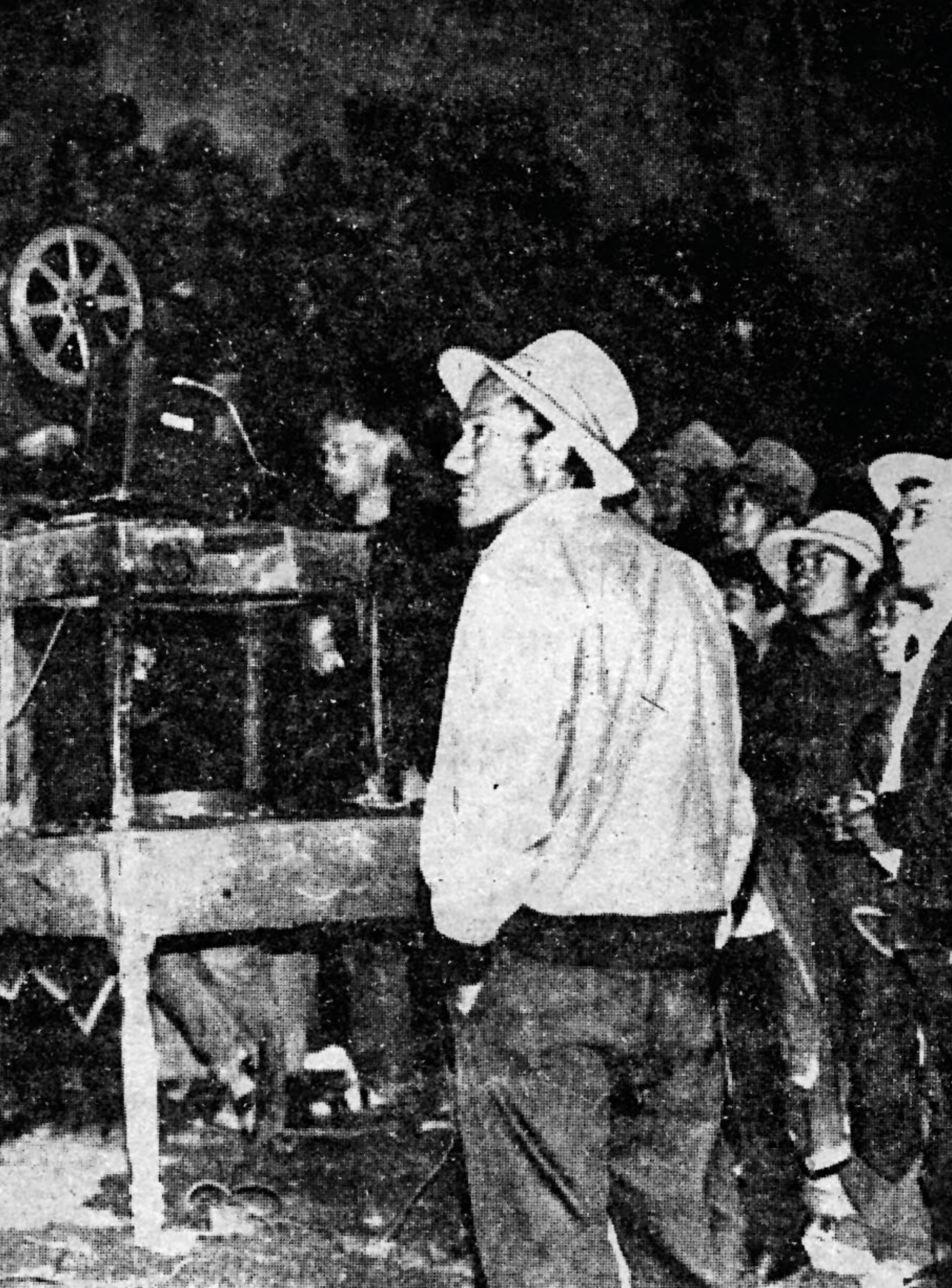
Gracias a diversas y afortunadas circunstancias he podido participar en la exhibición de esta película en pueblos y comunidades rurales donde no solo no llega habitualmente el cine, sino que en muchos casos no había llegado nunca. Para muchos campesinos ante los cuales se pasó la película la ocasión constituía esa «primera mirada» de la que hablaba Octavio Cortázar en el conocido documental cubano sobre una situación similar.<sup>1</sup> El tema de *Gregorio* resultaba ideal: una narración que empieza en el campo, hablada en quechua, y que llega a la ciudad reproduciendo el asombro y el desconcierto ante aquello que solo se había imaginado y que se ve, finalmente, por primera vez.

---

<sup>1</sup> Octavio Cortázar, *Primera mirada* (documental). La Habana, 1967.



La primera mirada: proyección de la película *Gregorio*. (1985)



El área donde transcurrió la experiencia era también adecuada: un conjunto de pueblos (a lo largo de la carretera y a orillas del río) y de comunidades (en las zonas altas y solo accesibles por caminos de herradura) ubicado casi al final del Callejón de Conchucos, pasando Chavín y ya cerca de Huari, en una zona conocida como el Alto Pushka. Como sabemos, *Gregorio* se inicia en la sierra huaracina, una región cercana y similar en idioma y costumbres. Además, el lugar ha sido recientemente objeto de una importante denuncia referida a una epidemia de sarampión y tos convulsiva que ha causado estragos en la población infantil. También se ha venido especulando sobre la inminente militarización de la zona debida a supuestos ataques senderistas a pueblos cercanos. Estamos, pues, ante una de las tantas «fronteras» que dividen la sierra familiar al habitante de la costa de aquella otra, desconocida y olvidada, de cara a la ceja de selva y por cuyos estrechos valles transcurren afluentes del Huallaga o del Marañón.

La película se exhibió una docena de veces, ocasionalmente en dos lugares por día, durante poco más de una semana. Tratándose de pueblos donde no hay electricidad, hubo que transportar un motor para hacer funcionar el proyector de 16 milímetros con el que se contaba. Casi siempre las funciones se realizaron en la plaza central, proyectándose contra una pared; el motor se debía meter en una casa para disminuir el ruido. En algunos casos, para evitar la luz del día, se ocuparon las iglesias, generalmente en estado de semiabandono; ahí los altares y púlpitos eran disputados como lugares privilegiados por los ávidos espectadores. Si a los pueblos era posible llegar alquilando las características camionetas que se ocupan del transporte local, en el caso de las comunidades el acceso consistía en largas caminatas en ascenso, de dos o tres horas, cargando el equipo. En una ocasión inolvidable, dirigentes campesinos de la comunidad de Castillo, en la provincia de Huachis, bajaron a darnos encuentro al borde de la carretera; improvisándose un anda para el motor, ellos la cargaron subiendo por el camino incaico que llega hasta Huánuco y que vincula a algunas de las comunidades. Fue un inesperado (y, en cierto modo, poético) homenaje al conjunto de gente de cine reunida bajo el nombre de Grupo Chaski.

El lector supondrá el éxito de estas funciones. La sola novedad de ver imágenes en movimiento lo hacía inevitable. Pero más allá de la fascinación visual evidente, las características específicas de *Gregorio* permitieron el funcionamiento de un aspecto fundamental del fenómeno cinematográfico: el reconocimiento, un concepto del que se ha hablado y escrito mucho en referencia al cine nacional y que adquirió aquí dramática vigencia. Durante la parte inicial de la película, hablada

en quechua, el silencio de los espectadores, desde los habitualmente bulliciosos niños hasta los mayores más recelosos, demostraba la atención absoluta con que era recibida cada palabra; esas figuras proyectadas en la pared hablaban su idioma. Este es un aspecto aparentemente obvio, pero en el que difícilmente se podrá insistir demasiado cuando se defiende la necesidad de un cine peruano.

Las imágenes de estilizada lentitud con que el Grupo Chaski retrata la vida rural fueron siempre recibidas con expresiones que demostraban una entusiasta familiaridad; y cabe suponer que las dudas y expectativas de los personajes por viajar a Lima encontraron eco en cada campesino confrontado con el dilema, un dilema que veían fuera de ellos, en la ficción filmica, pero que sabían real. Viajar o no a Lima es, hoy en día, la decisión fundamental. Con habilidad, la película lleva a cada espectador a visualizar lo que hasta ese momento solo había imaginado algo confusamente: el recorrido en camión por el paisaje serrano, la aridez inagotable del desierto costeño, la sobrecogedora primera visión del mar. La imagen de Gregorio corriendo desnudo hacia las olas es sustituida por una «zambullida urbana» debajo de la plaza Unión, y la salida a una nueva realidad, la plaza Dos de Mayo. Toda la secuencia fue vivida con notoria y expresiva receptividad por este público rural que celebraba la aparición de un ómnibus conocido o las imágenes de la Cordillera Blanca, que sonoramente comentaba el desierto y se asombraba ante el mar, que vivió en carne propia el desconcierto de Gregorio y su familia ante el estrépito de ruido y tráfico de la plaza Dos de Mayo.

La segunda parte de la película fue sin duda una experiencia menos inmediata para espectadores que, en su gran mayoría, no conocen Lima. Pero *Gregorio* tiene un funcionamiento narrativo, basado en oposiciones, fácilmente asimilable. En un inicio, las intenciones de viajar a la capital del padre de Gregorio son confrontadas por un campesino viejo y por un joven dirigente, para quienes lo importante es mantener el vínculo original con la tierra. Ya en Lima, cuando el padre pretende regresar, es confrontado por su mujer, quien ansía quedarse y darle a sus hijos un nuevo porvenir. Con la muerte del padre y la aparente liquidación de la opción del retorno, este sistema de sucesivas oposiciones se traslada a la vida de Gregorio: por un lado está la madre (ella misma ya distraída por un nuevo pretendiente), que propone una integración laboriosa basada en el estudio y el trabajo, y por otro se presenta la vida más interesante y peligrosa, pero agresivamente marginal y potencialmente frustrante, de la pandilla lumpen. De una manera simple y casi esquemática, encarnada, no obstante, en personajes creíbles e identificables, el Grupo Chaski va recorriendo las alternativas populares ante

lo poco que el Perú actual ofrece. No me cabe ninguna duda de que el éxito y la accesibilidad de *Gregorio* se deben en no poca medida a la manera en que la película rebasa lo anecdótico mediante esta sistemática secuencia de confrontaciones.

Sería imposible especular con acierto sobre el tipo de impacto que en última instancia deja *Gregorio* sobre espectadores campesinos. No es fácil saber si la identificación del público con los personajes los hace partícipes de la fascinación por la gran ciudad que domina a estos personajes, instándolos a dejar todo y trasladarse en ilusionada búsqueda del «progreso urbano», o si la visión crítica de la urbe que la película intenta llegar a demostrarles la necesidad de perseverar en el medio rural. La ambigüedad final de *Gregorio* es irresoluble en la ficción fílmica porque es irresoluble en la realidad contemporánea. Resulta claro que el cine no puede pretender influir decisivamente en el más complejo e inabarcable mundo de lo real; pero sí puede, algo más modestamente, atacar imágenes de falsa mistificación y contribuir así a una mayor conciencia de los límites y posibilidades que ofrece la realidad.

Esta crónica ha pretendido ser también una crítica cinematográfica. Claridad narrativa, efectividad visual, actuaciones convincentes e impacto dramático son condiciones de posibilidad para la existencia del fenómeno cinematográfico pleno, pero con frecuencia se incurre en la aséptica valoración del objeto fílmico, tal vez por deformación profesional o hasta por una saludable oposición al chantaje de la «posición correcta» sustentada en interpretaciones *contenidistas*. Se pierde de vista el hecho obvio de que dicho objeto se encuentra inmerso en un cúmulo de circunstancias, no solo de producción sino también de distribución y exhibición, que son también parte de lo que llamamos *cine*. Que este funciona gracias al buen uso del lenguaje cinematográfico, pero que el lenguaje se utiliza en función de interlocutores y, lo más importante, cuando se tiene algo que decir.

## CENTROLIMA: LO QUE NO SE HA DICHO

Publicado en *Jaque*, Lima, 16 de junio de 1985, pp. 34-35.

---

La polémica en torno al proyecto CentroLima ha despertado pasiones inusuales en nuestro medio, que suele reaccionar con apatía e indiferencia ante problemas de índole arquitectónica y urbanística. Evidentemente, en una inversión de tal magnitud los intereses económicos agazapados tras las diversas posiciones son una realidad; pero no es mi intención desentrañarlos. Por el contrario, quisiera dar una opinión desde un punto de vista profesional, motivada por el reciente (y sorprendente) pronunciamiento institucional del Colegio de Arquitectos del Perú. A diferencia de la aparente mayoría de mis colegas, no creo que las objeciones al proyecto tengan verdadera consistencia; y si bien no me parece que se trate de un proyecto de gran calidad arquitectónica, mucho peores cosas se han hecho en nuestra vapuleada ciudad sin que se levante tanta polvareda.

El cambio del trazo proyectado como prolongación de la avenida Camaná manteniendo el actual funcionamiento vial puede ser discutible, pero no es irracional ni carece de sustento técnico. La llegada en diagonal de una tercera calle al Paseo de la República (la proyectada prolongación de la avenida Camaná) creaba un evidente problema de semaforización ahora simplificado por el encuentro perpendicular entre solo dos calles. No creo que mantener esa diagonal como calle peatonal sea absurdo —por el tipo de comercio que se da cada vez más en Lima, este tipo de calles tiene evidente funcionalidad—, y unos metros más de recorrido para los automovilistas no afecta sustancialmente la solución vial conocida como «la raqueta de Lima». Se habla del reducido tamaño de los puestos; parecen no percatarse lo suficiente de que se trata de una solución dirigida a un nuevo tipo de comerciante, aquel originado como ambulante y que ya se encuentra en

capacidad de «formalizarse» relativamente al permanecer en un local fijo. Este tipo de comerciante es el usuario natural del centro de Lima y es el único que parece justificar una inversión de magnitud; el resto del poder económico-comercial de nuestro medio poco menos que ha concluido su éxodo hacia otras zonas de la ciudad. Decir que CentroLima se convertirá en un gigantesco Polvos Azules no parece un descubrimiento muy sutil, considerando que el centro de Lima en su conjunto es ya un espacio dominado por el comercio ambulatorio. Ahora, simplemente, los ambulantes tendrán servicios higiénicos, luz eléctrica, sistemas de seguridad y lugares de almacenamiento para su mercadería. Que se trata de un tipo de intercambio comercial de pequeña escala, bullicioso, desordenado, tumultuoso, es algo innegable. Que es una realidad inevitable, lo sabemos todos. La oposición a ello invocando a una Lima inexistente no es más que la expresión de una nostalgia colectiva (ese sentimiento tan inexplicablemente burgués) ante lo irreversible del tiempo cambiante.

Se critica también la ventaja económica que obtendrían los promotores, como si no supiéramos todos que vivimos en una sociedad capitalista, donde la inversión inmobiliaria se ha hecho siempre con fines de lucro; donde el terreno es una mercancía cuyo valor debe ser potenciado con proyectos rentables; donde la especulación es pan de cada día. Pedir intervenciones urbanas dirigidas de manera exclusiva a la colectividad y al futuro de la ciudad es intrínsecamente contradictorio con el actual sistema legal de propiedad privada del suelo; significaría una transformación que quisiera saber cuántos de los «defensores de Lima» estarían dispuestos a enfrentar. Mucho del rechazo visceral que se deja sentir contra el comercio ambulatorio proviene de sectores que aceptan las reglas de juego del intercambio capitalista cuando estas los favorecen, pero las rechazan al ser utilizadas por otros estratos sociales.

Es importante recalcar que el terreno donde se está edificando el polémico proyecto ha permanecido vacío durante muchos años; no se ha destruido ningún edificio de valor histórico o monumental, y no se trata tampoco de una zona de particular calidad urbanística, aunque sí es muy importante. Ya el Centro Cívico (proyectado por lo mejor de la profesión y recibido como un salto cualitativo para la arquitectura peruana) constituyó una alteración radical del panorama. Pensar que el área se convertirá en receptora de gran cantidad de gente (entre compradores y vendedores) no me parece una perspectiva tan desastrosa considerando que tal vez se vitalice esa suerte de cementerio urbano que es el Centro Cívico, por el momento utilizado solo por organismos estatales ya que es un fracaso

desde un punto de vista comercial (construido, como todos recordamos, con fondos de la seguridad social). Propondría completar la transformación pintando de colores esos opacos edificios de concreto; mejorarían arquitectónicamente, le darían vida a la ciudad y, simbólicamente, contribuirán a darle a Lima esa nueva fisonomía que todos anunciamos como inevitable. Basta ya de la falsa elegancia de los blancos y grises; el colorido debe ser afirmación contundente de la nueva identidad provinciana de nuestra capital.

El pronunciamiento institucional del Colegio de Arquitectos, que mencioné al inicio, me ha sorprendido especialmente porque llega a sugerir que se detenga una construcción que ya se encuentra en marcha y que, hasta que se demuestre lo contrario, ha cumplido con todos los requisitos legales. Se dice, asombrosamente, que ha sido aprobado en un trámite *normal*, y que se debería formar una Comisión Especial para evaluarlo. No parece tener mayor asidero esta propuesta retroactiva, y lo perturbador de ella es que patentiza la desorientación total en la que se encuentra la profesión. Con nuevos obstáculos administrativos no se demostrará la necesidad de la arquitectura; se demostrará en la práctica y con propuestas técnicas auténticamente renovadoras que hagan ver que existe una manera especializada, conveniente para todos, de pensar la ciudad. Los arquitectos debemos dejar de ser obstaculizadores de una realidad que nos desborda y prescinde de nosotros, para convertirnos en partícipes activos de su transformación. Si eso implica reformular la idea decimonónica que prima ahora de lo que es un arquitecto, creo que ya es hora. En lugar de erigirnos en diques contra el cambio, debemos contribuir a darle forma, dirección, racionalidad.

Todo esto no quiere decir que la solución arquitectónica de CentroLima me parezca la mejor que pudo encontrarse. El proyecto se evidencia deudor de una ideología en exceso dependiente de lo que son otros centros comerciales de la ciudad: la idea de «envolver» el comercio en gigantescos «paquetes». Estamos ante una suerte de Camino Real para otro nivel económico. La afirmación del comercio ambulatorio como protagonista del centro de Lima no debería tratar de que se parezca a otras formas de comercio mejor aceptadas; más adecuado sería tomar como punto de partida lo que es su naturaleza intrínseca: un comercio callejero. Ello implicaría una aproximación totalmente diferente al problema. Se trata de rediseñar el espacio público, el espacio urbano, ampliando las áreas de intercambio colectivo. Para esto se debe replantear la relación propiedad privada versus propiedad pública, buscando el beneficio mutuo. En ello, los arquitectos tenemos un rol definitivo: proponer una nueva idea de calle.

Afortunadamente, existe en nuestra tradición urbanística una tipología adecuada: la arquería o vereda techada, que amplía el área peatonal y que ha sido dejada de lado por razones exclusivamente comerciales. En un reciente concurso convocado para la remodelación del Parque Universitario, la Municipalidad de Lima perdió la oportunidad de proponer una solución así y optó, más bien, por la idea de recluir el comercio ambulatorio en «canchones» o áreas de tipo ferial (siguiendo los lineamientos del exalcalde Eduardo Orrego), sin percatarse de que una propuesta integral debía contemplar también la revalorización arquitectónica del espacio urbano, así como su viabilidad económica.

No viene al caso desarrollar aquí lo que sería una propuesta alternativa al comercio ambulatorio, pues tendríamos que tratar otros problemas complejos, además del de la propiedad, como son una zonificación caduca que pretende reglamentar de manera no realista los usos del suelo, el rol primordial que debería jugar la vivienda en la rehabilitación urbana y la necesidad de recuperar una escala arquitectónica más modesta (que está presente en áreas tradicionales del centro), pero también más acorde con nuestras posibilidades económicas y nuestras necesidades sociales. Lo importante, me parece ahora, es no dejarse arrastrar en campañas motivadas por oscuros intereses o por buenas intenciones, que van creciendo y haciéndose más estridentes con la excitación del momento, impidiendo un debate más racional o contextualizado. Para desarrollar propuestas alternativas (no a CentroLima, que considero inevitable, sino al conjunto del centro de la ciudad), me reservo una nueva oportunidad en el futuro.

## POLÉMICA EN TORNO A GALERÍAS GARCILASO

Cartas abiertas de objeción y respuesta en torno a la aprobación del proyecto Galerías Garcilaso.  
Los arquitectos del proyecto fueron Rossana Agois y Reynaldo Ledgard.

---

En *Arquitectura*, n.º 5, órgano del Colegio de Arquitectos del Perú, Lima, enero de 1986.

### **Responsabilidad histórica en la evolución urbana de Lima**

El siguiente documento —con todos los visos de ser un Manifiesto—, llama la atención y convoca la preocupación de toda la comunidad limeña y de la Nación a responsabilizarse colectivamente por el destino de la evolución urbana de la ciudad-capital. El CAP oportunamente ha señalado su protesta por la construcción del centro comercial CentroLima que cuestiona la coherencia de cualquier plan municipal de defensa de la ciudad en tanto hábitat de todos los que vivimos en ella. Hay peligro de que los malos ejemplos cundan. Se tiene por tanto que reclamar audiencia y diálogo con los técnicos, con los expertos, y con sus gremios: con la ciudadanía toda. Resulta por ello reconfortante que un conjunto de arquitectos, ingenieros e intelectuales hayan emitido la siguiente declaración, donde se expresa la voluntad de ayudar en el hallazgo de las maneras de dirigir un desarrollo urbano que afirme progresivamente la evolución histórica de la ciudad y defienda sus monumentos históricos.

Documento firmado por autores diversos.

Los abajo firmantes se dirigen, a título personal, a las autoridades e instituciones vinculadas al desarrollo de la ciudad de Lima, llamando la atención sobre la responsabilidad histórica que significa en la evolución urbana de la Capital la construcción de edificios que, a pesar de que pretenden solucionar el problema del comercio ambulatorio, solo lograrán agravarlo.

La autorización concedida en meses pasados, para la construcción frente al Centro Cívico, de un denominado centro comercial, que no es otra cosa que un local similar a un mercado de abastos, proyecto que fue criticado por los órganos de prensa y diversas instituciones profesionales y gremiales, ha dado motivo, como era de esperar, a que se estén presentando otros proyectos similares, demostrando con ello el intento de cambiar el uso de una zona que aún reúne todos los elementos y condiciones para constituirse en el Centro Cívico Cultural más importante de Lima. De prosperar tales iniciativas, una de las zonas de mayor valor de la Capital quedaría convertida en pocos años en una gran concentración de negocios al menudeo y de abarrotes y de vendedores ambulantes, contraviniendo elementales principios de urbanismo, alterando negativamente la evolución histórica de la ciudad y afectando la estructura urbana de su centro más importante.

En los proyectos mencionados no se respeta el Reglamento Nacional de Construcciones en cuanto a las condiciones mínimas de iluminación, ventilación, circulación y estacionamiento, salidas de escape, etc. Tampoco se cumple el Reglamento Municipal de Mercados en lo relativo a áreas mínimas, servicios higiénicos, servicios auxiliares, depósitos, áreas de descarga, etc. Todo lo cual hará que tales locales reciban una máxima concentración de población en las peores condiciones de higiene y seguridad, convirtiéndolos en verdaderas trampas mortales en casos de emergencia.

Se arguye que tales proyectos cumplen con el Reglamento Nacional de Construcciones al estar en la zona de Comercio Metropolitano (C9), sin tener en cuenta que según la propia definición del Reglamento esta zona «es el Centro Comercial más importante de la Metrópoli en el que se ubican las casas matrices de influencia metropolitana y regional del comercio, la banca y los servicios. En esta zona están asentados los edificios sede del Gobierno Central, Casa de Gobierno, Palacio Legislativo, Palacio de Justicia y cuenta con los monumentos históricos de la Época Colonial y Republicana más importantes».

La existencia de un gran vacío en el Reglamento Nacional de Construcciones resulta evidente: la falta de un reglamento de centros comerciales, así como la determinación de zonas especiales o de una microzonificación dentro de la zona C9. No es posible que esta sea igual en todos sus ámbitos, ya que los hay de carácter muy diferentes: entornos de los monumentos históricos y arquitectónicos; de locales de gobierno, de servicios y de seguridad pública; ejes o ambientes turísticos, etc.

Por las razones expuestas, los suscritos sugieren lo siguiente:

- 1) Que se estudie una microzonificación de la zona C9.
- 2) Que se estudie un reglamento de «centros comerciales» estableciendo las características mínimas necesarias para que locales destinados a concentraciones de diversas actividades de comercio puedan recibir tal apelativo.
- 3) Que todo nuevo proyecto de construcción en cualquier centro urbano del país debe estudiarse en armonía del entorno arquitectónico, de manera que se justifique su volumetría y adecuación al medio.
- 4) Que se estudie una reglamentación del comercio ambulatorio para ordenar y dignificar esta actividad económica.
- 5) Que se suspenda por el momento, en el centro de Lima, el otorgamiento de nuevas licencias de construcción, para locales comerciales por puestos, tipo mercado, hasta que se disponga de una adecuada orientación técnica, lo que deberá hacerse en un plazo perentorio, mientras se preparan y aprueban los estudios antes mencionados.

El momento actual en la evolución urbana de la capital es crucial. Deber de todos es cooperar para que la ciudad de Lima se desarrolle conforme a las necesidades de los nuevos tiempos, en armonía con su legado cultural y de acuerdo a elementales principios de la planificación urbana.

Lima, 20 de diciembre de 1985

Luis Dorich, Rafael Riofrío, Rosalía Ávalos, Augusto Álvarez-Calderón, José Matos, Eduardo Yrigoyen, Juan Günther, Eduardo Velaochaga, Eulogio Tapia, Santiago Agurto, Armando García, Ernesto Gastelumendi.

En *Arquitectura*, n.º 6, órgano del Colegio de Arquitectos del Perú, Lima, febrero de 1986.  
Respuesta de Reynaldo Ledgard.

## Debate

Con asombro y preocupación he leído el documento publicado por *Arquitectura* n.º 5 denominado «Responsabilidad histórica en la evolución urbana de Lima». En dicho documento, firmado por 12 personas a título personal, se emiten juicios sin sustentación, se afirman conceptos que no se ajustan a la verdad, se realizan fáciles generalizaciones sin pensar en los perjuicios que pueden causarse y, al pedir la paralización de expedientes en trámite para proyectos comerciales en el centro de Lima, se atacan contribuciones legítimas a la ciudad y a la ansiada reactivación económica del país.

En primer lugar, al referirse a proyectos que proporcionan locales para comerciantes de pequeña escala, se afirma que se trata de «edificios que, a pesar de que pretenden solucionar el problema del comercio ambulatorio, solo lograrán agravarlo». Esta afirmación requeriría por lo menos de una sustentación. No la tiene sencillamente porque es falsa. Los sectores denominados informales, dedicados al comercio ambulatorio, incluyen a cerca de 100 000 habitantes de Lima, con una capacidad de ahorro promedio de 800 intis al año. El mayor porcentaje de estos, y los de mayor capacidad de ahorro, se concentran en el centro de Lima y en la actualidad han realizado un lento proceso de acumulación de capital que perfectamente les permite adquirir una pequeña tienda, siempre y cuando el costo por unidad sea asequible a su economía.

En el mencionado documento se dice también que la construcción del debatido proyecto CentroLima ha dado origen a «otros proyectos similares». Se pretende, mediante esta arbitraria generalización, la descalificación automática de propuestas que no presentan ninguna de las supuestas irregularidades procesales denunciadas en el caso de CentroLima, excepto la similitud de un uso al cual se oponen de manera subjetiva quienes tienen una visión ideológica conservadora y tradicionalista de la ciudad.

Se proclaman «elementales principios de urbanismo» sin mencionar ninguno. Se califica de negativo el comercio de pequeña escala sin entender que se trata de la única fuerza social y económica capaz de generar una realista recuperación urbana. No se menciona una sola función, aparte del comercio, que haya despertado el interés de los inversionistas para construir en el centro durante los últimos veinte años.

Se dice, sin la menor sustentación, que «en los proyectos mencionados no se respeta el Reglamento Nacional de Construcciones». Me pregunto cuántos de los firmantes han tenido oportunidad de analizar técnicamente dichos proyectos. Afirmaciones desinformadas como esa trasgreden elementales consideraciones de ética profesional al calificar, sin conocerlos, proyectos realizados por otros profesionales igualmente competentes, cuyo compromiso con la ciudad no puede ser cuestionado tan alegremente y sin prueba alguna.

Se dice también que «tampoco se cumple el Reglamento Municipal de Mercados», cuando es obvio que los mercados de abastos están claramente definidos por el Reglamento Nacional de Construcciones como establecimientos donde se comercian artículos de primera necesidad (carne, pescado, verdura, fruta, abarrotes, etc.) cuyo masivo consumo cotidiano obliga a requerimientos específicos en cuanto a áreas, circulaciones y descarga; y cuya naturaleza de productos orgánicos requiere también de consideraciones especiales de limpieza, conservación, etc. En los centros comerciales en cuestión se trata de la venta de artículos como ropa, artefactos pequeños y transportables, artesanía, etc. En ningún lugar del Reglamento Nacional de Construcciones se establece un tamaño mínimo para tiendas, boutiques o puestos de artesanía.

Se enumeran edificios institucionales para demostrar la importancia del centro de Lima, sin tomar en cuenta que en la zona en cuestión no hay uno solo, y que la mayor parte de los terrenos que deben albergar a los proyectos criticados son de propiedad privada, no están afectados por derechos de vías para futuras ampliaciones, y se encuentran vacíos u ocupados precariamente.

El documento propone una microzonificación de Lima que diferencie entre ámbitos «de carácter muy diferente: entornos de los monumentos históricos y arquitectónicos; de locales de gobierno, de servicios y de seguridad pública; ejes o ambientes turísticos, etc.». Significativamente no se menciona el comercio, cuya exclusión, pese a ser la principal actividad económica del centro de Lima, demuestra una vez más que estamos ante la defensa de intereses específicos enmascarados por una ambigua defensa de la ciudad en base a generalidades y manipulación de los hechos.

No quiero seguir insistiendo en lo que a estas alturas debe ser patentemente claro, pero, como decía Le Corbusier en 1959:

Lo que es aún más incongruente, es ver la fiera oposición de nuestros padres y abuelos (magistrados, concejales, etc.), a cualquier manifestación

del espíritu moderno. ¿Para quién son proyectadas las ciudades del futuro? ¿Para aquellos que morirán pronto, con sus costumbres ancladas en el fondo de sus estómagos, o para aquellos que aún no han nacido? Su actitud defensiva es absurda.

No me parece justo desear a nadie que permanezca con «sus costumbres ancladas en el fondo de su estómago». Es mucho mejor el debate técnico y alturado, con auténtico intercambio de ideas, porque de ahí surge el conocimiento y la razón.

Reynaldo Ledgard Parró

Arquitecto, CAP 1362

**Un millón  
de compradores  
cada día  
espera que Usted  
abra su  
tienda en...**



**GALERIAS GARCILASO**

Garcilaso de la Vega 1251 - LIMA



## ARQUITECTURA Y CIUDAD. TEORÍA Y METODOLOGÍA DEL DISEÑO

Texto inédito, 1986.

---

El tema crucial del debate arquitectónico contemporáneo es la relación entre arquitectura y ciudad. La propuesta de una disciplina que integre ambos niveles del entorno humano implica, por un lado, superar la «fijación en el objeto arquitectónico» impuesta por la ideología moderna, y por otro, descartar la cuantificación abstracta de la ciudad como base del urbanismo. La consecuencia de esta reformulación es tanto teórica como metodológica. La ciudad se percibe espacialmente y, de manera complementaria, la arquitectura se convierte en el elemento determinante de la forma urbana. Para lograrlo es preciso replantear los sistemas de diseño arquitectónico y urbanístico, integrando ambas disciplinas.

Pero esto no se debe entender simplemente como «un llamado a un mayor orden en el sentido físico-espacial». No se trata solamente de que los edificios armonicen más entre sí. Esto sería pretender que la ciudad refleje una estabilidad social inexistente en el mundo contemporáneo. En sociedades profundamente imbuidas del sentido histórico de la transformación, la ciudad debe acceder a un orden en tensión permanente, nunca estático. Esta tensión se deriva de la pugna entre la voluntad proyectual de objetivar físicamente un momento histórico específico y la constante tendencia de la realidad a sumirse en un caos vital que exprese transformaciones en todos los niveles. Para definir la naturaleza de esta tensión es preciso entender qué es la dinámica urbana: la ciudad no es solamente el espacio urbano sino también la intensidad de uso que este tiene, el tipo de relaciones de intercambio social que alberga, la velocidad a la que se mueve la gente en relación con la escala estática del entorno. La armonía se

entendería, así, como la coherencia entre un orden humano vital y un orden físico entendible.

La idea de una disciplina integrada permite superar las dos tendencias ideológicas entre las que se encuentra escindido el urbanismo contemporáneo: por un lado, la aspiración al diseño total, y por otro, el culto a la espontaneidad del evento circunstancial. La «ciencia-ficción» del diseño total ha producido imágenes tanto progresivas, en el sentido tecnológico, como regresivas, en el sentido nostálgico. Por el contrario la reacción romántica de favorecer la espontaneidad y el hecho fortuito se ha estructurado, a su vez, en base a imágenes pintoresquistas y antiurbanas. Por un lado, la megaestructura futurista o la arcadía historicista; por el otro, la irregularidad, el eclecticismo estilístico y el fraccionamiento de la escala.

Para superar este entrapamiento, el orden propuesto en cada diseño debe llevar implícita una *dirección* proyectual. Una estructura social de uso del espacio se formaliza arquitectónicamente en función de la dinámica que la impulsa potencialmente a la transformación. Cada intervención arquitectónica debe ser, al mismo tiempo, una solución específica y la propuesta de una realidad alternativa. De lo contrario, sería solo un reflejo de la sociedad en el que la confusión vital desborda la voluntad de ordenamiento (vitalidad de fuerzas sociales o productivas, del capital, etcétera) o pretendería rigidizar el entorno físico-espacial disociándolo de las relaciones de intercambio social que alberga. Una propuesta arquitectónica o urbanística debería ser tanto la solución particular a un contexto como una «porción de utopía» incorporada a la realidad. En resumen: entre el realismo y la utopía se encuentra el territorio de la arquitectura.

El instrumento para esta síntesis es el diseño tipológico, sustentado simultáneamente en los conceptos complementarios de jerarquía urbana (orden físico entendible) y de dinámica urbana (orden humano vital). La dirección proyectual se incorpora a la noción de tipo solo si la propuesta planteada no es exclusivamente una estructura físico-espacial, sino también una estructura de intercambio social en armonía con esta.

La noción de tipo propone implícitamente un orden global, pero evita que este sea diseñado integralmente. Al tratarse de una estructura de uso del espacio, el tipo permite la incorporación de modificaciones tanto circunstanciales (lo específico) como evolutivas (la transformación). La noción de tipo abarca al mismo tiempo estructuras arquitectónicas individuales y estructuras urbanas de diversas

escalas. Se trata, en ambos casos, de «fragmentos de ciudad». No existe, por lo tanto, una separación de territorios disciplinares, sino solo de diversas dimensiones. Si el edificio y la ciudad son entendidos utilizando el mismo sistema epistemológico y modificados (diseñados) de acuerdo con una misma metodología de diseño, la arquitectura y el urbanismo quedan integrados en una misma disciplina: la Arquitectura.



## ACTORES URBANOS

Texto inédito que se debió publicar como parte del marco teórico del Plan de Lima, escrito con Gustavo Riofrío, por encargo de la Municipalidad Metropolitana de Lima, 1986.

---

¿Quiénes determinan la forma y el uso de la ciudad? ¿Son individuos que tienen el poder personal de hacerlo? Evidentemente, no; la forma y el uso de la ciudad no son producto de «diseñadores ilustrados» con la capacidad y el poder de organizar a su gusto la realidad.

Todos sabemos que la ciudad —su forma y su uso, la distribución del espacio, las construcciones— responde a razones económicas, sociales y culturales, así como a su desarrollo histórico. Para entender la ciudad es preciso entender la sociedad que la produce, los intereses en juego; y sin embargo, es difícil establecer una causalidad directa entre la sociedad y la ciudad. Saber que vivimos en un país capitalista y dependiente, dividido en clases sociales con intereses específicos, es una constatación necesaria; pero ello no contesta específicamente por qué Lima es como es y no de otro modo. Para hacer de la relación entre sociedad y ciudad una categoría operativa se hace preciso descubrir cuáles son *los mecanismos por los cuales esta sociedad produce, concretamente, esta ciudad*.

Para ello debemos definir un nivel intermedio, un nivel de articulación entre la sociedad y su producto urbano: la ciudad. ¿Cómo se conforma, a partir de una base económica, social y cultural, una particular morfología urbana?

Si constatamos, en primera instancia, que este proceso de configuración morfológica es dinámico y está en permanente cambio, debemos constatar también que la ciudad es producto de un proceso histórico. Lima se ha venido haciendo, y sigue cambiando; no es el producto de un único diseño. Pero esto no significa que su transformación sea espontánea; se produce en función de transformaciones

económicas y sociales que influyen en ella. Concluimos que existe lo que hemos denominado *tendencias dinámicas de la ciudad*. ¿Cómo se manifiestan? ¿Cómo repercuten concretamente en la realidad urbana? Algo o alguien debe encarnarlas, representarlas, hacerlas específicas. Estos agentes de las tendencias dinámicas de la ciudad son lo que entendemos como *actores urbanos*. Los actores urbanos representan la materialización, la institucionalización, la organización de las tendencias que modifican el uso del espacio urbano. A través de ellos, los intereses económicos y sociales toman cuerpo, se canalizan y determinan el mantenimiento o la transformación de la forma de la ciudad, así como su uso.

Nuestro tema es, por lo tanto, entender cuáles o quiénes son los actores urbanos. A partir de allí, definirlos en función de dos niveles:

- *los intereses específicos* que defienden o representan los diferentes actores urbanos; y
- *los mecanismos* mediante los cuales los diferentes actores urbanos instrumentalizan estos intereses, para así tener una incidencia concreta y efectiva en la ciudad.

Empecemos basándonos en los rasgos aparentes de la ciudad; por ejemplo, una característica fundamental de Lima es *la tendencia al crecimiento horizontal*. Vivimos en una ciudad chata y dispersa. Esta tendencia se ha encarnado, en primera instancia, en *los urbanizadores*, quienes habilitan terrenos (agrícolas o eriazos) para vivienda unifamiliar. Pero la tendencia se encarna también en usuarios (en este caso, la clase media) que tienen como expectativa un modelo de vivienda (chalet) que es en realidad un tipo arquitectónico instrumental para esta concepción del proceso de urbanización. ¿Qué intereses defienden los urbanizadores? Evidentemente, los de la especulación urbana, los de los propietarios de terrenos. Los mecanismos que usan, sustentados en la propiedad de la tierra y en su valor como mercancía susceptible de ser potenciada mediante la inversión, los encontramos en las leyes y los reglamentos vigentes. El mismo Reglamento Nacional de Construcciones, que se supone basado en criterios exclusivamente técnicos, está diseñado como un mecanismo instrumental para hacer efectiva (y excluyente de alternativas) la acción de los urbanizadores como actores privilegiados.

Pero la tendencia al crecimiento horizontal de Lima se debe también a otros actores. Concretamente, a *los ocupantes precarios de terrenos no urbanizados*, cuyo funcionamiento como actores urbanos se concreta en leyes de propiedad individual y

en la autoconstrucción de viviendas unifamiliares. ¿Qué intereses defienden estos ocupantes precarios? Es obvio que, en primera instancia, los suyos: la necesidad de una vivienda propia. No obstante, tratándose de actores urbanos que representan una clase no dominante en la sociedad, sino todo lo contrario, habría que preguntarse cómo este funcionamiento es dependiente de (y complementario al de) los actores urbanos que sí representan los intereses de sectores dominantes, es decir, los urbanizadores. Acá la cosa se hace complicada, pues si bien es cierto lo anterior, es igualmente cierto que los habitantes de los asentamientos humanos en conformación, como actores urbanos con una cierta dinámica propia, pueden entrar en conflicto (y suelen hacerlo) con los urbanizadores. Y esta tensión irá en aumento conforme sea más difícil encontrar nuevos terrenos y conforme haya que disputar los servicios de habilitación urbana, cada vez más caros debido a las crecientes distancias que hay que cubrir. La ocupación espontánea de terrenos tiende —cada vez más, en tiempos recientes— a ser organizada, sea por poderes públicos (Estado, municipio), sea por cooperativas de vivienda u otras organizaciones similares. Esto significa que los conflictos derivados del enfrentamiento con los intereses de los urbanizadores se canalizan a través de formas más complejas (e institucionalizadas) de organización; formas que asumen el rol efectivo de actores urbanos.

En conclusión, el resultado de las acciones de ambos actores urbanos (urbanizadores y *pueblos jóvenes*) es básicamente el mismo: la tendencia al crecimiento horizontal de la ciudad. Sus acciones son complementarias pero susceptibles de entrar en conflicto. Esta tendencia ha tenido, además, un funcionamiento característico: los urbanizadores han tendido a utilizar la tierra agrícola; las barriadas, en cambio, se inician generalmente ocupando terrenos eriazos. Por eso, entre otras razones, son complementarios, pues entre ambos ocupan la totalidad del terreno metropolitano posibilitando su estructuración sobre la base de vías y servicios. Dejaremos para más adelante las interrogantes acerca de la repercusión de este proceso en la ciudad como conjunto.

Al mencionar los motivos de tensión entre urbanizadores e invasores señalamos la disputa por los servicios de habilitación urbana. Estos servicios son proporcionados por actores urbanos fundamentales: *las empresas públicas de servicios*. Cada una de estas empresas tiene un funcionamiento relativamente autónomo. Sus mecanismos de intervención urbana son evidentes: de ellas dependen servicios fundamentales de lo que conocemos como *vida urbana*. ¿Qué intereses representan, en la medida en que se trata de actores urbanos? Supuestamente los de todos,

los de la ciudad como conjunto, pero en la práctica los intereses que defienden son aquellos constitutivos de la noción de empresa: eficiencia, rentabilidad, crecimiento. Cada una de estas empresas lucha por hacer de su dinámica propia, entendida tecnocráticamente, el criterio dominante de la configuración urbana. Los conflictos potenciales saltan a la vista, y no son solo aquellos entre los numerosos sectores que deben ser entendidos, sino incluso aquellos de las empresas entre sí.

No debemos concluir, de lo dicho hasta el momento, que los actores urbanos más importantes, o los únicos, son los que determinan la expansión urbana. Se podría pensar que la ciudad solo vive y se transforma en la medida en que crece territorialmente, lo cual constituye una simplificación que se contrapone a la realidad. Si hemos hablado de urbanizadores e invasores es porque al hacerlo identificábamos a los actores urbanos que encarnan la tendencia existente en Lima a crecer horizontalmente.

Veamos ahora *actores urbanos que influyen en el uso y la transformación de la ciudad existente*. Aquí podemos diferenciar entre dos niveles; por un lado, el espacio colectivo o público: la calle; y por otro, el espacio construido: casas y edificios. Muchas veces ambos niveles son interdependientes.

Un actor urbano fundamental en el uso de la calle (especialmente en el centro de Lima) es *el vendedor ambulante*. Para entender el fenómeno del comercio ambulatorio es imprescindible que nos refiramos a la economía del país en su conjunto, al empobrecimiento del campo y al desempleo que existe en las ciudades. La debilidad del proceso de industrialización (que trae aparejado el de urbanización) tiene como resultado la tendencia de Lima a convertirse en productora de servicios; es lo que conocemos como *tercerización de la ciudad*. La producción de servicios tiene como una de sus vertientes los intermediarios comerciales; entre estos se encuentran los vendedores ambulantes. ¿Qué intereses defienden los vendedores ambulantes como actores urbanos? Por un lado, los de su supervivencia como habitantes de Lima; por otro, los de los productores que acrecientan la rentabilidad mediante este sistema de distribución. El mecanismo fundamental usado por los ambulantes, y que afecta el uso (e incluso, eventualmente, la forma) de la ciudad, es la apropiación de la calle como espacio para el intercambio comercial. Conflictos derivados de ello son la competencia con locales comerciales establecidos, la necesidad de servicios financiados (basados en la concepción empresarial ya descrita) para estos últimos, y la disputa por el espacio público con otros usuarios de la ciudad.

El comercio ambulatorio tiene relación con otro actor urbano, *el productor artesanal de pequeña escala*. Esta es una tendencia dinámica de creciente importancia en Lima. Su incidencia en la transformación del uso de la ciudad consiste en superponer, sobre un espacio concebido originalmente solo como vivienda, un uso productivo adicional. La casa-taller es un tipo arquitectónico derivado de este proceso. Los intereses de este actor urbano son la rentabilidad (y, desde un punto de vista de incipiente capitalismo, el crecimiento y la diversificación) para quienes poseen estos aún precarios medios de producción. Conflictos evidentes surgen frente a la zonificación de la ciudad y la reglamentación vigente para las edificaciones.

La tercerización relativamente espontánea abarca también a los sectores medios y altos de la población, que al cambiar sus patrones de distribución y consumo de bienes buscan los lugares mejor ubicados, mejor servidos y más seguros para el desarrollo de estas actividades. Estos sectores sociales, por beneficios evidentes, conservan las zonas donde están viviendo, pero desarrollan un proceso de transformación que cambia el uso de sus barrios y tiende a densificarlos. El comercio y las oficinas se superponen y acaban sustituyendo totalmente a la vivienda. A escala metropolitana, el resultado es la *diversificación del comercio*. Gradualmente, nuevos centros administrativos y comerciales van adquiriendo gravitación metropolitana.

Presenciamos así la transformación de lo que podríamos llamar la *ciudad especulativa*, es decir, aquella parte de la ciudad que se rige por la potenciación comercial del terreno como mercancía. Los actores urbanos de esta transformación representan los intereses de los sectores medios y altos, propietarios de esas zonas. Los mecanismos utilizados se basan en las leyes del mercado. Estos actores tienen más posibilidades de modificar los conflictos derivados de la zonificación y la reglamentación vigentes, en la medida en que tienen una mayor articulación con los niveles de decisión y poder. Otros niveles de conflicto, como los originados por la libre competencia, forman parte de las «reglas del juego» del capitalismo urbano imperante.

Este proceso de transformación incide en una mayor demanda de servicios para atender la densificación y suele generar problemas de congestión. Por ejemplo, mayor demanda de energía eléctrica, agua y teléfonos; ampliación de vías para evitar la congestión del tránsito, más plazas de estacionamiento, nuevas líneas de transporte público, etcétera.

Hay otra transformación importante de la ciudad que busca potenciar no tanto el valor del terreno como mercancía, sino su valor de uso. Tiene como actor urbano al pequeño propietario de clase media (pequeña burguesía) que modifica y amplía su vivienda unifamiliar utilizando jardines interiores y techos para hacer viviendas para sus familiares (hijos que se casan y forman nuevas familias, sin poder adquirir de inmediato una casa o departamento propios) o para generar una renta familiar adicional. Este proceso tiene como consecuencia una *densificación espontánea y poco controlada del tejido urbano*. Por la poca compatibilidad con la reglamentación vigente, esta transformación se suele realizar sin adecuada participación técnica; la autoridad se limita a trámites poco claros de regularización posterior. Esta densificación espontánea empieza a ocurrir también en barriadas consolidadas que, a su vez, han tenido un desarrollo sobre las mismas pautas que las urbanizaciones basadas en lotes unifamiliares típicos de la pequeña burguesía. El patrón urbano es el mismo; las leyes que rigen su transformación son, por eso, similares.

Un antecedente de este proceso de densificación, y también de su degeneración, es la tendencia de ciertas zonas de la ciudad a la *tugurización*. El actor urbano de este proceso es el *ocupante precario* de terrenos o edificaciones ubicadas dentro del casco urbano de Lima. Estas ocupaciones son generadas básicamente por dos situaciones: la primera es la gradual complicación de la situación legal de las propiedades (y de los sistemas de alquiler), que lleva a detener la utilización de esta como mercancía potenciabile económicamente; y la segunda, el abandono de áreas de la ciudad por sectores sociales de mayores recursos. La consecuencia de la tugurización, desde el punto de vista urbano, es el deterioro de edificaciones existentes, situación que llega a abarcar áreas enteras de la ciudad.

En última instancia, es posible afirmar que todos somos, de un modo u otro, actores urbanos. Pero hay quienes tienen, como lo estamos viendo, una intervención más consciente, organizada, sistemática y transformadora del espacio, además de necesidades específicas e intereses específicos. Estos actores urbanos proceden basándose en estos intereses, es decir, en función de los beneficios que consideran indispensables para satisfacer sus necesidades. Buscan «la suya», en el buen o mal sentido del término, en la ciudad. Entre estos tipos de actores urbanos se desarrollan diversas relaciones de gobierno —o de poder— en instancias como oficinas municipales, organismos estatales, organizaciones vecinales, asociaciones de pobladores, etcétera. Parte central de la actual dinámica de transformación urbana consiste en la articulación entre los intereses que representan estos actores urbanos o, en muchos casos, en su abierta confrontación.

En este panorama, ¿cuál es la ubicación de la Municipalidad Metropolitana de Lima (MML) como actor urbano? ¿Cuáles son sus intereses específicos y cuáles los mecanismos de los que dispone para lograrlos? Parece claro que la MML, como actor urbano, no debería tener lo que estamos entendiendo como intereses específicos. Su interés inmediato y único sería la ciudad en su conjunto. De acuerdo con esta concepción, la MML no es un actor urbano particular sino un *actor urbano público*, cuyo interés es lograr el bien general. Sin embargo, el Estado —y, concretamente, las instancias que dependen del gobierno central y del gobierno municipal— es motivo permanente de confusión, complicación burocrática e incluso equivocado escenario de confrontaciones políticas.

Siendo Lima la capital de un país con un Estado fuertemente centralista, estas interferencias resultan explicables aunque no justificables. Ante la presencia excesiva del gobierno central en la vida urbana, la afirmación de la MML como auténtico gobierno local resulta siendo condición imprescindible para su funcionamiento como actor urbano privilegiado, cuyo interés se sustenta en el concepto de bien general. El gobierno central toma las decisiones generales con respecto al país en su conjunto; no norma la ejecución de políticas específicas con respecto a cada región y cada ciudad. Esto último corresponde a los gobiernos locales. Es importante insistir en ello porque una ciudad tiene un conjunto de problemáticas que constituyen una instancia específica en la estructura general del país: su organización social y económica, los recursos con que cuenta y su distribución, el acondicionamiento físico de su territorio (desde la infraestructura de servicios hasta el uso del espacio), etcétera.

Por lo desarrollado hasta el momento, parece claro que la libre intervención de los diferentes actores urbanos puede generar conflictos de intereses irresolubles, de no contarse con un gobierno local que intervenga regulándolos. Las tendencias dinámicas de la ciudad resultan muchas veces contradictorias, lo que genera enfrentamientos entre los diversos actores urbanos. Estos actores urbanos esperan que la MML, como actor urbano privilegiado, proponga (o imponga) reglas de juego entre ellos. Por supuesto, cada uno querrá que estas reglas se adapten a sus intereses específicos.

La MML debe diferenciar entre las tendencias beneficiosas para la ciudad en su conjunto (o por lo menos que no son perjudiciales) y aquellas otras que la afectarían negativamente. La intervención no regulada de los actores urbanos, cada uno poniendo en juego los mecanismos de que dispone, generaría el caos.

La definición de qué es beneficioso y qué es perjudicial para la ciudad se encuentra condicionada, adicionalmente, por la formulación de cuáles son los sectores sociales que el gobierno local considera prioritario atender. Tal formulación es política, y esto explica que dicho gobierno sea elegido por los ciudadanos. Al elegir un particular gobierno municipal, el habitante de la ciudad elige una particular tendencia; espera, por lo tanto, realizaciones concretas en función de ella.

Lo que percibe el habitante de la ciudad son una serie de problemas que dificultan el desarrollo de sus actividades y afectan las condiciones en las que vive. Percibe así a la MML como un gobierno que debe solucionar estos problemas. Para el ciudadano, la MML es (o debería ser) el actor urbano que defiende sus intereses.

Llegamos a la conclusión de que la MML no puede limitarse al papel de árbitro entre intereses contrapuestos, sino que debe constituirse en un actor urbano que piense en la ciudad globalmente, y que actúe sobre la totalidad en función del interés general.

La gradual afirmación del poder local y el consiguiente control de los mecanismos legales, institucionales y presupuestales para ejercerlo constituyen un proceso histórico. Las elecciones municipales a partir de 1980, las gestiones sucesivas de Eduardo Orrego y Alfonso Barrantes, la movilización activa de sectores cada vez más amplios de la población de Lima, la ampliación de las rentas municipales y la afirmación de la Constitución y las leyes han ido conformando lo que vamos conociendo como *gobierno local*; y como habitantes de Lima, vamos entendiendo en la práctica cuál es la necesidad de que exista.

La afirmación institucional de una instancia de poder se sustenta en el entendimiento general (entre la ciudadanía) de su necesidad y de su funcionamiento, pero aún se suele identificar a la Municipalidad como un ente burocrático cuya función es tramitar expedientes. Muchas veces el trámite se convierte en un fin en sí mismo, y se pierde de vista la función para la cual (se supone que) fue creado. Esto se debe, en parte, a que muchos funcionarios han perdido de vista su función y solo ven el trámite; y cuando esto ocurre, el funcionario se convierte en burócrata. Mientras más complicado es y más dura un trámite, mejor será el burócrata (justifica su puesto), pero peor será el funcionario (dificulta su función). No obstante, muchos limeños tampoco entienden esta distinción. Conciben a la Municipalidad como un obstáculo burocrático (a sortear mediante cualquier procedimiento: trámites, coima, etcétera) y no como una instancia de poder (y como un actor urbano) que representa sus propios intereses en tanto que son

ciudadanos. Así, el limeño no ve a la MML como el actor urbano que debe pensar la ciudad en su conjunto; con mayor razón, no verá a la MML como el actor urbano que debe planificar el desarrollo de la ciudad.

El desarrollo urbano implica una noción de futuro; el entendimiento de la ciudad como una realidad viva, cambiante, en permanente transformación y que, por lo tanto, es necesario planificar. Muchas de las más importantes funciones municipales (como la limpieza y el transporte) no están incluidas específicamente en el concepto de *desarrollo urbano*, pero son dimensiones íntimamente vinculadas a este; considerarlas coordinadamente previendo demandas futuras sí es parte del desarrollo urbano. Pensar en el desarrollo urbano implica considerar la totalidad de las variables de la ciudad, su gente y sus actividades, pero hacerlo entendiéndolas como parte de un proceso, como parte de una realidad en permanente transformación. Esta noción temporal y de futuro con la cual entendemos la realidad y actuamos sobre ella es el primer elemento definitorio del desarrollo urbano. El segundo es el entendimiento de la relación entre las actividades urbanas y la conformación del espacio físico en el que estas se dan. El desarrollo urbano tiene como tema central el lugar donde se desarrollan estas actividades, el modo en que se estructura el espacio en función de ellas. En conclusión, la gestión de gobierno del desarrollo urbano implica pensar en la estructuración de los espacios de la ciudad sobre la base de sus actividades y como parte de un proceso cuyo futuro es posible planificar. Esta gestión de gobierno es una función del poder local; en este caso, de la Municipalidad Metropolitana de Lima.

Desde el punto de vista del desarrollo nos hemos aproximado a la ciudad basándonos en tres conceptos:

- la organización del espacio;
- las actividades urbanas; y
- el proceso de evolución y cambio.

Ellos determinan, siempre en el campo del desarrollo urbano, dos niveles de ejercicio del poder local:

- la administración de lo existente; y
- la transformación de lo existente.

Por eso, es imprescindible definir la gestión pública municipal como el ejercicio simultáneo de la administración y la planificación de la ciudad. Ambos niveles son inseparables y complementarios; sin embargo, debemos aclarar la especificidad de cada uno de ellos. En primer lugar, la MML, como actor urbano principal, interviene frente a los intereses en juego en la ciudad, canalizados a través de los diversos actores urbanos que ya hemos visto. En la medida de lo posible, el gobierno local intenta *articular a esos actores entre sí*, organizándolos racionalmente en el espacio y buscando diluir los conflictos generados. De ser estos conflictos insuperables, el gobierno local *prioriza a unos con respecto a otros*. Esto lo hará de acuerdo con su particular opción política, lo que significa que ha establecido su concepción de qué es y qué no es el bien general. En segundo lugar, la MML, como actor urbano principal, dirige el desarrollo urbano hacia una imagen deseada de ciudad. Inducirá los cambios que favorezcan la concreción de una alternativa a la dinámica actual de la realidad; dotará a su accionar de *un sentido de direccionalidad*. Esto es lo que debemos entender por *planificación* cuando el objetivo político de una gestión no es solo hacer más eficiente la realidad urbana sino también transformarla basándose en un proyecto de ciudad.

Transformar la realidad urbana significa entender, en primer lugar, cuál es el modelo hegemónico de ciudad actualmente vigente; en segundo lugar, saber cuál es el modelo alternativo de ciudad que se busca convertir en hegemónico, en sustitución de aquel. En el caso de Lima, el modelo hegemónico vigente con toda claridad desde los años cincuenta es el de la clase media; son las urbanizaciones basadas en lotes unifamiliares y en el tipo arquitectónico del chalet. Este modelo, en la medida en que constituye la materialización de las aspiraciones y la dinámica de la pequeña burguesía, así como su modo de entender la ciudad desde el punto de vista de clase, debe definirse como una ideología; en este caso, una particular ideología arquitectónica y urbanística.

Esta ideología, que tiene en las urbanizaciones y la vivienda unifamiliar de clase media su expresión más clara, articula también otros sectores de la realidad urbana. Así, los habitantes de las barriadas, por un lado, aspirarán a un tipo de lote y de vivienda similares; y por otro lado, los sectores más pudientes llevarán a su extremo la vocación individualista (casa encerrada entre muros en desmedro de la calle, o aislada de esta por grandes jardines) implícita en el modelo. La diversificación del comercio y el crecimiento expansivo de los servicios son consecuencias de lo mismo. La zonificación de Lima y el Reglamento Nacional de Construcciones son instrumentos de un modelo que, a su vez, corresponde a un sistema de

especulación urbana cuyo objetivo ha sido arrancar a la tierra la máxima ganancia con la mínima inversión.

Las consecuencias de este modelo son de dos tipos:

- un uso irracional del espacio, de bajísima densidad y poca articulación de la trama urbana; y
- una forma de vida (y una conducta urbana) antiolectiva, generando una sobreprotección de la propiedad, desconfianza del espacio público y énfasis en el automóvil como sistema de transporte.

Esta ideología, que ha generado así un modelo coherente y total del uso del espacio urbano, se sustenta en una particular concepción económica y social del país; por lo tanto, actúa en función de intereses específicos. Se puede decir que este modelo de ciudad es una consecuencia del proyecto de modernización, industrialización y urbanización que caracteriza (con variaciones) los proyectos políticos dominantes en el país desde los años cincuenta.

Pero si la industrialización, en buena medida, ha fracasado, el proceso de urbanización es un hecho; y este proceso ha ido adquiriendo su propia lógica, su propia dinámica económica y social. Esta dinámica entra en conflicto con la ideología arquitectónica y urbanística que hemos descrito, ya que al encontrarse al margen del sistema formal con el que, sin embargo, debe inevitablemente vincularse, genera informalidad a todo nivel. Esta informalidad se manifiesta mediante las invasiones y la autoconstrucción como el sistema de producir ciudad.

La interrogante que surge es si esta compleja realidad urbana permite vislumbrar un modelo alternativo de ciudad. Hay sin duda una vitalidad popular, de origen provinciano, que tiene aspiraciones en muchos sentidos similares a las de sectores de clase media en lo que concierne a sus expectativas sobre la vivienda, pero que en su dinámica social presenta una clara lógica no individualista, expresada en su organización y capacidad de movilización para alcanzar objetivos concretos.

No se trata de darle un sentido ingenuamente optimista a condiciones de vida deplorables, pero si a partir de la precariedad es posible redefinir el concepto de espacio urbano en función de un sentido de colectividad, estaríamos definiendo una ideología arquitectónica y urbanística que podría servir de base para proponer un modelo alternativo de ciudad.

En todo caso, se hace necesario definir el proyecto económico y social que debe sustentar este proyecto de ciudad. Un elemento central a ser tomado en cuenta aquí es la llamada «tercerización de la ciudad», es decir, la incorporación de toda la actividad económica (producción de servicios) que se desarrolla en Lima no como consecuencia de un proyecto de industrialización, sino como consecuencia de una realidad irreversible: el proceso de urbanización. Lo que debió ser un proceso complementario a la industrialización es en realidad el punto de partida de un conjunto de actividades económicas que constituyen el elemento dominante de la actual dinámica urbana. Estas actividades son el resultado indirecto de una concepción general del país (de su estructura social y productiva) que concibió la modernización de este como sustentada en la descomposición del sistema agrario, la inmigración a las ciudades y el desarrollo de una industria nacional. Este proyecto, históricamente trunco, ha sentado las bases de una nueva realidad urbana. La «tercerización de la ciudad» se debe entender, en este contexto, como la tendencia general de la población urbana económicamente activa a dedicarse a la producción de servicios.

Se hace evidente que la planificación del desarrollo urbano se debe basar en la necesidad de actuar sobre el conjunto de actividades económicas y sociales que tienen lugar en la ciudad. Estas actividades se perciben como tendencias dinámicas que, a su vez, se encarnan en los diferentes actores urbanos en juego. Planificar con efectividad significa tener los instrumentos necesarios para actuar sobre los mecanismos que los diferentes actores urbanos utilizan, y poder así reafirmar, desalentar o dirigir las tendencias dinámicas en función de una imagen deseada de ciudad.

## ARQUITECTURA PARA EL CENTRO DE LIMA (1)

Publicado con el título «Buscando una arquitectura para el centro de Lima» en *Trazos*, año 1, n.º 1, Grupo Apuntes, Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 1987, p. 5.

---

Si hace quince años se podía ver al Instituto Nacional de Cultura como la salvación del centro de Lima, hoy no podemos evitar considerarlo como uno de los obstáculos principales para lograrlo. No solamente dificulta la realización de nuevos proyectos mediante engorrosos trámites (cualquier profesional que ha debido someter un trabajo a esa institución conoce ese particular vía crucis); lo más grave es que pretende normar la imagen de la ciudad mediante la imposición de formas arquitectónicas específicas y preconcebidas.

En efecto, todos conocemos el «estilo INC»: volúmenes totalmente llanos, ventanas verticales, mayor superficie de muros que de aberturas, altura idéntica a las de las edificaciones vecinas, etcétera. Sabemos también que la nueva arquitectura no debe «competir» con la existente, así que debemos hacerla neutra, poco notoria. Todo esto es, por supuesto, absurdo. La arquitectura que se ha producido sobre la base de estas normas es (con honrosas excepciones) de una pobreza inigualable en comparación con las sucesivas arquitecturas que han ido constituyendo, durante su historia, el centro de Lima. El arquitecto, generalmente desesperado por obtener una aprobación, hace lo que cree necesario para lograrlo, y termina produciendo edificios que renuncian a toda expresión arquitectónica y al rol de esta en la conformación de la ciudad.

Esos edificios llanos y simples producidos bajo el control del INC no tienen nada que ver con la auténtica arquitectura urbana, que en Lima presenta texturas variadas, ritmos logrados por elementos tridimensionales, una composición del plano en función del escorzo con que el peatón «lo percibe» y una tipología

interna basada en patios que amplían y enriquecen el espacio exterior. Para entender la arquitectura auténticamente integrada a la ciudad debemos concebirla desde la experiencia dinámica del usuario que recorre las calles. La mayor parte de los edificios recientes («estilo INC») tienen esquemas distributivos cerrados, sustentados en un sentido especulativo frente al terreno y que luego renuncian a toda expresión en la fachada, para «esconder» o «hacer desaparecer» el volumen que ocupan. Sus fachadas, resueltas en elevación, dan aparente continuidad a la calle; sin embargo, en realidad, la continuidad ha sido rota en primer lugar por la falta de tridimensionalidad, ritmo y textura de las fachadas, y en segundo lugar por la ruptura entre el espacio de la calle y el espacio interno.

Para lograr una recuperación efectiva del centro de Lima debemos reconsiderar el uso que este tiene, planteando alternativas tipológicas que reconstruyan la trama urbana. Lo importante es reformular la organización global del espacio, tanto privado como colectivo, de modo que la expresión exterior de un edificio sea una auténtica transición entre dos sistemas (el arquitectónico y el urbanístico) coherentes entre sí. Para esto es necesario entender a qué sectores sociales y económicos es preciso servir hoy: sin duda, a los verdaderos usuarios del centro de Lima, a los sectores populares cuya vitalidad e iniciativa dinamiza una porción de la ciudad que otros sectores han venido abandonando en los últimos años.

Todo esto implica un cambio en la imagen urbana, una auténtica transformación cultural. Transformación que debe tocar tanto al uso del centro de Lima como a la expresión simbólica de su arquitectura.

No se debe entender por esto que es necesario destruir monumentos históricos o ambientes histórico-monumentales existentes cuyo valor nadie pone en duda. Lo que hace del INC una institución cuestionable no es su encomiable función para conservar aquello que de valioso existe, sino su evidente intención de reproducir miméticamente esta Lima tradicional en áreas susceptibles de renovación. Si el centro histórico es la expresión de una memoria colectiva que debemos conservar, debemos entender también que la historia se sigue haciendo; nuestra época, como todas, requiere también un testimonio.

## IMAGINANDO OTRO ESPACIO URBANO: LA EXPERIENCIA DE HUAYCÁN

Publicado en *Márgenes. Encuentro y Debate*, año 1, n.º 1,  
Casa de Estudios del Socialismo Sur, Lima, marzo de 1987, pp. 34-51.

---

Resulta una afirmación obvia, pero necesaria, el establecer la diferencia básica entre el crecimiento urbano tradicional y el llevado a cabo mediante invasiones. Más allá de las brechas económicas que diferencian a los sectores sociales servidos en uno y otro caso, el problema se puede plantear así: en el proceso de urbanización tradicionalmente especulativo, realizado por urbanizadoras constituidas comercialmente, el terreno es habilitado antes y habitado después; en las invasiones, primero llega el habitante y luego, gradualmente, van llegando los servicios que tornan habitable el lugar. Antes de que cada propietario empiece la edificación de su vivienda, una urbanización tradicional tendrá conexiones de agua y desagüe, electricidad, pistas y veredas, y una lotización no solo diseñada sino ya trazada en el terreno; incluso la vivienda quedará concluida por lo menos parcialmente antes de ser habitada. También puede suceder que la urbanizadora, una institución pública o financiera, o el mismo Estado, construya las viviendas y las venda al usuario ya terminadas. Cualquiera de estas modalidades es diametralmente opuesta a la de una invasión a terrenos por lo general eriazos, realizada por sectores populares con desesperada urgencia de vivienda, y que pasan a habitar el lugar tal y como lo encuentran.

Ambos procesos tienen un resultado básicamente similar para la ciudad: la tendencia al crecimiento horizontal. Ambos procesos son, en realidad, complementarios. Las urbanizaciones han tendido siempre a utilizar la tierra agrícola; las invasiones, por el contrario, han ocupado terrenos eriazos. Entre ambos ocupan la totalidad del terreno metropolitano posibilitando su estructuración basada en vías y servicios.

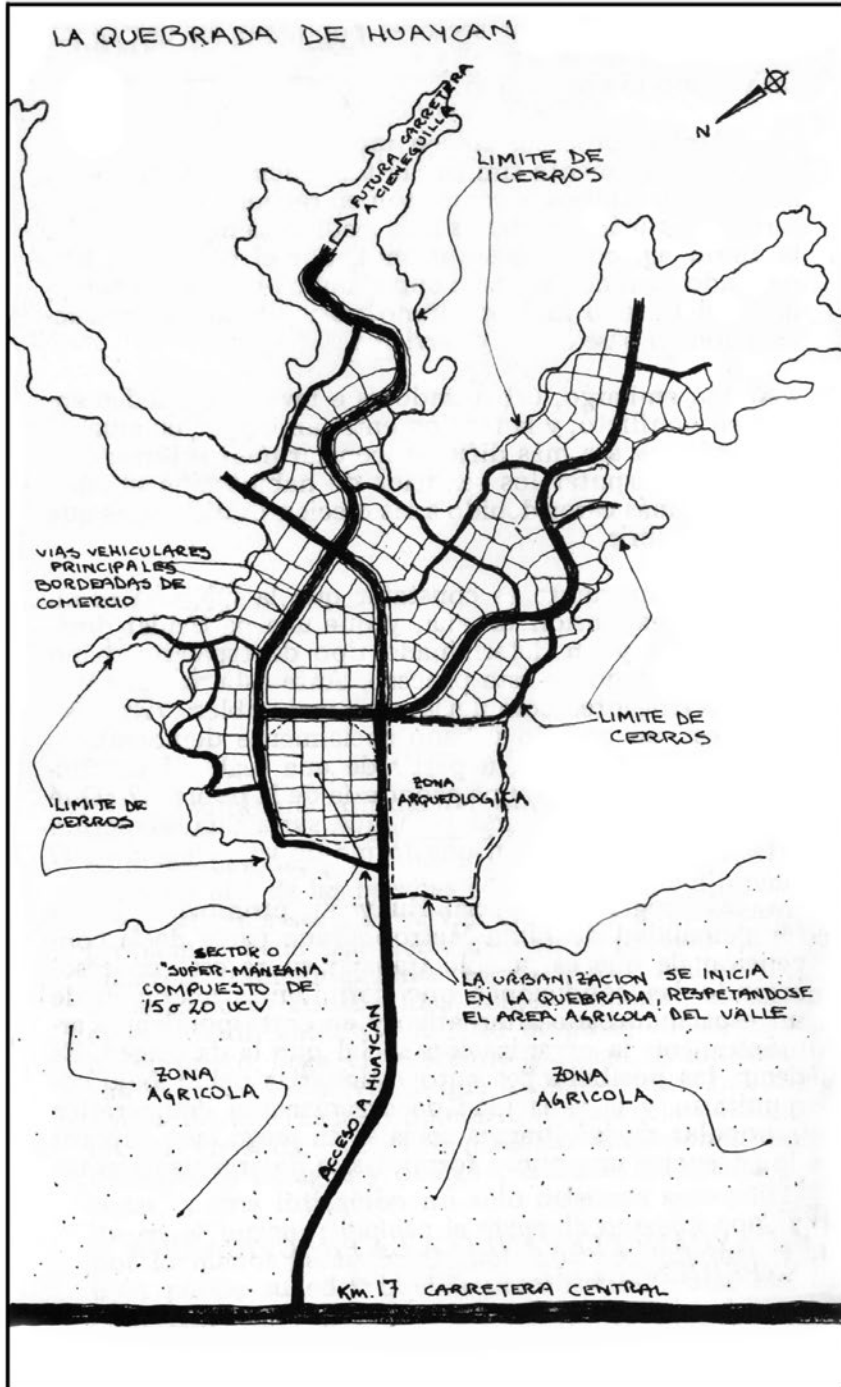
Sin embargo, urbanizadores e invasores pueden entrar en conflicto, y la tensión entre ambos irá en aumento conforme sea más difícil encontrar nuevos terrenos y haya que disputar los servicios de habilitación urbana, cada vez más caros debido a las crecientes distancias que hay que cubrir.

Lo importante es constatar que la invasión es un modo de expansión urbana, y que una particular dinámica social y un determinado tipo de espacio urbano son el resultado de este proceso. Ante esta realidad surgen interrogantes complejas pero ineludibles: ¿Es posible crear un espacio urbano socialmente democrático, humanizado y viable, a partir de una realidad conflictiva e inestable y de una economía de la pobreza? ¿Qué condiciones deben darse para que surja una estructura urbana en armonía con una forma de vida en sociedad?

El Programa Especial Huaycán, promovido por la Municipalidad Metropolitana de Lima, parte de la concepción de que es posible trabajar sobre este proceso creando las condiciones que permitan la aparición de un espacio urbano alternativo y en correspondencia armónica con la organización social que le da origen; es decir, de considerar que las posibilidades autogestionarias del trabajo comunitario —y la capacidad de organización democrática y popular de las fuerzas sociales en juego— son capaces de potenciar una nueva forma física de organización urbana.

### **Huaycán: llevando a la práctica una experiencia alternativa**

Este texto tiene como propósito describir algunos aspectos de la experiencia que tiene lugar desde julio de 1984 en la quebrada de Huaycán, a la altura del kilómetro 17 de la carretera Central. Se realiza allí un programa experimental de habilitación urbana, llevado a cabo por los pobladores y dirigido por un equipo técnico de la Municipalidad Metropolitana de Lima. El proyecto fue concebido por el arquitecto Eduardo Figari, quien lo encabeza hasta ahora. Figari, líder estudiantil surgido en la década de 1960 y, como muchos contemporáneos suyos, dirigente de la izquierda radical en la década de 1970, se encuentra hoy abocado al trabajo técnico y organizativo, en el contexto de la relación entre la problemática urbana y los sectores populares. Tuve la oportunidad de colaborar con él al comienzo del proyecto, cuando se consolidó en una propuesta concreta una idea que Figari venía elaborando desde tiempo atrás: la Unidad Comunal de Vivienda. Es este un modelo de vida social tanto como de forma arquitectónica y urbana, y constituye la unidad básica a partir de la cual hay que entender Huaycán.

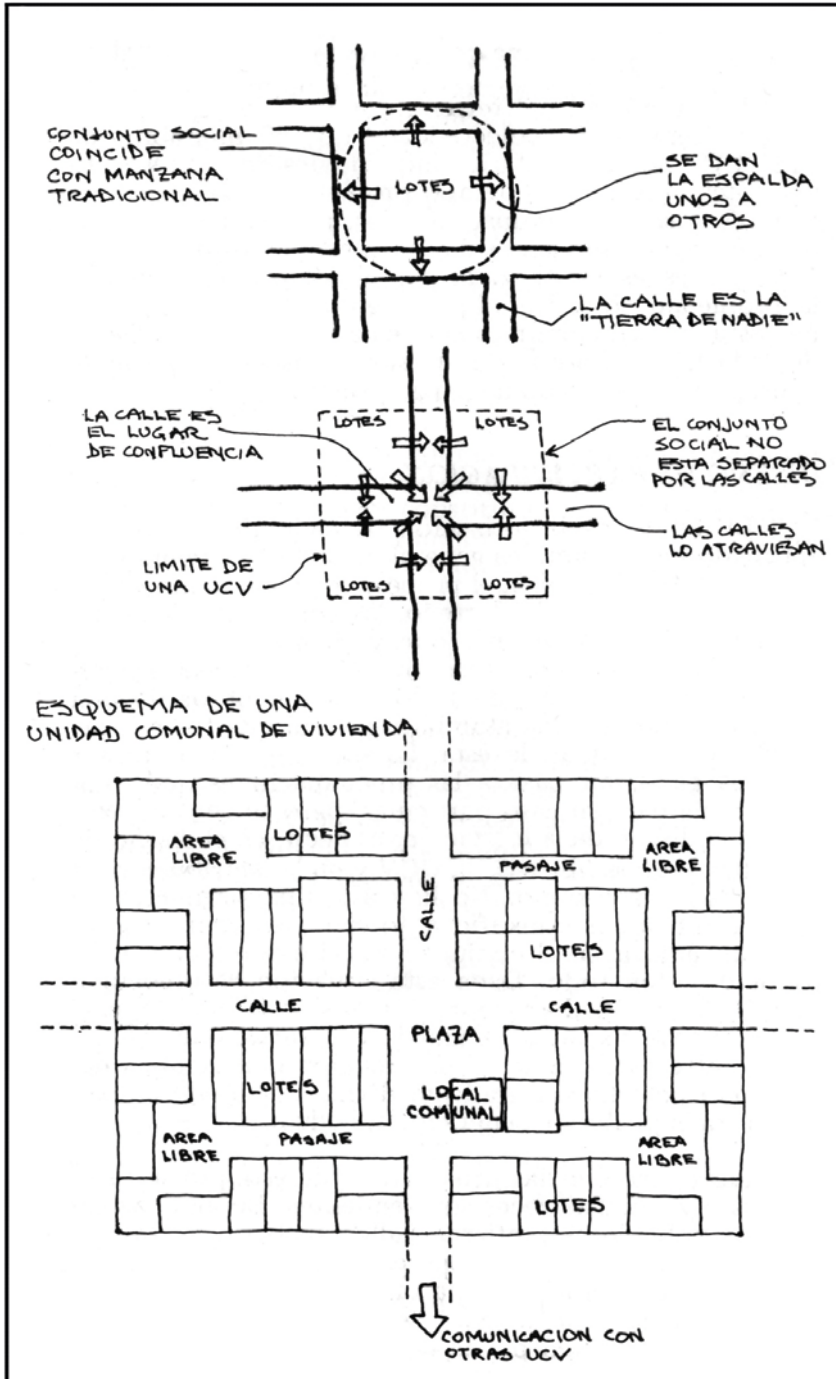


De alguna manera la Unidad Comunal de Vivienda es también el núcleo de una propuesta para construir una nueva realidad urbana, e incluso una nueva sociedad. Esto puede sonar excesivamente ambicioso, y desproporcionado en relación con la situación concreta en la que viven aún los pobladores de este asentamiento. Como toda idea alternativa, esta ha tenido —y tiene— innumerables tropiezos al confrontarse con los hechos. No obstante, una mirada más profunda al proyecto, y a su realidad hasta el momento, permite percibir la trascendencia de la propuesta. Sucede que muchas veces el exceso de realismo impide imaginar otras soluciones que no sean las inmediatas, impuestas por las necesidades urgentes. Prisioneros de una cotidianidad agobiante, descartamos con excesiva facilidad la utopía.

Sin embargo (y me voy a permitir opinar basándome en una experiencia personal), el año 1985 participé en incontables asambleas de pobladores y pude constatar, en personas que viven en condiciones de extrema dureza, una admirable capacidad para discutir alternativas e imaginar el futuro. La idea de la Unidad Comunal de Vivienda como forma básica de vida, de organización social y de construcción del espacio físico en el que esta se da, ha sido apropiada y utilizada creativamente por la población de Huaycán; ello es, creo, una demostración de que su contenido tiene validez real.

### **La Unidad Comunal de Vivienda**

Para el Proyecto Huaycán, el punto de partida para lograr coherencia entre el nivel social y el físico-espacial es, como se ha dicho, la unidad comunal de vivienda, conocida por todos como UCV. Socialmente, la UCV son sesenta familias organizadas de manera democrática; físicamente ocupa poco menos de una hectárea, donde sesenta viviendas se distribuyen sobre la base de calles y plazas que configuran un espacio colectivo. Las UCV no se encuentran separadas unas de otras por calles; por el contrario, las calles las atraviesan, organizándolas internamente. En el encuentro entre las dos calles principales que cruzan cada UCV se encuentran la plaza y el local comunal. Cada UCV tiene una plaza —generalmente al centro— y un local donde se realizan las asambleas, en el que se encuentran los servicios comunitarios y donde la colectividad se reúne. Áreas comunes más pequeñas y calles de menor escala van permitiendo la ocupación de todo el terreno de la UCV; desembocan en espacios abiertos, van confluyendo hacia las calles principales y hacia la plaza, el corazón de la UCV.



Esta descripción, que puede parecer obvia, en realidad describe un planteamiento inverso al usual. Lo típico es que la calle sea la frontera entre los bloques que constituyen las unidades sociales. En una manzana tradicional, dividida entre las familias que constituyen el conjunto social, estas se dan la espalda unas a otras. Las que viven al otro lado de la calle pertenecen a otro grupo (a otra manzana); la calle es, por lo tanto, una separación: *la tierra de nadie*. En la UCV la calle es, por el contrario, el lugar de confluencia y encuentro entre los miembros de un mismo conjunto social. Se recupera así el sentido de colectividad alrededor del espacio en común.

Tradicionalmente, el urbanismo ha consistido en trazar calles que configuren áreas regulares y de fácil lotización; el espacio urbano se concibe como una simple separación entre bloques. En el Proyecto Huaycán se ha buscado diseñar prioritariamente este espacio libre; es decir, diseñar el conjunto en función del espacio urbano. El énfasis no se pone en el volumen (las casas, lo construido) sino en el vacío conformado por este (las calles, las áreas libres). Mediante la articulación de estos diversos espacios colectivos, su jerarquización, su tratamiento basado en diversas escalas, se va creando la trama urbana. Se valorizan así las diferentes calles y plazas como áreas básicas del asentamiento. La forma física de cada UCV es la forma de su trama urbana.

La propiedad del terreno se concibe en función de este sentido de colectividad. Los sesenta miembros de cada UCV son propietarios individuales de sus respectivos lotes y, al mismo tiempo, propietarios colectivos de toda el área mancomunada (calles, plazas, áreas verdes, local comunal, servicios). La propiedad privada de lotes individuales es relativizada por el rol protagónico que la propiedad colectiva adquiere en la habilitación urbana. Esta área en común da las pautas del diseño de cada UCV. Y aquí entramos en un aspecto central de la propuesta: el diseño de participación.

## **Diseño de participación**

El diseño de la lotización de cada UCV se debe aprobar en la asamblea general de todos sus miembros. El equipo inicia el proceso explicando las condiciones topográficas del terreno y las condiciones establecidas por las UCV vecinas que ya han sido lotizadas, y planteando una primera alternativa. Comienza así la participación de todos los miembros de una UCV en el diseño, reunidos en

una asamblea general que tiene lugar en su local comunal. La asamblea general puede tomar diversos giros según las preocupaciones de cada UCV para su caso particular, pero se centra siempre en el diseño de la lotización; es decir, en el diseño de las calles y áreas libres de la UCV y en la distribución de los lotes en el terreno. No hay aún una asignación de los lotes a individuos específicos, lo que tiene como resultado un énfasis en el conjunto, en el espacio colectivo; todos discuten todo. Dado este escenario, la preocupación de los pobladores por los lotes se suele encaminar naturalmente hacia la búsqueda de condiciones igualitarias entre estos. Solo la distribución democrática del beneficio colectivo, logrado mediante un diseño global, permitirá el posterior beneficio individual.

Las consecuencias urbanísticas de este proceso son variadas y muchas veces sorprendentes. En algunos casos los pobladores prefieren calles anchas y rectas, de modo que cada lote abra a un espacio holgado; en otros casos la inclinación va por un gran espacio libre, aun sacrificando las dimensiones de las calles y los espacios secundarios. También se puede llegar a espacios libres de menor escala, distribuidos equitativamente en el terreno y conectados por pasajes. La ubicación relativa de la UCV con respecto al conjunto es otro tipo de preocupación que presenta manifestaciones diferentes: si bien algunas UCV quieren tener menos accesos y que estos estén mejor controlados, otras buscan una conexión directa y abierta con el resto. Incluso, y esto nos llevará a otro tema, la exacta equivalencia entre los lotes no es necesariamente una preocupación central; las diferencias pueden ser utilizadas por la UCV para la cohesión de su estructura social interna, al ser factible asignar los mejores lotes a los miembros que más aporten en trabajo comunal y que participen de modo más positivo en las diversas actividades de la UCV; esto último lo evalúan, evidentemente, sus propios miembros.

Esta posibilidad apunta a un hecho fundamental: la estructura social de la UCV se compone orgánicamente. Su dirigencia estará constituida, de modo natural, por quienes trabajen más y mejor. Las sesenta familias se conocen mediante el trabajo. Su número es tal que cada uno sabe perfectamente quiénes son sus vecinos —y cuál es la actitud de cada uno de ellos— mucho antes de que existan, siquiera en el papel, los lotes individuales. Los miembros de una UCV inscritos pero que no viven en Huaycán y participan solo eventualmente son conocidos por todos como *turistas*; en caso de que la participación no se dé en absoluto, la misma UCV identificará las vacantes a ser cubiertas por nuevos inscritos. Y lo más importante: el dirigente no es tanto *el que pide* como «el que organiza el trabajo». Esto significó un quiebre de la supremacía de la dirigencia de gran

escala, que inicialmente lideró grupos de quinientas o mil familias, y que tuvo un papel clave en la invasión, pero que, llegado el momento de emprender el trabajo, entra en contradicción con la nueva dirigencia surgida de las bases, cuya posición no es solo exigir mediante marchas el reconocimiento legal o el otorgamiento de servicios, sino además consolidar la ocupación y habilitación del terreno mediante la organización de la fuerza laboral de las UCV. Este es un proceso de democratización de las decisiones crucial para el proyecto —aunque la complejidad de la situación evidentemente no termina en esta etapa, como veremos más adelante—.

Subrayemos otra vez que se ha diseñado un proceso y no una forma urbana terminada. La habilitación del área —limpiar las piedras, nivelar el terreno, abrir los accesos— se realiza desde que se lleva a cabo la ocupación del terreno de cada UCV por sus propietarios. En las condiciones iniciales de ocupación es imposible trazar lotes individuales; la propiedad se asume solo colectivamente e implica el compromiso de participar en su habilitación, como condición previa a la asignación de la propiedad individual. Los miembros de la UCV se colocan provisionalmente en todo su perímetro; las chozas les dan la espalda a las UCV vecinas, cerrando el área excepto en los puntos donde se ha previsto que las UCV se comuniquen entre sí (los puntos por donde pasarán las calles principales). Todas las chozas abren hacia el gran vacío central: hacia el terreno, antes de ser trabajado y ocupado. Cada poblador, al ver el terreno total, adquiere una visión de conjunto del área que le pertenece; el sentido de colectividad se apoya en condiciones físicas muy concretas: un espacio común rodeado por todos. El trabajo colectivo emprendido a partir de esta base evidencia sus resultados directamente, sin mediaciones.

La identificación de la colectividad con el amplio espacio que es, en su inicio, una UCV, permite también un conocimiento previo de las condiciones del terreno que resulta imprescindible para la participación en el diseño de la lotización. Un plano es un instrumento abstracto, la representación de una realidad que aún no existe; es la propuesta de una estructura espacial posible, aún no correspondiente a lo que hay en el terreno. Mi experiencia personal sobre este punto me lleva a afirmar que el momento en que los pobladores interiorizan la relación entre el orden posible pero abstracto de un plano y la realidad física en la que se encuentran es uno de los de mayor trascendencia en toda la experiencia de Huaycán.

La capacidad de abstracción, de utilizar una estructura abstracta como instrumento de conocimiento de la realidad (y, por lo tanto, de acción sobre ella), es un punto de partida necesario para cualquier toma de conciencia. Tenemos conciencia de nosotros mismos cuando entendemos nuestra ubicación relativa con respecto a una estructura global, sea esta una estructura social, económica, productiva, política o territorial. Lo positivo de la discusión sobre la lotización es que la abstracción puede encontrar, más o menos rápidamente, su correlato en una realidad tangible. Se convierte así en el medio por el cual se relaciona la realidad a una forma que, al estructurarla, la hace comprensible. Cuando más tarde cada poblador escoja o le sea asignado su lote, sabrá perfectamente cuál es la ubicación de este con respecto a un conjunto que él mismo ha contribuido a dar forma, y que por lo tanto entiende perfectamente.

El sentido de identidad referido a la colectividad se sustenta en este proceso de conformación gradual de la forma urbana. Usualmente una invasión se planifica con gran urgencia y tiene como resultado la automática distribución general del área en un enorme número de lotes individuales. Cada poblador queda así convertido, de golpe, de miembro de una masa indiferenciada en individuo aislado; su reacción inmediata es la reclusión en la individualidad de su vivienda y su alienación de la agresiva realidad total que lo desborda. El lote es un número, uno más, y la organización social será producto de una dinámica que debe reconstruirse a partir de unidades sociales de pequeña escala que irán naciendo gradualmente y que no corresponden para nada a la distribución de las familias en el espacio. Por el contrario, en Huaycán la UCV no solo permite la identificación del individuo con un grupo; permite, además, que la forma física no aparezca de golpe, sino como producto de un tiempo transcurrido. Se ha querido evitar a toda costa esa conclusión fatal del urbanismo planificado apresurada y globalmente: «la ciudad instantánea».

Se trata de la incorporación del tiempo como dimensión fundamental del proceso de conformación urbana. La ciudad se va haciendo gradualmente; va haciendo su historia. Las UCV no adquieren su forma, no se estructuran entre sí basándose en un diseño terminado. Lo que rige su conformación son lo que podríamos denominar «reglas para anexarse»; el orden creado es consecuencia de un proceso acumulativo sustentado en ciertas «reglas de conexión». Las UCV existentes van determinando la forma que irán adquiriendo las siguientes; el sentido de secuencia afecta al resultado. Así, la forma urbana de la UCV será una consecuencia tanto de lo existente como de la topografía y de lo que desea la asamblea de

sus miembros. En esto el proyecto incorpora un modo de configuración urbana cercano al que caracteriza a la arquitectura vernacular: una nueva casa que se incorpora a un pueblo andino lo hace siguiendo ciertas pautas en su forma interna y, fundamentalmente, en la manera en que se anexa a las existentes; no hay un plan preconcebido, pero sí reglas, tan elementales como estrictas, que se deben seguir para incorporarse al conjunto. El conjunto tiene un orden innegable, no impuesto desde arriba por un plan global sino producto de lo que estoy llamando «reglas de conexión». Este tipo de orden, progresivo y circunstancial, es el que se intenta conseguir en Huaycán.

### **Las diversas escalas de la forma urbana**

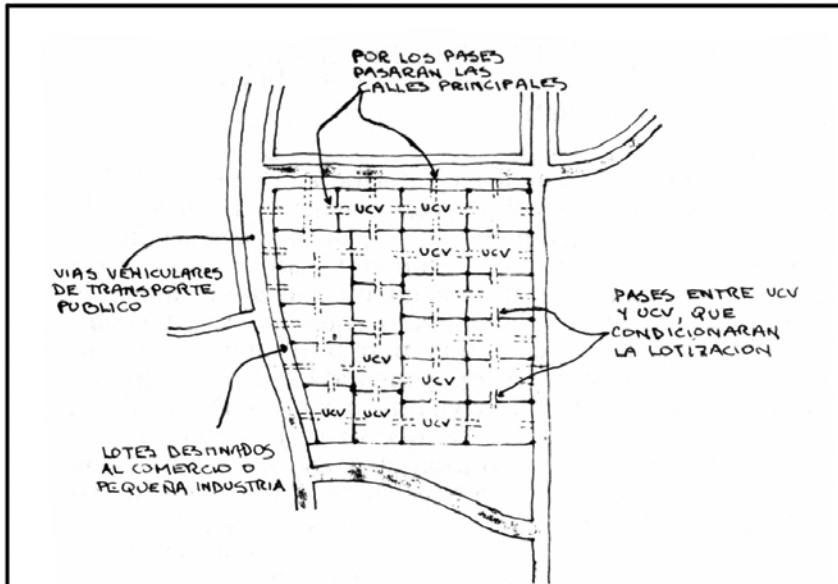
Resulta claro, sin embargo, que la forma urbana no se puede limitar a esta estructuración «de base»; otras formas de organización del espacio deben complementar el tipo de orden generado por la anexión de las UCV. Además, será necesario referirse a una escala creciente, en la medida en que haya que ir solucionando problemas de infraestructura urbana (agua, electricidad, comercio, otros servicios, etcétera). Cada quince o veinte UCV conforman zonas (o supermanzanas) delimitadas por vías vehiculares de distribución general por donde transcurre el transporte masivo, bordeadas por lotes comerciales (casas-tienda, casas-taller). Este es el ámbito de lo colectivo general. Aquí ha sido necesaria la estructuración de una escala urbana de mucho mayor magnitud que la de una UCV; ha sido necesaria, por lo tanto, la intervención de una planificación centralizada. Es en el diseño de las calles principales donde la intervención técnica es prioritaria e indispensable; este diseño ha estado íntegramente a cargo de los profesionales responsables del proyecto. Estas calles son vías de penetración hacia las quebradas, que van organizando el territorio globalmente. La topografía ha sido una variable fundamental en esta etapa; las condiciones físicas del terreno han sido punto de partida obligado en Huaycán.

Y era lógico que el sistema de acumulación progresiva de las UCV, al pasar de cierto número, se acomodara a un ordenamiento de otra escala. La evolución cuantitativa, a partir de cierto momento, da siempre diferencias cualitativas; quince, veinte o veinticinco UCV pueden componer un sistema orgánico, pero el orden potencial que estos grupos de sesenta familias producen tiene un límite y sería imposible de percibir como tal si anexamos, simplemente, cien o doscientas UCV. Es preciso incluir elementos de estructuración urbana que ordenen este

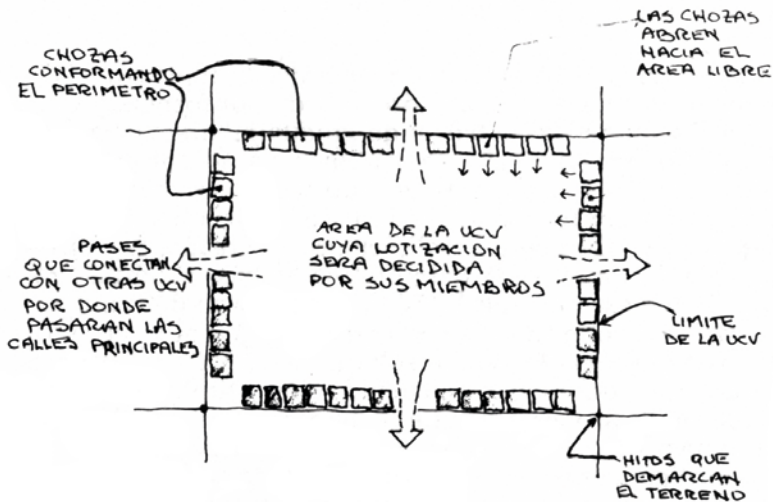
otro nivel, y las calles principales, bordeadas por lotes comerciales y por las que transcurre el transporte público, tienen esta función.

Para llegar a la forma y dimensión de estas zonas (o supermanzanas), delimitadas por estas calles principales o vías públicas de acceso general y que no atraviesan las UCV, se han considerado criterios como la zonificación natural sugerida por las características del terreno, distancias caminables desde las vías públicas hasta cada UCV (desde estas vías, por donde pasa el transporte público, solo es necesario atravesar otra UCV, como máximo, para llegar a las que se encuentran en el interior de las zonas; esto equivale a una distancia caminable de una o dos cuadras convencionales) y las posibilidades de organización social de cada zona para servicios de conjunto. Este último criterio nos lleva al tema de una organización social sustentada en las necesidades de cada zona, como conjunto de alrededor de veinte UCV articuladas entre sí. Acá la decisión se traslada de las asambleas de base de cada UCV a reuniones de coordinación entre los representantes de todas las UCV de una zona. En este contexto se discuten y organizan cuestiones como la habilitación de las vías periféricas a la zona, la coordinación de las vías que comunican a las UCV entre sí, el ingreso de maquinaria para labores de limpieza y nivelación, etcétera. Se programan también los trabajos de habilitación de los servicios para la zona como conjunto.

Finalmente, existe un tercer nivel de organización social: el general, para todo Huaycán. Para formalizar este nivel existió, en un primer momento, el Comité de Gestión, y luego se conformó la Asociación de Pobladores. En este nivel la lucha política se hace más evidente, pues se trata de la instancia que articula todo el asentamiento con poderes públicos de los que dependen muchos de los servicios y, algo de gran importancia, el reconocimiento legal. Ello explica que, habiéndose culminado en cierto modo el proceso de constitución de las UCV iniciales, el poder de estas como organizaciones de base pierda algo de terreno frente a los dirigentes más centralizadores y politizados, que pueden garantizar (o por lo menos así lo ofrecen ante los pobladores) el contacto con las organizaciones políticas en el poder. En medio del impacto que el inicio del gobierno de Alan García tuvo en el país, y ante su visita a Huaycán, donde ofreció colegios y postas médicas a corto plazo, los pobladores eligieron una dirigencia aprista para la Asociación de Pobladores. Transcurrido otro año, pasada la euforia del cambio de gobierno y ante el auge de la capacidad de inversión de la Municipalidad de Lima, eligieron una nueva dirigencia vinculada a Izquierda Unida.



ESQUEMA DE UN SECTOR O "SUPER-MANZANA" FORMADO POR 23 UCV INTERCONECTADAS



ESQUEMA DE UNA UCV ES SU ETAPA INICIAL

En todo este razonamiento hay implícita una conclusión: la forma urbana final es la síntesis de dos niveles de decisión. Por un lado, un proceso gradual y de base; y por otro, la planificación global y coordinada. Hay aspectos de una habilitación urbana que solo se pueden enfrentar desde arriba (agua y electricidad, principalmente), y ahí incluso la Municipalidad Metropolitana de Lima carece del poder suficiente para hacerlo con efectividad (su acceso a las decisiones en Sedapal y Electrolima, por ejemplo, se encuentra restringido). La función de la Municipalidad de Lima como promotora de Huaycán (el proyecto concebido como un programa municipal de vivienda) se ha concentrado en el asesoramiento técnico y organizativo, cuyo logro más saltante hasta el momento es, en mi opinión, la constitución definitiva de la UCV como célula básica de la organización social y la forma urbana.

Para entender mejor el rol que le cabe a la Municipalidad Metropolitana de Lima como promotora del Programa Especial Huaycán conviene recordar que la quebrada se ocupó inicialmente como una invasión; pero se trató de una invasión organizada, dirigida y controlada por la Municipalidad. Los antecedentes habían sido similares a los de otros terrenos en disputa en las inmediaciones del casco urbano de Lima: continuos pedidos de adjudicación de los terrenos —considerados eriazos— por parte de cooperativas y asociaciones de vivienda; peligro de invasión inminente por sectores de menores recursos; situación legal del terreno en conflicto. Ante este contexto, la Municipalidad optó por organizar una invasión llevada a cabo por sectores agrupados como organizaciones de *asentamientos humanos* (sectores de menores recursos), pero coordinando simultáneamente con las cooperativas y asociaciones de vivienda que entrarían a Huaycán posteriormente.

Para lograr esta articulación entre intereses de sectores socioeconómicos no homogéneos, la Municipalidad hubo de hacer muy pronto un planteamiento de ocupación del suelo que permitiera repartir en el terreno a los diferentes grupos; esta zonificación ha sido, en todo momento, respetada. Es importante subrayar que la Municipalidad (asumiendo el rol de poder local) no se limitó, como era lo usual, a adjudicar terrenos eriazos y, eventualmente, dotarlos de servicios; cumplió una función promocional, elaborando un proyecto, diseñando el conjunto del proceso, organizando a la población y brindando el apoyo técnico necesario.

*Páginas siguientes.* Un día en Huaycán. Primeras reuniones de trabajo con participación de los pobladores. (Fotos: Coopération et Aménagement, Agence française pour l'aménagement et le développement à l'étranger, c. 1986)





## **El aporte de la tecnología**

A pesar del énfasis puesto hasta el momento en la organización social y en la estructuración del espacio, los aspectos tecnológicos y financieros vinculados a servicios de infraestructura urbana son también parte integrante y fundamental del Proyecto Huaycán. Han sido concebidos siguiendo la misma estructura organizativa que hemos analizado, sucesivamente, en las UCV, los sectores y la totalidad de Huaycán; y al hacerlo se ha intentado desarrollar tecnologías alternativas que permitan reducir costos y poner los avances y las decisiones a un nivel accesible para la población.

En lo concerniente a la electricidad, por ejemplo, se ha planteado una red básica inicialmente concebida como red de emergencia para las calles vehiculares principales y de transporte público (calles que, como ya hemos visto, no atraviesan las UCV y están bordeadas por lotes comerciales). Sustituyendo las subestaciones de mayor escala que acostumbra utilizar Electrolima como transformadores pequeños incorporados a la red básica de alumbrado, se instalarán medidores para cada UCV, a partir de lo cual la distribución domiciliaria quedará a cargo de sus miembros. Esto quiere decir que con una inversión proporcionalmente muy reducida se instala la red básica y se lleva la electricidad a cada UCV; de ahí en adelante depende de la UCV cómo la electricidad llega a las casas. Por lo tanto, el desarrollo eléctrico de las UCV será desigual, dependiendo de cuáles llevan antes a la práctica los pasos necesarios (participación, financiación, trabajo comunitario, etcétera) para lograrlo; no se amarran unas a otras, pues esto obligaría a una solución integral y de golpe que, en realidad, suele resultar económicamente inviable. El sistema puesto en práctica en Huaycán es flexible y permite, con relativamente poca inversión, crear la base (equivalente para todos) a partir de la cual el resto depende de cada UCV. Ante un servicio básico como la electricidad se diseña una política de distribución de los escasos recursos disponibles, una suerte de «urbanismo de la pobreza» que depende del complemento entre decisiones de alto nivel para la infraestructura básica, así como de la organización del trabajo comunal y la participación en los gastos por parte de la población para la distribución de estos servicios UCV por UCV y, finalmente, familia por familia.

El caso del agua es similar, pero más complejo. Cada UCV tiene un reservorio de agua, ubicado fuera de esta para lograr una diferencia de nivel que asegure la presión de agua necesaria, pero realizado y controlado por la UCV. Desde este reservorio el agua deberá llegar hasta la UCV, primero a cuatro pilones comunales

y posteriormente a cada casa. Por lo tanto, hay la necesidad de que cada UCV organice, como conjunto, tanto la ejecución de las obras como el posterior uso comunal y privado del agua. En una primera etapa estos reservorios deberán ser abastecidos por camiones cisterna, pero luego serán conectados a reservorios mucho mayores, generales para todo Huaycán.

Evidentemente, sería carísimo llevar agua hasta estos reservorios mediante una tubería troncal conectada a la red de distribución de toda la ciudad; por el contrario, el agua debe provenir del subsuelo del valle del Rímac (de las partes bajas más cercanas al río). Se han programado pozos ubicados en el área agrícola para lograr este propósito, y el primero de ellos ya ha sido excavado gracias a una donación de la Municipalidad de Ate-Vitarte. Una solución integral radicalmente distinta sería la propuesta de Eduardo Figari de prolongar un canal que, bordeando los cerros, llega actualmente hasta Chaclacayo, y que podría abastecer Huaycán desde arriba, con todo el ahorro de energía que ello implica. Nuevamente, como en el caso de la electricidad, la solución al problema del agua provendrá, al mismo tiempo que de decisiones del gobierno central o del municipal, del trabajo ejecutado y financiado por la población organizada.

El servicio que sí será reemplazado totalmente por tecnologías alternativas es el de desagüe. El sistema convencional de alcantarillado, basado en enormes tuberías y en el arrastre del agua, representa siempre uno de los mayores costos de una habilitación urbana tradicional, en una ciudad cuyo problema más grave es precisamente la falta de agua. En Huaycán se ha optado por soluciones basadas en letrinas comunales, preliminarmente, y luego en silos individuales vinculados a las viviendas unifamiliares, posibles de renovar indefinidamente mediante un sistema de alternancias.

Pero es en la vivienda donde la propuesta de una tecnología alternativa debería rendir sus principales beneficios. Esto, sin embargo, se encuentra aún a nivel de proyecto y experimentación. El concepto básico se podría definir como el de una *prefabricación artesanal*; esto es, la elaboración de bloques de concreto, viguetas y elementos de techado realizados comunitariamente por la UCV o en talleres en el mismo Huaycán, reduciendo los altos costos de los materiales convencionales y de su transporte. Simultáneamente a estos planteamientos con respecto a los procedimientos constructivos, al tratarse de lotes de noventa metros cuadrados (a diferencia de los ciento veinte metros cuadrados usuales), en los que se puede construir sin dejar retiros, las viviendas tendrán una relación mucho más orgánica

con la calle. Esta diferencia de área no significa una reducción que pareciera conducir al hacinamiento, pues sirve para ampliar lo que constituye el área comunal.

En general, el aspecto tecnológico ha sido menos interiorizado por la población en comparación con los aspectos sociales y urbanísticos basados en el concepto de la UCV. Esto se debe, en parte, a la falta de recursos para llevarlos a la práctica más rápidamente, y también a que debe transcurrir un tiempo mayor para que las experiencias alternativas empiecen a demostrar su conveniencia. A pesar del aparente retraso en muchos logros buscados, queda la convicción de que la estructura básica en la que se sustenta el programa llevará, a la larga, a una mejor forma de vida urbana.

### **La incorporación de la ciudad**

Pero el éxito de Huaycán no dependerá solamente de sus características intrínsecas y de la mayor o menor magnitud de ayuda que reciba; será también fundamental la conservación de su contexto ecológico más amplio. Esto quiere decir que, tratándose de un prototipo de *asentamiento en quebrada*, se propone como un modelo de expansión urbana que no consume las áreas agrícolas sino que es complementario a ellas. Conviene recordar que en la misma quebrada existen importantes restos arqueológicos ubicados justamente donde acaba el terreno agrícola; y también allí comienza Huaycán, dominando el valle del Rímac desde zonas más altas y complementándose con las áreas verdes. Se trata de la recuperación de un modo ancestral de ocupación del territorio, radicalmente distinto al tipo de uso del suelo con el que la ciudad ha venido creciendo.

En este momento, cuando es posible (por lo menos hipotéticamente) revertir el típico crecimiento de las ciudades de la costa basado en un eje norte-sur, sustituyéndolo por un eje de crecimiento hacia el este, es decir, hacia la sierra, Huaycán se propone como un modelo de asentamiento radicalmente nuevo para una nueva tendencia, posiblemente la última, de expansión de Lima. Si bien la distancia que lo separa del casco urbano convierte su experiencia en un caso aislado, en una suerte de *laboratorio desconectado* —por lo menos parcialmente— de las contradicciones y las presiones que aprisionan la más compleja realidad urbana y social de la ciudad total, es precisamente esta su mayor utilidad. Pone en evidencia el problema crucial del crecimiento de Lima, la desaparición del área agrícola, en un lugar en el que todavía es posible actuar con efectividad. Y el construir una realidad social y físico-espacial relativamente autónoma permite confrontar la

realidad con un modelo alternativo. Huaycán busca incorporarse críticamente a la realidad, no diluirse en ella. Desde cierto punto de vista este hecho define los riesgos y las limitaciones del proyecto, pero desde otro abre interrogantes y plantea soluciones de incalculable valor para imaginar el futuro.



## LA CIUDAD MODERNA

Publicado en *Márgenes. Encuentro y Debate*, año 1, n.º 2,  
Casa de Estudios del Socialismo Sur, Lima, octubre de 1987, pp. 83-104.

---

### 1...

La discusión sobre la modernidad —y su crisis— presenta a nivel internacional un panorama atravesado por controversias que van desde interpretaciones lingüísticas de términos polémicos (lo posmoderno, por ejemplo) hasta cuestionamientos filosóficos a los presupuestos que subyacen al desarrollo de la civilización occidental desde la Ilustración. Campo de batalla plagado de lugares comunes, la discusión ha generado confusión, fáciles postulados e inútil agresividad; se trata, sin embargo, de un problema de crucial importancia, y parece conveniente intentar pensarlo a partir de nuestra realidad.

Partamos de una hipótesis: la modernidad en el Perú se concreta, es decir, se convierte en ideología dominante y en realidad objetiva, durante los años cincuenta. Sé que es un punto de partida discutible, pero permite estructurar el concepto de *modernidad en el Perú*, con suma claridad, basándose en dos situaciones históricas cuya gravitación es incuestionable: la internacionalización (o universalización) de la hegemonía económica, cultural y política de los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial; y, simultáneamente, la incorporación del mundo andino a una nueva y conflictiva realidad urbana, mediante el escalamiento vertiginoso de masivos movimientos migratorios durante dicha década. Bosquejando elementalmente un esquema así, podemos entender la modernidad por la superposición de dos vertientes simultáneas, opuestas pero históricamente complementarias: una *desde arriba* (la escena internacional) y otra *desde abajo* (*el Perú profundo*); o una *desde afuera* (los Estados Unidos) y otra *desde adentro* (el mundo andino).

Es indudable que esta aproximación estuvo ya planteada, en términos similares, por los pensadores peruanos de los años veinte y treinta, iniciadores de la conciencia de la modernidad en el país. En su intento por definir la identidad peruana, José de la Riva-Agüero, Víctor Andrés Belaúnde, José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre reflexionaron a partir de esta doble condición. Enfrentaron la internacionalización de la estructura política y económica del mundo, aunque aún no claramente la oposición entre las hegemonías norteamericana y soviética, y se plantearon también la incorporación del mundo andino a la realidad nacional, aunque tampoco esta reflexión atendía específicamente al problema de la urbanización. Lo importante es que hablamos de conciencia de la modernidad, porque ambos niveles se encuentran presentes. En primer lugar, el pensar en el Perú a partir de su ubicación en el contexto internacional llevó a Haya de la Torre a plantear la idea de la integración latinoamericana como respuesta al creciente imperialismo norteamericano; llevó a Mariátegui, en su búsqueda de un socialismo nacional enraizado en el pasado histórico, a entrar en conflicto con el dogmático universalismo de la Internacional Comunista; llevó a V. A. Belaúnde a defender la europeización, en su esfuerzo por incorporar al país a las corrientes centrales del mundo occidental. Simultáneamente, la necesidad de definir la nacionalidad de modo que incorpore al mundo andino condujo al pensamiento de Mariátegui hacia el problema del indio y de la tierra; condujo a V. A. Belaúnde a defender la integración mediante el mestizaje; condujo a Luis E. Valcárcel a imaginar un retorno a las fuentes del incanato.

Ambos niveles son planteados una y otra vez, en un esfuerzo de los intelectuales peruanos de la época por definir la nacionalidad en función de su contorno externo y, complementariamente, de su constitución interna. Era necesario establecer los límites y la ubicación relativa del país con respecto a una estructura económica internacional; y era igualmente necesario identificar las características sociales y culturales que estructuraban, intrínsecamente, el espacio nacional.

Es en el plano cultural, con la polémica sobre el indigenismo que protagonizaron Sánchez y Mariátegui, donde quedó más claramente evidenciada la recurrencia del tipo de oposiciones que recorren y desgarran la modernidad peruana: nacionalismo/internacionalismo, cultura autóctona/cultura universal, mundo andino e indígena/mundo urbano y mestizo, etcétera. Esto no quiere decir, obviamente, que estas realidades antitéticas no hayan existido desde la conquista española, que el Perú no haya estado de alguna manera escindido desde entonces; pero la modernidad implica la interdependencia consciente de ambos niveles, la concepción

sistemática de la realidad peruana como estructurada sobre la base de dicho sistema de oposiciones.

Es en la década de 1950 cuando ambos niveles se objetivan históricamente. Para ello fue necesario que el mundo resultara dividido, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, en dos grandes sistemas de vocación hegemónica; y que, al quedar el Perú en la órbita norteamericana, quedara al mismo tiempo compulsivamente incorporado a la universalización del capitalismo y su cultura. El mito del permanente progreso tecnológico y del crecimiento económico ilimitado, el *modo de vida americano* como modelo al cual aspirar, la difusión de formas internacionales de expresión cultural, pasan a dominar la vida urbana nacional y acaban afectando irremediablemente a todo el país.

El proceso desencadenado por este proyecto de modernización tuvo como base el inicio del desarrollo industrial, la consiguiente demanda de mano de obra, la necesidad de reformar el agro y el éxodo masivo del campo a la ciudad. En una palabra, la modernización tuvo como consecuencia la urbanización. La ciudad quedó así, violentamente, convertida en escenario del desenvolvimiento de la modernidad en su doble vertiente. Nos encontramos entonces con que las características aún inorgánicas del sistema de oposiciones que estructuran la realidad peruana quedan evidenciadas en ese fenómeno desbordante e inabarcable, esencia misma de la modernidad, que es la urbe.

Si planteamos que, a nivel conceptual, la modernidad implica la capacidad de formalizar (por lo menos hipotéticamente) la realidad, es decir, de proponer una abstracción interpretativa de esta, comprobaremos que una de las razones por las que se anuncia su crisis es, precisamente, la ausencia de sistemas globales, orgánicos y coherentes; en especial cuando entendemos que la validez de estos sistemas dependería de su confrontación con la realidad. Creo, sin embargo, que es en la interpretación de la ciudad moderna como fenómeno donde es posible encontrar, hoy en día, conceptos que permitan formalizar la doble vertiente que estructura la realidad peruana. Y esto porque los procesos sociales en juego, a pesar de su compleja y volátil movilidad, se objetivan continuamente en hechos físicos que, entendidos como síntomas que a su vez revierten en la realidad que los provoca, van constituyendo un paisaje susceptible de convertirse en objeto de conocimiento y, por lo tanto, de acción.

En resumen, proponer una lectura de los hechos físicos presentes en la realidad urbana significa proponer una interpretación no *sistemática*, sino *sintomática*,

de la sociedad. Es claro que estos hechos físicos requieren ser estructurados conceptualmente para poder percibirlos y entenderlos, pero ello requiere estructuras conceptuales parciales, de tipo operativo y con límites disciplinares precisos. Es indispensable rechazar los sistemas interpretativos globales, que, en su afán de mantener la coherencia de una teoría, encajan a la fuerza hechos de por sí dispersos, para así poder entender las evidencias presentes en la ciudad (en los usos específicos del espacio urbano y en las imágenes producidas) tan solo como síntomas de aspectos más esenciales. A partir de estos síntomas, percibidos en su carácter necesariamente fragmentario, podemos intentar hacer de la ciudad un adecuado objeto de conocimiento.

## 2...

Iniciemos un nuevo acercamiento a la ciudad desde otra hipótesis: la modernidad se expresa arquitectónicamente mediante un lenguaje formal que busca encarnar sus valores centrales. La arquitectura moderna se propuso, desde sus inicios, acceder a la validez universal; plantear un repertorio de formas de estructuración del espacio, de imágenes y de recursos técnicos que tuvieran validez en cualquier lugar y en las más diversas circunstancias. La cultura local, la tradición de usos del espacio, las limitaciones económicas y técnicas de sociedades menos avanzadas en el proceso de industrialización eran obstáculos superables por los recursos racionalistas del *estilo internacional*, por el funcionalismo de la nueva arquitectura. Así, algunas características centrales de la teoría y la práctica de la modernidad arquitectónica fueron, por ejemplo, el uso de formas puras basadas en la geometría y en conceptos como el espacio universal, creándose un lenguaje abstracto libre de referencias contextuales —una aproximación analítica a los problemas de diseño— que sirve de base a la teoría funcionalista y que parte de la convicción de que la realidad es igual a la suma de sus partes, y que por lo tanto es posible actuar sobre ella descomponiéndola y actuando sobre cada parte por separado; y un culto a la tecnología, vinculando el avance técnico a una visión teleológica de la historia, es decir, a la fe absoluta en la noción de progreso. Estas características expresan valores centrales de la noción de modernidad, como son la universalización del mercado, la democratización o socialización del poder, la optimización (y concentración) de los recursos productivos con base en la lógica de la industrialización, etcétera. Sin embargo, más allá de esta correspondencia, relativamente transparente y fácil de establecer, interesa saber cuál fue el devenir de estas ideas al ser llevadas a la práctica en nuestro medio.

Para ello debemos analizar la modernidad arquitectónica al ser trasladada a su dimensión urbanística.

Esta lógica, llevada a la ciudad, condujo a la estructuración analítica del espacio urbano en función de los usos que las diferentes partes de la ciudad tienen (o supuestamente deberían tener). El resultado concreto de este proceso de interpretación e intervención urbana fue el concepto de *zonificación*. La zonificación implica la división del territorio urbano en zonas con usos diferenciados; zonas que se vinculan entre sí mediante el automóvil. Así, la ciudad se separó en áreas de vivienda, áreas de trabajo, áreas industriales, áreas de recreo, áreas de comercio, etcétera. Cada una de estas áreas tenía una serie de requerimientos —teóricos, claro está— que debían cumplirse para su buen funcionamiento.

Lo que este planteamiento tuvo como resultado fue, en términos generales, hacer del concepto de desarrollo urbano un instrumento de la expansión urbana. La ciudad no se renovó; se extendió, casi ilimitadamente. Es fácil percibir en esto un primer aspecto, central en la ciudad moderna real: la especulación urbana. Además, es posible establecer que esta concepción de la ciudad tuvo resultados negativos evidentes: la destrucción de la trama urbana (a nivel físico-espacial y a nivel de la trama de relaciones comunicativas que cohesionan el tejido social); una zonificación de la ciudad no tanto basada en usos diferenciados, sino fundamentalmente en clases sociales; y, por último, el despojamiento de los componentes de transformación social que poseían las propuestas de la modernidad (después de todo, la idea de progreso significaba la mejora en las condiciones de vida de la ciudad en su conjunto), y su consiguiente instrumentalización en función de los sistemas especulativos de ocupación del territorio urbano.

La especulación canceló uno de los mitos principales del urbanismo moderno: la reconciliación de la ciudad y el campo, del hombre y la naturaleza. Los modelos (teóricos) de una forma de concebir el urbanismo basándose en grandes edificios autosuficientes, rodeados de verde, se convirtieron en desoladas áreas urbanas cruzadas por pistas y pobladas por torres de apariencia inaccesible. Igualmente, la idea de reconciliar ciudad y campo mediante casas-huerta (la ciudad-jardín) que aseguraran el autoabastecimiento familiar —y, en general, la idea de la casa individual rodeada de jardín— se convirtió en el suburbio, en la urbanización especulativa poblada de pequeños chalets dirigidos a la clase media, y que en nuestro medio es el sistema básico de especulación urbana desde hace más de treinta años. En todo esto es claramente perceptible la influencia norteamericana

y su traslado a la ideología local: el sueño de la casa propia. El edificio en altura y la casa individual del suburbio son los dos grandes prototipos de la vivienda moderna; prototipos patéticamente convertidos en caricaturas de sí mismos por la especulación urbana. Es decir, estamos ante la *ciudad especulativa*, que en el contexto capitalista es sinónimo de «ciudad moderna». La ciudad especulativa es un modelo hegemónico de ciudad basado en el valor de cambio de la tierra; o, en otras palabras, en el terreno concebido como mercancía a ser potenciada comercialmente mediante la inversión.

En este contexto, la zonificación contempla precisamente aquellos aspectos que deben ser regulados para desarrollar el proceso especulativo de acuerdo con ciertas reglas de juego. Es decir, no solo los usos se establecen según una división general del territorio, sino que el énfasis en el lote como base para la construcción, como porción de terreno claramente delimitada por la propiedad, como unidad a ser comercializada, conduce a regulaciones técnicas como el coeficiente de edificación (área que es posible construir con relación al área del terreno), que permite determinar los criterios de rentabilidad a ser contemplados en la explotación comercial de dicho lote. Los planos de zonificación de la ciudad establecen tamaños máximos y mínimos de los lotes, en un evidente intento por regular las diversas zonas en función de las clases sociales que las ocupan. Incluso el Reglamento Nacional de Construcciones, de índole aparentemente técnica, es un clarísimo instrumento de cálculos de rentabilidad y de reglas de juego para la especulación. Además, este énfasis en el lote tiene como consecuencia principal el hacer de las actividades de los urbanizadores (la habilitación de servicios y lotización) la forma dominante de expansión urbana. A esto me refería cuando mencionaba que la especulación en nuestro país ha sido sinónimo de expansión, con los desastrosos resultados que todos sufrimos. Qué mayor rentabilidad que transformar áreas agrícolas (o algunos terrenos eriazos, aunque esto por lo general ha corrido por cuenta de los sectores populares) en una lotización mediante la cual, tras una inversión reducida al mínimo (pistas y veredas, luz, agua y desagüe), se producía un altísimo margen de rentabilidad. Luego, cada familia de clase media podía emprender la construcción de su casa propia endeudándose por el resto de su vida, en un proceso económico ya sin riesgo para el inversionista inicial. Para lograr esto fue precisa una zonificación que permitiera la aparición de áreas de uso especializado: las zonas residenciales. Y fue preciso también que este modelo se convirtiera en ideología dominante de amplios sectores sociales.

### 3...

Si contemplamos una ciudad como Lima en sus apariencias más evidentes, la característica que todos mencionaremos como dominante es su tendencia a la expansión horizontal; en pocas palabras, a crecer como una ciudad chata y dispersa. Esto, evidentemente, no es gratuito; se debe a la existencia de un modelo hegemónico de ciudad. Debemos, por lo tanto, plantearnos cuál es este modelo y cuál su funcionamiento. Una segunda interrogante se referiría, tentativamente, a cuáles creemos que podrían ser, en función de tendencias presentes en la realidad, las bases de un modelo alternativo que pudiera tornarse hegemónico si quisiéramos transformar la ciudad.

Empecemos aclarando que aquí no se han construido edificios de departamentos para una especulación en gran escala, a la manera tradicional de las ciudades burguesas europeas; lo que se ha hecho es urbanizar nuevos terrenos y vender lotes, en los cuales luego se construyeron viviendas unifamiliares. La división del territorio urbano en pequeños lotes, dirigidos a familias individuales, es una necesidad directa de una forma especulativa basada en invertir lo menos posible y recoger las ganancias a la mayor brevedad. Por eso, en Lima en particular, y en la mayoría de las ciudades del Perú en general, el concepto de especulación urbana se vincula directamente con el de expansión urbana, y a su vez se sustenta en un tipo de vivienda unifamiliar de características muy específicas.

Este sistema constituye, desde los años cincuenta, un modelo hegemónico de ciudad cuyas características básicas hemos estado desarrollando y que podríamos resumir en una secuencia de seis puntos:

1. Vivimos en una ciudad especulativa, donde prima el valor de cambio de la tierra.
2. El terreno (el lote) se concibe como mercancía.
3. La zonificación organiza el territorio urbano según criterios de rentabilidad sustentados en criterios técnicos (como la determinación de usos del suelo y el coeficiente de edificación).
4. La expansión urbana es la forma dominante de especulación.
5. La zonificación, al establecer usos especializados del suelo, determina las áreas de uso residencial a ser urbanizadas.

6. La vivienda unifamiliar, y la aspiración que de esta tiene la clase media, es la base de un modelo hegemónico de ciudad.

La vivienda unifamiliar, el mito más poderoso de la clase media urbana, se ha desarrollado a partir de un tipo de casa que denominaremos el *modelo chalet*. Este modelo, una suerte de versión reducida de la casa suburbana de la clase alta, tiene características sumamente definidas; por ejemplo, la forma de ocupación del lote, concentrándose en su parte central, de manera compacta, y dejando un retiro hacia delante y un jardín posterior hacia atrás. Esta forma de ubicar el volumen con jardincito delantero y posterior es la reducción «al absurdo» de la casa suburbana rodeada de áreas verdes. Volveremos sobre este punto, de crucial importancia a pesar de su aparente tecnicismo y casi irrelevancia.

El modelo chalet tiene antecedentes que se remontan a una tradición tipológica originada en Europa con la ciudad-jardín, que fue un intento de contrarrestar los efectos negativos de la violenta urbanización generada por la Revolución Industrial. Pero su referente más claro y definitivo es el suburbio norteamericano, tal cual se consolidó durante la década de mayor impulso expansivo del capitalismo, los años cincuenta, convirtiéndose en el modelo al cual aspira, incondicionalmente, la clase media. El suburbio norteamericano fue, en su origen, el más claro intento de la modernidad por crear una forma de vida que tuviera, simultáneamente, las ventajas de vivir en la ciudad y el campo, sin los inconvenientes de una y otro; se constituyó en imagen central del *american way of life*, modo de vida americano, exportada a los países de la órbita norteamericana (léase Latinoamérica) junto con el resto de ventajas electrodomésticas de la vida moderna.

Lo importante de esto es que se establece un tipo de casa y, por lo tanto, una forma de ciudad con la que se identifica plenamente la clase media y, a través de ella, el resto de los estratos sociales. En este proceso de difusión, el modelo adquiere diversas escalas (tamaños) según las posibilidades socioeconómicas de los diferentes sectores de la población que lo utilizan, pero conserva siempre sus mismas características tipológicas. Tratándose de un conjunto de aspiraciones claramente enraizadas en una clase social, la pequeña burguesía (la clase media a la que nos venimos refiriendo), constituye una forma de vida convertida en un punto de vista de clase. Se trata, por lo tanto, de una ideología arquitectónica y urbanística. Ideología dominante en la sociedad, que sustenta en el interior de las mentes un modelo hegemónico de ciudad, a su vez operativo a los intereses de sectores social y económicamente dominantes; tales intereses están directamente vinculados a

los urbanizadores, es decir, a los dueños de terrenos urbanizables; y estos son los que poseían áreas agrícolas alrededor de las ciudades. Este es, a no dudarlo, el origen de algunas de las principales fortunas contemporáneas en el Perú.

Pero insistamos en la permanencia ideológica que el modelo ha conservado, hasta ahora, en la población urbana; las relativas transformaciones que ha sufrido, y su incidencia global en la ciudad, son puntos cruciales para entender lo que podríamos denominar la *mentalidad urbana*. Quisiera ejemplificar este tema refiriéndome a una experiencia personal. Durante los últimos años he desarrollado esta problemática en un taller de diseño de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI). El ejercicio inicial de este taller ha sido siempre el diseño de una casa sin guía alguna por parte de los profesores; el alumno recibe un típico lote y ninguna otra restricción para elaborar su planteamiento. Invariablemente, la solución ha sido el chalet: ocupación central del lote, retiro delantero y jardín posterior, y una distribución interna perfectamente definida en su planteamiento constructivo, su estructura espacial y su acomodo de usos. Esto no es una exageración; con absoluta claridad, ha sido siempre posible determinar que las estructuras espaciales del modelo son, en la medida en que se trata de una ideología, estructuras mentales tan enraizadas que son percibidas —en este caso, por los alumnos— como la «forma natural» de entender una casa.

Poco importa que el aspecto de estas casas haya ido cambiando. Si en los años cincuenta la imagen privilegiada era la de una modernidad evidente en líneas geométricas, ventanas de aluminio y voladizos que reforzaban la horizontalidad de los volúmenes, esta imagen ha sufrido sucesivas transformaciones, pasando por la expresión aerodinámica en los años sesenta y adquiriendo, finalmente y con gran éxito comercial, el aspecto pintoresco de una vivienda campestre. Estas no son sino sucesivas envolturas de un mismo paquete. Lo importante para hacer del modelo un instrumento eficiente es que su constitución interna permanezca invariable, porque a ese nivel la organización de los espacios y la estructura nuclear de la familia pequeñoburguesa (padre, madre, hijos y empleada doméstica) se corresponden mutuamente con absoluta rigurosidad. Y ante esta situación el diseño arquitectónico se ha terminado concentrando en la imagen exterior de la casa; en esa tierra de nadie que se encuentra entre el frente de la casa y la calle: el retiro. Retiro supuestamente concebido para presentar un jardín delantero, pero cada vez más plagado de todas las manifestaciones del estatus social al cual aspira, con verdadera obsesión, el arribismo del propietario. Es en esta acumulación de

signos arquitectónicos donde la pequeña burguesía concentra su identidad de clase, la afirmación de su individualidad. Cada familia necesita, casi compulsivamente, expresar su particularidad, y cree hacerlo en la imagen exterior de su vivienda, sin percibir que de la puerta para adentro su vida doméstica está absolutamente prevista.

Gradualmente, como producto de la obsesión por la seguridad y la necesidad de afirmar de manera más contundente los límites de cada propiedad, se han construido muros que desvirtúan por completo la idea (ya bastante lejana) de la ciudad-jardín; muros sobre los cuales se volcaron, con creciente vehemencia, los más claros símbolos del estatus al cual se aspira. De esta manera, el panorama urbano ha quedado convertido en puro signo, en representación; signos arquitectónicos que, para comunicar adecuadamente sus contenidos, recurren a códigos establecidos por los medios de comunicación de masas y, en última instancia, por los estudios de mercado. Cuando más cree la familia típica de clase media estar afirmando su libertad individual de expresión, más se encuentra inmersa en un sistema de significaciones visuales que sustituyen los contenidos culturales (en el sentido amplio de la palabra) que podrían conferirle una identidad auténtica.

Este modelo está, en cierto modo, llegando a su límite. El ya enorme casco urbano de la ciudad especulativa encuentra crecientes dificultades para seguir expandiéndose en función de lotes. La dificultad más importante son los altos costos (para el urbanizador) de la infraestructura de servicios que debe habilitar para potenciar económicamente los nuevos terrenos, cada vez más alejados. La ciudad tiende, por lo tanto, a densificarse y a diversificar los usos de las diferentes áreas del casco urbano existente. Este proceso ha recibido, del urbanismo moderno, solo el edificio en altura como instrumento potenciador del valor cada vez más alto del lote, generando una transformación inorgánica y desigual de la ciudad cuyos resultados ya pueden sentirse. Parece necesario encontrar un tipo (alternativo tanto al chalet como al edificio en altura) que permita enfrentar las nuevas demandas.

No obstante, este modelo hegemónico de ciudad, aún plenamente vigente en términos generales, presenta riesgos mucho más graves, pues tienen que ver con la conciencia que tiene el habitante de vivir en una ciudad. Y en este sentido el modelo que analizamos evidencia una generación que tiende a convertir la ideología de clase que lo sustenta en un punto de vista de ominosas connotaciones, incipientemente fascistas. Si esto puede parecer exagerado, pasemos a examinar algunas de las características más notorias en la más reciente evolución de esta mentalidad.

Las circunstancias de violencia en las que vive el habitante urbano lo van conduciendo a desconfiar de que la seguridad esté dada por la vida en comunidad; la alternativa es el encierro, la voluntaria escisión de la continuidad social. Las más evidentes consecuencias de este modelo en la actual realidad urbana podrían enumerarse así:

1. Una sobreprotección de la propiedad privada, llevada al extremo de la paranoia en la aparición incontrolada de muros y rejas, olvidándose incluso de las representaciones del estatus que mencionábamos antes.
2. Un énfasis en la familia nuclear (por contraposición a la familia extendida y a las relaciones de afinidad circunstancial) como célula social única.
3. Un empobrecimiento de la vida urbana: la calle es la tierra de nadie, representa el peligro y no el natural espacio de confluencia social.
4. Una marcada dependencia del auto como medio privilegiado de transporte, proyección del habitante que, en una ciudad de tráfico intenso y muchos ladrones, se convierte fácilmente en vehículo de agresividad.

Desde el momento en que la casa se cierra sobre sus habitantes, en el centro del terreno y rodeada de muros y rejas, envolviendo a la familia nuclear, se levantan barreras infranqueables entre el interior de cada vivienda y el ambiente urbano. Desaparecen así los espacios de transición entre el ámbito privado y el público. Ya no hay instancias comunitarias de mediación social entre cada familia y los millones de habitantes de la metrópoli. La familia, en la versión reducida y concentrada a la que ha sido llevada, termina convertida en una suerte de individuo aislado, radicalmente alienado de la red comunicativa y vivencial que constituye el tejido social. No solo desaparece el sentido de solidaridad que tradicionalmente subyace a toda colectividad, sino que también se forma una exacerbación del individualismo violento, y nace en el habitante de la ciudad una fuerte reacción ante todo lo que lo rodea. La agresión, de y hacia uno, es el sentimiento dominante. No es extraño, por ejemplo, que el toque de queda haya recibido un apoyo significativo de la población de Lima; y no es difícil suponer de qué sector social (y de qué mentalidad) ha provenido este apoyo.

Y si bien el desarrollo del modelo chalet producido por la especulación urbana no puede ser visto como causante de esta forma de degeneración de la constitución social, se trata de un síntoma de este proceso que revierte fuertemente hacia la

realidad que lo ha producido. Una cosa es innegable: en la acumulación de estas casas encerradas sobre sí mismas ya no hay tejido urbano, sino la mera anexión discontinua de células autónomas.

#### 4...

Planteado así el panorama de la ciudad moderna, debemos regresar a nuestra hipótesis inicial y preguntarnos por lo que llamábamos la «otra vertiente» de la modernidad en el Perú: el fenómeno de la inmigración del campo a la ciudad. ¿Qué territorios ocupan los inmigrantes en la ciudad?

Es obvio que la inmigración atraviesa todas las clases sociales (especialmente cuando se produce desde una ciudad de provincia hacia la capital, por ejemplo); pero si aceptamos que la hipótesis inicial ponía el énfasis en el paso del campo a la ciudad, la pregunta se podría reformular: ¿qué espacio urbano ha recibido el impacto de esa incorporación del mundo andino? En la pregunta está implícita la afirmación de que el mundo andino subsiste en la ciudad; al interrogarnos sobre su ubicación en el espacio urbano debemos referirnos necesariamente a la zonificación en clases sociales producida por el urbanismo de la ciudad especulativa. Podemos entonces hacer la equivalencia entre inmigrantes y sectores urbanos populares. Y podemos finalmente afirmar que estos habitan en *pueblos jóvenes* o asentamientos humanos marginales, y que trabajan como obreros, en el mejor de los casos, pero principalmente como subocupados dedicados al comercio ambulatorio o a la industria clandestina, ocupando para estas actividades el centro de la ciudad.

Tenemos así que mientras la ciudad especulativa se encuentra en permanente expansión (o ahora densificación), los sectores populares se ubican en la periferia y en el centro de la ciudad. Como producto de su lógica expansiva, de permanente ocupación y puesta en valor (como mercancía) de nuevos terrenos, la ciudad especulativa abandonó el centro histórico de la ciudad y simultáneamente marginó en la periferia del *casco urbano legal* a los asentamientos populares. La transformación del uso del centro histórico, evidenciada principalmente por la presencia del comercio ambulatorio y por la tugurización de viejos inmuebles, así como el desarrollo de un tipo de urbanización basada en la invasión y gradual habilitación de terrenos eriazos y periféricos, son las consecuencias, complementarias entre sí, de este proceso.

Por supuesto que esto no significa que el centro urbano y los barrios marginales no estén incluidos (o hayan debido estarlo) en el esquema abarcador de la ciudad especulativa. Por algo se habla, continuamente, de la «recuperación del centro histórico» y de la erradicación de los ambulantes. Se conciben también los asentamientos humanos marginales como reserva de mano de obra potencial, siempre disponible a bajo precio para el desarrollo industrial; y los trabajos de habitación urbana de estas áreas muchas veces son funcionalmente operativos para la estructuración global del territorio y la incorporación de nuevas áreas especulativas. Pero circunstancias históricas específicas del proceso económico peruano permiten afirmar que estas áreas escapan, relativamente, de la estricta lógica especulativa del desarrollo urbano capitalista.

Sucede que la modernización era un sistema que hacía de la industrialización y de la inmigración del campo a la ciudad dos fenómenos interdependientes. Y confrontados con el hecho —a esta altura, innegable— de que este modelo de industrialización (basado en la llamada *sustitución de importaciones*, que diversos proyectos desarrollistas han impulsado durante las últimas décadas) ha quedado prácticamente trunco, la única realidad que sí podemos considerar como vigente es la urbanización. Esta falta de correspondencia entre dos niveles que se suponen complementarios se manifiesta claramente en la ciudad, tanto en el gigantesco crecimiento de los pueblos jóvenes como en la desbordante ocupación del centro histórico por miles de vendedores ambulantes.

La urbanización, que debía ser consecuencia de la industrialización, ha dejado de ser *efecto* para convertirse en *causa*. La urbanización popular generada por la migración masiva a la ciudad ha dado origen a la subocupación del comercio de pequeña escala. Y, curiosamente, este comercio ha generado una demanda de productos que a su vez ha permitido el desarrollo de formas precarias, de tipo casi artesanal de producción.

Sin embargo, no es fácil adelantarse a la conclusión de que el centro y la periferia escapan por completo a la modernización en el sentido capitalista de la ciudad. Es importante destacar que esto se da solo hasta cierto punto, porque, evidentemente, resulta innegable que el modelo hegemónico de la vivienda unifamiliar de clase media (el modelo chalet), en la medida en que se trata de una forma de ideología dominante, tiene incidencia en los barrios populares a través de las aspiraciones de sus habitantes. Pero también es cierto que las necesidades concretas que ellos sienten llevan a estos pobladores a formas de organización colectiva

totalmente ausentes en lo que estamos llamando el modelo hegemónico de ciudad. Son formas de acción colectiva para lograr objetivos comunes, que evidencian ciertos aspectos de tradición comunitaria haciéndose presentes en la vida urbana. Muchas organizaciones populares que surgen como respuesta a la necesidad de supervivencia tienen estructuras organizativas claramente inspiradas en tradiciones comunitarias, aún vivas en una población de origen campesino.

En consecuencia, la ideología arquitectónica y urbanística descrita como dominante entra en conflicto con una realidad urbana desde la cual es posible vislumbrar un modelo alternativo de ciudad; es decir, entra en conflicto con una vitalidad popular de origen provinciano (y, específicamente, andino) cuya expresión urbana más característica, aunque no la única, es el pueblo joven. Encontramos ahí una arrolladora lógica no individualista en la organización social, en el trabajo comunal y en la capacidad de movilización masiva para alcanzar objetivos concretos.

No puede significar esto que acabemos dándole un signo positivo a una realidad precaria y a condiciones de vida inaceptables; pero si a partir de esa realidad es posible redefinir el concepto de espacio urbano y de vivienda en función de un sentido de colectividad, la ideología arquitectónica y urbanística que se generaría podría ser la base de un modelo alternativo de ciudad.

Igualmente, resulta innegable que la ocupación del centro por sectores populares se sustenta en una actividad no productiva como el comercio, y que tiene consecuencias negativas en el deterioro físico de este. Además, tal ocupación ha creado una suerte de esquizofrenia urbana debido a la intensidad de uso de las calles y la poca ocupación de los terrenos; pero también es cierto que el uso del espacio urbano, de calles y plazas, demuestra la permanencia de una fuerte tradición de su uso colectivo. En la ciudad andina tradicional la trama urbana continua de viviendas, de características muy homogéneas, contrastaba con los edificios símbolos del poder; notoriamente, las iglesias. Eran las plazas, donde estaban ubicadas estas edificaciones importantes, los espacios de articulación entre la población y el poder. En las plazas se realizaban las fiestas religiosas y las actividades de intercambio comercial que cohesionaban el tejido social y permitían una relación coherente de este con los recintos del poder religioso y del poder civil.

No es extraño, por lo tanto, el uso colectivo de calles y plazas que se da en los centros históricos de las grandes urbes. La afirmación del espacio público como lugar de intercambio comunicativo y comercial está profundamente arraigada en formas tradicionales de uso del espacio. En pocas palabras, los ambulantes

siempre han existido en nuestras ciudades, y resulta particularmente sospechoso el ímpetu con que se los ataca, en especial si consideramos que se ataca la permanencia de una tradición de uso colectivo del espacio radicalmente opuesto a la disgregación urbana que, como hemos visto, ha sido el producto más claro del modelo especulativo de desarrollo urbano.

No es la permanencia de esta situación lo deseable —pues las condiciones de trabajo de estos nuevos usuarios del centro son muchas veces deplorables—, sino el replanteamiento de la organización del espacio, tanto público como privado, tomando como base las tradiciones de su uso presentes en la población.

## 5...

El caso del centro histórico de una ciudad como Lima es claro para ejemplificar la relación entre uso social y espacio construido. Hay una enorme diferencia entre usar el centro histórico como estructura espacial (o, mejor dicho, como estructura social de uso del espacio) y reducirlo a funcionar como imagen; como imagen en función de los símbolos de poder ahí presentes o en función de escenografías destinadas al consumo turístico. Es el contraste entre la configuración espacial estática y la permanente movilidad de las actividades que ahí se dan lo que permite establecer cuál es el ritmo de una ciudad, cuál es su pulso vital. Una ciudad solo es tal cuando la concebimos ocupada y en transformación, no cuando atendemos solo a su mayor o menor armonía en un sentido físico-espacial. Poner el énfasis en una visión de la ciudad en movimiento, que la define por el nivel de actividad de sus habitantes, por la velocidad a la que se desplazan, por la intensidad de uso que establecen en el espacio significa, en última instancia, que existe una correspondencia entre tradiciones de uso del espacio y estructuras físico-espaciales.

Podemos entonces replantear el diseño arquitectónico y urbanístico, en términos generales, como la estructuración del espacio en función de las relaciones sociales que en él se dan. Por eso, si queremos detectar la presencia real de la tradición en la ciudad, debemos preguntarnos si existen aún formas tradicionales de organización social; son estas las que deben conferirle sentido a las formas tradicionales de estructuración del espacio. Solo desde este punto de vista tiene sentido el intento de recuperar y resignificar tipos arquitectónicos y urbanos tradicionales. De lo contrario, caeríamos en la simple conservación de la historia a través de sus monumentos, viéndose la ciudad reducida a un conjunto de imágenes cuyo consumo masivo sería luego fácilmente manipulado.

Hablar, por ejemplo, de las formas tradicionales de organización del espacio —como pueden ser los patios interiores, los pasajes peatonales y las quintas— es un ejercicio gratuito de nostalgia pasadista, a menos que juzguemos que, por sus características específicas y por el modo en que se usan, estas formas pertenecen a una cultura urbana compartida, contribuyen a un sentido de identidad en sus usuarios y afirman sistemas de organización social coherentes. Al vincular los tipos arquitectónicos tradicionales a las tradiciones de uso que los originaron debemos, entonces, enfrentar el tema de la continuidad de la cultura. Después de todo, la ciudad ha ido conformándose —y transformándose— en un lento proceso acumulativo cuyos testimonios construidos constituyen una historia compartida, una suerte de memoria colectiva. Pero la ciudad especulativa, utilizando, como hemos descrito antes, los recursos proporcionados por el urbanismo moderno, ha pugnado por sustituir la relativa continuidad de la cultura (entendida fundamentalmente como sentido de identidad) por la uniformidad de las expectativas sociales, a partir del consumo masivo de imágenes manipulatorias. En mi opinión, el proceso especulativo ha interrumpido el proceso cultural, y esta es una consecuencia directa de la modernidad así entendida.

Se torna difícil aceptar las especulaciones teóricas que pretenden hacer de las diversas manifestaciones del capitalismo tardío formas de expresión cultural, cuando sabemos que son en realidad producto de la canalización visual de la publicidad o, pasando al terreno de la arquitectura, de la enfática ideologización tanto de las estructuras espaciales que habitamos como de las imágenes a través de las cuales creemos expresar nuestra identidad. Los ejercicios de diseño que pretenden trabajar a partir de fenómenos como el *kitsch* y la huachafería, temas tan de moda desde hace algún tiempo, acaban siempre como propuestas auto-complacientes, cómodamente instaladas en el sistema establecido por la ideología de la especulación.

No quiero que se me malentienda: no se trata de defender una suerte de convencionalismo cultural, sino todo lo contrario. En el territorio de la ciudad especulativa, actuando con sus reglas de juego, solo tiene sentido lo que podríamos denominar una *cultura de la resistencia*; es decir, aquellas manifestaciones que se resistan a dejarse arrastrar por la lógica del consumo de masas, que es la lógica del capitalismo aquí y en cualquier parte. Esto es particularmente importante en el tercer mundo, donde la persistencia de culturas locales está permanentemente amenazada por la banalización visual, el empobrecimiento de formas específicas de usar el espacio y la uniformización de las expectativas del habitante urbano. Si

la ideología arquitectónica dominante enfatiza la disgregación espacial y la individualización de la propiedad, resulta útil recurrir a formas tradicionales donde existen espacios de transición entre el ámbito privado y público. Entender la calle como lugar de confluencia, reafirmar la continuidad del tejido urbano, utilizar patios y pasajes peatonales, replantar la noción de calle y de plaza son recursos que, más allá del simple *contextualismo* urbano, permiten resignificar la tradición subrayando aquellos aspectos que contienen implícitamente un sentido de colectividad en el uso del espacio urbano.

También a nivel de las imágenes que componen el paisaje de la ciudad, la ideología arquitectónica dominante ha implicado una deformación de las aspiraciones auténticas del habitante, sustituyendo la naturaleza misma de la arquitectura como organización del espacio por signos de esta que se refieren directamente a la búsqueda de un estatus que se entiende como único modo de incorporación a la sociedad. Resistirse a este proceso significa entonces recurrir a una memoria colectiva, un retorno a los elementos básicos que sostienen el vocabulario arquitectónico tradicional. La idea es enfrentar el problema de la identidad urbana mediante una resignificación de lo convencional, procedimiento cuyo objetivo es la construcción de un nuevo lenguaje colectivo en la ciudad.

En conclusión, se trata de proponer tipologías arquitectónicas sustentadas en un proceso de abstracción, o de decantación, de las estructuras espaciales tradicionales; no para hacerlas portadoras de símbolos o signos externos de la tradición, sino confiriéndoles un sentido que, mediante imágenes que procedan de un reconstruido lenguaje colectivo, afirmen la vigencia de una nueva modernidad. Pero al hablar de nuevo de modernidad debemos explicarnos en qué consiste; y en primer lugar, establecer que consiste en la afirmación de una noción de futuro. El eclecticismo antimoderno parte del escepticismo, de una suerte de pérdida de fe en la idea de transformar la realidad. Esta es una renuncia que en un medio como el nuestro equivale a una completa relativización cultural y conduce en última instancia al cinismo, ese recurso que muchos consideran elegante. Si proponemos tipologías arquitectónicas que incorporen estructuras sociales de uso y que, partiendo de tradiciones aún presentes, se proyecten hacia un nuevo tipo de vida urbana, la idea de transformación debe recaer precisamente en esas estructuras sociales. Conservar la noción de futuro presente en la modernidad requiere replantarla en función de formas de vida que prefiguren, tal vez aún en germen pero ya con una clara dirección, una nueva sociedad. Y en este replanteamiento resulta crucial, aunque parezca paradójico, un regreso a la tradición.



## LIMATAMBO: UNA MIRADA RETROSPECTIVA

Publicado con el título «Recuperando el espacio urbano» en *Huaca*, n.º 2, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería (FAUA-UNI), Lima, abril de 1988, pp. 47-52.

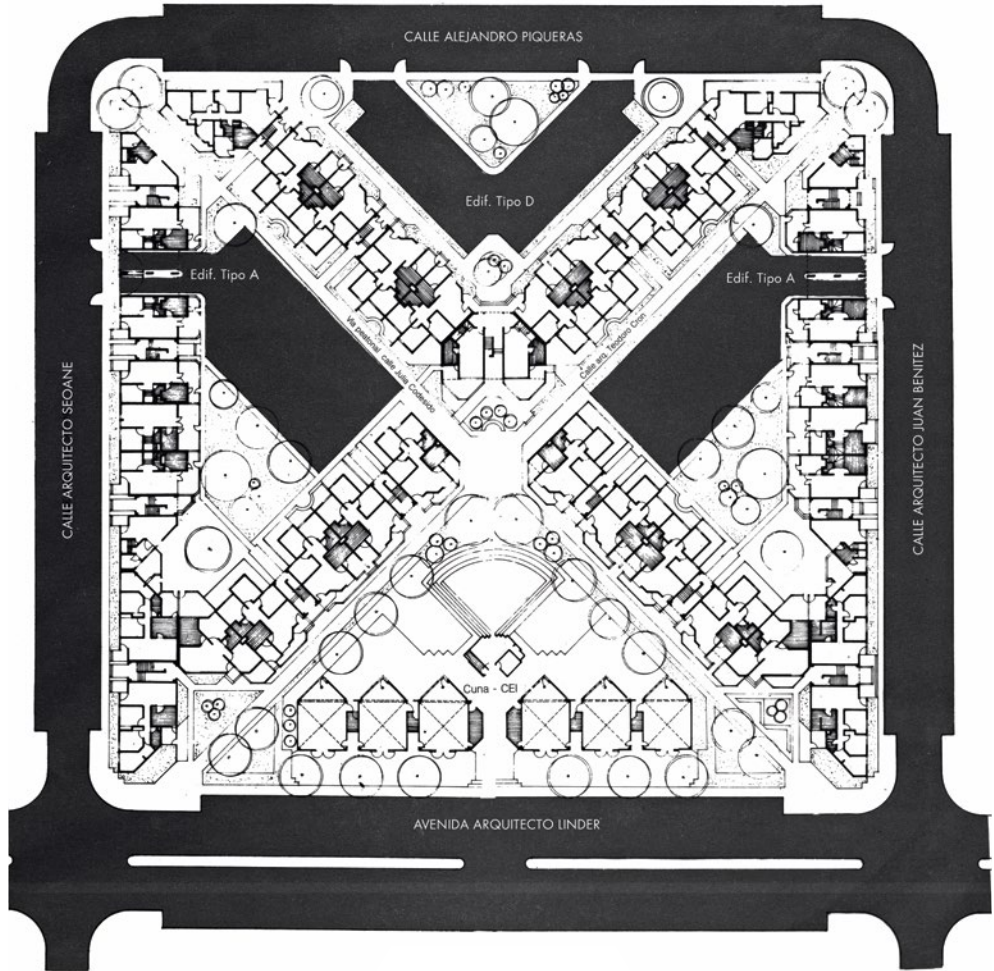
---

El Proyecto Limatambo se inició a fines de 1980. Para llevarlo a cabo se montó una oficina con el financiamiento del Banco Central Hipotecario, y se contrató a seis arquitectos (Oscar Borasino, Manuel Ferreyra, Juan Gutiérrez, Diego La Rosa, Reynaldo Ledgard y Hugo Romero) para el desarrollo integral del proyecto, desde el planteamiento inicial hasta la realización de los planos y, finalmente, la supervisión arquitectónica de la obra. Trabajamos a tiempo completo y casi con total autonomía durante un año; en ese tiempo el proyecto fue apoyado y supervisado por los arquitectos Fernando Correa, Miguel Cruchaga y el propio Fernando Belaunde. Contamos también, aunque brevemente, con el asesoramiento de Hugo Ruibal y, en la parte final del desarrollo, de Miguel Ángel Llona, quien tuvo una contribución invaluable en la difícil etapa de la preparación de los expedientes técnicos necesarios para las licitaciones de la construcción. Solo estando prácticamente terminado, el proyecto se vendió, para su ejecución, a la Empresa Nacional de Edificaciones (Enace). Faltaban en ese momento las cuatro torres de dieciocho pisos (que no han llegado a hacerse), desarrolladas por nosotros mismos en una oficina independiente. Menciono todo esto porque creo que explica en parte las diferencias entre la concepción de Limatambo y la de los demás proyectos de vivienda realizados por el Estado, durante ese período, bajo el control directo de la Enace. Casi todos los proyectos de la Enace parten del diseño de un edificio típico (de un módulo), que luego se repite conformando los espacios exteriores. Limatambo parte, en cambio, del diseño de una estructura urbana a partir de la cual se establecen los diversos tipos de edificios a utilizarse. El diseño de cada edificio de Limatambo —su escala, acabado y planteamiento estructural— es producto de la ubicación relativa que presenta con respecto a la estructura urbana general.

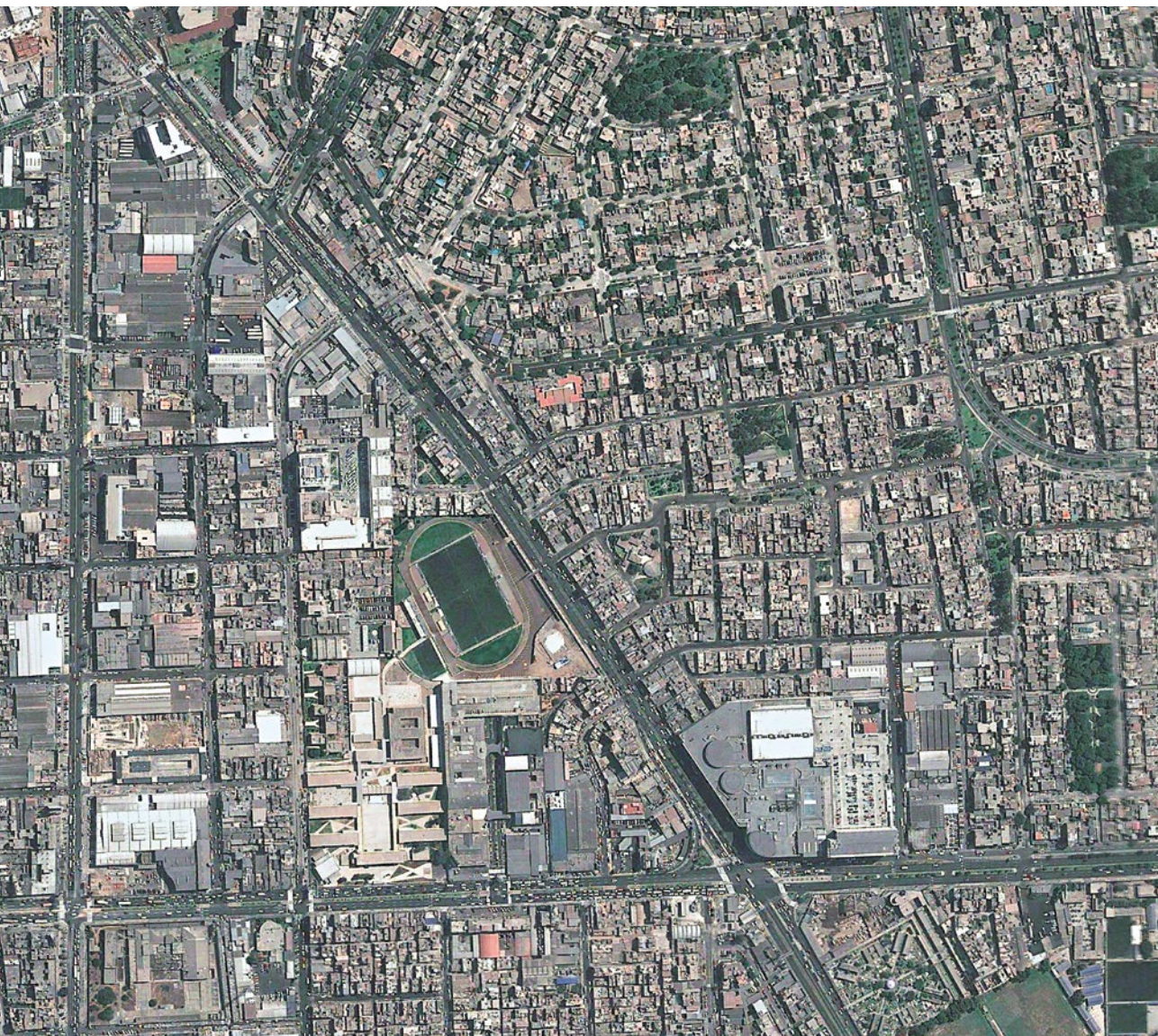
Si la ideología arquitectónica y urbanística que prevaleció en la Enace se puede resumir en la frase *orden arquitectónico y variedad urbana*, la de Limatambo sería exactamente la inversa: *orden urbano y variedad arquitectónica*. Para la Enace, la repetición de un mismo módulo, supuestamente optimizado en su rendimiento funcional (una escalera sirve para tres o cuatro departamentos por piso), representaba un criterio de economía y rapidez; la monotonía inexorablemente producida sería, en esta concepción, evitada por el acomodo incidental y más o menos paisajístico de los módulos, sin que este acomodo respondiera a un orden urbano previo. Por el contrario, la idea básica de Limatambo es que uno se orienta con respecto a un orden urbano entendible, y luego establece un sentido de identidad por la singularidad del edificio que habita. De ahí la inversión de la fórmula de la Enace y, por lo tanto, lo opuesto del resultado final. Una vez establecida claramente esta premisa —que implica una opción, una decisión de diseño y, por cierto, también una ideología arquitectónica y urbanística— el resto del proyecto se desenvuelve atendiendo a principios de una total racionalidad.

En el planteamiento de la estructura urbana entraron en juego diversas consideraciones. Por un lado, pensábamos recuperar una tipología tradicional: la manzana cuadrada; y también una idea revaluada de calle: la «calle-corredor», no solo como eje de circulación sino fundamentalmente como espacio contenido por edificios. Por otro lado, había logros del urbanismo moderno que, en nuestra opinión, no se debían despreciar: el edificio iluminado y ventilado por sus cuatro lados; la superación de largos corredores oscuros, pozos de luz y ambientes turgurizados, problemas siempre presentes en la ciudad tradicional. Por lo tanto, era necesario encontrar una solución para el interior de las manzanas. Surgió así la idea de crear ejes de circulación peatonal independientes de las calles, que vitalizaran estos interiores. A lo largo de estos ejes peatonales, es decir, al interior de las manzanas, se colocan patios de estacionamiento (y eventual recreación), así como jardines.

Numerosas veces he escuchado críticas a la decisión de girar las calles en 45° con respecto a las avenidas Angamos y Aviación, así como de cruzar diagonalmente las manzanas con los pasajes peatonales, pero ello permitió solucionar los diversos problemas que nos habíamos planteado, e incluso hacer del proyecto una suerte de manifiesto: en la disgregación y el caos urbano del contexto inmediato, Limatambo se presentaba como una fuerte y diferenciada estructura urbana, claramente opuesta a lo que la rodeaba; era un fragmento de ciudad que aspiraba a entroncarse con la cultura (entendida como tradición urbana) de Lima y no limitarse a una simple continuidad espacial entendida literalmente.



Proyecto Limatambo. Manzana sector 19. Recuperación de una tipología tradicional: la manzana cuadrada.



Vista aérea del Conjunto Habitacional Limatambo (al lado derecho) y su entorno urbano. El conjunto colinda con la avenida Angamos (horizontal) y la avenida Aviación (vertical), en relación con las cuales establece un eje en 45°. (Foto: Google Earth, 2014)





*Arriba.* Conjunto Habitacional Limatambo, vía vehicular. *Abajo.* Conjunto Habitacional Limatambo, pasaje peatonal. (c. 1987)

Lo que no se puede negar es que la decisión de superponer dos tramas de circulación giradas entre sí significa optar por una solución formal de tipo geométrico, más característica de un urbanismo moderno, de «ciudad instantánea», que de una dinámica urbana tradicional donde la ciudad va conformándose más casualmente y durante un tiempo muy extendido; pero intentar alterar esto rebasaba claramente los límites impuestos por la naturaleza misma del encargo. El giro de la trama urbana permitió también establecer un eje entre la esquina de las avenidas Angamos y Aviación y el parque zonal en la esquina opuesta, donde había restos arqueológicos que era preciso conservar.

Una vez establecida la estructura urbana, era claro que había tres tipos básicos de edificios que surgían de ella. En primer lugar, los que rodeaban el conjunto, dando frente a las avenidas principales y desarrollándose también en el eje central del proyecto (la diagonal que parte de la esquina); en segundo lugar, los que conformaban las calles vehiculares en el interior del conjunto; y en tercer lugar, los que se alineaban a lo largo de los pasajes constituyendo el interior de las manzanas. No hay, en todo Limatambo, un solo edificio que no se incluya en uno de estos tres tipos. No hay ningún edificio, por lo tanto, que no esté ubicado sobre una calle o un pasaje peatonal y definido por esta ubicación urbana. Es en este sentido que he hecho referencia a una arquitectura racional, ajena por completo a un determinismo funcionalista.

Los edificios de menor escala, aquellos ubicados a lo largo de los pasajes peatonales, tienen cuatro pisos, plantas típicas, un sistema estructural íntegramente de albañilería armada y una expresión arquitectónica que tiende a disminuir la escala (muros que se pliegan en pequeños quiebres). Se basan en la escala reducida y modular del ladrillo y están terminados en caravista sin pintar. Los edificios de escala intermedia, aquellos que determinan espacialmente las calles vehiculares, tienen cuatro o cinco pisos (dependiendo de la importancia de la calle), plantas que se diferencian por el ingreso directo a departamentos dúplex de primer y segundo piso, un sistema estructural mixto de albañilería armada reforzada por placas y una expresión arquitectónica basada en simetrías parciales que vienen constituyendo, acumulativamente, la longitud total. Son edificios para ser vistos lateralmente, en los que el ritmo de la composición tiene un papel crucial. El acabado es también mixto: parcialmente tarrajeados y pintados, y parcialmente caravista. Aprovechando las escaleras, los edificios se conforman basándose en la idea de una serie de elementos que se van repitiendo. Aquí debo mencionar un aspecto de la tipología arquitectónica utilizada que considero un

aporte relativamente significativo: las esquinas en diagonal de todos estos largos edificios, que evitan un corte seco y áspero en las terminaciones y que, creo, favorecen tanto la expresión autónoma de cada construcción como su articulación con el conjunto.

Finalmente, los edificios de mayor escala que dan al exterior tienen cinco o seis pisos, uso comercial en los dos primeros, un sistema estructural aporticado (para permitir la flexibilidad del comercio) y una expresión arquitectónica que tiende a reforzar la escala mayor. La composición de las fachadas, basada en una idea formal de conjunto, intenta hacer frente al hecho de que son edificios para ser vistos desde bastante lejos, imponiéndose sobre amplias superficies de tierra y asfalto. Son edificios íntegramente tarrajeados y pintados con colores fuertes.

Creo que con la descripción necesariamente esquemática y breve que he hecho de las ideas que estuvieron presentes en el diseño de este gran número de edificios es posible tener una idea más o menos clara del proyecto. Solo quedaría hacer una reflexión final sobre una obra que en su momento fue, en mi opinión, no muy bien entendida. Con cierto cansancio he escuchado acusaciones de que Lima-tambo es tan solo expresión de una moda posmoderna o de una mal encaminada megalomanía política. Ese nivel de discusión me parece absurdo. La arquitectura requiere, para existir, de condiciones económicas y sociales que lo permitan; por lo tanto, va a significar siempre alguna forma de compromiso con la realidad. Lo importante es percibir, dado un conjunto de determinantes específicas, si la solución escogida representa un aporte a la arquitectura y a la cultura en general, así como una propuesta que tienda a mejorar la ciudad y las condiciones en que sus habitantes deben vivir.

La polémica actual sobre la vigencia de la modernidad en la arquitectura tiene elementos muy valiosos, que han llevado a entender mejor el fenómeno urbano. Muchas de las críticas más importantes en este sentido anteceden a la eclosión de lo que se ha denominado *posmodernismo*; se originan, notoriamente, en la actitud disidente de los miembros del Team X, cuando los presupuestos urbanos más esquemáticos del Movimiento Moderno fueron puestos en cuestión. Desde la posguerra hasta la actualidad, es decir, desde hace cuatro décadas, se ha debatido con pasión sobre cómo evitar el deterioro de la vida cotidiana en la moderna ciudad capitalista. La más reciente expresión de esta búsqueda, en el ámbito internacional, la constituye la recuperación del concepto de tipología arquitectónica y principalmente su aplicación en la reconstrucción de Berlín.

Limatambo se ubica en esa polémica, y para evaluar su aporte recomendaría recorrer el conjunto, visitar sus calles y plazas, sus patios y jardines, observando la dinámica de sus habitantes. Yo hago ese recorrido de vez en cuando, cada vez que necesito levantarme un poco el ánimo. Me gusta ver el maravilloso estado en que se encuentran los jardines y cómo, en el interior de las manzanas, los niños juegan sin peligro, aprendiendo a vivir en comunidad. No aprecio a quienes piensan que este tipo de valores son expresión de un humanismo trasnochado o de demagogia populista. Me parecen valores reales.

Tampoco creo que las propuestas estilísticas que el proyecto contiene hayan perdido vigencia. Un conjunto habitacional menos diseñado se deteriora mucho más rápido, y basta visitar otros, construidos en la misma época, para comprobar la diferencia. No creo que la vida comercial que han ido adquiriendo las tiendas, muchas veces superponiendo letreros a elementos arquitectónicos, sea particularmente negativa. Se ha formado algo así como un zócalo urbano en los edificios más grandes y es precisamente su escala lo que impide la disgregación. También en las calles vehiculares interiores hay modificaciones, pero previsoramente se plantearon jardines muy pequeños delante de los dúplex a los cuales se ingresa directamente, por lo que no se han podido edificar los nefastos muros y *carports*. Algunas personas han cercado estos diminutos jardines con rejas que contribuyen a darle variedad al conjunto sin eliminar la presencia del verde para el peatón.

En pocas palabras, Limatambo se planteó muchas pretensiones tanto en el ámbito urbanístico como en el arquitectónico. Algunas funcionaron bien y otras pueden ser discutibles, pero lo que creo que no se puede negar es que el conjunto está envejeciendo muy bien, y tal vez eso sea lo más importante para la arquitectura.



## ARQUITECTURA DEL PODER: ENTRE EL ESTADO Y LA BANCA PRIVADA

Publicado en *Márgenes. Encuentro y Debate*, año 2, n.º 4,  
Casa de Estudios del Socialismo Sur, Lima, diciembre de 1988, pp. 85-98.

---

### En busca del monumento perdido...

Durante el notorio e irrelevante debate sobre la estatización de la banca corrieron muchos rumores y se aventuraron innumerables explicaciones para la sorpresiva decisión del presidente García. Una de las hipótesis sería la siguiente: sabiendo que el Banco de Crédito se encontraba terminando la construcción de su sede central, un edificio de un lujo, una grandiosidad y un *glamour* nunca visto en el Perú, el presidente García quiso hacerlo suyo. Después de todo, llevaba ya dos años de gobierno y aún no iniciaba una obra edificada a la altura de su gestión. Además, en las instalaciones de este nuevo edificio se podría ubicar el Ministerio de la Presidencia... o el Instituto Nacional de Planificación... o un nuevo Palacio de Gobierno... o cualquier otra función que permitiera que la edificación más cara y de mayor aspiración monumental construida en el Perú durante la última década fuera identificada como obra de su gobierno, como testimonio de su gestión o, mejor aún, como monumento conmemorativo a su persona (claro que esta última razón no se podría decir así, con esas palabras...). Esto permitiría que, en un hipotético futuro, se mencionara que «en la época de García se construyó...», como se menciona, hoy en día, que «en la época de Odría se construyó [por ejemplo] el Ministerio de Educación».

Con la venta de acciones a los empleados del banco (y continuando siempre con esta particular interpretación), el proyecto de estatización perdió razón de ser. Sin el Banco de Crédito (y, por cierto, sin el nuevo edificio) en su poder, el asunto ya no le interesó al presidente, quien no volvió a ocuparse del tema. No resulta

extraño, por lo tanto, que un año después, en julio de 1988, admitiendo implícitamente su derrota, Alan García anunciara un adecuado sustituto: convertiría el edificio del Banco de la Nación de la avenida Javier Prado (antes Ministerio de Pesquería) en un nuevo Museo de la Nación. Había encontrado una solución a su problema: si no podía utilizar el de los años ochenta, usaría el edificio de mayor lujo, grandiosidad y *glamour* de la década de 1970. Después de todo, visto desde la perspectiva de la historia, de la presencia inmemorial de los grandes monumentos, ¿qué son quince años de desfase?

### **El Ministerio de Pesquería: monumentalizando al Estado**

El antiguo Ministerio de Pesquería y futuro Museo de la Nación (con una fugaz vida intermedia como Banco de la Nación) es un edificio que, por otra parte, merece ser visto con cierto detenimiento. Construido a comienzos de los años setenta, constituyó uno de un conjunto de grandes proyectos con los que el gobierno del general Juan Velasco intentó monumentalizar la institucionalidad del llamado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, consolidando en una imponente infraestructura edificada la ampliación y modernización del Estado como agente protagónico del desarrollo nacional: la riqueza del petróleo era simbolizada por el edificio de Petroperú; la de la pesca, por el Ministerio de Pesquería; el poderío de las Fuerzas Armadas, por el gigantesco Ministerio de Guerra; y así sucesivamente.

Si bien algunos de estos resultaron híbridos arquitectónicos —como aquel que, con ingenua y sorprendente fe en los procesos de significación de la arquitectura, intenta representar a la industria, el comercio y el turismo mediante tres inmensos pilares que a su vez sostienen, en el último piso, la oficina del ministro (tal como lo pidió explícitamente este, según testimonio del propio arquitecto)— y otros no llegaron a realizarse —como el Ministerio de Vivienda, que estaría también en San Borja, y el de Agricultura, para el cual se proyectó un enorme complejo en La Molina—, aquellos que sí se hicieron resultan un interesante testimonio de cómo el velasquismo quiso monumentalizar su poder. Y el más significativo de todos, por su prescindencia total de criterios funcionales, por su desembozada megalomanía, por no haber llegado siquiera a usarse para lo que fue hecho (merced a la casi inmediata debacle de la pesca), por ser, en una palabra, pura forma (o puro símbolo del poder), es el Ministerio de Pesquería.

El Ministerio de Pesquería pertenece estilísticamente al brutalismo, denominación que no se refiere a que quienes lo practican, o quienes lo prefieren, sean

brutos, sino a la expresión francesa *béton brut*, o concreto «en bruto», es decir, concreto expuesto como acabado final de las superficies. Es un movimiento estilístico que, en su expresión tardía, se basa fundamentalmente en el juego volumétrico de grandes masas cerradas, acabadas en concreto.

Para la arquitectura, el brutalismo representa en realidad un concepto bastante más complejo, que aquí resumiremos solo en sus líneas más elementales. Surge en Europa como una solución al problema económico de la posguerra; es el arquitecto Le Corbusier quien propone reivindicar estilísticamente la ausencia de acabados en las paredes, reduciendo significativamente el costo de las masivas obras de reconstrucción requeridas. Y es el propio Le Corbusier quien, al proyectar en la India, durante los años cincuenta, la nueva ciudad de Chandigarh, advierte las posibilidades monumentales de su hallazgo expresivo. Al trasladarse a Estados Unidos, el brutalismo es rápidamente despojado de mucho de su significado moral (honestidad de los materiales, etcétera) y se utiliza para monumentalizar las instituciones norteamericanas surgidas durante la prosperidad de los años cincuenta y sesenta, convirtiéndose en un recurso cada vez más exclusivamente estilístico y desarrollando incluso tendencias que podríamos calificar de formalistas. Al llegar a Sudamérica se usa en su sentido norteamericano, haciendo de las grandes masas de concreto sinónimo de solidez institucional, y es así rápidamente absorbido por el gobierno militar.

Es necesario aclarar que este estilo se impone en el Perú gracias a la influencia de arquitectos de vocación cosmopolita: los proyectos son escogidos mediante concursos del Colegio de Arquitectos, y muchas veces revelan un gran parecido con proyectos publicados en revistas de arquitectura norteamericana (por ejemplo, el famoso Ayuntamiento de Boston y su sucedáneo local, el edificio del Acuerdo de Cartagena, o la Fundación Ford de Nueva York y su descendiente peruano, el Banco de la Vivienda en la esquina del jirón Camaná y la avenida Emancipación).

Lo interesante del fenómeno es el modo en que un estilo de prestigio internacional se correspondió tan coherentemente con la imagen que la Fuerza Armada quería dar: peso, contundencia, fuerza, solidez y, al mismo tiempo, progreso, modernidad, etcétera. Es una arquitectura del poder cuyo antecedente inmediato en el Perú es el Centro Cívico de Lima, proyectado durante el gobierno anterior; y no es una de las menores ironías del proceso de asimilación del brutalismo por parte de las Fuerzas Armadas el que los arquitectos que realizan estos proyectos hayan surgido en el primer belaudismo o estén directamente vinculados con

el presidente depuesto. Es una primera señal de una continuidad más profunda que aquello que el discurso político oficial haría suponer, tema sobre el que volveremos más adelante.

El velasquismo monumentaliza una concepción megalómana del Estado. En el caso del Ministerio de Pesquería, la pretensión del engreído de Velasco, Javier Tantaleán, encuentra una adecuada equivalencia en el formalismo *gigantista* de los arquitectos que emplea. Miguel Rodrigo Mazuré, principal arquitecto del edificio, es famoso por el exuberante despliegue formal de sus obras, por la dimensión vertiginosa de sus espacios, por su elaborado sentido plástico en la libre y escultórica composición de los volúmenes y, principalmente, por su indiferencia ante las necesidades (tanto funcionales como culturales) de sus clientes; es legendaria la elocuencia con la que convencía a cualquiera de hacer lo que él quería. Aunque debemos decir que en este caso probablemente no fue muy difícil ponerse de acuerdo con el cliente: cuando el ministro Tantaleán le pedía puentes que conectaran uno y otro lado de sus dominios o ascensores directos de exclusivo uso ministerial, o le planteaba otras *necesidades* para el mejor uso del edificio, el arquitecto resultaba más que dispuesto a darle gusto y utilizaba estos requerimientos como pretexto para soluciones espectaculares (puentes aéreos a través de enormes vacíos, etcétera).

Y podemos añadir también que en ciertas circunstancias —como en una gran obra del Estado— una arquitectura cara es más una conveniencia que un perjuicio. Después de todo, un proyecto así demuestra la imposibilidad de ejercer un control real sobre el mal gasto de los recursos del Estado, especialmente cuando no existen mecanismos de fiscalización externos al aparato estatal mismo. Porque ¿quién controla los gastos?, ¿y quién controla al controlador? Al final todo se reduce a un simple cálculo: ¿entre cuántos se deben repartir las comisiones?

El Ministerio de Pesquería representó, más que ningún otro edificio de la historia reciente del Perú, un desmesurado monumento a la burocracia. Ni siquiera es un edificio instrumental a un estatismo tecnocrático o funcional (si es que existe), sino más bien el testimonio evidente de la vocación totalizadora, faraónica, del Estado. Su propósito fue fundamentalmente simbólico. Es tan obvio que no se trata de una construcción necesaria, que ha cambiado dos veces de uso y no pasa nada. Un área construida que equivale a la que sumarían quinientas casas de clase media, y un costo que equivale a cinco mil, no cumple ninguna función. Claro que existe el proyecto de convertirlo en Museo de la Nación,

y la verdad es que, aun considerando los altos costos de las transformaciones requeridas, tal vez no sea una mala idea. Una transformación radical en el uso de un edificio puede determinar un cambio cualitativo en su significación arquitectónica. Lo perturbador es que de todo este proyecto solo existen, hasta el momento, unos cincuenta burócratas perdidos en las inmensidades de concreto de un gigantesco monumento a la idea de un Estado todopoderoso, pero que se encuentra tan vacío como la idea que celebra. Aunque tal vez estemos subestimando la capacidad procreativa de ese pequeño núcleo de burócratas colonizadores que ya tomaron posesión de un territorio que, por el momento, les debe parecer ilimitado.

### **El Banco de Crédito: monumentalizando la banca**

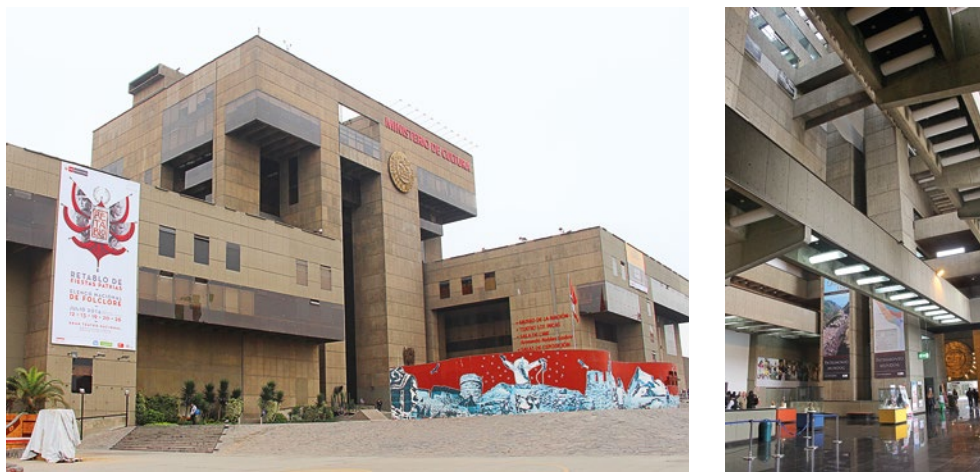
Si desde la construcción de estos ministerios, durante la primera mitad de la pasada década, hasta ahora, no se han realizado proyectos similares, ¿quiere decir esto que la arquitectura del poder ha dejado de manifestarse claramente? ¿Podemos deducir tal vez que la vivienda para clase media que masivamente construyó el segundo belaundismo fue una forma, tal vez más democrática, de expresar al Estado mediante edificaciones? Podría ser; pero si analizamos brevemente qué edificios individuales de gran tamaño se construyeron en el período Morales Bermúdez-Belaunde debemos empezar enumerando, por ejemplo, un conjunto de bancos, como el Continental de San Isidro y los de Crédito de San Isidro, Miraflores y Santa Patricia, así como algunos más. Son estas las edificaciones de este período que más claramente, por su escala y su lenguaje arquitectónico, atienden a significados inequívocos de solidez económica y estabilidad institucional; en una palabra, de poder. Parece claro, entonces, que se trata de edificios que testimonian un traslado de poder desde el aparato estatal, pasando por la banca mixta, hasta el sistema financiero privado, terminando por priorizar, como veremos más adelante, la relación financiera con el ámbito internacional.

Podemos proponer como hipótesis, entonces, que con Morales Bermúdez empezó el desplazamiento del poder hacia el sector financiero; inicialmente la banca mixta, si atendemos a la evidencia del edificio más importante, por su tamaño, realizado durante ese período: el Banco Continental de San Isidro. ¿Y con el segundo belaundismo? Sin ninguna duda, el edificio más grande, caro y notorio iniciado durante ese régimen es el Banco de Crédito de Santa Patricia, nueva sede central de la institución más poderosa de la banca privada.

Ubicado en la urbanización Santa Patricia (cerca de la Universidad Agraria), casi podríamos decir que al final de la «trayectoria al este» que vertebra la avenida Javier Prado, la nueva sede central del Banco de Crédito lleva a su conclusión la «huida del centro» que protagoniza la arquitectura del poder, a partir de fines de los años sesenta. Huida que se lleva a cabo primero hacia el sur a lo largo del Paseo de la República (Petroperú, Acuerdo de Cartagena) y luego, tomando como punto de articulación el cruce de este con la avenida Javier Prado (Banco Continental), el largo camino al Este (Ministerio de Pesquería, Instituto Nacional de Planificación, IBM, Banco de Crédito).

Si bien sería posible elaborar teóricamente, desde un punto de vista urbanístico, el modo en que esta institucionalidad edificada se ha trasladado, siguiendo los parámetros de expansión de la clase media y su obsesivo culto al mito del suburbio, me interesa más subrayar la similitud en la lógica de ubicación tanto de los monumentos al Estado como de los monumentos a las finanzas. Ambos sectores siguen la misma lógica del descentramiento y la evasión del supuesto centro institucional de Lima.

El Banco de Crédito ha llevado esta evasión urbana a su consecuencia final —y, de alguna manera, a su reducción al absurdo— al terminar estrellándose contra los cerros. Consiste en un enorme edificio de planta cuadrada, cuya área útil, de unos 35 000 metros cuadrados, se encuentra organizada en cuatro pisos alrededor de un gran patio central. La parte delantera del edificio, aprovechando la pendiente del terreno, se encuentra soportada en el aire por grandes columnas circulares de cinco o seis metros de altura; así, el patio central —en el cual hay un promontorio artificial y una cascada de agua desarrollados paisajísticamente— se prolonga visualmente por debajo del edificio y a través de las columnas, hacia las calles y casas de la urbanización Santa Patricia. La escala del conjunto es inequívocamente monumental; y su contraste con el contexto urbano, absolutamente radical. Hacia el exterior el edificio presenta largas ventanas corridas en vidrio azul —que, por cierto, no permite ver el interior— y está íntegramente enchapado en mármol negro (cuyo acomodo en diagonal es una ingeniosa solución arquitectónica para evitar la sensación de gravedad que un revestimiento así daría, pero de un probable costo que preferimos ni siquiera tratar de adivinar). La impresión que produce, visto desde afuera, es de inaccesibilidad y de lujo; de inmediato vienen a la mente esas caravanas de lujosos automóviles, de negro reluciente y ventanas reflejantes, que constituyen un notorio símbolo de poder para quien se cruce con ellas en las calles limeñas.



*Izquierda.* Vista exterior del ex Ministerio de Pesquería, hoy Museo de la Nación. *Derecha.* Hall de ingreso del mismo edificio. (Fotos: Víctor Mejía, 2014)



Vista exterior de la sede central del Banco de Crédito del Perú. (Foto: Patricia Gutarra, 2014)

La indiferencia hacia el contexto —en parte justificada por la mediocridad y el patético arribismo de las edificaciones vecinas— no es, evidentemente, gratuita. La intención del edificio es recrear en su interior un mundo diferente: un mundo idílico que se insinúa al observador externo como un espejismo, como algo fuera de la realidad; la imagen, a la vez fascinante e inalcanzable, de un «mundo feliz». ¿Cuál es este universo recreado? ¿De qué imágenes trata esta arquitectura?

Evidentemente, la planta cuadrada con un patio central, así como una notoria franja de ventanas asemejando un balcón, refieren la obra a una suerte de reinterpretación de la casa colonial; pero se trata de una referencia sumamente mediaticada por la escala del conjunto, los materiales utilizados y las imágenes sugeridas. La presencia de un pasado colonial, recreado por la arquitectura, queda como un contenido sin duda importante, pero sometido a otras significaciones, más decisivas por la fuerza con la que se imponen a la percepción.

Un análisis detallado de las características estilísticas del banco podría fácilmente referir su sensibilidad arquitectónica al mundo deslumbrante y espectacular, de desbordante estímulo visual y expresiva riqueza, del Miami actual. Basta, por ahora, registrar el dato de que el proyecto ha sido hecho por Arquitectónica, la exitosa oficina responsable en buena parte, y gracias al *boom* de la construcción que se inicia en Miami hace aproximadamente una década, del nuevo *look*, de la nueva imagen de esa ciudad. La especulación inmobiliaria en Miami ha constituido una de las mayores «historias del éxito» de los últimos años, ampliamente publicitada por los medios de comunicación, la industria del entretenimiento y la propaganda turística. No es por lo tanto extraño que sean las imágenes del «sueño americano», que Miami encarna para un importante sector de la mentalidad latinoamericana, aquellas que el también exitoso Banco de Crédito haga suyas.

Los proyectistas han entendido tan claramente la importancia del consumo de imágenes que deben imponer a los visitantes, que no entramos directamente al edificio; antes hemos debido recorrer, entre las grandes columnas circulares, toda la longitud de la fachada principal, asimilando gradualmente, y de modo casi inconsciente, una nueva escala de referencia. Al llegar finalmente al otro extremo, entramos en el elemento más espectacular e impactante de todos: un espacio elíptico, hecho íntegramente de ladrillos de vidrio, que se eleva a través de todos los pisos y se abre hacia el cielo; esta es una solución rica en connotaciones, pero la analogía que me parece más clara es la de un aeropuerto (impresión reforzada por las escaleras mecánicas que nos trasladan directamente al corazón del edificio). Si

la caminata entre las columnas nos aleja de la prosaica realidad urbana de la que venimos, este gran espacio genera una ruptura perceptual que, definitivamente, nos traslada a otro lugar.

Es por ese espacio por donde «ascendemos» al edificio. Ya adentro, nuestra percepción se adecúa a un mundo sensorialmente homogéneo: aire acondicionado, ventanas cerradas herméticamente abriendo hacia el efecto escenográfico producido por el pequeño cerro artificial y la cascada de agua del espacio central, música ambiental, pisos alfombrados, etcétera; en general, una sensación mullida, confortable, sutilmente gratificante para los sentidos. De toda la distribución interior, lo más interesante resulta, nuevamente, la apertura al espacio elíptico que dramáticamente percibimos desde el cuarto piso; pero el efecto dominante es más bien de tipo abarcador y complaciente, que va colmándonos sensorialmente. Y por todas partes —en el diseño de los muebles, en las composiciones cromáticas de pisos y paredes, en el conjunto de acabados utilizado— la impresión es siempre la misma: estamos en un edificio *a la moda*. Formas y colores responden —con una libertad creativa que por momentos se presenta desenfadadamente como simple arbitrariedad— a los dictados del tipo de consumo visual que, mediante diversos mecanismos de difusión de la moda, impone Miami. Pero estamos en un banco, dato que no debemos descuidar, como tampoco debemos subestimar la vocación supranacional del fenómeno de la moda. De manera gradual nos vamos haciendo conscientes de una significación más profunda: sugerencias sobre la transnacionalidad del capital impregnan los contenidos específicamente arquitectónicos del edificio.

El por qué Miami se ha convertido, para la imaginación de cientos de miles de latinoamericanos, en la imagen misma del «sueño americano», es una pregunta que requerirá un estudio adecuado. Probablemente el hecho de que sirviera de refugio a los cubanos que huían de la revolución castrista sentó las bases de un proceso de inmigración, a nivel de toda Latinoamérica, desde entonces ininterrumpido. Miami es una ciudad que se presenta, ante los ávidos ojos tercermundistas, como la «tierra de las oportunidades»; y además, por su cercanía y posiblemente por el hecho de pertenecer al mundo del Caribe, como más accesible que otras de los Estados Unidos, a un punto tal que, hoy en día, es una ciudad de ambición cosmopolita, fuertemente transformada por expresiones de la cultura latina.

Pero si intentamos profundizar en esta relación con Latinoamérica, notaremos que los niveles ideológicos, de fantasía y de consumo visual se complementan

con —y, en cierto modo, esconden— vínculos más directamente económicos. Empezamos diciendo que los grandes despegues de la especulación inmobiliaria, como es el caso de Miami, se originan siempre en situaciones de bonanza económica y fortalecimiento del sistema financiero. En pocas palabras, cuando a los bancos les va bien, a la especulación inmobiliaria también. Y a los bancos de Miami les va bien principalmente por ser receptores de capital latinoamericano vía diversas modalidades.

Inicialmente fue el dinero proveniente de la corrupción, aquella originada durante la década de 1970 por la complicidad entre bancos ansiosos de *colocar* préstamos y gobernantes ansiosos de recibirlos, aprovechando la ausencia de control de que disfrutaban las dictaduras de ese entonces. Sería interesante saber cuánto de la deuda externa contraída con bancos norteamericanos durante la década, y que la empujaron hacia los niveles inmanejables que hoy nos agobian, se quedó directamente ahí. Hoy en día, la deuda externa sigue siendo fundamentalmente un sistema de traslado de capital del tercer mundo a los países desarrollados, aunque esto no repercute de manera directa en Miami. En la actualidad, el sistema más importante es el lavado de dólares provenientes del narcotráfico. Una reciente investigación, por ejemplo, acusó al Banco de Crédito y Comercio Internacional, con base en Luxemburgo, de hacer con sus agencias de Florida precisamente eso; y se trata de la séptima en tamaño, entre las instituciones financieras privadas del mundo. Es probable que el ingreso que este sistema produce para la banca de Miami se pueda calcular en miles de millones de dólares. Y finalmente debemos mencionar la masiva fuga de capitales (grandes y pequeños) que desangra a Latinoamérica a través de los bancos y mediante procedimientos que suelen ser (aunque no siempre) legales.

Deuda externa, narcotráfico, fuga de capitales: estas son las grandes variables económicas que caracterizan las relaciones actuales entre Estados Unidos y Latinoamérica, y que se sustentan en valores ideológicos (como el de la universalidad del capital) y diversas mitologías desarrolladas por los medios de comunicación de masas. En este sentido, la arquitectura cumple también una función importante: sus imágenes simbolizan el acceso a una riqueza repentina, la sofisticación de un gusto cosmopolita, la materialización del «sueño americano».

¿Es extraño, entonces, que el Banco de Crédito utilice el estilo arquitectónico de Miami para monumentalizar su propio éxito y su poder económico? El éxito financiero del Banco de Crédito se podría deber tanto a ser el mejor y el más

moderno, a tener una amplia red nacional y a la eficiencia de sus operaciones internacionales, como a lavar dólares del narcotráfico o a ser vehículo para sacar capitales. Del mismo modo, el costo del edificio se podría explicar por el hecho de que muchos de los materiales utilizados, especialmente los acabados, son importados; y no es difícil suponer (con algo de mala fe, es cierto) que hay interesantes conveniencias en una larga y complicada operación con el exterior, como fue la realización de esta nueva sede. Y, asimismo, la elección de la oficina de Miami podría tener una explicación perfectamente razonable en la relación familiar entre uno de los arquitectos, Bernardo Fort-Brescia (un arquitecto que, además, siendo peruano, goza de fama internacional), y la familia Brescia, importantes accionistas, en ese entonces, del Banco de Crédito. Pero estas no son las conclusiones que quisiera proponer aquí. Me interesa más el hecho de que el espectacular edificio que alberga su nueva sede central simboliza hábilmente un valor que adquiere, mediante un proceso de desmesurada monumentalización, categoría de absoluto: la transnacionalidad del capital. O, dicho de otra manera, el poder del capital.

### **El pozo y el péndulo**

Aceptando, como venimos haciendo, que la arquitectura es capaz de expresar, mediante un sistema de formas, valores que simbolicen una particular concepción del poder, será fácil observar que los dos ejemplos analizados —el Ministerio de Pesquería y el Banco de Crédito—, a pesar de pertenecer en apariencia a signos políticos contrapuestos, utilizan recursos muy similares. Y la similitud de sus procesos de significación puede denunciar, tal vez, una identidad más de fondo. La grandiosidad de la forma, la desproporción entre lenguaje arquitectónico y necesidades reales, la conveniencia del alto costo, el modo en que simbolizan un poder (el Estado, el sistema financiero privado) que aspira a convertirse en dominante y excluyente, parecen apuntar a un mismo proceso de significación, a una misma lógica, a un mismo objetivo. En efecto, se trata de expresiones de la monumentalidad que aspiran a legitimar dos de las formas que toma el poder.

El Estado y su vocación intrínsecamente burocrática, por un lado, y el capital con su vocación intrínsecamente transnacional, por el otro, marcan los extremos entre los que se ha movido el péndulo del poder en el Perú moderno. Y como formas de poder, ambas tienen una clara ideología a su servicio. Una es la de la burocracia, la permanente aspiración a tener algún tipo de conexión laboral con

el Estado; la otra es la de una clase dirigente (y que abarca a otros sectores sociales) que ha asumido como suyos los valores consumistas que tan bien encarna el Miami actual.

El tema es complejo, sin duda, y no conviene adelantar apresuradamente condenas morales. ¿No es acaso lógico intentar asegurarse la estabilidad económica (en el Estado)? ¿Y no es también lógico querer vivir mejor y con mayores oportunidades para progresar (en Miami)? El problema de los valores y las mentalidades solo se puede enfrentar si denunciamos sin reservas lo que está detrás: el poder.

En realidad, al definir estas dos formas de poder acabamos confrontando a los dos mayores mitos de la política peruana: el Estado nacionalista y la inversión extranjera. Para comprobarlo, basta observar las dos líneas básicas de razonamiento que han guiado, con accidentada fortuna, los intentos desarrollistas de nuestra modernidad política: por un lado, la modernización del Estado, la nacionalización de los recursos naturales y las industrias estratégicas; y por el otro, la apertura al capital extranjero, la coordinación con organismos financieros internacionales. Líneas de pensamiento y acción que, siendo en apariencia contrapuestas, son en realidad instrumentos de una misma racionalidad: la de la dominación. Es decir, se trata de esquemas que utilizan, de diverso modo (y a veces usando uno u otro, o incluso complementariamente, dependiendo de la situación) los diferentes sectores sociales, en su pugna por convertirse en (o permanecer como) dominantes. En su permanente búsqueda de legitimidad, esta racionalidad de la dominación se constituye en mitos que, para existir como tales, se deben materializar en expresiones tangibles que se puedan grabar en las mentes de las personas, dando la impresión de ser valores permanentes. Esta y no otra es la función de la arquitectura del poder.

Creo, sin embargo, que no se trata de negar la necesidad que una sociedad tiene de identificarse con símbolos colectivos. Las culturas que componen una nación requieren, para constituirse como tal, estructuras míticas (de fundación, de unificación, de liberación) que les permitan reconciliarse en su diversidad. Y estas estructuras míticas adquieren (o debieran adquirir) concreción y presencia simbólica, precisamente, en instituciones que representen (o debieran representar) a la sociedad, su historia y sus culturas. Monumentalizar las instituciones de una sociedad mediante la arquitectura puede ser indispensable, pero para ello debemos saber antes de qué valores estamos hablando y, principalmente, cómo se originan dichas instituciones. El monumento puede ser expresión de una

voluntad colectiva, enraizada en la continuidad real de la cultura, o puede ser expresión ideológica de un poder que, básicamente, ambiciona someter a los más en beneficio de algunos. Una sociedad puede monumentalizar instituciones que trasciendan a los gobiernos y que simbolicen, de alguna manera, la continuidad de la historia de un país, o puede tener monumentos que se conviertan rápidamente en ejercicios gratuitos de grandilocuencia retórica. Si logramos salir del pozo en que nos mantiene el péndulo del poder, tal vez asistamos al nacimiento de una nación; nacimiento que podría merecer, si están todos de acuerdo, un monumento conmemorativo.



# SEGUNDA PARTE

---

Años noventa



## HACER ARQUITECTURA EN EL PERÚ, HOY

Versión corregida del artículo publicado en *Columnata*, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería (FAUA-UNI), Lima, 1990.

---

### 1...

Resulta indispensable reiterar, antes de cualquier mirada a la actual situación de la arquitectura en el Perú, que la década de 1980 ha estado determinada por la crisis económica que agobia no solo a nuestro país sino a toda América Latina: deuda externa, gigantismo estatal, inflación, fuga de capitales. Y se trata de una reiteración inevitable porque la arquitectura, más que ninguna otra expresión de la cultura, depende del excedente económico y de la voluntad de inversión.

Esto no significa, por supuesto, que se trate de una actividad inútil o innecesaria; tan solo que, en un medio dominado por la escasez, termina desbordada por otras prioridades.

Pero la crisis económica produce otra consecuencia, también grave para la arquitectura: el intento de atender los problemas del espacio mediante la construcción de «lo mínimo necesario», de «solo una parte del proyecto, una primera etapa», de «algo provisional no más...», expresiones elocuentes de una actitud desarraigada que no se plantea el problema de la permanencia de la arquitectura ni de su significación. Esto limita seriamente la edificación en general, así como el mantenimiento de los edificios existentes; pero limita aún más ese sentido de afirmación cultural que caracteriza a la arquitectura plenamente entendida.

Existen evidencias (tal vez débiles y aisladas, pero aun así perceptibles), sin embargo, de que no solo hay obras de interés que consiguen culminarse, sino de que ciertas ideas, investigaciones y preocupaciones teóricas bosquejan un escenario

que aparece por momentos en libros y revistas, en mesas redondas y conferencias. Desgraciadamente, las enormes dificultades que impiden la realización de incontables proyectos hacen de cualquier intento de establecer un puente entre ideas y obras una ardua tarea; el resultado es la dispersión de las primeras y el olvido de las segundas. De ahí que para emprender cualquier aproximación a la arquitectura peruana contemporánea debamos entenderla como un proceso fragmentario, de sucesivas interrupciones, discontinuo. La arquitectura que vemos —lo que se construye— es tan solo «la punta del *iceberg*» de un panorama de intenciones que es preciso reconstruir si queremos consolidar una cultura arquitectónica que genere —y al mismo tiempo entronque— una tradición auténtica.

Hablar de arquitectura peruana contemporánea requiere responder, en primer término, algunas interrogantes: ¿Qué se ha construido estos últimos años? ¿Qué tipos funcionales han aparecido y cuáles han desaparecido o han perdido vigencia? ¿Qué se quedó a medias o sin realizar, y por qué? ¿Qué sectores sociales y qué agentes económicos han intervenido más activamente en la construcción? Creo que cada uno puede, aun intuitivamente, empezar a dar respuesta a estas preguntas. Solo entonces entenderemos, y valoraremos en su verdadera importancia, aquello efectivamente construido. Y establecido así un primer ordenamiento de la situación, empezar a rastrear las circunstancias de cada proyecto, el contexto de conceptos e intenciones arquitectónicas en el que se dio, su relación con la tradición espacial y social en la que se ubica, sus posibles propuestas hacia el futuro.

Lo que se debe dejar de lado, radicalmente, es esa frívola tendencia a poner etiquetas fáciles a partir de una superficial lectura de ciertos rasgos estilísticos. Debemos atender menos a la forma de las ventanas y más a la estructura espacial de un proyecto.

## 2...

Esta situación se puede percibir desde otra perspectiva si nos alejamos un poco del concepto del objeto arquitectónico entendido como una obra cerrada y excluyente, atenta tan solo a sus reglas internas de formalización, y si nos planteamos así el espacio urbano como una suerte de totalidad, amplia, desarticulada pero incluyente, a la que incorporamos intervenciones puntuales más o menos completas en sí mismas, más o menos integradas al *continuum* espacial. Porque, ¿no es siempre así? La ciudad ¿no constituye acaso un mosaico de pequeñas intervenciones, de piezas urbanas que encajan a medias, de fragmentos? Quiero citar aquí unas frases

del maestro portugués Álvaro Siza que expresan mejor lo que quiero decir: «Sin embargo, algo queda en nuestro interior, se conservan fragmentos dispersos que, después, alguien encontrará; retazos que dejan signos en el espacio y en las personas, fusionándose con el proceso de transformación integral. Construimos con estos fragmentos...».<sup>1</sup>

La arquitectura, aun inacabada, parcial, aparece entonces, cuando cada fragmento adquiere —por su intención, por su escala, por su calidad— la dignidad de la totalidad; es decir, un cierto sentido de trascendencia, entendida esta no en un sentido idealista, sino como la afirmación de una particular relación con la realidad, una fusión con el proceso de transformación integral, en palabras de Siza.

¿A qué se refiere Siza cuando habla de transformación integral? Por cierto, no a la realidad entendida como un sistema estructurado globalmente, sino, creo, a la continuidad del espacio, y a la simultaneidad que esta continuidad implica. Cada intervención arquitectónica está, de alguna manera, alterando la realidad. Vista aisladamente, sin duda la percibiremos como una alteración insignificante, fragmentaria; pero lo que interesa aquí es el efecto acumulativo de estos fragmentos. Así, cada fragmento, por más pequeño que sea, puede potencialmente convertirse en un acto de afirmación ante la realidad.

De modo que siempre es posible, incluso en casos que, como el nuestro, presentan una precariedad extrema, construir un sentido de identidad para la arquitectura peruana. Pero para ello debemos ubicarnos en el terreno de la cultura, entendida en el sentido amplio y abarcador que le confiere la antropología. Porque no hay solo una identidad posible para la arquitectura peruana, tanto como no hay una única y excluyente cultura peruana. Lo que existe es un conjunto de relaciones que permiten definir formas parciales de identidad social, de modo siempre relativo.

Esto no significa que cualquier arquitectura se pueda definir como peruana solo por el hecho de ubicarse en nuestro territorio, pero sí que debemos enfrentar cada caso dentro de su situación específica, analizando qué situación económica y social permite su existencia, cómo se relaciona con su contexto, cuál es su vínculo con una particular tradición arquitectónica y urbanística. La identidad siempre es específica, particular; nunca general, abstracta. Y es así para la arquitectura.

---

<sup>1</sup> Álvaro Siza, *Profesión poética*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 7.



## NUESTRO ESPACIO URBANO, PROPUESTAS MORFOLÓGICAS

Ponencia para el *V Seminario de Arquitectura Latinoamericana*,  
en colaboración con Raúl Flórez, 1990.

---

La propuesta se inscribe en el creciente proceso de densificación que viene transformando la ciudad de Lima. Se sustenta en cuatro puntos:

**1. La sustitución tipológica** de la casa unifamiliar, hoy dominante, por un modelo de multifamiliar de baja altura (de tres a cinco pisos) de baja densidad.

Cuando hablamos de *tipos* nos referimos, por supuesto, a conformaciones espaciales de características muy precisas. Lo que se propone no es un postulado general, sino un tipo arquitectónico específico, alternativo al que predomina en la actualidad, que se convierta en el nuevo modo de entender, de manera generalizada en la población, la ocupación del territorio urbano (estamos hablando, por lo tanto, también de una sustitución ideológica).

Desde el punto de vista macroeconómico, la propuesta conduce a una optimización del suelo y de la infraestructura existente. No es una propuesta inserta en el fenómeno de expansión urbana (crecimiento territorial), sino en el de densificación.

**2. El aprovechamiento (reciclaje) de lo existente**, mediante la transformación de las casas unifamiliares (dos pisos, estructura de ladrillo y concreto) en multifamiliares, reduciendo al mínimo la demolición.

La idea —y esto es un aporte central a la propuesta— es construir «sobre» lo existente, transformando su uso. Un análisis detallado de la actual tipología

unifamiliar ha permitido plantear soluciones típicas de transformación. Hay, además, la ventaja de que las conexiones de servicios (agua y desagüe, electricidad) ya existen para cada lote, pudiendo ampliar su rendimiento sin mayor gasto.

Desde el punto de vista microeconómico, se trata de potenciar el capital principal de la unidad social básica, la familia; es decir, el «ahorro de toda una vida» en que consiste la propiedad de una vivienda; ahorro que carece hoy de formas de integración al proceso económico global, en desmedro tanto de la economía familiar como de la nacional.

**3. La eliminación del retiro frontal**, una de las normas determinantes para la actual conformación de las áreas residenciales.

Este retiro, universalmente requerido por el actual Reglamento Nacional de Construcciones (con contadas excepciones en áreas de valor histórico), proviene de una tipología suburbana generada en otra época y para otra realidad. En áreas mayoritarias de la ciudad experimenta actualmente una verdadera «reducción al absurdo» por el irracional desaprovechamiento de un espacio vital para un lote pequeño, así como por la virtual «apropiación informal» —basada en muros, garajes y edificaciones «antirreglamentarias»— de dicho espacio.

Aparte del desorden a todo nivel (urbano y reglamentario), el retiro frontal tiene como resultado el aislamiento de la unidad de vivienda, su separación del espacio colectivo. Conduce a la desaparición de espacios de transición y a una concepción de la calle como «tierra de nadie».

La propuesta, al permitir construir hasta el límite frontal del lote, pone en contacto directo a cada vivienda con el espacio urbano, restableciendo el vínculo fluido entre las unidades mediante un espacio en común, condición necesaria para la creación de una comunidad.

Se recupera la noción tradicional de «calle-corredor», presente en las áreas históricas de la ciudad. En la propuesta se ha tomado como modelo la proporción existente entre altura de edificación y ancho de calle de «Lima cuadrada».

El espacio del retiro es la condición de posibilidad de la propuesta, pues permite construir escaleras y ambientes adicionales sin demoler lo existente.

Esta transformación se está dando hoy, pero de modo deformado y aberrante debido a los impedimentos normativos. Es decir, la propuesta se sustenta en una

tendencia reconocible en la realidad actual. La idea es eliminar normas inaplicables y que impiden la intervención profesional; tender a la simplificación de un aparato normativo y burocrático que resulta complejo y caro.

La exigencia del retiro no es el único requerimiento normativo que debe simplificarse, pero constituye el punto medular del conflicto. Se propone un sistema normativo muy simple, que propicie un resultado basado solo en lo que es posible y en el sentido común.

**4. La elaboración de una política integral de vivienda,** que contemple cambios en la ley del inquilinato, el sistema de hipoteca y un nuevo uso de los recursos del Estado (impuesto del Fondo Nacional de Vivienda, Fonavi).

La propuesta describe un proceso gradual, autorregulado; una transformación en pequeña escala, pero generalizada; un cambio radical no dirigido por una planificación centralizada.

Se propone que el Estado invierta los recursos destinados a la vivienda (impuesto del Fonavi) inyectándolos en un sistema financiero que impulse esta transformación. Esto permitiría que cada propietario potencie su pequeña propiedad gracias a un sistema masivo de hipoteca social. Complementariamente, la liberalización de la ley del inquilinato permitiría regular el posible alquiler de las nuevas viviendas, así construidas, en función del pago de dicha hipoteca. Se ampliaría, de este modo, la oferta de vivienda en alquiler, dramáticamente ausente en la situación actual. Esto constituye una política alternativa para la inversión del Estado, cuya participación directa se debe concentrar en obras de infraestructura urbana (transporte, saneamiento) y no en la construcción de vivienda. Esto último queda trasladado a la sociedad civil.



## A PROPÓSITO DE LA MODERNIDAD. ARQUITECTURA Y NEOLIBERALISMO

Publicado en *Cuadernos Urbanos*, n.º 26, Lima, julio de 1990, pp. 30-32.

---

Practiquemos un enfoque preciso para enfrentar nuestra contemporaneidad urbana: preguntémonos por la vivienda o, puesto en otros términos, por la relación entre vida cotidiana y estructura espacial. Y vayamos directamente en pos de la evidencia. Miremos a nuestro alrededor: a los asentamientos populares, a las urbanizaciones de clase media, a los territorios ocupados por la alta burguesía. Observemos esos millares de pequeños chalets de la vapuleada, pero siempre aspirante, clase media; abigarrados por el uso desbocado de un lenguaje arquitectónico cuyo origen y cuya gramática se desconocen, pero que remite en forma vaga e intuitiva a un cierto estatus social; superprotegidos por muros y rejas de una paranoia desconcertante, que asume la claustrofobia del encierro como el precio inevitable de la seguridad. Comprobemos el culto al lote, practicado obsesivamente por los sectores populares: un pequeño terreno, no importa mucho dónde, sin agua ni luz; apenas una pequeña porción de tierra pedregosa cuyo título de propiedad constituye una reivindicación que amenaza convertirse, fácilmente, en el objetivo final de una vida de sacrificio. Y si podemos, accedamos a esas urbanizaciones de clase alta, superando casetas de control, calles enrejadas y *huachimanes* armados, y atisbemos los grandes jardines donde juegan, solitarios, los pobres niños ricos.

Si nos atenemos a lo que la realidad urbana nos muestra como evidencia; si atenemos a la producción del espacio en nuestra ciudad y a la vida cotidiana que genera, resulta difícil entender cómo recurrir al individuo —y más concretamente a la propiedad individual— para transformar positivamente la ciudad. Resulta aún menos entendible cómo la situación actual de la vida en Lima se puede deber, en

alguna medida, a la insidiosa influencia del «colectivismo» al que hemos estado supuestamente sometidos. Una observación cuidadosa —y, de ser posible, objetiva— de la realidad, nos dirá lo contrario: el problema principal de la ciudad es precisamente el desarrollo aberrante y desproporcionado de la propiedad privada —de la idea de privatización del espacio—, en desmedro del espacio colectivo o espacio ciudadano. Cosa aún más grave si vemos muchas acciones de la ciudad como expresión exacerbada de una ideología de la propiedad privada como valor de los mismos actores urbanos que la detentan. Lo que vivimos en Lima, principalmente en el modelo dominante de ciudad —el de la vivienda unifamiliar de clase media, modelo dominante, en términos ideológicos, incluso en asentamientos populares—, es una particular forma de producción y transformación del espacio, cuyo resultado visible es la destrucción del tejido urbano; una ideología cuya dinámica intrínseca consiste en generar una suerte de células autónomas, aisladas, desconectadas entre sí; algo equivalente a un cáncer que va matando las células que constituyen el cuerpo de la ciudad al reificarlas en unidades discontinuas, eliminando o desnaturalizando los espacios de transición y destruyendo así la organicidad del espacio urbano.

No es este un juicio moral sobre motivaciones. Muchas veces la preocupación por la seguridad tiene amplia justificación, y la inhospitabilidad de las calles es una realidad muy concreta; pero la mayoría de las veces es una agresiva voluntad de apropiación —de privatización, podríamos decir— del espacio colectivo lo que constituye la fuerza generadora de las transformaciones. Podemos llegar al caso (y conozco ejemplos) de que esta apropiación se haga sobre áreas verdes que se encontraban en buen estado y eran utilizadas por la comunidad, incluido el propio depredador. Pongo el énfasis en una ideología urbana en funcionamiento, más allá de la mayor o menor voluntad de quienes la encarnan con su acción. Repito, entonces, que me parece sorprendente la propuesta de que la propiedad privada en sí misma, intrínsecamente, sea el principio generador de un cambio positivo en el actual estado de cosas.

Todos sabemos, o por lo menos intuimos, que un adecuado funcionamiento de la estructura global del espacio en una ciudad contemporánea implica una suerte de delicado equilibrio entre lo privado y lo público, entre espacio interno y espacio externo, entre espacio individual y espacio colectivo. No se trata, por cierto, de proponer la disolución de un lugar propio, del ámbito privado donde el individuo o la familia se encuentren separados de lo colectivo, de lo general; ni siquiera estamos hablando de la desaparición de la propiedad privada como

base inevitable de la inversión y el desarrollo urbano en la actual ciudad capitalista; pero lo que hemos vivido hasta este momento es el despliegue enfermizo de una sola tendencia. Renovación urbana —una auténtica mejora en las condiciones de vida en la ciudad— implica pues, necesariamente, una revaloración del espacio público, de las calles y plazas, de los parques y las áreas de reunión. La cuestión crucial es, entonces, cuál debe ser la relación entre esos espacios públicos y los espacios privados; cómo debe ser la transición de unos a otros. En otras palabras, cuáles deben ser los pasos que conduzcan a la reconstitución del tejido urbano.

### **Los límites del Estado**

Históricamente, el rol de controlar los excesos de la propiedad privada ha recaído en el Estado; y en la ciudad este debe, supuestamente, salvaguardar el espacio de lo colectivo. Sin embargo, por su naturaleza misma, el Estado solo puede concebir el espacio público como un concepto global. Lo colectivo es, para el Estado, un principio general y no una existencia específica. De ahí que la única forma a su alcance de intentar intervenir en la realidad urbana derive irremediablemente en la acción burocrática. El Estado puede imponer la prioridad de lo público mediante recursos de inversión, de administración o de reglamentación, pero jamás podrá generar una comunidad; esta requiere elementos de cohesión e identificación colectiva que solo surgen de relaciones particulares. Una comunidad implica siempre el imperio de lo específico. Y no hablemos ya de que, en una sociedad de escasez, de capitalismo precario, el Estado como regulador urbano se encuentra dominado por dos tendencias complementarias: la corrupción burocrática y la complicidad especulativa.

Se trata también de un problema de escala. Si entendemos el sentido de comunidad como la expresión positiva de lo colectivo, admitiremos rápidamente que no puede existir, de manera orgánica, una colectividad de siete millones de personas; es decir, a escala de toda la ciudad. En la dispersa y fragmentada metrópoli moderna —y Lima es una, a su manera—, la identificación colectiva —la cultura compartida— se da solo a través de los medios masivos de comunicación; especialmente de la televisión, casi único elemento de cohesión a escala metropolitana. En todo caso, se encuentra pendiente una taxonomía de las formaciones colectivas en la ciudad moderna.

## ¿Comunidad orgánica?

Llegados a este punto nos parece indispensable la recuperación de conceptos como «comunidad orgánica», originados en algunas críticas primigenias a la modernidad, rehuendo al mismo tiempo sus posibles connotaciones ruralistas o arcaizantes. Creo que debemos entender la ciudad como la articulación, a gran escala, de conjuntos constituidos orgánicamente.

La modernidad urbanística que nos ha tocado vivir se basó casi exclusivamente en la expansión urbana. Hoy todos aceptan que este desarrollo se encuentra prácticamente extenuado. De acuerdo con este diagnóstico, en líneas generales corroborado por la realidad, nos hallamos en el inicio de un proceso de densificación urbana. Urge, pues, definir claramente las posibles ciudades hacia las que, alternativamente, nos dirigimos. Esto pasa por redefinir la relación entre lo público y lo privado; en el ámbito más arquitectónico, entre espacio interior y espacio exterior, entre los conceptos de unifamiliar y multifamiliar, etcétera. El cambio de expansión urbana a densificación urbana, como definatorio de nuestra contemporaneidad, es una coyuntura favorable para la propuesta de tipologías de vivienda alternativas a las existentes, propuesta basada en la superación tanto del burocratismo como del desarrollo exacerbado del «individualismo urbano».

## CONDICIÓN URBANA Y MODERNIDAD

Publicado en Enrique Urbano (compilador), *Modernidad en los Andes*, Centro de Estudios Regionales Bartolomé de Las Casas, Cusco, 1991, pp. 229-241.

---

### Hablar desde la modernidad

Desde el punto de vista del desarrollo —tanto social como productivo— puede parecer difícil plantear una discusión sobre la modernidad en América Latina sin que surja una actitud inmediata de tajante rechazo o de crítica intransigente, cuando no de ironía o abierto sarcasmo. Atraso tecnológico, descalabro económico y violencia social parecen ser los únicos resultados de un proceso que, además, destruye incansablemente una cultura tradicional para reemplazarla por una deplorable combinación de caos y banalidad. La deformación aberrante de los valores, producida por un desordenado entrecruzamiento de funcionamientos ideológicos, y la reducción de todo, incluida la ética personal, a mera mercancía, parecen definir cualquier supuesta modernidad. Frente a esta situación, el inevitable rechazo se podría expresar tanto mediante la idealización regresiva de formas de cultura y de sociedad premodernas como mediante la tentación apocalíptica de una explosión que termine con todo: reacciones antimodernas que acaban alimentando, tarde o temprano, alguna variante fundamentalista. Sin embargo, me parece tan evidente que nos encontramos inevitablemente instalados en *alguna* modernidad, que considero prioritario intentar adquirir el conocimiento de su naturaleza y el análisis de sus características principales. Debo añadir también que no me anima ninguna de las formas del rechazo visceral a la modernidad que acabo de mencionar, sin que ello implique satisfacción con el curso actual de los acontecimientos.

El objetivo de este texto es proponer que somos modernos porque, con o sin el adecuado desarrollo tecnológico, somos urbanos; es decir, no solo pertenecemos

ya a una sociedad predominantemente urbana, sino que la ciudad se ha convertido en el elemento central de la imaginación colectiva (si se me permite usar una categoría ambigua y generalizante). Se trata de algo mucho más significativo que un simple dato estadístico o una ubicación de naturaleza sociológica; implica un cambio de mentalidad cuyas consecuencias son profundas.

Poner el énfasis en la ciudad contribuye a darle concreción a una polémica más bien inasible. Discutir sobre la modernidad debería ser discutir sobre la ciudad como categoría concreta de la realidad; una perspectiva con ventajas epistemológicas y prácticas que además nos alivia —aunque solo parcialmente— de la conflictiva relación entre modernidad y progreso.

Podríamos decir entonces que, para países no plenamente (o deformadamente) industrializados, la ciudad sería, intrínsecamente, la modernidad; y que en consecuencia debemos, como punto de partida, alterar una fórmula comúnmente aceptada: ya no definir la modernidad como el proceso por el cual una sociedad agraria se transforma en un Estado industrial moderno (una definición sin duda más ortodoxa y eurocéntrica), sino el paso de una sociedad rural a una sociedad urbana. Para América Latina, y especialmente para el Perú, la ciudad no sería tan solo la deplorable consecuencia de un forzado proceso de modernización, sino la razón misma por la que tenemos que hablar *desde* la modernidad. La propuesta es considerar la condición urbana como definitoria de la condición moderna.

Hablar desde —y no acerca de— la modernidad nos lleva a pensar la realidad de América Latina con cierto grado de autonomía con respecto a los centros originarios del concepto mismo. No se trata de obviar las relaciones de configuración histórica y de dependencia, ni pretender que no existen mecanismos de dominación a nivel global (sean militares o económicos), pero implica intentar superar el determinismo de las tendencias analíticas que pretenden establecer una suerte de sistema de vasos comunicantes debido al cual cada aspecto de nuestra realidad puede —y debe— ser explicado desde su pretendida ubicación en un mecanismo supuestamente universal. Simplemente, intentar entender cuáles son los procesos internos que en América Latina nos incorporan, con su propia lógica, a la modernidad.

De ahí mi insistencia en el proceso que parece ser el único verdaderamente decisivo de nuestra contemporaneidad: el masivo proceso de urbanización que domina nuestros países desde hace cuatro décadas. Proceso que en el Perú es doblemente complejo por coincidir con la incorporación del mundo rural andino

al mundo urbano. Esto que parece obvio como dato general no lo es tanto si conseguimos deslizar el proceso de la modernidad de conceptos como industrialización y desarrollo, privilegiando categorías como *ciudad moderna* y *condición urbana*. La ciudad moderna sería aquella que por su tamaño —magnitud de extensión y población— está compuesta por diversas estructuras de orden espacial y social, relativamente desarticuladas entre sí; que se encuentra sometida a un cierto ordenamiento global de índole burocrático y cuya única homogeneidad cultural se la dan los medios masivos de comunicación. En cuanto a la condición urbana, no rehuiría, en principio, la connotación existencial sugerida por el término *condición*.

Dejar de lado por el momento conceptos como industrialización y desarrollo (por lo menos en sus acepciones más comunes), y considerar la condición urbana como el aspecto esencial de la modernidad, tiene, además de una particular pertinencia para América Latina, notorias ventajas metodológicas para enfrentar este complejo fenómeno. Esto, especialmente si nos referimos a la crisis de dos concepciones complementarias entre sí y hasta hace poco estrechamente ligadas a la idea de modernidad: la construcción de sistemas globales de explicación de la realidad y lo que se suele denominar *historicismo*, en el sentido de una concepción teleológica de la historia.

### **Crisis del historicismo**

Sin duda, uno de los temas principales de la actual discusión sobre el fin de la era moderna es la crisis del historicismo. Si bien parece prematuro y descaminado llegar a este tipo de conclusiones, no ha faltado el intelectual posmodernista que anuncie, ante el circunspecto ambiente académico norteamericano, el «fin de la historia». Resulta útil pensar en el porqué de tal confusión remontándonos brevemente al origen de esta particular concepción de la historia.

Las fechas iniciales son claras: por un lado, los ideales de la Ilustración, la Revolución Francesa, los derechos del ciudadano, la Constitución norteamericana, la libertad del individuo y la igualdad entre los hombres; y por otro lado, la Revolución Industrial, la mecanización de la producción, la tecnología y el mercado, el capitalismo y las diversas formas de oposición socialista a este, las conflictivas relaciones entre burguesía y proletariado, entre capital y trabajo. Esquematiizando, una transformación social y una transformación productiva, ambas bajo la inspiración y guía de la *razón*. Y ambas desarrollando sus posibilidades y

contradicciones durante un período histórico claramente definido, que solemos identificar como la época moderna: los dos siglos transcurridos desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días. Me interesa subrayar la simultaneidad de esta doble vertiente de la modernidad: una nueva racionalidad social y una nueva racionalidad productiva; y, sobre todo, el modo en que ambas racionalidades generan, como uno de sus efectos, el historicismo.

Así, uno de los momentos simbólicamente originarios de la modernidad es la interrupción del derecho divino del gobernante. Se corta la cabeza del rey, seccionando el vínculo entre Dios y los hombres que legitimaba la inmutabilidad de su sistema social. Ahora es posible concebir (idear) un nuevo orden social, ya sea mediante el diseño de una sociedad ideal o mediante su deducción a partir del análisis histórico. Con los derechos del hombre aparece la justicia como un ideal hacia el cual es posible (y deseable) dirigir la historia humana. Diversas formas de historicismo, sea utópico o científico, se deducen de sistemas basados en el entendimiento racional de las relaciones sociales y sus transformaciones. Lo importante es que se llega a la convicción de que la historia tiene una lógica intrínseca y, por lo tanto, tiene una dirección y un objetivo.

También se encuentra presente el historicismo en la segunda vertiente de la modernidad a la que nos hemos referido: el desarrollo de una racionalidad técnica, la optimización de los medios productivos vía su sistematización y seriación mecánica, nos lleva a la equivalencia entre progreso y desarrollo tecnológico. Se identifica el avance de la historia con el avance científico y técnico. La modernidad así entendida ha sido adoptada tanto por el capitalismo norteamericano como por el socialismo soviético. Impulsar el desarrollo técnico de los medios de comunicación implica la ampliación siempre creciente del mercado o de un proceso exhaustivo de planificación.

Ambas vertientes del historicismo tienen en común una vocación de universalidad; se plantean como modelos de validez generalizable, idealmente aplicables al mundo entero. Por lo menos hasta la Segunda Guerra Mundial, tanto los ideales de las democracias liberales como los ideales del socialismo se consideraron a sí mismos universales, y se apoyan en esta convicción para sustentar su vocación de militante internacionalismo. Libertad individual y justicia social, derechos humanos y libertad de expresión; el capitalismo y el socialismo se han sustentado, ambos, en un conjunto de valores que, difiriendo en muchas cosas, provienen de la misma matriz generadora: los ideales de la Ilustración. De igual modo, desde

la Revolución Industrial, el desarrollo de una racionalidad instrumental vinculada al progreso tecnológico se ha apoyado, alternativamente, o en la primacía de un mercado global a través del cual tiendan a autorregularse las relaciones entre los Estados, o en el control de áreas de influencia geopolítica sobre las cuales se pueda aplicar una planificación integral y centralizada.

De este conjunto de planteamientos, contrapuestos o complementarios entre sí, surge la actual crisis de la modernidad. Los trazos, limpios y precisos, que los organizaban en campos geoméricamente dispuestos, han empezado a borrarse. De ahí que parezca necesario regresar sobre los pasos de la modernidad, replanteándose el desarrollo y las relaciones de ambas racionalidades fundacionales, a partir de sus ideales originales, pero a partir también de lo que podríamos llamar la «confusión contemporánea». Por lo menos desde fines de los años sesenta la sociedad tecnológica ha sido objeto de cuestionamiento con relación a los efectos perniciosos de la publicidad y del consumismo. Asimismo, cada vez resulta más clara la dependencia entre avance tecnológico y desarrollo armamentista. Y, simultáneamente, se ha puesto en duda la idea de que es posible una solución técnica a los problemas sociales. Los problemas del socialismo «realmente existente» se derivan en parte de los límites de la planificación técnica. En ambos casos parece comprobarse que el desarrollo tecnológico posee una racionalidad autónoma que acaba instrumentalizando al trabajo y a la sociedad en su conjunto.

Vinculada a la relativización de la racionalidad técnica, y como parte de la pérdida de la vigencia más general del historicismo, aparece la crisis de los procesos de sistematización global de la sociedad. Con fuerza creciente la fragmentación, los avances irregulares, el reconocimiento de las diferencias y la especificidad de las culturas han pasado a primer plano en la percepción cotidiana de la contemporaneidad; coexisten, con nitidez y relieve, una simultaneidad de momentos diferenciados en el desarrollo de realidades diversas. Se trata de la pérdida de validez de la racionalidad analítica, según la cual toda realidad se puede conocer si entendemos el lugar que cada parte ocupa en un mecanismo integral, y que a su vez todo problema se puede resolver si lo descomponemos en sus partes y actuamos sobre cada una de ellas por separado; es decir, la pérdida de validez de la noción misma de sistema. El mundo sería, por el contrario, un conjunto de realidades —o estructuras— relativamente discontinuas entre sí, articuladas solo de manera parcial y fragmentaria. Lo paradójico resulta que, al mismo tiempo que ocurre este desencadenamiento antisistémico de la realidad política y cultural, mientras más se afirma lo específico de cada nacionalidad, de cada cultura,

de cada geografía, de cada momento histórico, vivimos también la globalización de la información y la aparente primacía general del mercado como elemento dominante de las relaciones internacionales. Tal vez podríamos concluir que los problemas del historicismo y de la sistematización analítica no ponen en duda, realmente, la naturaleza intrínseca de la modernidad, tal como esta se manifiesta en fenómenos más complejos y que admiten en su interior sus propias contradicciones. Vivimos en un mundo cada vez más diferenciado y cada vez más interconectado; asistimos a una suerte de delicado equilibrio entre lo específico y lo universal.

En el contexto de esta discusión no tiene sentido ingresar a examinar detalladamente las múltiples razones por las cuales las tendencias tanto sociales como técnicas de la modernidad, aun conservando su vigencia, ya no pueden ser sometidas a una sistematización historicista. Lo que quisiera hacer notar es que, hasta hace poco tiempo, realidades como la de América Latina se definían exclusivamente desde un punto de vista desarrollista, basándose en su mayor o menor atraso con respecto a centros más avanzados; variaban solo el diagnóstico y las propuestas de mejoramiento desde el punto de vista ideológico, es decir, dependiendo de si lo que se deseaba era alcanzar una forma más avanzada de capitalismo o de socialismo.

Así, la modernidad aún no rendía sus frutos porque existían todavía rezagos de feudalismo tradicional que era preciso erradicar o porque, según la teoría de la dependencia, la ausencia de la modernidad en los países subdesarrollados resultaba instrumental para la continua acumulación de riqueza en los centros de poder internacional. Lo importante era que América Latina se encontraba camino a la modernidad y, mediante una más pronta incorporación a las leyes del mercado y la división internacional del trabajo, o mediante su emancipación respecto a estas, lo deseable era acelerar su advenimiento. Estas interpretaciones y propuestas aceptan que existe una línea de evolución histórica sobre cuya base debemos evaluar nuestra situación recordando las alternativas según el punto de vista ideológico, pero entendiendo que, una vez establecido este, solo hay una línea correcta, en el «sentido de la historia». La pérdida de vigencia del historicismo permite reexaminar radicalmente esta concepción. Parece ahora imprescindible encontrar la dinámica interna que nos ha llevado a la gradual desaparición de formas de producción precapitalista, y su sustitución por otra realidad que no alcanzamos a entender del todo.

## La interpretación de la ciudad

Es por esto que considero pertinente para la realidad de América Latina el uso del término *sociedad urbana*, en lugar de *sociedad industrial*, para definir lo específico de nuestra modernidad. No evaluamos la realidad de América Latina basándonos en un mayor o menor grado de avance según parámetros preestablecidos, sino que caracterizamos su situación a partir de la constatación directa de una existencia muy concreta: la ciudad. Esto nos permite no tener que ubicarnos en función de un sistema global de explicación, sino desarrollar una técnica de lectura e interpretación de los síntomas presentes en la realidad cotidiana. Esta aproximación requiere, además, reincorporar el nivel de la subjetividad. Hemos dicho que la ciudad moderna está compuesta de estructuras parciales, relativamente desarticuladas entre sí. El nivel de la subjetividad es indispensable para definir y dimensionar estas posibles estructuras. La ciudad no es la misma para todos. Esta afirmación, evidente pero ante la que surgen de inmediato incontables precisiones y matices, podría ser la base de una técnica de interpretación sintomática de la ciudad, simultáneamente estructural y subjetiva.

El tema de la condición moderna, entendida como condición urbana, se puede vincular directamente con otro tema particularmente significativo: la migración del campo a la ciudad; pero también de ciudad a ciudad o de continente a continente, en una suerte de movilidad social acorde con la creciente internacionalización del capital y su acentuada capacidad de desplazamiento. Por lo menos desde mediados del siglo XIX la condición de inmigrante es, a nivel mundial, casi sinónimo de la de habitante de la metrópoli. En la gran ciudad todos, por decirlo así, son inmigrantes. En América Latina este proceso de inmigración externa está complementado por uno de inmigración interna: a los inmigrantes provenientes de Europa o Asia se añaden los del medio rural, en particular del medio rural andino. El lugar de encuentro es la ciudad.

Un país como el Perú carece, desde el punto de vista histórico, de una lógica interna que impulse el desarrollo de su tecnología productiva. Su supuesta industrialización no ha sido producto de un proceso real de acumulación de riqueza. La modernidad en el Perú, vista desde la perspectiva del desarrollo, sería percibida como una suerte de avance discontinuo, parcial y, en definitiva, frustrado. Los sucesivos momentos de relativa modernización, durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, no alteran sustancialmente la naturaleza intrínseca de la constitución social. En cambio, si enfrentamos el problema con la categoría

de *condición urbana* y con el tema complementario de la inmigración del campo a la ciudad, inmediatamente podemos establecer que la modernidad, en el Perú, consiste en la incorporación del mundo andino al mundo urbano, y la consiguiente aparición de la ciudad moderna.

Entender la modernidad en América Latina implica entender el problema de la ciudad moderna. Y sin duda un proyecto prioritario debería ser entenderla desde el punto de vista de la producción del espacio y la ideología subyacente. Esto se puede hacer atendiendo a factores que podríamos llamar *productivistas*, es decir, de índole económica e ideológica. Pero pienso también que podríamos acceder a una forma de conocimiento directo de la modernidad, de sus ilusiones y frustraciones, de su engaño aunque también de su esperanza, intentando entender y sentir la *experiencia* de la ciudad moderna. Para lograrlo sin caer en ejercicios de subjetividad individualista requerimos una aproximación metodológica que nos permita un acceso directo al problema de la identidad y el desarraigo, al problema de la fragmentación de la vida urbana, al problema de la multitud, de la soledad y de las formas posibles de establecer vínculos sociales significativos.

Debemos recordar que para el mundo occidental la aparición de la ciudad moderna ha sido un hecho tan significativo para el advenimiento de la modernidad como la industrialización o los ideales democráticos. Las características de la sociedad urbana, y específicamente de la ciudad moderna, han sido objeto de análisis y crítica desde el comienzo mismo de la modernidad, y han tenido una cierta autonomía metodológica con respecto a los efectos más directamente productivos o sociales de la Revolución Industrial, sobre todo en lo que se refiere a la aparición de un nuevo tipo de subjetividad. Es esto último lo que me interesa ahora rescatar.

### **Las percepciones originarias de la modernidad**

El camino más fructífero para volver a entender el sentido inicial de la modernidad parece ser el regresar a su origen: a los ideales de la Ilustración, al impacto de la Revolución Industrial, a la aparición de la ciudad moderna. Para ello quisiera concentrarme en el período histórico correspondiente al primer impulso de la modernidad; aquel que se desarrolla durante el siglo XIX y es definido por el conjunto de transformaciones asociadas a la Revolución Industrial: nuevos materiales, máquinas y fuentes de energía que permitieron ampliar espectacularmente la producción; medios de comunicación y transporte que redujeron las distancias

sobre la Tierra; una alteración total de la relación entre el campo y la ciudad; el crecimiento desbordante de estas últimas y la aparición de nuevas clases y nuevas relaciones sociales, así como el inicio de la conflictiva relación entre capital y trabajo. No es mi intención desarrollar una tesis de tipo histórico con respecto a este complejo período, sino intentar recuperar algunas percepciones originarias sobre la modernidad; y, más en específico, constatar la aparición de una subjetividad particular, especialmente aguda en relación con lo que estamos llamando *condición urbana*. Esto podría permitir replantear nuestra propia percepción de la vida urbana contemporánea y local, cuyo estudio se encuentra actualmente más cercano a la sistematización analítica que a otros niveles de aproximación más fructíferos —a partir de la subjetividad y la cotidianidad—, como serían, por ejemplo, la relación entre estructuras de organización espacial y consulta social, circuitos individuales y colectivos de uso de la ciudad, la situación de la conciencia individual en contacto con la masa, etcétera.

Resulta pues indispensable referirnos al primer impacto, a la primera impresión de la modernidad en la conciencia humana; y para ello podemos comenzar remontándonos directamente a la Inglaterra de mediados del siglo XIX —a la Inglaterra de John Ruskin, Joseph Paxton y William Morris, de la reina Victoria y el Imperio británico, de Friedrich Engels y Karl Marx, de Charles Dickens—, al corazón mismo de la Revolución Industrial y al Londres victoriano, la ciudad más grande de la época y, se podría decir, la primera ciudad moderna.

Un primer testimonio —optimista, aún libre de la ansiedad y la ambivalencia que caracterizarían las más importantes percepciones de la modernidad— es un célebre discurso pronunciado en 1850 por el príncipe Alberto, esposo de la reina Victoria, como preparación para la gran exposición de la producción industrial británica, que tendría lugar en el famoso Palacio de Cristal de Londres un año después:

Nadie que haya prestado alguna atención a las características peculiares de la era actual dudará ni por un momento de que estamos viviendo un período de la más maravillosa transición, que tiende con rapidez a complementar esa gran finalidad a la que, de hecho, apunta toda la historia: la realización de la unidad de la humanidad [...]. Las distancias que separan a las diferentes naciones y partes del globo se desvanecen rápidamente ante los logros de la invención moderna, y podemos cruzarlas con increíble facilidad [...]. El pensamiento es comunicado con la rapidez e incluso la energía del rayo. Por otra parte, el gran principio de la división del trabajo, al que cabe denominar la energía motriz de la civilización,

se está extendiendo a todas las ramas de la ciencia, la industria y el arte. En tanto que antaño las más grandes energías mentales pugnaban por un conocimiento universal, y ese conocimiento quedaba limitado a unos pocos, hoy se dirigen a especialidades [...] pero el conocimiento adquirido se convierte en seguida en propiedad de toda la comunidad. Los productos de todos los rincones del globo son puestos a nuestra disposición, y solo nos queda elegir el que sea el mejor y el más barato para nuestros fines; las energías de producción son confiadas al estímulo de la competencia y el capital. Por tanto, el hombre se está aproximando al más complejo cumplimiento de la gran y sagrada misión que ha de realizar en este mundo [...]. Espero con confianza que la primera impresión que la visión de esta vasta colección producirá en el espectador será la de un profundo agradecimiento al Todopoderoso por los dones que Él nos ha prodigado ya aquí abajo.<sup>1</sup>

De esta manera, tal vez simplista pero de una transparencia admirable, tenemos aquí todos los temas de la modernidad, expuestos por un gobernante ilustrado convencido de su misión como abanderado y líder de estas transformaciones.

No obstante, como hace notar Nikolaus Pevsner refiriéndose a muchas de las máquinas destinadas a la industria y exhibidas en el Palacio de Cristal:

Pero los operarios son chiquillos, y este aspecto negativo de la fábrica en la temprana era victoriana no hubiera debido ser olvidado por los entusiastas profecías del príncipe Alberto sobre el inminente cumplimiento de la sagrada misión del hombre. Es evidente que no se le ocurrió, pese a ser un hombre consciente y caritativo, que la reducción del trabajo infantil en las fábricas textiles a diez horas diarias, de acuerdo con la *Fielden Act* de 1847, y la abolición del empleo de niños menores de diez años en las minas, según la *Shaftesbury Act* de 1842, tal vez fueran medidas insuficientes. De hecho, el trabajo de los niños en el deshollinado de chimeneas estuvo tolerado hasta la década de 1870.<sup>2</sup>

Estamos de lleno en el mundo contradictorio y angustiante del progreso, aquel que le haría a William Morris renegar de la máquina y proponer un regreso a las formas artesanales de producción. Mundo sobre el que Charles Dickens escribiría, en *Historia de dos ciudades* (1859):

---

<sup>1</sup> Nikolaus Pevsner, *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 247.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 252.

Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, era el tiempo de la sabiduría, era el tiempo de la tontería, era la época de la fe, era la época de la incredulidad, era la temporada de la luz, era la temporada de la oscuridad, era la primavera de la esperanza, era el invierno de la desesperación, teníamos todo ante nosotros, no teníamos nada ante nosotros, todos nos íbamos directo al cielo, todos nos íbamos directo en la otra dirección.<sup>3</sup>

Este es un uno de los sentimientos básicos de la modernidad: la ansiedad producida por sus contradicciones inherentes. La coexistencia de sentimientos contradictorios, en una suerte de ambivalencia intrínseca, parece haber sido percibida con gran claridad en la vida cotidiana de la Europa del siglo XIX.

Ya desde el inicio del período histórico al que nos estamos refiriendo, el tema de la ciudad fue motivo de particular atención. No solo por la comprobación de que se trataba de una importante consecuencia de la industrialización, sino sobre todo porque generó una nueva realidad, distinta, desconocida hasta entonces, cuyo impacto en la historia humana resultaría decisivo. Para empezar, su tamaño, así como la velocidad de su crecimiento, hicieron de la ciudad moderna un fenómeno intimidante. En términos generales, el crecimiento vertiginoso de las grandes ciudades es un fenómeno básicamente del siglo XIX, al que conviene tratar con cierto detalle. Londres, cuna de la Revolución Industrial, creció de un millón de habitantes en 1800 a seis millones y medio al finalizar el siglo; París pasó de quinientos mil habitantes a tres millones en el mismo período. El fenómeno es más acentuado en Estados Unidos: Nueva York comenzó el siglo XIX con treinta y tres mil habitantes, para 1850 tenía ya quinientos mil y alcanzó los tres millones y medio en 1900; Chicago, fundada en 1833, tenía treinta mil habitantes en 1850 y dos millones al comenzar el siglo XX. Menciono cifras para reforzar la idea de que la experiencia de un crecimiento así tiene que alterar decisivamente la naturaleza misma de las relaciones sociales, e incluso del modo en que el hombre se percibe a sí mismo. Con una acumulación a tal punto rápida y descomunal surgen nuevas formas de asociación (o de disociación) del tejido social; se rompe el concepto mismo de comunidad y aparece la necesidad de control burocrático, así como una nueva idea del individuo, desarticulado de vínculos orgánicos con otros individuos.

Resulta ilustrativo en este sentido el testimonio recogido en *La situación de la clase obrera en Inglaterra*<sup>4</sup>, publicado por Friedrich Engels en 1865, tras una permanencia

<sup>3</sup> Charles Dickens, *Historia de dos ciudades*. Madrid: Rialp, 1990, p. 5.

<sup>4</sup> Friedrich Engels, *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Buenos Aires: Futuro, 1965, p. 45.

de casi dos años en ese país. Después de analizar la gran ciudad como instrumental para la división del trabajo y la productividad capitalista, y luego de denunciar con evidencias de primera mano las deplorables condiciones en las que se encontraba la vivienda del proletariado, Engels apunta hacia una percepción aguda y directa del efecto que le causa la muchedumbre urbana:

La brutal indiferencia, el duro aislamiento de cada individuo en sus intereses privados aparecen tanto más desagradables y chocantes cuanto más juntos están estos individuos en un pequeño espacio, y aun sabiendo que el aislamiento de cada uno, ese sórdido egoísmo, es por doquier el principio básico de nuestra sociedad actual, en ningún caso aparece tan vergonzosamente al descubierto, tan consciente, como aquí, entre la multitud de las grandes ciudades. La descomposición de la humanidad en mónadas, cada una de las cuales tiene un principio de vida particular y un fin especial, el mundo de los átomos, se lleva aquí a sus últimos extremos.<sup>5</sup>

Engels se muestra entre indignado y temeroso ante la experiencia de la multitud, pero más adelante se recompone y empieza a buscar caminos que conduzcan a la reconstrucción del sentido de colectividad entre estos individuos aislados, dotándolos de una conciencia colectiva y de un objetivo común. En la gran ciudad la comunidad es sustituida por la clase social; nace el proletariado:

Si la concentración de la población obra desarrollando y estimando la clase de poseedores, produce todavía más rápidamente el desarrollo de los obreros. Los obreros comienzan a sentirse una clase en su conjunto y advierten que, aunque sean individualmente débiles, unidos constituyen una fuerza. La separación de la burguesía, la diferente instrucción, sus distintas condiciones de vida, vienen a dar a los trabajadores ideas y percepciones propias; los obreros toman conciencia de su opresión y adquieren una importancia social y política. Las grandes ciudades son el foco del movimiento obrero; en ellas los obreros han comenzado, en primer lugar, a reflexionar sobre su condición y a combatirla; en ellas aparece el contraste entre la burguesía y el proletariado; de ellas han salido las uniones obreras, el Cartismo y el Socialismo.

Las grandes ciudades padecen la enfermedad del cuerpo social, enfermedad que presenta en el campo una forma crónica y en ellas se transforma en aguda, con lo que surge a la luz la verdadera naturaleza del mal y el medio apropiado para

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 45.

curarla. Sin las grandes ciudades y su creciente acción sobre el desarrollo de la inteligencia, los trabajadores no estarían tan adelantados como lo están ahora.<sup>6</sup>

La ciudad se percibe como el síntoma más notorio de una enfermedad grave, pero también como la condición de posibilidad para su curación. Si bien Marx y Engels, notoriamente en el *Manifiesto del Partido Comunista* de 1848,<sup>7</sup> dirigirán estas primeras percepciones de la modernidad hacia los aspectos centrales de la productividad capitalista, y describirán la ciudad como instrumental a los fines del capital y de la burguesía, esta es también escenario de la aparición del proletariado; y, lo que es más interesante, la ciudad tiene una función civilizadora: «La burguesía ha sometido el campo a la dominación de la ciudad. Ha creado ciudades enormes, ha incrementado en alto grado el número de la población urbana con relación a la rural, sustrayendo así a una considerable parte de la población del idiotismo de la vida rural».<sup>8</sup> Pero lo más estimulante en los textos de Engels citados son las observaciones directas —que perciben el síntoma— antes de ser sometidas a un proceso de sistematización: lo «desagradable y chocante» que le parece la multitud indiferenciada; o la idea de la ciudad como un escenario donde las clases pueden «comparar» sus condiciones de vida. Estas percepciones iniciales sobre el tema de la alienación —y, eventualmente, la conciencia— de la condición urbana, nos aproximan claramente a una problemática crucial de la subjetividad moderna: la multitud y la soledad. En una gran ciudad, la cercanía no genera vínculos sino que, por el contrario, tiende a impedirlos. La ciudad moderna pertenece simultáneamente a la masa y al individuo; a los sentimientos de una colectividad indiferenciada y a la subjetividad radical. De Dickens a Baudelaire, la literatura europea de mediados del siglo XIX se presenta plena de apuntes excepcionales sobre la naturaleza *distinta* de la vida de la gran ciudad.

Sin embargo, tomaré un ejemplo norteamericano que me parece insuperable: *El hombre de la multitud*.<sup>9</sup> Se trata de un extraordinario cuento de Edgar Allan Poe sobre la soledad y la multitud. El narrador, ubicado convenientemente en

<sup>6</sup> Ibídem, pp. 129-130.

<sup>7</sup> Escrito como un programa de la Liga de los Comunistas y publicado por primera vez como folleto en Londres, en febrero de 1848. Véase Karl Marx, Friedrich Engels, «Manifiesto del Partido Comunista», en *Obras escogidas*. Progreso, Moscú, 1975 (también en México DF: Fondo de Cultura Económica, 1973).

<sup>8</sup> Ibídem, p. 36.

<sup>9</sup> Edgar Allan Poe, «El hombre de la multitud», en *Cuentos selectos*. Madrid: Alianza, 1972.

el ventanal de un café, al borde de una vereda muy concurrida, comienza su observación de la muchedumbre indiferenciada con apuntes generales sobre ritmos de movimiento de la masa y otras tendencias; empieza gradualmente a establecer diferencias y precisiones entre grupos sociales, tipos de actividad, etcétera; y finalmente, al anochecer y con la luz artificial dominando la atmósfera, va analizando rostros individuales: toda la narración es una notable taxonomía de la muchedumbre que transcurre frente a su puesto de observación. Por fin, un viejo capta su atención a tal punto que decide abandonar su lugar y seguirlo. La persecución dura toda la noche, durante la cual el viejo, sin percatarse de que es seguido, recorre diversos barrios de Londres, caminando siempre por calles muy concurridas; entra a ferias repletas de público donde pasea su mirada indiferente por cientos de objetos y se mezcla con gente a la salida del teatro; se va desplazando por sectores más sórdidos conforme llega la madrugada, hasta que, al amanecer, el narrador decide abandonarlo. En este momento entiende su comportamiento: es el hombre que se niega a estar solo, aunque no habla con nadie; es el hombre de la multitud. En este cuento asistimos al nacimiento de un tipo particular de hombre moderno, tan característico de la gran ciudad: aquel que vaga sin rumbo aparente, movido solo por la atracción gravitatoria de la multitud en movimiento. Asistimos al nacimiento de la soledad *en* la multitud.

Marshall Berman (1982)<sup>10</sup> ha mostrado, de manera muy persuasiva, cómo la gran ciudad se convierte, para Baudelaire, en el lugar de «escenas originarias» que dan nacimiento al hombre moderno. Berman hace suya la ambivalencia de Baudelaire con respecto a la gran ciudad como producto del desarrollo económico de la modernidad, y simultáneamente como escenario de la «tremenda emancipación de las posibilidades y la sensibilidad del individuo». Donde Marx solo veía la despiadada embestida del desarrollo capitalista generando una sociedad brutalmente alienada y atomizada, Baudelaire intuye de inmediato el potencial de libertad que la condición urbana moderna trae consigo. Pues ese vagar sin rumbo que describía Poe, esa sensación de andar a la deriva que puede dominar compulsivamente a quien la sienta, puede también —y esto lo ve Baudelaire con claridad— abrir alternativas, permitir uno u otro rumbo, y ser así el inicio del sentimiento de libertad en su acepción moderna: «Es sobre todo por la exploración de enormes ciudades y por la convergencia de sus innumerables conexiones que nació

---

<sup>10</sup> Marshall Berman, *All that solid melts into air. The experience of modernity*. Nueva York: Simon and Shuster, 1982.

este obsesivo ideal». <sup>11</sup> Como ha hecho notar Berman, en Baudelaire coexiste un desprecio por la realidad agobiante de la sociedad moderna con una decidida inmersión en ella. Baudelaire se encuentra atraído de manera casi hipnótica por la muchedumbre metropolitana: por el corazón de la multitud, el flujo y reflujo del movimiento, por el centro mismo de lo fugitivo y lo infinito.

### La identidad del migrante

En un diálogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* <sup>12</sup> José María Arguedas compara la atracción que Chimbote ejerce sobre el hombre de la sierra con el bichito que vuela hacia la luz de la vela para ser consumido por ella. «Y así, así como este bicho, los serranos de todos los pueblos de las montañas, ¿no es cierto?, siguen bajando a buscar trabajo a Chimbote; también vienen de la selva, atravesando trochas y montes, ríos callados de tan caudalosos». <sup>13</sup> La atracción no se puede evitar, aunque resulte fatal. Pero en el texto de Arguedas hay un sutil aliento épico en esa marcha, una callada admiración: los pueblos del Perú acuden a las ciudades cumpliendo su destino; si se trata del largo recorrido hacia «la tierra prometida» o, por el contrario, de una maldición, es un problema irresuelto en la obra arguediana.

En su notable novela, Arguedas ubica la pérdida de identidad, el desconcierto del mundo andino trasladado a Chimbote, en la pérdida del lenguaje. Encontramos ahí la desesperación de no poder *hablar* en armonía con una lengua; se dramatiza esta pérdida del ser mediante el caos del lenguaje. Nos encontramos inmersos en un lenguaje fracturado, desarticulado. La ruptura del lenguaje es la ruptura de la tradición. Si lo ponemos en términos existenciales, el hombre que ha perdido la capacidad de hablar ha perdido su ser; en términos arguedianos, ha perdido el alma.

El cambio de una sociedad agraria a una urbana, el traslado del campo a la ciudad, tiene una consecuencia directa en un aspecto central de la identidad: la ruptura de la continuidad generacional. El desgajamiento del hombre de la tierra significa: ya no harás lo que hacía tu padre. La modernidad rompe una

<sup>11</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988, p. 148.

<sup>12</sup> José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1973.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 106.

concepción ancestral de identidad: trabajarás la tierra que trabajó tu padre, y antes de él tu abuelo; la tierra que trabajarán tu hijo y tu nieto... Esta es la esencia de la identidad tradicional y la piedra sobre la que se construyó el concepto mismo de nacionalidad. La modernidad nos arroja al caos vertiginoso de la ciudad, donde caminamos a la deriva, sin raíces, y donde los procesos de reconstrucción de un sentido de identidad están atravesados por una enmarañada red de marginaciones, fronteras, ideologías y azar.

El migrante carece de la seguridad de la tradición: su energía es inmensa porque su situación es flotante; pugna por agarrarse de vínculos que lo anclen, por hundir sus pies en la tierra. Su actividad es siempre fundacional: trabaja para sus hijos. La energía que produce es definitiva de la intensidad de la vida urbana. ¿Es posible reconciliar la migración y la identidad? ¿Qué mecanismos permitirían un sentido de identidad diferenciado de los procesos ideológicos? También es posible percibir en el desesperanzado libro de Arguedas una débil esperanza: la reconstrucción de la identidad mediante este proceso *elegido*. Si en la ciudad perdimos el alma, tal vez en la ciudad podamos encontrar la libertad.

En la novela de Mario Vargas Llosa *Conversación en La Catedral*,<sup>14</sup> el protagonista intenta romper con la identidad que le confiere su clase, la burguesía. La ciudad laberíntica pone ante él los posibles caminos hacia la liberación de una identidad que rechaza (ruptura simultánea con su clase y con su padre). Perdido en «el laberinto de la soledad» descubrirá pronto que esa libertad no implica necesariamente una salvación personal; se parece más bien al pantano que hay que recorrer fatigosamente. Buscará sin éxito vincularse con la política estudiantil y luego con la bohemia capitalina, para terminar casándose con una enfermera que lo anclará a los condicionamientos, aún peores, de una pequeña y empobrecida clase media. Los avatares de los «hijos de la burguesía», perdidos en la gran ciudad, tienen aquí su partida de nacimiento.

La construcción de un sentido de colectividad a partir de la ciudad moderna es, pues, un problema complejo ante cual no son posibles soluciones esquemáticas, que reduzcan todo a un simple reacomodo de las condiciones actuales. Intuyo que un conocimiento más cuidadoso de la vida en la ciudad, a través del estudio de sus configuraciones espaciales y de la vida cotidiana que en ellas se da, puede constituir la base de una disciplina metodológica, tal vez la única, que nos permita enfrentar el problema de la modernidad.

---

<sup>14</sup> Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

## ¿UN PAÍS HACIA LA MODERNIDAD? LAS CIUDADES SON IRREVERSIBLES

Entrevista publicada en el diario *El Peruano*, Lima, 13 de mayo de 1991, pp. 12-13.

---

### **Diario *El Peruano*: ¿Cuáles son las características de la ciudad moderna?**

Reynaldo Ledgard: Lo primero sería aclarar qué se entiende por *modernidad* en el Perú. Tal como lo veo, la modernidad corresponde a un período histórico que abarca los últimos cuarenta o cincuenta años; esta periodización se puede justificar si ponemos como punto de partida de la modernidad en el Perú, en el sentido en el que la entendemos en la actualidad, dos hechos fundamentales. El primero es la transformación de las relaciones internacionales a partir de la Segunda Guerra Mundial y la supremacía global de Estados Unidos; y el segundo es el rol hegemónico de Estados Unidos como modelo determinante para América Latina. Con este rol hegemónico del llamado *modelo americano* en nuestro continente, se imponen modelos de desarrollo a nivel integral; modelos sociales, productivos y económicos que implican también modelos arquitectónicos y urbanos; es decir, hay una suerte de hegemonía cultural global norteamericana a partir de ese momento. Creo que esta es una de las variables centrales de la modernidad en el Perú.

La otra variable, que en realidad viene emparejada con esta, y que considero también fundamental, es que tanto por la imposición de nuevos modelos de procedencia norteamericana como por una serie de reorganizaciones en la estructura social y política interna, tenemos un traslado masivo del campo a la ciudad, que se inicia fuertemente a partir de los años cincuenta y prosigue hasta hoy. Deja de ser la nuestra una sociedad rural, feudal, con rezagos medievales, y se convierte en una sociedad urbana, conflictiva, histórica en el sentido antropológico.

Creo que la arquitectura moderna responde, de alguna manera, a estas dos grandes transformaciones

**DEP: ¿Tú crees que el proceso de la modernización que se produce en el país corresponde a un desarrollo natural o forzado?**

RL: Es una pregunta difícil de responder con un sí o un no. Sin duda, se han perdido algunos valores tradicionales del mundo andino; se ha entrado en esta especie de caos vertiginoso de la ciudad que implica una suerte de pérdida de identidad, por lo menos para grandes sectores de la población que sufren un sentimiento de desarraigo, de vulnerabilidad a la manipulación de los medios de comunicación, de lo que llamamos comunicación de masas. Pero al mismo tiempo creo yo que se ha ganado, o por lo menos grandes sectores de la población pareciera que están ganando, un futuro con mayores alternativas y posibilidades de transformación, de desarrollo, de progreso. Creo que de alguna manera este proceso corresponde al desarrollo histórico del conjunto de sociedades en la dirección de un mundo urbano donde haya más alternativas de elección, un sentido más democrático de las relaciones sociales y económicas, y una serie de otros valores que traen consigo la democracia, los derechos humanos; una serie de cosas que a veces se mencionan de manera retórica.

Hoy la pregunta de si la modernización fue o no forzada comienza a volverse irrelevante, desde el momento en que el producto de esa transformación es la *sociedad urbana*, es decir, una realidad irreversible que constituye el punto de vista de cualquier futuro posible que pudiéramos pensar. Ya nadie plantearía una suerte de regreso al campo, a una sociedad tradicional; son cosas que no se pueden hacer porque, para bien o para mal, somos ya una sociedad urbana, es decir, una sociedad moderna.

**DEP: En esta perspectiva, ¿cuáles serían las virtudes de la modernidad y cuáles sus contradicciones?**

RL: Creo que la virtud principal es romper con un sentido tradicional de actividad. Los hijos o los nietos de una sociedad tradicional encontraban su vida predeterminada de una manera fatalista; continuar la tradición significaba perpetuar roles que ya estaban establecidos. Creo que la modernidad entendida como sociedad urbana trae consigo, si no la realidad, por lo menos sí la promesa de una vida con más alternativas; es decir, se puede escoger con algo más de variables el rol económico y social que se tendrá en esta estructura. Hay una idea de elección

social posible, de cambio y de transformación. La modernidad implica la ruptura de un rol que se transmite de padres a hijos, e implica, por lo tanto, la idea de que el hijo tiene más alternativas que el padre; esta es la gran promesa de la modernidad.

Su contradicción es evidentemente la realidad concreta, es decir, una situación desarticulada, caótica y extremadamente pobre y muy violenta, pero que encierra una promesa que yo considero viable. Además, revertir la alternativa de esta promesa es imposible; lo único que queda es: ¿se va a hacer algo con este potencial de la sociedad urbana o solamente se agudizará el caos? No creo que haya otras alternativas; por lo tanto, la tarea fundamental hoy en día es la superación —o el intento de superación— de aquellas contradicciones que impiden el desarrollo de todo el potencial de la vida urbana. Dicho en otras palabras, democratizar auténticamente el potencial de libertad que esta posee.

**DEP: ¿Existen alternativas a la modernidad? La tradición no occidental, ¿en qué medida subsiste y cuál es su posibilidad en el futuro?**

RL: La modernidad ha traído consigo pérdidas importantes con respecto a la tradición; pero la alternativa real con respecto a la modernidad —entendida como la apertura de alternativas para las personas— requiere indudablemente formas de organización social mucho más rígidas. La tradición, entendida en el sentido más complejo y profundo de lo que significa cultura, como una suerte de continuidad de la identidad, yo creo que es fundamental. Pero si la tradición pretende sustituir la estructura económica y social básica de la modernidad —la sociedad urbana, de alguna manera un poco más libre—, creo que solamente puede hacerse con sistemas de tipo rígido y jerarquizado. La tradición confiere identidad, pero jerarquiza, predetermina y oprime también. La tradición puede ser aquello que les dé a las personas un sentido de raigambre y elementos de identificación colectiva, pero también —al convertirse en una estructura de gobierno y de poder o en una estructura económica y social— puede terminar siendo una estructura de tipo rígido, y no de transformación.

La idea de inmutabilidad se hace muy difícil en sociedades de gran escala. Mi posición personal es de rechazo absoluto a formas de fundamentalismo. Yo creo que en cierta forma la idea de conferirle un valor al fundamentalismo constituye hoy, a nivel intelectual, una «aberración pequeño burguesa»; es una forma de «historia intelectual» causada por la desesperación de no poder recurrir a un «padre-patriarca» que diga cómo son las cosas que se deben hacer.

El rol de la tradición no es esta alternativa radical. Debemos encontrar, por el contrario, la manera de conservar y desarrollar la tradición o ciertas formas de tradición que permitan la formación de una sociedad compuesta por colectividades reales y no por unidades celulares, individuos aislados y masificados, dominados por los medios de comunicación. La única manera de que estas colectividades existan es la persistencia de ciertas formas tradicionales de identificación colectiva; esto es muy diferente al fundamentalismo. Estoy hablando de colectividades no tan grandes, no de una estructura de poder nacional sino de colectividades más reducidas, más identificadas con tradiciones locales o regionales que es necesario fomentar, reconstruir y conservar como una prioridad en la sociedad contemporánea.

Creo que la modernidad trae consigo, como uno de los efectos más perniciosos y negativos, la destrucción de los elementos de identificación colectiva, es decir, de las «tradiciones». El gran espejismo del fundamentalismo y del autoritarismo es pensar que esa colectividad se puede reconstruir a nivel global, como un gran sistema único y total de un país. Creo que ahí hay un problema de escala muy grave. La colectividad y el sentido de la tradición solo se pueden hacer de abajo hacia arriba. La tradición solamente subsiste en colectividades que tienen un origen común, un pueblo, una región que conocen, que comparten idioma, formas de relación y de organización locales. Yo creo que la relación debe ser siempre de tipo local; la forma de pervivencia de la relación debe ser de manera limitada; no puede existir una gran relación, o se cae en el autoritarismo.

Y es en este punto donde el estudio de la ciudad, el estudio de las relaciones de conformación o de reconstitución de las colectividades sociales, tiene en el tema de las relaciones urbanas un campo privilegiado de acción. Debemos entender cómo en el contexto de la gran ciudad se forman una colectividad, un barrio, una zona, las *relaciones colectivas*, «los colectivos urbanos»; es decir, cómo se generan, cómo se forma una comunidad. No hablemos de la comunidad de toda la ciudad, eso no puede existir, es imposible; no hay una comunidad de siete millones de personas. Estamos hablando de cómo se forma un conjunto de comunidades que permiten construir una ciudad con identidades colectivas articuladas entre sí. Creo que es ahí donde el problema de la tradición y de la persistencia se vincula con la problemática más moderna de cómo reconstruir colectividades humanas a una escala razonable, en el interior del mundo masificado y caótico de la gran ciudad.

**DEP: ¿La modernidad es un modelo excluyente? ¿Hasta qué punto es viable que una modernidad peruana integre elementos tradicionales naturales y populares?**

RL: Hay modernidades y modernidades. La eurocéntrica y norteamericana, muy obsesionada con el mercado global y el mundo de las libertades cívicas a nivel internacional, tiene un valor indudable, pero esa es una modernidad que escamotea el problema igualmente central de la identidad cultural. Ese fue el gran problema político que se vivió el año pasado. Me parece que la modernidad entendida en el sentido que proponía Mario Vargas Llosa estaba muy bien en cuanto a desbloquear una serie de problemas de la sociedad peruana, pero no respondía el problema de cómo debe persistir dentro de esa propuesta una idea de la tradición. Era demasiado externa, no proponía el complemento real de la persistencia de formas tradicionales de producción, de colectividad, dentro de la modernidad, no rechazándola sino siendo una suerte de complemento.

La obra ensayística de Octavio Paz, por ejemplo, plantea la persistencia de la tradición dentro de la modernidad entendida como inevitable. Paz se preocupa, en el caso de México, de cómo el sustrato prehispánico, en primer lugar, y luego diversas formas de colectividad (tiene páginas muy interesantes sobre el problema de la comunidad campesina y Zapata por ejemplo) persisten en el mundo moderno. Pero jamás niega la inevitabilidad, así como las grandes virtudes, de la sociedad humana moderna; se preocupa de estas otras persistencias, de estas otras presencias constantes. Yo creo que ese es nuestro problema central. Además, nos ponemos un poco más actuales en vista de que está en el noticiero esta visita del presidente de México. Y esto invita una comparación que me parece interesante, porque el caso de México se parece al del Perú.

México es un país que, al igual que el Perú, se encuentra en una modernidad que intenta conservar, de alguna manera, elementos de su tradición e identidad; aunque con problemas de otro tipo, sin duda. Yo creo que la modernidad es viable en el Perú si es posible esta conciliación: la del desbloqueo del potencial que encierra la modernidad urbana con la persistencia de ciertas formas de la tradición local. Y esto no es nada nuevo; lo dice mucha gente.

# ¿Un país hacia la modernidad?

## Las ciudades son irreversibles

Entrevista: JOSE LUIS GARCIA

**S**egún el arquitecto Reynaldo Ledgard, la modernidad ha llegado en nuestro país en los años 50 instalándose definitivamente en nuestras ciudades. Más que en ninguna otra rama de la creatividad humana, la modernidad se evidencia en la arquitectura local siguiendo un modelo heredado del "modo de vida americano".



Según el Arq. Reynaldo Ledgard heredamos una manera de ver la ciudad, tanto del modelo americano como de los aportes de los migrantes.

¿cuáles son las características de la ciudad moderna?

"Lo primero sería aclarar qué se entiende por modernidad en el Perú. Tal como yo lo veo, la modernidad corresponde a un período histórico que abarca los últimos cuarenta o cincuenta años, esta periodización puede justificarse si ponemos como punto de partida de la modernidad en el Perú en el sentido en el que la entendemos en la actualidad, a dos hechos fundamentales. El primero es la transformación de las relaciones internacionales a partir de la segunda guerra mundial y la supremacía global de los EE.UU.; y el segundo es el rol hegemónico de los EE.UU. como modelo, determinante para América Latina. Con este rol hegemónico de los EE.UU. en nuestro continente se imponen modelos de desarrollo a nivel integral, modelos sociales, productivos, económicos, que implican también modelos arquitectónicos y urbanos; es decir, hay una suerte de hegemonía cultural global norteamericana a partir de ese momento. Creo que esta es una de las variables centrales de la modernidad en el Perú.

La otra variable, que en realidad viene aparejada con ésta, y que considero igualmente fundamental, es que tanto por la imposición de nuevos modelos de procedencia norteamericana, como por una serie de reorganizaciones en la estructura social y política interna, tenemos un traslado masivo del campo a la ciudad que se inicia fuertemente a partir de los años 50 y prosigue hasta nuestros días. Deja de ser la nuestra una sociedad rural, feudal, con rezagos medievales, y se convierte en una sociedad urbana, conflictiva, histórica en el sentido antropológico.

Creo que la arquitectura moderna responde, de alguna manera, a estas dos grandes transformaciones."

¿Tú crees que el proceso de modernización que se produce en el país, corresponde a un desarrollo natural o forzado?

"Es una pregunta difícil de responder con un sí o un no. Sin duda se han perdido algunos valores tradicionales del mundo andino, se ha entrado en esta especie de caos vertiginoso de la ciudad, que implica una suerte de pérdida de identidad, por lo menos para grandes sectores de la población, que sufren un sentimiento de desarraigo, de vulnerabilidad a la manipulación de los medios de comunicación, de lo que llamamos comunicación de masas. Pero al mismo tiempo creo yo que se ha ganado, o por lo menos grandes sectores de la población parecería que están ganando un futuro con mayores alternativas y posibilidades de transformación, de desarrollo, de progreso; creo que de alguna manera este proceso corresponde al desarrollo histórico del conjunto de las sociedades en la dirección de un mundo urbano donde hayan más alternativas de elección, un sentido más democrático de las relaciones sociales y económicas, y una serie de otros valores que trae consigo la modernidad, como la libertad de expresión, la democracia, los derechos humanos; una serie de cosas que a veces se mencionan de manera retórica.

Hoy en día la pregunta de si la modernización fue o no forzada, comienza a volverse irrelevante desde el momento en que el producto de esa transformación es la sociedad urbana, es decir una realidad irreversible que constituye el punto de vista de cualquier futuro posible que pudiéramos pensar. Ya nadie plantearía una suerte de regreso al campo a una sociedad tradicional, son cosas que no se pueden hacer, porque para bien o para mal somos ya una sociedad urbana, es decir una sociedad moderna."

En esta perspectiva cuáles serían las virtudes de la modernidad y cuáles sus contradicciones?

"Creo que las virtudes principales son romper con un sentido tradicional de actividad. Los hijos o los nietos de una sociedad tradicional encontraban su vida predeterminada de una manera fatalista, la continuación de una tradición significaba la perpetuación de

tuación de que la modernidad trae consigo promesas de que se puede tener un mejor nivel de vida, de un nivel de vida que implique de padres a hijos alternativas de la modernidad.

Su contradicción concreta, es y extremadamente encierra un futuro. Además, resulta imposible, lo que con este poder se agudizan las alternativas en día es la



Centro de crédito en Lima

aquellas cosas de todo el período de las palabras, de la libertad de expresión. ¿Existen alternativas occidentales de modernidad?

"La modernidad importante es alternativa entendida como las personas organizadas entendida como lo que significa la modernidad de la Pero si la transformación económica de la sociedad libre, creo que de tipo rígida, identidad, también. La un sentido de identidad convertirse o en una transformación.

La idea de sociedades posición de fundación de la idea de construcción de un pequeño mundo intelectual recurrir a las cosas que

roles

roles que ya estaban establecidos. Creo que la modernidad entendida como sociedad urbana o, sino la realidad por lo menos si la vida con más alternativas, es decir de escoger con algo más de variables el rol y social que se va a tener en esta nueva. Es decir, hay una idea de elección social cambio y de transformación. La modernidad la ruptura de un rol que se transmite a los hijos y la idea de que el hijo tiene más que el padre, ésta es la gran promesa de modernidad.



Cómputo del Banco de la Molina.

condiciones que impiden el desarrollo potencial de la vida urbana. Dicho en otras palabras, democratizar auténticamente el potencial que ésta posee.

Alternativas a la modernidad? ¿La tradición actual en que medida subsiste y cuál es su futuro?

Modernidad ha traído consigo pérdidas con respecto a la tradición, pero la realidad real con respecto a la modernidad, como la apertura de las alternativas de vida, se quiere indudablemente de formas de vida social mucho más rígidas. La tradición en el sentido más complejo y profundo de la cultura, como una suerte de continuidad, identidad, yo creo que es fundamental. La tradición pretende sustituir la estructura social básica de la modernidad que es urbana y de alguna manera un poco más rígida solamente puede hacerse con sistemas de jerarquizado. La tradición confiere pero jerarquizado, predetermina y oprime la tradición puede ser aquello que le dé vida y raigambre a las personas, elementos de acción colectiva, pero también puede al estar en una estructura de gobierno y de poder estructura económica y social, terminar en una estructura de tipo rígido, y no de libertad.

de inmutabilidad es una idea que en el mundo actual se hace muy difícil. El mundo es de rechazo absoluto a formas totalitarias, yo creo que en cierta forma la historia le otorga un valor al fundamentalismo hoy día, a nivel intelectual, una "aberración burguesa", es una forma de "historia causada por la desesperación de no poder un "padre-patriarca" que diga como son debe hacerse.

El rol de la tradición no es ésta alternativa radical. Debemos encontrar por el contrario la manera de conservar y desarrollar la tradición o ciertas formas de tradición que permitan la formación de una sociedad compuesta por colectividades reales y no por unidades celulares, individuos aislados y masificados, dominados por los medios de comunicación. La única manera de que éstas colectividades existan es mediante la persistencia de ciertas formas tradicionales de identificación colectiva, esto es muy diferente al fundamentalismo. Estoy hablando de colectividades no tan grandes, no una estructura de poder nacional, sino colectividades más reducidas, más identificadas con tradiciones locales o regionales que es necesario fomentar, reconstruir y conservar como una prioridad en la sociedad contemporánea. Creo que la modernidad trae consigo como uno de los efectos más perniciosos y negativos la destrucción de los elementos de identificación colectiva, es decir de las "tradiciones". El gran espejismo del fundamentalismo y del autoritarismo es pensar que esa colectividad puede reconstruirse a un nivel global, como un gran sistema único y total de un país, creo que ahí hay un problema de escala muy grave. La colectividad y el sentido de la tradición sólo se puede hacer de abajo hacia arriba, la tradición solamente subsiste en colectividades que tienen un origen común, un pueblo, una región que se conocen, que comparten idioma, formas de relación y de organización locales. Yo creo que la relación debe ser siempre de tipo localista, la forma de pervivencia de la relación debe ser de manera limitada, no puede existir una gran relación o se cae en el autoritarismo.

Y es en este punto donde el estudio de la ciudad, el estudio de las relaciones de conformación o de reconstitución de lo que son las colectividades sociales, tienen el tema de las relaciones urbanas un campo privilegiado de acción. Debemos entender como en el contexto de la gran ciudad se forma una colectividad, un barrio, una zona, las relaciones colectivas "los colectivos urbanos"; es decir como se generan, como se forma una comunidad, no hablemos de la comunidad de toda la ciudad, eso no puede existir, es imposible, no hay una comunidad de siete millones de personas, estamos hablando de cómo se forma un conjunto de comunidades que permitan construir una ciudad con identidades colectivas articuladas entre sí. Creo que es ahí donde el problema de la tradición y de la persistencia se vincula con la problemática más moderna de cómo reconstruir colectividades humanas a una escala razonable, en el interior del mundo masificado y caótico de la gran ciudad.

¿La modernidad es un modelo excluyente? ¿Hasta qué punto es viable una modernidad peruana que integre elementos tradiciones naturales y populares?

Hay modernidades y modernidades, la eurocéntrica norteamericana muy obsesionada con el mercado global y el mundo de las libertades cívicas a nivel internacional, tiene un valor indudable, pero esa es una modernidad que escamotea el problema igualmente central de la identidad cultural. Ese fue el gran problema político que se vivió el año pasado. Me parece que la modernidad entendida en el sentido que proponía Mario Vargas Llosa estaba muy bien en cuanto a la necesidad de desbloquear una serie de problemas de la sociedad peruana, pero no respondía al problema de cómo debe persistir dentro de esa propuesta una idea de la tradición, era demasiado externa, no proponía el complemento real de la persistencia de formas tradicionales de producción, de colectividad, dentro de la modernidad, no rechazándola, sino siendo una suerte de complemento.

La obra ensayística de Octavio Paz, por ejemplo, plantea la persistencia de la tradición dentro de la modernidad entendida como inevitable. Paz se preocupa, en el caso de México, como el sustrato prehispánico en primer lugar, y luego diversas formas de colectividad (tiene páginas muy interesantes sobre el problema de la comunidad campesina y Zapata por ejemplo) persisten en el mundo moderno. Pero jamás niega la inevitabilidad, así como las grandes virtudes de la sociedad humana moderna, se preocupa de éstas otras persistencias, de éstas otras presencias constantes. Yo creo que eso es nuestro problema central. Además nos ponemos un poquito más actuales en vista de que está en el noticiero esta visita del presidente a México. Y esto invita a una comparación que me parece interesante porque el caso de México se parece al del Perú.

México es un país que al igual que el Perú, también se encuentra en una modernidad que intenta conservar, de alguna manera, elementos de su tradición e identidad; aunque con problemas de otro tipo, sin duda. Yo creo que la modernidad es viable en el Perú si es que es posible esta conciliación: la del desbloqueo del potencial que encierra la modernidad urbana con la persistencia de ciertas formas de tradición local. Y esto no es nada nuevo lo dice mucha gente.

# Manifiesto de la "Agrupación Espacio" Mayo de 1947

En mayo de 1947, un grupo de alumnos y arquitectos del país, lanzan a la opinión pública un manifiesto por el cual asumen una posición moderna en torno a su trabajo. A partir de allí, el trabajo arquitectónico de nuestro país no volverá a ser el mismo. A casi 44 años del acontecimiento ofrecemos un fragmento del importante documento:

“... La arquitectura contemporánea es índice fundamental de su tiempo. Resume los factores de un nuevo concepto universal. Ha vuelto a encontrarse con el hombre total liberándose del hombre fracción que la mistificaba.

El esfuerzo de creadores como Le Corbusier, Gropius, Van Der Rohe, Niemeyer, Neutra, Lloyd Wright y otros arquitectos actuales se realiza en un tiempo y un espacio dados, como esencia fundamental y origen del ser contemporáneo.

Desgraciadamente el Perú — más que cualquier otro país del mundo o acaso al lado de los que forman la zaga universal — permanece indiferente, sin mayor inquietud e iniciativa, al margen de los trascendentes actos de la revolución contemporánea. El hombre es expresión de su tiempo. Debe resumir en sí y en su obra, cualquiera que ella sea, la ansiedad, las inquietudes, los problemas y las resoluciones de su época. En el Perú, debemos afirmar, la desorientación y la apatía toman contornos alarmantes. Los artistas que deben ser conductores y guías de generación, se pierden aún en una temática folclórica (narrativa y escuetamente objetivada) o evolucionan a des-tiempo siguiendo la huella de antiguos y ya superados revolucionarios. Una que otra figura contemporánea y esencial aislada y quizás perdida en nuestro panorama estético, no significa absolutamente nada en función total para el Perú, como pueblo y como idea. Las revoluciones son desplazamientos y evolución de masas, no actitud de seres específicamente individuales. Un hombre puede ser revolucionario pero nunca una revolución.

En cuanto a nuestro problema arquitectónico, no cabe siquiera aludir a individualidades, los esfuerzos de algunos pocos arquitectos por dignificar la arquitectura en el Perú, han quedado anulados antes de verificarse, por la incomprensión social y la inexistencia de tribunales arbitrarios al resguardo de la adulteración arquitectónica.

Emplear nuevos materiales y disponerlos de acuerdo a un "nuevo estilo" no es realizar arquitectura actual. Mucho menos, combinar aspectos de arquitectura nacidos en anteriores épocas sobre el mismo suelo aunque estas alquimias y extrañas amalgamas lleven prefijos de novedad supuesta, con profundo dolor pero al mismo tiempo con profunda esperanza en el futuro, debemos declarar que en el Perú y en relación al panorama universal contemporáneo, no existe arquitectura. En nuestro medio ésta ha permanecido inalterable a toda actitud renovadora, ajustándose a un

régimen tenaz y absurdo de mistificación en donde la enseñanza y el realizarse arquitectónicos creían vivir cuando en realidad morían en cada remedo obstinado. A más de 90 años de nacimiento de una arquitectura racional y viviente, en el Perú este arte sigue reducido a un mero oficio de aplicar estilos. Que del "grecorromano" o del "renacentista-académico" hayamos trasladado nuestras preferencias al llamado "colonial", no suma ni resta nada al problema específico de superar la etapa de una arquitectura como simple aplicación de elementos estilísticos.

Nuestro consciente respeto a las generaciones que trabajaron en anteriores etapas de la historia para lograr una expresión auténtica de sus conceptos y nuestra afirmación concreta y categórica sobre un hombre nuevo, de esencia, sustancia y manifestaciones propias, nos lleva a la realización de un movimiento artístico y especialmente arquitectónico que en este manifiesto hace sincero y libre expresión de sus principios.

Trabajaremos por una arquitectura actual, como fórmula del hombre redescubierto en lo contemporáneo.

Lucharemos por eliminar todas las trabas en contra de esta exigencia básica del tiempo. Formaremos una conciencia arquitectónica social identificada a las necesidades del nuevo habitante de los humanos.

Daremos al hombre nuevo su nueva residencia. La residencia funcional, auténtica, fórmula de los postulados esenciales de la época, libre de todo estilo y anécdota accesorias.

Nuestro movimiento bajo el denominativo "Agrupación Espacio" hace un llamado a todos los arquitectos que sientan en sí la manifestación de un nuevo ser y extiende esta invitación a todos los artistas que trabajan de acuerdo con las firmes esencias de la época, en el convencimiento de un mismo fin común y un mismo anhelo de realización humana.

Lima, 15 de Mayo de 1947

Arquitectos y alumnos de Arquitectura:

Luis Miró Quesada, José Lindler, Adolfo Córdova, José Polar Zepeda, José M. Sakr, Carlos Williams, Gabriel Tizón Ferrer, Eduardo Nolla, Jorge Garrido Lecca, Ricardo de Malakowsky, Alberto Seminario, Alberto Proaño, Luis Maurer, Fernando Sánchez Grillo, Ramón Venegas Dezaque, Jorge de la Haza, Gerardo Benítez, Miguel Sagorana, Héctor Ribot, Juan José Dávalos, Héctor Sánchez, Raúl Merce, Alberto H. Aranzans.

Aderentes al manifiesto de los arquitectos:

Samuel Pérez Borroja, César de la Jara, Javier Abril, Jorge Eduardo Estaban, Javier Solominer, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Soyala, Jorge Pizarro, Raúl Dentius, Carlos Alejandro Ribot, Emilio Heredia, Leopoldo Chiaraviva, Miguel Raúl Schmidt, Jono Luis Pereira, Luis León H.



## **SOBRE LA UTILIDAD DE LA HISTORIA Y LA TEORÍA PARA LA PRÁCTICA DEL DISEÑO**

Publicado en *Talleres 1992*, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 1993, p. 43.

---

Aparentemente, los conocimientos sobre la historia, la teoría y las tendencias actuales de la arquitectura no tienen una utilidad práctica cuando enfrentamos problemas de diseño. A menos, claro, que consideremos la moda como un nivel de información central para nuestro quehacer. Por mi parte, aun en un mundo como el actual, en el que el consumo de imágenes es tan dominante, considero la moda como un aspecto relativamente secundario para el diseño; sin embargo, soy de los que piensan que estos conocimientos (historia, teoría, tendencias actuales) tienen una gran importancia para nuestro trabajo.

En primer lugar, la Historia: ninguna otra disciplina nos permite entender cuál es la relación entre la arquitectura y su época. Los valores culturales y las técnicas constructivas de cada período definen de manera determinante el hecho arquitectónico; entendemos así cuál es nuestra propia relación con la realidad en la que vivimos. Además, la Historia es acumulativa; es decir, las etapas históricas se van superponiendo unas sobre otras sin anularse por completo. Solo la Historia permite interpretar correctamente una realidad compuesta por estratos sucesivos de intervención en la ciudad, permitiendo que lo que hagamos sea sensible a lo preexistente. Esto último constituye una cualidad esencial de la buena arquitectura.

En segundo lugar, la teoría: es este un tema poco entendido pero importante, porque enfoca la relación entre ideas y hecho arquitectónico. La arquitectura es siempre la materialización de ideas sobre la forma y el espacio, sobre el estilo, sobre la ciudad, sobre la función... Los arquitectos que se niegan a aceptarlo simplemente no son conscientes de las ideas que funcionan a través de ellos

—y, por cierto, no las dominan—. Asumir la discusión teórica es enfrentar el problema de la conciencia. O sabemos por qué hacemos lo que hacemos, o no lo sabemos. La teoría no tiene que ver con el tema de la verdad, sino con el de la reflexión.

En tercer lugar, las tendencias actuales: la información siempre es buena, pero debemos saber contextualizarla. Vivimos en un mundo simultáneamente internacional y local. Los medios de comunicación tienden a universalizar la cultura casi de inmediato, así que es relativamente fácil y natural estar informados sobre lo que ocurre con la arquitectura en el panorama internacional; negarlo sería practicar una forma irracional de autarquía. Pero al mismo tiempo vivimos una época que pone especial énfasis en los problemas de identidad; se revaloran las culturas locales, las raíces culturales. En un mundo interrelacionado se hace más importante saber quiénes somos. Estar informados sobre las tendencias actuales de la arquitectura no debe significar imitar lo que se hace en otras realidades, sino ser capaces de darle a nuestro trabajo una densidad que evidencie esa tensión entre internacionalismo y localismo que es el signo de nuestro tiempo.

Finalmente, quisiera añadir una reflexión de índole más personal: creo que la relación que establecemos con la realidad adquiere mayor coherencia si lo hacemos mediante el dominio de una disciplina. Por un lado, esto confiere un orden a la vida; orden conscientemente elegido; por otro, nos da un punto de vista, una estructura mental a partir de la cual interpretar la realidad. Y dominar una disciplina implica intentar abarcar todos sus aspectos, tanto teóricos como prácticos. Este intento de querer «saber todo» sobre la arquitectura no se inspira en un afán vano de erudición o de academicismo mal entendido, sino en la pasión por nuestro trabajo. Estudiar la historia de la arquitectura, pensar y discutir las ideas que animan el acto constructivo, seguir con interés y entusiasmo lo que se hace aquí y en el mundo son todas formas de alimentar esta pasión por la disciplina que hemos elegido. Y si esto es así de manera auténtica, sin poses ni excesos, ello le dará, inevitablemente, dignidad y trascendencia a nuestra práctica cotidiana.

## ¿EXISTE UNA ARQUITECTURA PERUANA CONTEMPORÁNEA?

Publicado en *Diseño de Espacios*, año II, Lima, 1994.

---

El problema de la identidad cultural ha sido tema de discusión constante durante los últimos años; en consecuencia, ha resultado inevitable preguntarse sobre la existencia o no de una arquitectura peruana, y en primera instancia la respuesta parece evidentemente afirmativa. Si consideramos que todo trabajo hecho de manera profesional y con seriedad en el Perú ha debido adaptarse a condiciones locales, concluiremos que las obras así realizadas constituyen ejemplos legítimos de arquitectura peruana.

Pero tenemos, además, el tema aún más importante de la continuidad cultural. Existen hoy un número significativo de arquitectos que trabajan con respeto recíproco y entre los cuales hay un fluido intercambio de influencias. Esta relación se da no solo entre generaciones en plena actividad, sino con el pasado y la tradición, así como con el futuro y el mundo académico. Y si bien es cierto que la trama de referencias e influencias es mayor en el interior de una generación particular, hay, a mi entender, el convencimiento de que es preciso construir una cultura arquitectónica.

Tensiones y desencuentros inevitables no son contradictorios —o no deberían serlo— con este panorama general. Creo que hay una creciente conciencia de que un arte tan estrechamente vinculado a la sociedad y a la cultura solo se desarrolla en un sentido colectivo, no con fugaces prestigios individuales encaramados sobre el injusto maltrato de reputaciones ajenas.

Pero sin duda el problema se torna más difícil si enfrentamos la interrogante planteada por Enrique Ciriani en un conversatorio con arquitectos peruanos

llevado a cabo en el Patronato de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería. Ciriani pretendió indagar sobre la base conceptual de la arquitectura que se hace hoy en el Perú y sobre el nivel de conciencia con el que actúan los arquitectos que la realizan. Puso así el énfasis en el problema principal: la falta de una relación orgánica entre los niveles reflexivo y proyectual de la actividad arquitectónica local. Es preciso admitir que a este respecto la situación es más precaria, a pesar de que estoy convencido de que algunos arquitectos tienen lo que podríamos denominar una filosofía arquitectónica, o por lo menos una clara y coherente actitud frente a la arquitectura que realizan.

Creo que la dificultad reside en ciertos prejuicios originados en una cultura que, como la nuestra —de las novelas de Vargas Llosa a las películas de Lombardi—, se inclina fuertemente hacia el realismo. El realismo, como una opción estética, está de alguna manera vinculado con una opción ideológica, pragmática, fuertemente anclada en la necesidad. Es una inclinación relativamente natural en una sociedad de la escasez, en una cultura de la pobreza. Pero hay un cierto moralismo derivado de esto; moralismo que, por su naturaleza intrínseca, conduce inevitablemente a los prejuicios. Estos prejuicios han llevado siempre, en nuestro medio, a privilegiar la concreción de una obra sobre su conceptualización; ¡cómo si se tratara de operaciones contradictorias entre sí! Todo moralismo se basa en sistemas de oposiciones: *bien-mal*. En este caso, las construcciones son buenas porque tienen una existencia física tangible, mientras que las ideas se dispersan en mera palabrería. Creo que estos prejuicios, esta desconfianza en la base conceptual de los diseños y las construcciones, están en retirada; su superación definitiva permitirá ampliar enormemente el rango de la discusión arquitectónica.

No quiero decir con esto que sea necesario tener teorías que justifiquen, desde fuera, la actividad arquitectónica. Me refiero, por el contrario, a un tipo de conceptualización desde el interior de la disciplina; fundamentalmente, a uno que vincule la cultura y un particular sentido de la forma. La verdadera interrogante es si existe o no una manera de formalizar los volúmenes y los espacios, de establecer vínculos entre ellos, de utilizar los materiales y la estructura, que se corresponda con una cultura compartida. Debemos preguntarnos si hay una idea subyacente de orden que pueda relacionarse con una identidad colectiva. Tal vez la arquitectura que se hace hoy en el Perú no se pueda sistematizar a ese nivel. Tal generalización es difícil en un país de culturas en conflicto o identidades dislocadas. Pero, aun así, podemos por lo menos preguntarnos si existen, tal vez, en nuestra arquitectura, una cierta tendencia, puntos en común en nuestro sentido de la forma.

Es preciso retomar aquí los temas que tocamos al inicio, especialmente en lo que se refiere al particular sentido tectónico de la opción arquitectónica que nos ocupa. El punto de partida evidente, al que ya nos hemos referido, es el sistema constructivo: la estructura de ladrillo y concreto armado, el muro como configurador del espacio; es decir, una tecnología apropiada y realista y el desarrollo de un lenguaje arquitectónico derivado de esta.

Complementariamente, en muchos ejemplos que aquí presentamos, la utilización de materiales más ligeros, como la madera, la estructura metálica y el vidrio, generan variación y contraste con el peso del muro. Es interesante comprobar el creciente uso de la madera como elemento estructural que no sustituye sino que complementa la albañilería. También aquí el muro tarrajado funciona mejor que, por ejemplo, el ladrillo caravista, pues permite trabajar adecuadamente este contrapunto. Y el énfasis en el color es una consecuencia del trabajo con el muro. Creo que hay aquí, en esta particular contraposición entre lo ligero y lo pesado, una voluntad de entroncar con la tradición constructiva local (por lo menos la limeña). Hay también la necesidad de superar de una vez por todas la «ética del concreto», rémora ideológica de los aspectos más rígidos de la arquitectura moderna que aún hoy juzga como moralmente equívoco un uso más libre de la forma y los materiales.

Lo importante de esta búsqueda formal es que no se trata de una simple retórica, sino de la propuesta de una concepción del espacio al mismo tiempo nueva y tradicional. La diferenciación entre ambientes principales claramente definidos y zonas de circulación, por ejemplo, se corresponde con diferencias en los materiales y en el sistema constructivo; y otro elemento recurrente es también el espacio de transición entre el interior y el exterior, espacio donde el uso de materiales ligeros contrasta con el peso de los muros que delimitan el interior. Esta tensión entre estructuras lineales (madera) y estructuras portantes (muros), muy arraigada en nuestro particular localismo, tiene antecedentes evidentes en toda la historia de la arquitectura peruana; y esta relación cultural no contradice ni el sentido constructivo ni el sentido funcional de la forma.

Tal vez se piense que este tipo de razonamiento sea de un tradicionalismo más bien conservador; aunque yo no lo creo, porque el énfasis está puesto —o debiera estarlo— en la estructura espacial, no en una arquitectura figurativa o referencial a otras épocas. No se trata de una opción decorativa, escenográfica o de evocación directa. Por el contrario, pienso que hay estructuras espaciales que, poseyendo un

sentido de permanencia anclado en la tradición, son al mismo tiempo renovadoras; y esto se logra, como ocurre siempre en la arquitectura, gracias a un proceso de abstracción, de decantación geométrica, que aspira a llegar a un nivel más esencial en la formalización y organización de los espacios. Llegamos una vez más a la misma conclusión: la identidad no se puede lograr mediante la continua invención de lo nuevo (o, debiéramos decir, lo novedoso), sino mediante la regeneración de lo mismo, la permanente renovación vital de nuestra propia tradición.

## RENOVAR LA TRADICIÓN

Publicado en *Debate*, vol. XVI, n.º 78, Lima, julio-agosto de 1994, pp. 71-73.

---

Cuando a finales de los años ochenta surgió el deconstructivismo como la última palabra en el ambiente arquitectónico internacional, muchos se apresuraron a enterrar rápidamente el posmodernismo, movimiento que dominó el panorama desde mediados de los años setenta y durante la década pasada. A rey muerto, rey puesto: lo importante era saber a quién seguir o, dicho con mayor crudeza, a quién imitar. Y la verdad es que resultó un alivio librarse de toda esa retórica posmoderna que, principalmente a través de su vertiente norteamericana, llenó los edificios de recursos seudoclásicos reproducidos indiscriminadamente: pilastras, capiteles y cornisas repartidos sobre variaciones de un *palladianismo* convertido en una pesadilla. El énfasis decorativo del posmodernismo, su insistencia en la ilusión sobre la realidad, en la imagen sobre el sentido tectónico, hicieron de él un estilo netamente escenográfico. Las mismas «cajas de vidrio» de los edificios de oficinas eran recubiertas por detalles clásicos y enchapes de mármol y granito. Al final, esta particular manera de apropiarse de la historia de la arquitectura acabó saturando, por la profusión de un vocabulario historicista utilizado sin rigurosidad; el posmodernismo, desde un punto de vista estilístico, se desvaneció víctima de su propia superficialidad.

El deconstructivismo ocupó rápidamente su lugar; con él asistimos a un triunfal regreso a la abstracción, a una especulación sobre el lenguaje inspirada en la obra del filósofo francés Jacques Derrida. El deconstructivismo se constituyó pronto también en una moda y, a pesar de la radical imagen vanguardista de su apariencia, se trata también de un *revival*. Pero un lenguaje más elaborado y un sustento teórico que seduce en su ininteligibilidad le han valido una mayor fortuna crítica.

El deconstructivismo, después de todo, no se inspira, como el posmodernismo, en un clasicismo pop «a lo Disney», sino en una de las, intelectualmente, más respetables (y más auténticamente elitistas) vanguardias artísticas de comienzos de siglo XX: el constructivismo ruso.

En realidad, todo ese proceso es inevitable; es el fenómeno de la moda que, ubicuo e irresistible, nunca se detiene. Y no es extraño, por lo tanto, que las más inmediatas manifestaciones locales de estos cambios se presenten en edificaciones comerciales (tiendas, restaurantes), que muchas veces simplemente mudan de piel para vender mejor una imagen. ¿Debemos llamar a esto un proceso de imitación? Creo que sí, pues resulta claro que no somos, en el Perú, un centro que inicia una moda, sino la periferia en la que esta repercute. ¿Significa entonces que debemos sumergirnos irremediabilmente en esa vorágine, «estar informados» para no quedarnos atrás? ¿O debemos reaccionar a la inversa, denunciando la frivolidad de la moda y reivindicando, si fuera necesario, nuestro más auténtico provincialismo? Por un lado, estar a la moda; por otro, la reacción moralista. Es sin duda fácil caer en dicotomías así de simplistas.

Y aunque algunos teóricos hayan caracterizado este culto de la novedad como consustancial a la modernidad —el permanente envejecimiento y renovación de lo nuevo—, hay también transformaciones más profundas en la sociedad y la cultura que se corresponden, a veces indirectamente, con la evolución estilística. Por eso, en mi opinión, la única manera de evitar el reduccionismo y la rápida polarización en posiciones antagónicas, que muchas veces se basan en etiquetas aplicadas sin mayor rigor, es intentar reflexionar sobre los cambios que suelen estar detrás de los giros de la moda. Sin un cabal entendimiento de estos cambios, y sin una auténtica discusión conceptual, no nos queda sino quedar a la deriva, girando de un lado a otro a merced de la moda internacional; no nos queda sino ser imitadores con mayor o menor talento, con más o menos información, pero imitadores al fin y al cabo.

En el caso de la arquitectura, el posmodernismo fue solo la más exitosa expresión estilística de una radical revisión de la modernidad que, en muchos aspectos, aún conserva vigencia; y el más importante de estos es, sin duda, la recuperación de la historia. La ciudad moderna no produjo el «mundo feliz» anunciado; la racionalidad tecnológica no solucionó todos los problemas. Simplemente, ya no se puede concebir la ciudad en función de un paradigma moderno que implique una renovación total; hoy sabemos que hay que coexistir con la historia. De ahí la

conciencia de que los centros históricos se deben conservar, de que los ambientes urbanos tradicionales no solo merecen respeto y cuidado, sino que pueden enseñarnos mucho; de que para construir debemos tener un conocimiento real del lugar en el que lo haremos. Y sabemos también que la arquitectura tradicional tenía virtudes nada despreciables frente a la ausencia de identidad de tanta arquitectura supuestamente moderna, pero que no es más que una respuesta mecánica y banal a los requerimientos de la especulación inmobiliaria.

No obstante, la revisión de la modernidad también puso en tela de juicio las nociones de progreso, *zeitgeist* o «espíritu de la época» dominante, que determinan quién está y quién no está «con la historia». Así, se hace hoy muy difícil —si evitamos recurrir al argumento de la moda— calificar una particular opción estilística como «más atrasada» o «más adelantada». Se nos abren un sinfín de opciones. Podemos recurrir al conjunto de la historia de la arquitectura, incluidas por cierto las ahora tradicionales expresiones de la modernidad. Toda obra se refiere, de una manera u otra, a otras obras. Ya no hay diseñadores inocentes; ya nadie puede ignorar la historia. Pero ¿significa esto que «todo vale», que el relativismo convalida cualquier opción y que nos encontramos, por lo tanto, en una época de radical eclecticismo? No lo creo; sabemos, aunque no podamos demostrarlo ni justificarlo, que, desde el punto de vista estético, hay mejores obras que otras. Cualquiera que conozca y ame realmente una forma de expresión artística lo sabe. Y a este nivel la imitación no es ni ha sido nunca un valor estético superior, aunque sí puede serlo la pertinencia de una referencia estilística o incluso de una cita precisa. La coherencia, la inventiva formal, la calidad compositiva, la riqueza de los significados siguen siendo valores reconocibles.

Lo que vivimos hoy en día es la recuperación de cada forma de expresión artística como una disciplina particular con sus reglas y su tradición. Y así, por lo menos en el campo de la arquitectura, es posible utilizar estructuras espaciales tradicionales y reinterpretarlas con un lenguaje contemporáneo; es posible usar formas tradicionales de construcción para crear nuevos tipos de espacios. Es posible, en simultáneo con nuestro contexto urbano inmediato y con el ambiente arquitectónico internacional. En una disciplina artística, el renovar a partir de la tradición es muchas veces la forma más radical de ser moderno.



## LUIS MIRÓ QUESADA. UN MAESTRO MODERNO

Publicado en *Lundero*, suplemento cultural del diario *La Industria*, año 17, n.º 194, Trujillo, 30 de octubre de 1994, pp. 4-5.

---

Pocas veces, que yo recuerde, he sentido la misma sensación de autenticidad, de armonía entre las palabras y la realidad, que leyendo las múltiples semblanzas que se escribieron sobre Luis Miró Quesada Garland a raíz de su reciente desaparición. Porque su extraordinaria personalidad era sin duda más que la suma de sus considerables logros: arquitecto, crítico e impulsor del arte moderno en el Perú, profesor universitario y periodista, defensor pionero de nuestro patrimonio monumental y, más recientemente, implacable analista político, todos estos aspectos de su actividad estaban condicionados por *la manera* en que los llevaba a cabo. Sus ideas adquirirían mayor peso e influencia por *el tono* en que las decía. Como en la obra de todo verdadero artista, es a través de la forma como se alcanza la trascendencia; en el caso de *Cartucho* Miró Quesada, esta era *una forma de ser*.

Esta forma de ser combinaba una suerte de humanismo ilustrado, de actitud filosófica, con un riguroso racionalismo analítico, con un sentido de funcionalidad del pensamiento. Combinaba un sentido estético de la vida con el pragmatismo de fijarse objetivos realistas.

Es por esto que resulta particularmente significativo que su obra arquitectónica se encuentre enmarcada por dos libros, escritos y publicados al inicio y al final de su carrera. El primero de ellos, *Espacio en el tiempo*, es de 1945 y lleva como subtítulo *La arquitectura como fenómeno cultural*. Es este un libro perteneciente a la mejor tradición del idealismo modernista. Encontramos aquí esas referencias tan características de los arquitectos de Movimiento Moderno como «el nuevo hombre», una «nueva forma social», la arquitectura como «geometría

sublimada» —expresiones todas cercanas al pensamiento y los textos de Le Corbusier— u otras como la «verdad de los materiales», la «estructura como médula de la forma», la «adecuación de la forma al material» —que lo acercan a Mies van der Rohe—. Y todo este sistema de pensamiento claramente enmarcado, también, como en el Movimiento Moderno más esencial, en una interpretación de la arquitectura como expresión del «espíritu de la época» o *zeitgeist*.

El segundo libro al que nos hemos referido es *Introducción a la teoría del diseño arquitectónico*, aparecido este año [1994] y que, a pesar del casi medio siglo transcurrido desde la publicación del primero, no modifica los postulados de este sino que los complementa. Es este un libro sistemático, que construye un cuerpo teórico de modo metódico y partiendo de definiciones básicas. En mi opinión, constituye una magnífica expresión del funcionalismo arquitectónico, tan vapuleado hoy en día pero que en la exposición de Miró Quesada adquiere tanto frescura como contundencia. Es un libro didáctico, en el mejor sentido de la palabra, y que ilustra bien la fama de excelente profesor de la que su autor siempre gozó.

La obra construida de Miró Quesada, a pesar de algunas obras preliminares todavía ancladas en el tradicionalismo de la época, y a pesar también del conservadurismo de su edificio para la Municipalidad de Miraflores, tiene su verdadero inicio en 1947 con la construcción de su propia casa, en Jesús María. Es esta una obra extraordinaria, auténticamente revolucionaria para el Perú de ese momento y que, con el tiempo transcurrido, sigue manteniendo la vitalidad original. Las influencias más notorias aquí provienen sin duda de Le Corbusier: el rectángulo que enmarca geométricamente la fachada, la «planta libre» en el interior; pero encontramos también referencias al célebre Pabellón del Brasil en la Feria Mundial de Nueva York, de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, construido en 1939, que constituyó, con el Ministerio de Educación de Río de Janeiro, el acta de nacimiento del modernismo brasileño. Vemos así a Miró Quesada conciliando referencias tanto internacionales como regionales, en una realización que, a estas alturas, constituye prácticamente un ícono de la modernidad arquitectónica peruana. Y por cierto no es una coincidencia gratuita el hecho de que esta casa sea contemporánea a la aparición de la Agrupación Espacio, una asociación de arquitectos, artistas plásticos —como Fernando de Szyszlo— e intelectuales —como Sebastián Salazar Bondy— que tuvo como propósito difundir y promocionar la causa del arte moderno en el país.

Seguirán a esta obra fundacional una serie de casas como las ubicadas en la calle Mariano Odicio 286, en Miraflores; Sucre 166, en Pueblo Libre; Ugarte y

Moscoso 705 y Avenida del Ejército 893, ambas en Magdalena; y en especial la casa Lombelini, de 1952, en Santa Cruz 895, Miraflores, de gran calidad pero lamentablemente estropeada por una desastrosa ampliación; obras que revelan a un arquitecto en constante experimentación. Precisamente una de las características de estas casas es que, a pesar de las constantes estilísticas entre ellas, cada una tiene ideas específicas.

Otra obra en la que percibimos este afán experimentador de Miró Quesada, y que a pesar de encontrarse bastante envejecida tiene una singular importancia histórica, es el edificio El Sol, de 1954, ubicado en la avenida Uruguay. Considerado como la primera aplicación coherente del *curtain wall* o «pared cortina» a un edificio de oficinas en el Perú, conviene hacer notar que es apenas dos años posterior al Lever House de Nueva York, famoso mundialmente por la misma razón.

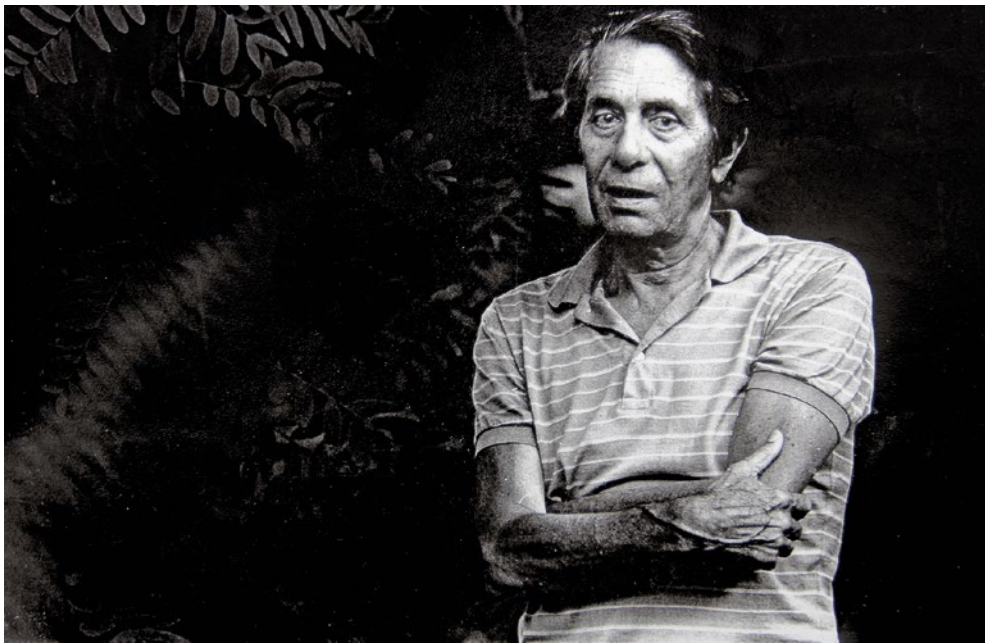
Una característica adicional de la obra arquitectónica de Miró Quesada fue su decidida puesta en práctica del principio de la «integración de las artes», otro de los postulados importantes del modernismo. Tenemos así su colaboración con Fernando de Szyszlo en el notable vitral del escritorio de su casa, en los mosaicos del ingreso del edificio Tortuga en Ancón, en un auditorio del Hospital Larco Herrera y especialmente en el ingreso al Cementerio El Ángel, diseñado por Miró Quesada en colaboración con el arquitecto Simón Ortiz, en el que participó también, además de Szyszlo, el escultor Joaquín Roca Rey.

El Cementerio El Ángel tiene una interesante planificación, de tipo irregular y muy libre en la disposición de los cuarteles, que busca siempre la composición asimétrica y en diferentes planos. Esta particular aproximación a la composición urbana la encontramos en su máxima expresión en el notable Conjunto Habitacional Palomino, diseñado en colaboración con los arquitectos Santiago Agurto, Fernando Correa y Alfredo Sánchez Griñán. La libre disposición de los volúmenes curvos genera, dentro de un sentido general de orden, una gran variedad espacial. Asimismo, la elaborada composición de las fachadas confiere relieve y densidad a un tipo edilicio en el que no solemos encontrar ese nivel de riqueza formal. Palomino es sin duda una de las obras fundamentales de Miró Quesada y una adecuada síntesis entre sus preocupaciones estéticas y su continuo compromiso con obras de interés social.

En este sentido, es importante mencionar también la actividad de Miró Quesada como arquitecto de la Beneficencia de Lima, para la que realizó varios edificios pequeños en Barrios Altos, el Rímac y el Cercado —en particular uno notable en

la calle Conde de Superunda—, así como la remodelación de la Plaza de Acho, y su rol central en la toma de conciencia de la necesidad de protección del patrimonio monumental (fue miembro de la Junta Deliberante que estableció la primera Lista de Monumentos Históricos del Centro de Lima y autor de un importante Plan Urbano para el Cusco). Este último aspecto muestra con creces el entendimiento de la responsabilidad cívica que Miró Quesada asignaba a su profesión, y que se encuentra también presente en todas las otras actividades que desarrolló.

Durante los últimos veinte años de su vida, y a raíz de su segundo matrimonio, construyó para sí mismo y su esposa un pequeño departamento en el jardín de su casa. Aquí encontramos una vez más ese hermoso tipo arquitectónico (creado por Le Corbusier) que consiste en un espacio de doble altura en el que una *mezzanine* sobre la cocina alberga un dormitorio en balcón sobre el espacio principal. Este tipo, también empleado brillantemente por Teodoro Cron, había sido utilizado por Miró Quesada en dos ocasiones anteriores, ambas para Fernando de Szyszlo: el taller del pintor en Villa, construido en 1963, en el que se observa la influencia del impacto que la arquitectura del Mediterráneo causó en Le Corbusier, y el construido en 1972 (y posteriormente ampliado) en la calle Ugarte y Moscoso, en Magdalena. En estas tres obras se expresa como en ninguna ese sentido humanista de la arquitectura al que Miró Quesada adscribió toda su vida: todo a la escala humana, el hombre como centro del espacio arquitectónico. En ese espacio podía uno recibir de Cartucho, gracias a su cordialidad y generosidad inagotables, lecciones invaluable no solo sobre el arte de la arquitectura, sino sobre el arte de la vida.



Arriba. Portadas de los libros *Espacio en el tiempo* (1945) e *Introducción a la teoría del diseño arquitectónico* (1994), de Luis Miró Quesada Garland. Abajo. Retrato del autor.

Páginas siguientes. *Lundero*, suplemento cultural del diario *La Industria*, n.º 194, 30 de octubre de 1994, pp. 4-5.

# Luis Miró Quesada

## Un maestro moderno

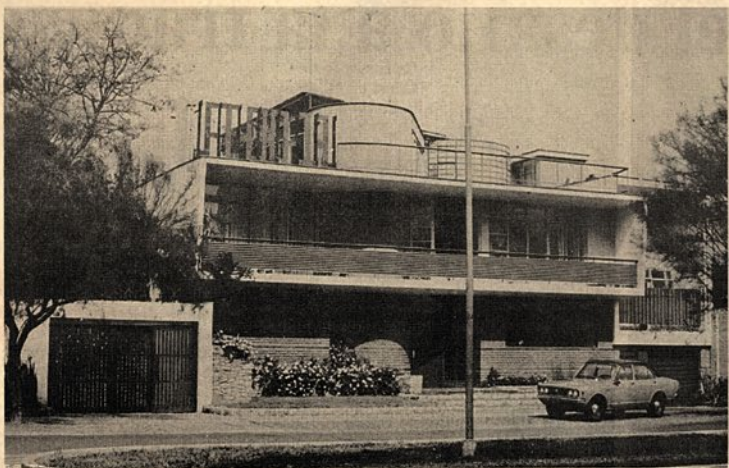
REYNALDO LEDGARD

**P**OCAS VECES, que yo recuerde, he sentido la misma sensación de autenticidad, de armonía entre las palabras y la realidad, que leyendo las múltiples semblanzas que se escribieron sobre Luis Miró Quesada Garland a raíz de su reciente desaparición. Porque su extraordinaria personalidad era sin duda más que la suma de sus considerables logros: arquitecto, crítico e impulsor del arte moderno en el Perú, profesor universitario y periodista, defensor pionero de nuestro Patrimonio Monumental y, más recientemente, implacable analista político, todos estos aspectos de su actividad eran condicionados por *la manera* en que los llevaba a cabo, sus ideas adquirirían mayor peso e influencia por *el tono*, en que las decía. Como en la obra de todo verdadero artista, es a

través de la forma en que se alcanza la trascendencia: en el caso de Cartucho Miró Quesada, esta era una *forma de ser*.

Esta forma de ser combinaba una suerte de humanismo ilustrado, de actitud filosófica, con un riguroso racionalismo analítico, con un sentido de funcionalidad en el pensamiento: combinaba un sentido estético de la vida con el pragmatismo de fijarse objetivos realistas.

Es por esto que resulta particularmente



Su casa construida en 1947, fue una obra auténticamente revolucionaria para el Perú de esa época.



Hombre de extraordinaria personalidad el, recientemente desaparecido, arquitecto Luis Miró Quesada Garland también fue autor de dos libros editados en 1945 y en 1994 respectivamente.

significativo que su obra arquitectónica se encuentre enmarcada por dos libros, escritos y publicados al inicio y al final de su carrera. El primero de ellos **Espacio en el tiempo** es de 1945, y lleva como subtítulo: la arquitectura como fenómeno cultural. Es este un libro perteneciente a la mejor tradición del idealismo modernista. Encontramos aquí esas referencias, tan características de los arquitectos de Movimiento Moderno como "el nuevo hombre", una "nueva forma social", la arquitectura como "geometría sublimada" —expresiones todas cercanas al pensamiento y los textos de Le Corbusier— u otras como la "verdad de los materiales", la "estructura como médula de la forma", la "adecuación de la forma al material" —que lo acercan a Mies van der Rohe. Y todo este sistema de pensamiento claramente enmarcado, también como en el Movimiento Moderno más esencial, en una interpretación de la arquitectura como expresión del "espíritu de la época" o *zeitgeist*.

El segundo libro al que nos hemos referido es **Introducción a la teoría del diseño arquitectónico** aparecido este año y que, a pesar del casi medio siglo transcurrido desde la publicación del primero, no modifica los postulados de éste sino los complementa. Es éste un libro sistemático, que construye un cuerpo teórico de modo metódico y partiendo de definiciones básicas. En mi opinión constituye una magnífica expresión del funcionalismo arquitec-

tónico, tan vapuleado hoy en día pero que en la exposición de Miró Quesada adquiere tanto frescura como contundencia; es un libro didáctico, en el mejor sentido de la palabra, y que ilustra bien la fama de excelente profesor de la que su autor siempre gozó.

La obra construida de Miró Quesada, a pesar de algunas obras preliminares todavía ancladas en el tradicionalismo de la época, y a pesar también del conservadurismo de la Municipalidad de Miraflores, tiene su verdadero inicio en 1947 con la construcción de su propia casa, en Jesús María. Es ésta una obra extraordinaria, auténticamente revolucionaria para el Perú de ese momento y que, con el tiempo transcurrido, sigue manteniendo la vitalidad original. Las influencias más notorias aquí provienen sin duda de Le Corbusier: el rectángulo que enmarca geoméricamente la fachada, la "planta libre" en el interior; pero encontramos también referencias al célebre Pabellón del Brasil en la Feria Mundial de Nueva York, de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, construido en 1939 y que constituyó, junto con el Ministerio de Educación de Rio de Janeiro, el acta de nacimiento del modernismo brasileño. Vemos así a Miró Quesada conciliando referencias tanto internacionales como regionales en una realización que, a estas alturas, constituye prácticamente un icono de la modernidad arquitectónica peruana. Y por cierto no es una coincidencia gratuita el hecho de que esta casa sea contem-

poránea de la aparición de la *Agrupación Espacio*, una asociación de arquitectos, artistas plásticos (como Fernando de Szyszlo) e intelectuales (como Sebastián Salazar Bondy) que tuvieron como propósito difundir y promocionar la causa del Arte Moderno en el país.

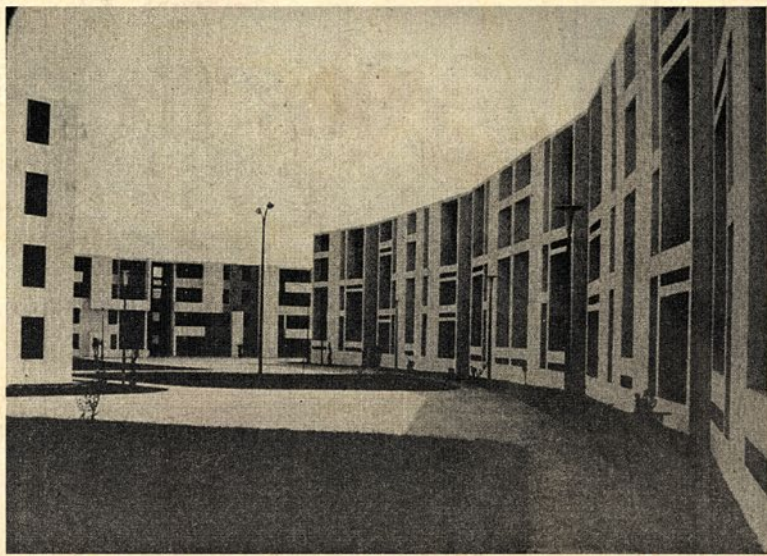
Seguirán a esta obra fundacional una serie de casas (como las ubicadas en Mariano Odicio 286 en Miraflores, Sucre 166 en Pueblo Libre, Ugarte y Moscoso 705 y Avenida del Ejército 893, ambas en Magdalena y especialmente la casa Lambelini de 1952, en Santa Cruz 895 en Miraflores, de gran calidad y lamentablemente estropeada por una desastrosa ampliación), que revelan a un arquitecto en constante experimentación. Precisamente una de las características de estas casas es que, a pesar de las constantes estilísticas entre ellas, cada una tiene ideas específicas.

Otra obra en la que percibimos este afán experimentador de Miró Quesada, y que a pesar de encontrarse bastante envejecido tiene singular importancia histórica, es el edificio "El Sol" de 1954, ubicado en la avenida Uruguay; considerado como la primera aplicación coherente del "curtain wall" o "pared cortina" a un edificio de oficinas en el Perú, conviene hacer notar que es apenas dos años posterior al Lever House de Nueva York, famoso mundialmente por la misma razón.

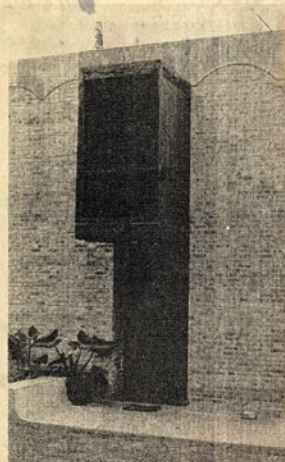
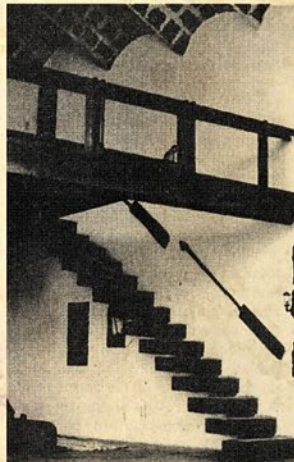
Una característica adicional de la obra arquitectónica de Miró Quesada fue su decidida puesta en práctica del principio de la "integración de las artes", otro de los postulados importantes del modernismo. Tenemos así su colaboración con Fernando de Szyszlo en el notable vitral del escritorio de su casa, en los mosaicos del ingreso del edificio "Tortuga" en Ancón, en un auditorio del Hospital Larco Herrera y especialmente en el ingreso al Cementerio El Ángel (diseñado por Miró Quesada en colaboración con el arquitecto Simón Ortiz) en el que participó también, además de Szyszlo, el escultor Joaquín Roca Rey.

El cementerio El Ángel tiene una interesante planificación, de tipo irregular y muy libre en la disposición de los cuarteles, que busca siempre la composición asimétrica y en diferentes planos. Esta particular aproximación a la composición urbana la encontramos en su máxima expresión en el notable Conjunto Habitacional Palomino (diseñado en colaboración con los arquitectos Santiago Agurto, Fernando Correa y Alfredo Sánchez Griñán). La libre disposición de los volúmenes genera, dentro de un sentido general de orden, una gran variedad espacial. Asimismo, la elaborada composición de las fachadas confiere relieve y densidad a un tipo edilicio en el que no solemos encontrar ese nivel de riqueza formal. Palomino es sin duda una de las obras fundamentales de Miró Quesada y una adecuada síntesis entre sus preocupaciones estéticas y su continuo compromiso con obras de interés social.

En este sentido, es importante mencionar también la actividad de Miró Quesada como arquitecto de la Beneficencia de Lima (para la que realizó varios edificios pequeños en Barrios Altos, el Rímac y el Cercado —en particular uno notable en la calle Conde de Superunda— así como la remodelación de la Plaza de Acho), y su rol central en la toma de conciencia de la necesidad de protección del Patrimonio Monumental (fue miembro de la



El notable Conjunto Habitacional Palomino fue la máxima expresión arquitectónica de Miró Quesada y una de sus obras fundamentales.



A la izquierda el primer taller que diseñó en 1963 para Fernando de Szyszlo en Villa, el segundo (derecha), que el connotado pintor utiliza aún, data de 1972.



La fachada del cementerio El Ángel fue diseñada por Miró Quesada en colaboración con el arquitecto Simón Ortiz.

Junta Deliberante que estableció la primera lista de Monumentos Históricos del Centro de Lima y autor de un importante Plan Urbano para el Cusco). Este último aspecto demuestra con creces el entendimiento de la responsabilidad cívica que Miró Quesada asignaba a su profesión, y que se encuentra también presente en todas las otras actividades que desarrolló.

Durante los últimos veinte años de su vida, y a raíz de su segundo matrimonio, construyó para sí mismo y su esposa un pequeño departamento en el jardín de su casa. Aquí encontramos una vez más ese hermoso tipo arquitectónico (creado por Le Corbusier) que consiste en un espacio de doble altura en el que una mezzanine sobre la cocina alberga a un dormitorio en balcón sobre el espacio principal. Este tipo (también utilizado brillantemente

por Teodoro Cron) había sido utilizado por Miró Quesada en dos ocasiones anteriores, ambas para Fernando de Szyszlo: el taller del pintor en Villa, construido en 1963 (en el que se observa la influencia del impacto que la arquitectura del Mediterráneo causó en Le Corbusier) y el construido en 1972 (y posteriormente ampliado) en la calle Ugarte y Moscoso, en Magdalena. En estas tres obras se expresa como en ninguna ese sentido humanista de la arquitectura al que Miró Quesada adscribió toda su vida: todo a la escala humana, el hombre como centro del espacio arquitectónico. En ese espacio podía uno recibir de Cartucho, gracias a su cordialidad y generosidad inagotables, lecciones invalorables no sólo sobre el arte de la arquitectura, sino sobre el arte de la vida.



## LA ARQUITECTURA PERUANA EN LA ENCRUCIJADA

Publicado en *Arquitectura hoy, IV Bienal de Arte y Empresa*, Arkinka, Lima, 1996, s. p.

---

La intención de estas rápidas reflexiones es tan solo plantear algunas interrogantes que, hoy en día, afectan a quienes actuamos dentro de lo que podríamos llamar la arquitectura peruana. Interrogantes vinculadas principalmente a la compleja y sin duda conflictiva relación entre los centros cosmopolitas de producción de cultura arquitectónica y una realidad que, como la nuestra, debemos reconocer marginal a estos. No me anima, por cierto, el supuesto de que es necesario vincular nuestra producción local a dichos centros para alcanzar calidad y vigencia, ni comparto tampoco el celo chauvinista de permanecer inmunes a influencias internacionales como garantía de una supuesta autenticidad. Esta dicotomía se torna casi irrelevante en el particular momento histórico que atravesamos: es casi imposible, para un proyectista medianamente ilustrado, no estar informado de lo que sucede en el mundo de la arquitectura internacional. Sin embargo, nuestra época vive también, de manera simultánea a la universalización de las comunicaciones, un renovado interés por lo específico de cada cultura; por las diferencias, por la continuidad de la tradición, por el concepto de lugar, en el sentido filosófico del término.

Pienso —como mucha gente, por cierto— que el verdadero signo de nuestro tiempo está dado por esta tensión entre lo universal y lo local, entre las generalizaciones abstractas de la modernización (con ese devastador efecto homogeneizador que inevitablemente acarrea) y la renovada permanencia de la tradición (indispensable para la reivindicación irrenunciable de la identidad). Esta tensión, expresada tanto a través de los métodos de construcción como del lenguaje arquitectónico utilizado, es la que confiere mayor o menor interés y pertinencia

a las obras concretas. Es necesario, por lo tanto, reflexionar sobre la manera en que nos influye lo que sucede en el mundo de la arquitectura, y el modo en que se articula esta influencia con la problemática específica de nuestra circunstancia.

En primer lugar, existe el problema de la moda. Por fortuna, la influencia meramente estilística de la rápida sucesión del posmodernismo y el deconstructivismo ha afectado sobre todo a la arquitectura más comercial (tiendas, cafés, boutiques, etcétera), que es sin duda como debiera ser. Nadie pretende que la fachada de una tienda recientemente remodelada al interior de un centro comercial o el renovado aspecto de un nuevo restaurante sean construidos para durar demasiado tiempo: su propósito es llamar la atención, y utilizar la moda es obviamente la manera de hacerlo.

Las consecuencias teóricas de ambos movimientos —y su repercusión en el campo proyectual— han tenido, sin embargo, una incidencia más compleja y difícil de evaluar. El posmodernismo, por ejemplo, creó un clima adecuado para la recuperación de formas localistas arraigadas en nuestra tradición histórica, dando lugar a interesantes especulaciones formales en algunos edificios de los años ochenta. También, desde un punto de vista metodológico, ha tenido gran importancia la utilización de tipologías derivadas del contexto urbano, e incluso de la historia, que en sus expresiones más valiosas han resignificado la idea misma de modernidad. Por otro lado, el deconstructivismo, con su énfasis en la yuxtaposición de formas y materiales, constituye una refrescante renovación para la bastante agotada tiranía estilística del concreto. No solo encontramos apreciables especulaciones —en los ejemplos serios, se entiende— sobre la intrínseca maleabilidad de la estructura de concreto y ladrillo, sino también una apertura a la coherente articulación entre materiales, subrayando la naturaleza esencialmente tectónica de la construcción, lo que personalmente me resulta más atractivo.

La moda es siempre superficial, y si la vía es —en un solo sentido— de los centros cosmopolitas hacia los márgenes, la frivolidad resultante puede alcanzar niveles de banalidad irritante e incluso éticamente reprobables. Sin embargo, la apertura hacia el exterior, la capacidad desenfadada de recibir y procesar influencias, la voluntaria disposición a discutir ejemplos y postulados de movimientos estilísticos como el posmodernismo, el deconstructivismo, el *high-tech* o el regionalismo, constituyen afirmaciones de vitalidad y, en cierto modo, un alivio ante el agobiante y represivo moralismo que por tanto tiempo ha pesado en nuestro medio. Finalmente, serán los edificios y los proyectos los que, en su especificidad, deban

ser evaluados; pero la cultura arquitectónica, para merecer ese nombre, requiere cierto nivel de sofisticación en la especulación tanto teórica como formal. Para lograr la apertura hacia el exterior, es crucial.

El moralismo al que me refiero se encuentra principalmente vinculado a un entendimiento bastante simplista de lo que podríamos llamar, a pesar de la aparente contradicción de los términos, la tradición del Movimiento Moderno en el Perú. Pero la reciente presencia de Enrique Ciriani en nuestro país ha servido para recordarnos que esta tradición posee, en realidad, y basándose en la evidencia de la obra realizada, una notable calidad. Resaltando una y otra vez —en conferencias, entrevistas y conversaciones— los logros de la arquitectura moderna producida en el Perú en los años cincuenta, Ciriani insistía en que ello se debió, en buena medida, a que en ese período el país atravesaba por un momento importante. Dejando un poco de lado la connotación historicista (en el sentido de la correspondencia entre la producción cultural y el *espíritu de la época*) propia de su particular ideología arquitectónica, sus expresiones nos enfrentan a una importante interrogante: saber si nos encontramos viviendo un reordenamiento de la sociedad y la cultura en nuestro país, o si, por el contrario, el desorden imperante es un síntoma más de que nos deslizamos irremediablemente hacia lo que se ha llamado (con una retórica algo tremendista) la barbarie. Lejos estamos ya de pretender que la arquitectura tenga como propósito central crear un *mundo mejor*, pero sin duda es importante, desde un punto de vista cultural, saber si la *inflexión* de la obra arquitectónica se dirige hacia la utopía o hacia la decadencia.

No creo que sea preciso llegar tan tajantemente a una caracterización de la arquitectura peruana contemporánea, optando entre una sensibilidad decadentista *fin de siècle*, para la cual la sofisticación exquisita es logro suficiente; o por otro lado, una modernidad militante fascinada por la llegada del próximo milenio, para la cual todo tiempo futuro será mejor. Pero cierta postura frente a esta dicotomía me parece indispensable para conseguir articular coherentemente el sustrato ideológico de nuestra producción con la multiplicidad de ideas que animan el panorama internacional.

Desborda los límites de este texto un intento de revisar críticamente las más recientes elaboraciones intelectuales que sobre la arquitectura han venido sucediéndose en los centros cosmopolitas de la cultura arquitectónica; y más difícil aún sería intentar vincularlas con nosotros. No obstante, quisiera mencionar algunas ideas que, aunque menos difundidas que las imágenes estilísticas, han

repercutido en nuestro medio. Probablemente el trabajo que individualmente ha tenido mayor influencia, no solo en el Perú sino en Latinoamérica, sea el famoso ensayo de Kenneth Frampton «Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia», publicado originalmente en la selección de Hal Foster *La anti-estética: Ensayo sobre la cultura posmoderna*, de 1983.<sup>1</sup> El texto de Frampton, escrito a manera de manifiesto programático, plantea con claridad la encrucijada para países sujetos a un violento proceso de modernización, referida a cómo hacerse modernos y simultáneamente volver o seguir fieles a sus raíces culturales. Diferenciando civilización (universal) y cultura (local), relativizando el mito de la vanguardia como sinónimo de progreso, rechazando la nostalgia vernacular, afirmando la noción de lugar y, sobre todo, planteando el concepto de lo tectónico, Frampton propone una estrategia de resistencia para una modernidad que, sin rechazar los avances tecnológicos ni la universalización de la información, se relativice hacia lo específico de cada cultura regional.

Con el título de «Regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural», incorporado como capítulo a su libro *Historia crítica de la arquitectura moderna*,<sup>2</sup> una variación de este ensayo desarrolla ampliamente el tema. Surgen ahí los ejemplos concretos que, a su entender, encarnan dicho regionalismo crítico y que tendrían gran influencia en los años ochenta: Barragán en México, Utzon en Dinamarca, Siza en Portugal, Ando en Japón, Antonakakis en Grecia, Botta en el Ticino y, en general, la arquitectura catalana a partir de Coderch. En todos estos casos, Frampton percibe la búsqueda de una compleja síntesis entre la apuesta decidida por la modernidad y la afirmación de una identidad local arraigada en la tradición.

Las ideas de Frampton coinciden sin duda con las preocupaciones de los arquitectos peruanos durante los años recientes, y contribuyeron a sistematizarlas conceptualmente. Sin embargo, la práctica profesional en nuestro país, en términos generales, ha carecido de mayor elaboración teórica. Por el momento, la manera de evaluar la arquitectura peruana contemporánea se debe sustentar en el hecho construido. La crisis que hemos vivido ha sido tan profunda y prolongada que,

---

<sup>1</sup> En Hal Foster (compilador), *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*. Seattle: Bay Press, 1983. Versión posterior en castellano: Kenneth Frampton, «Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia», en Hal Foster (compilador), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.

<sup>2</sup> Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

ante el relativo resurgimiento de la construcción en estos años, los arquitectos nos encontramos todos enfrascados en intentar consolidar en obras concretas nuestras ideas; actitud por demás comprensible, pero que no debiera distraernos totalmente del nivel reflexivo. En un libro más reciente,<sup>3</sup> el propio Frampton desarrolla el concepto de lo tectónico, ya adelantado en sus textos anteriores, de manera sumamente interesante para nuestra actual coyuntura. Lo tectónico no es, para Frampton, la simple consecuencia de un proceso constructivo albergando una particular función, sino la sutil y elaborada articulación de un sentido topográfico del lugar y de una tecnología constructiva en función de una voluntad de expresión en el ámbito cultural. Es esta voluntad de expresión la que no solo requiere un vigoroso intercambio de ideas, sino también la mirada reflexiva tanto a nuestra realidad inmediata como al vasto mundo que nos rodea.

---

<sup>3</sup> Kenneth Frampton, *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995.



## ARQUITECTURA PARA EL CENTRO DE LIMA (2)

Publicado con el título «A propósito de una arquitectura para el centro histórico de Lima» en *Yachaywasi*, n.º 6, Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, septiembre de 1998, pp. 95-100.

---

Cuando se habla de centros históricos suponemos estar hablando de conservación. Conservación de lo existente, del ambiente urbano, del testimonio de la historia. Y suponemos que este testimonio es importante para la identidad de una ciudad. Es su núcleo original.

¿Qué significa *conservar*? En primera instancia, parecería que conservar es no alterar lo existente. Sin embargo, la realidad no es tan simple. No hacer nada, intervenir lo menos posible, no es conservar un centro histórico. Ello supondría no tomar en cuenta el efecto del tiempo. Existe un deterioro natural de las construcciones antiguas. En el centro de Lima hay decenas de casas consideradas monumentos históricos que están en estado ruinoso, por decir lo menos. Ya Defensa Civil nos ha alertado sobre esto, y hemos leído en los periódicos sobre numerosas casas antiguas que se desploman solas. La mayor parte de estas construcciones no se edificaron con el propósito de durar indefinidamente; podríamos decir que carecían de la tecnología que lo permitiese o que la función que cumplían no justificaba invertir en su permanencia más allá de ciertos límites. Los efectos acumulados de los sismos, el desgaste natural de los materiales de construcción y, en el caso de Lima, la humedad del subsuelo (como producto de filtraciones casi infinitas) vienen destruyendo inexorablemente estos monumentos. Es claro entonces que no se conserva lo que no se mantiene y renueva, y es claro que para lograrlo deben existir razones sociales y económicas que lo motiven. Una gran mayoría de estas casas son propiedad privada, por lo que tiene que haber algún nivel de racionalidad económica, desde el punto de vista de sus dueños, para invertir en conservarlas. De no ser así, el resultado inevitable es el deterioro. Por

eso muchas de las posiciones más conservadoras sobre el conjunto del centro monumental traen dentro de sí, a nivel conceptual, su propia contradicción. Pretender que si no hay el dinero para restaurar todo a su forma original es preferible no intervenir, resulta absurdo. Los efectos corrosivos de la humedad y del hacinamiento nunca se detienen.

Exceptuando los monumentos más importantes de un centro histórico como el de Lima, en los que sin duda se debe gastar lo necesario para conservarlos en su forma original, es evidente que, en muchos otros casos, es preciso renovar, transformar, reconstruir y adaptar a nuevos usos construcciones consideradas (por decreto más que por intención) como monumentos históricos, para de esa manera mantenerlas con un sentido de vigencia y utilidad. Nadie pretendería cambiarle de uso a la Catedral de Lima, por poner un ejemplo extremo, pero es claro que muchas construcciones que no tienen la misma importancia que la Catedral se encuentran a menudo en estado precario y se utilizan mal. Además, constituyen una propiedad privada que representa de alguna manera un derecho para sus dueños, y es por lo tanto difícil sostener que deban permanecer intocadas por un prurito de autenticidad o de testimonio histórico de solo relativa importancia.

La política del Instituto Nacional de Cultura de generalizar la categoría de monumento histórico a edificaciones de jerarquía muy diversa ha hecho que Lima tenga más monumentos históricos declarados que, digamos, Florencia. Resulta entonces indispensable establecer una jerarquía, un proceso riguroso de discriminación y evaluación que permita proteger radicalmente lo que no se debe alterar y, al mismo tiempo, que permita modificar y renovar aquello que carece de una importancia intrínseca. Este es un primer paso indispensable: es necesario hacer una lista mucho menor de los monumentos que no se deben alterar bajo ninguna circunstancia, y el Estado tiene que asumir la responsabilidad de su conservación. Igualmente, se deben establecer criterios de intervención o alteración parcial en la mayor parte de los casos restantes.

¿Significa esto que muchas construcciones declaradas como monumentos carecen de valor y deben, por lo tanto, ser sustituidas por una construcción contemporánea cualquiera? ¿Qué buscaba la política de conservación del centro de Lima al embarcarse en tan generalizada monumentalización? Es evidente que la intención era conservar lo que se suele denominar un *ambiente monumental*. El problema está en que, por falta de claridad en los conceptos, se ha pensado que, al declarar monumento histórico la mayor cantidad de edificaciones que

conforman un determinado ambiente urbano, se está protegiendo a este último. Es una conclusión equivocada.

Todos entendemos que el centro de Lima es un ambiente monumental. Pero ¿en qué consiste un ambiente monumental? En primer lugar, no se trata de una mera acumulación de monumentos que excluye todo lo demás. Los edificios realmente importantes se encuentran inmersos en lo que podríamos denominar un tejido urbano. La calidad, admirada universalmente, de la ciudad tradicional, se basa en el complemento entre monumentos y tejido urbano. El monumento es un edificio que —por su importancia social o política, por la manera en que ha sido edificado (para durar), por su valor arquitectónico, por su significación simbólica— adquiere un sentido de permanencia conferido por la historia. Es un objeto que resulta depositario de la memoria colectiva de una ciudad. Por el contrario, el tejido urbano se basa en edificaciones definidas por un uso más incidental. Son casas y comercios que carecen de una vocación intrínseca de permanencia. Sin embargo, tienen un rol determinante en la configuración del ambiente urbano. Para entender dónde reside el valor de su aporte al contexto debemos analizar su particular forma arquitectónica mediante el concepto de tipología. Cuando hablamos de tipología nos referimos a una particular configuración del espacio que responde a una suerte de modelo abstracto producido por la sociedad y la época en la que se realizó la construcción. Por ejemplo, la casa-patio es un tipo arquitectónico, no una casa en particular. Más adelante volveremos sobre este tema; por el momento, basta con señalar que es ahí donde reside su valor como expresión de una continuidad cultural. Pero una tipología, para ser vigente en una ciudad viva, debe funcionar; es decir, debe corresponderse con una manera de ser utilizada.

En muchos casos es absurdo pretender que todos los denominados *monumentos históricos* (ya hemos dicho que hay demasiados) se conserven o reconstruyan fielmente, pues su distribución corresponde a otro uso, a otra época. Una prolija reconstrucción, fiel al pasado, impediría la posibilidad de atender ciertas demandas que hoy son indispensables. Por ejemplo, es necesario lograr el estacionamiento vehicular en casas construidas antes de la invención del automóvil. Tal vez en algunas esto sea imposible, pero en muchos casos es perfectamente factible lograrlo sin destruir aquellos aspectos tipológicos que deseamos conservar. Igualmente, podríamos considerar la posibilidad de densificar el uso de vivienda en algunas casas tradicionales (densificar, por cierto, no significa tugurizar), transformando por ejemplo el tamaño de las habitaciones o el número de estas. La casa tradicional, construida para una sola familia y sus sirvientes, puede servir de base

para una edificación multifamiliar. Hay elementos funcionales contemporáneos indispensables, como servicios higiénicos y cocina, que se deben incorporar a la vivienda de una manera mucho más integrada a su organización interna de lo que era tradicionalmente. También puede haber casos en los que convenga transformar el uso de una construcción tradicional; por ejemplo, asignando a lo que era una casa un uso comercial o administrativo. En todos estos ejemplos es evidente que hablamos de una transformación, sustentada en una conservación parcial y selectiva.

La tipología arquitectónica de un centro histórico es lo que contribuirá de manera decisiva a la conformación de lo que hemos denominado el ambiente monumental; pero si carece de un uso pertinente, de un sentido de vigencia social, su conservación solo puede conducir a transformar la ciudad en un museo. Por eso, la discusión sobre qué aspectos tipológicos de la arquitectura tradicional se deben conservar (para conservar el ambiente monumental) y cuáles se deben transformar (para lograr una vigencia social) constituye el tema crucial.

Como ya hemos señalado, la política del Instituto Nacional de Cultura según la cual un monumento histórico debe ser reconstruido fielmente en todos sus aspectos (aun si parte de la edificación se encuentra destruida), debería corresponder solo a los ejemplos más importantes. No se puede aplicar de manera indiscriminada a todos los casos.

¿Qué aspectos de las tipologías tradicionales del centro histórico se deben conservar y cuáles son susceptibles de cambiar para acoger una transformación en el uso? La respuesta obvia es que se deben conservar prioritariamente aquellos aspectos que configuran el ambiente urbano; dicho de otra manera, aquellos que configuran la calle o la plaza. La calle es también un espacio arquitectónico cuyas *paredes* son las fachadas de las edificaciones que la constituyen. Queda claro, entonces, que la fachada es uno de los elementos a conservar.

En el caso de Lima, las fachadas consisten en balcones y un tratamiento particular de puertas y ventanas, así como un tratamiento estilístico de cornisas, pilastras y otros elementos. Pero estas fachadas son percibidas desde un punto de vista particular, el del transeúnte que la ve desde la calle o la vereda, y no frontalmente. Y tal percepción ocurre en movimiento, atendiendo a la permeabilidad que estos planos, que constituyen el espacio urbano, proporcionan a la visión: uno mira por la ventana o por la puerta o por la abertura de una edificación, y perceptualmente el espacio se amplía hacia el interior de las edificaciones. En el

centro de Lima las casas tradicionales tienen zaguanes, por lo general abiertos, que permiten acceder visualmente a patios interiores.

El ambiente urbano incluye aquellos espacios accesibles perceptualmente al transeúnte, en este caso los zaguanes y los patios que constituyen, junto con la calle, un sistema urbano indivisible. Es este sistema espacial el que hay que proteger y revitalizar. La tipología tradicional de la casa-patio posee, como vemos, una transición entre el espacio público y el privado, transición que le confiere su particular carácter y que, por lo tanto, se debe conservar. Pero debemos insistir: no hay motivo alguno que impida lograr este objetivo alterando radicalmente el interior de estas casas, aun cuando estén declaradas como monumentos, si mantenemos ese particular sistema espacial urbano que hemos descrito, así como el particular carácter que la fachada le confiere a la calle.

Igualmente importante para mantener el valor arquitectónico y urbanístico del centro histórico es la discusión sobre las características que tendrían las construcciones totalmente nuevas que se pudieran proyectar. El centro histórico tiene numerosas edificaciones que no son monumentos declarados, y por lo tanto susceptibles de ser sustituidas íntegramente, así como propiedades sin construir. Cualquier cosa que se pretenda hacer ahí está también sujeta a una estricta normatividad controlada por el Instituto Nacional de Cultura. Lamentablemente, en las décadas recientes se ha propugnado para las nuevas construcciones un concepto de adaptación al ambiente urbano histórico totalmente errado desde un punto de vista conceptual. Una relación mimética con las edificaciones directamente vecinas, un conservadurismo elemental en cuanto a materiales y tecnología, una normatividad simplista con respecto a las obligatorias ventanas verticales y a mantener una particular relación proporcional entre aberturas y muros en la fachada han derivado en lo que podríamos llamar un contextualismo ingenuo. La patente orfandad arquitectónica de casi todo lo producido con estos criterios no requiere mayor comentario evaluativo, pero es necesario intentar una explicación de las razones que han conducido a este resultado.

Es claro que estos ejemplos han sido diseñados, analizados y aprobados atendiendo a una visión frontal, de elevación dibujada entre construcciones vecinas, donde se pudiera, a juicio de la comisión de turno del INC, controlar las alturas, las ventanas, etcétera. Para aclarar lo equivocado de esta estrategia debemos recurrir, una vez más, al punto de vista del transeúnte, que casi nunca tiene una perspectiva frontal de las edificaciones que configuran una calle; la suya es una

perspectiva lateral, en escorzo, y es por lo tanto la dimensión tridimensional de la fachada lo que percibe. Esto lo entendía perfectamente la arquitectura tradicional, que combina hábilmente los elementos horizontales (frisos, cornisas), que le dan continuidad a la fachada, con los elementos verticales (ventanas, pilastras), que le confieren ritmo. Es esta relación entre continuidad y ritmo lo que le da a la calle tradicional su particular textura y la riqueza perceptual que de ella se deriva. Este concepto tridimensional de textura, unido al de la escala, tanto de los diversos elementos como del conjunto, es lo importante en una construcción que aspira a integrarse a un ambiente urbano histórico, no el contextualismo ingenuo que hemos descrito. Y no hay ningún motivo para que esta integración no se pueda realizar exitosamente con materiales, tecnología y un lenguaje arquitectónico contemporáneos.

Una construcción nueva debe ser expresión de su época para aportar con su presencia a la vitalidad de una ciudad. La adaptación se da a un nivel más conceptual, de armonía en la escala y de resonancia cultural, y no a un nivel de mimesis simplista. Para lograrlo debemos, complementariamente al aspecto perceptual al que nos hemos ya referido, regresar al concepto de tipología. Siguiendo la famosa definición de Aldo Rossi, debemos considerar «el concepto de tipo como permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la constituye».<sup>1</sup> El tipo no es un modelo a copiar literalmente, sino un principio normativo. Podríamos decir que el tipo corresponde a la estructura espacial, definida más conceptual que físicamente y desprovista de las condicionantes específicas de cada edificio particular. El tipo es, por lo tanto, el elemento cultural subyacente, y el instrumento fundamental para la constitución o renovación del tejido urbano. De lo que se trata es de alcanzar esta resonancia cultural, no de utilizar decorativamente particulares elementos figurativos, de supuesto contenido evocador.

Es importante esta digresión teórica porque nos permite entender lo lejos que está la noción de tipología, como instrumento configurador de la morfología urbana, de las simplistas prescripciones del contextualismo ingenuo. Y es necesario subrayar nuevamente que un diseño sustentado en un método tipológico se puede expresar perfectamente en un lenguaje moderno, con una tecnología avanzada, y para una función diferente de la tradicional. Es la estructura espacial la que se integra al tejido urbano tradicional; el edificio puede perfectamente corresponder a su época en sus otros aspectos constitutivos.

---

<sup>1</sup> Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971, p. 67.

La quinta, la casa-patio, la galería (como el Correo Central), el edificio neoclásico, constituyen tipos característicos del centro de Lima; y que, tomados de manera más abstracta y conceptual, menos escenográfica y figurativa, pueden ser recreados por una arquitectura contemporánea que parta de la tradición para renovarla, afirmando la continuidad de la cultura al mismo tiempo que su vigencia y vitalidad. Pero hay que aclarar que si bien la forma arquitectónica es fundamental, no se trata solamente de una *puesta al día* estilística. La forma debe responder a los nuevos usos y a los nuevos usuarios del centro de la ciudad.

¿Qué tipo de ciudad es la que esperamos lograr conservando, renovando, vitalizando el centro histórico? Tal parece que lo importante es determinarle un núcleo —un centro, un punto fijo de estabilidad— a la siempre cambiante realidad urbana; un fragmento de ciudad que sea como su partida de nacimiento y que le confiera, por lo tanto, un principio de identidad. ¿Dónde están los elementos que poseen esta capacidad de significación? ¿Cuáles son? ¿Son los balcones, las iglesias, las manzanas cuadradas, los zaguanes y los patios? ¿O es, por el contrario, el particular dinamismo de la actividad que acogen estos lugares, los rostros, la ropa, los movimientos y el habla de la gente?

En realidad es la relación entre el movimiento y lo estático, entre la actividad y los escenarios en que esta se desarrolla, lo que establece la identidad de una ciudad. No obstante, son los lugares, las calles y las casas, las plazas y las iglesias los que de alguna manera anteceden y trascienden la actividad humana. Son el escenario que aguarda el acontecimiento, pero también el escenario donde lo pasado tuvo lugar. Y es este escenario el elemento fundamental de la identidad urbana, en la medida en que es depositario de una suerte de memoria colectiva de todos los acontecimientos que en él han ocurrido. Este sentido de permanencia, acumulativo, hace que un centro histórico sea capaz de transmitir la idea de identidad. Sin embargo, para que no se convierta en mero museo, debe permitir al presente expresarse (en nuevas gentes, nuevas actividades y nuevos edificios) y debe, potencialmente, prefigurar el futuro.

Es importante aclarar, cuando hablamos de identidad urbana, que se trata del conjunto de todos los factores constituidos como un lugar, y no de la significación que algún elemento o varios de estos puedan tener por sí mismos. En otras palabras, un balcón limeño o una reja colonial tal vez se puedan considerar como signos de una idea de identidad (de *limeñidad*), pero no son depositarios de un sentido de lugar. Toda acumulación de elementos que, convertidos en

signos, representen esta limeñidad, tendrán siempre una categoría escenográfica; carecerán del sentido más profundo de lugar. El lugar posee una dimensión ontológica insustituible; concepto sin duda discutible en esta época de consumo de imágenes, de realidades convertidas en signo en sí mismas, pero no por ello menos importante.

Por esta razón la actividad que se desarrolla en el lugar constituye un complemento indispensable para definir la identidad. Un lugar sin actividad, llamémosla auténtica, corre siempre el riesgo de convertirse en escenografía, en una suerte de parque de diversiones *temático*, en un conjunto de imágenes para el consumo del visitante eventual. Arreglar las plazas, *salvar* los balcones, restaurar casonas, está muy bien; pero si no se vuelven a ocupar los innumerables edificios vacíos, si no se permiten nuevas construcciones expresivamente contemporáneas, si no se propugnan y dinamizan actividades económica y socialmente viables, si no se revalorizan las condiciones de vida de sus habitantes (residentes), el centro histórico carecerá de esa vitalidad que es la razón de ser de una ciudad.

El visitante eventual, provenga del extranjero o de otra parte de la ciudad o del país, es sin duda fundamental para la vitalidad de todo centro histórico. Los usos recreativos, culturales y turísticos son un factor determinante para su viabilidad económica. Pero el turismo, actividad indispensable para la economía de países como el nuestro, es sin embargo un arma de doble filo. Podemos estar tentados de arreglar, limpiar y mantener en buen estado el centro histórico (e incluso programar actividades culturales o recreativas), con la exclusiva idea de dar lo que se suele denominar una *buena imagen* de la ciudad. De manera gradual, podemos llegar a convertir inadvertidamente a este centro en un conjunto de imágenes de consumo, con el sentido de fugacidad que esto implica. La identidad es lo contrario; es el sentido de permanencia en el que se arraiga la existencia social.

La ciudad, para ser tal, debe conservar una tensión entre la permanencia y el cambio, una vitalidad arraigada en el quehacer humano; debe conservar la idea de lo familiar, pero también de lo imprevisible; debe proporcionar un sentimiento de pertenencia, pero también, tal vez, de peligro; en una palabra, debe ser el escenario de la libertad.



*Arriba.* Vista desde el techo de la Casa Coca, jirón Carabaya, centro histórico de Lima. *Abajo.* Patio interior de la Casa Coca. (Fotos: Gladys Alvarado, 2013)

*Páginas siguientes.* Interior de la Quinta Heeren, jirón Junín, centro histórico de Lima. (Foto: Gladys Alvarado, 2013)







# TERCERA PARTE

---

Después del 2000



## ARQUITECTURAS CHATAS: ¿INMEDIATEZ O IRRELEVANCIA?

Ponencia para el Seminario Internacional Arquitecturas en Conflicto (2001), publicada en *Arquitecturas en conflicto. Conflicting architectures*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2003, pp. 215-226.

---

Este tema se liga inevitablemente con lo que hemos estado hablando, con el problema de la ciudad, la expansión de la ciudad, este crecimiento indiscriminado de la ciudad chata que es Lima, una ciudad baja, de poca altura y poca densidad, repetitiva, principalmente residencial, que es la base sobre la cual las ciudades del tercer mundo crecen descontroladamente.

Esta arquitectura se puede caracterizar en nuestra realidad en función de dos tipos: la vivienda que surge de forma inmediata (aunque va transformándose a lo largo del tiempo), por lo general autoconstruida y producto de las invasiones, en la que viven los sectores pobres ampliamente mayoritarios de la población; y, de manera simultánea, la construcción casi irrelevante, repetitiva, de casas que saturan los extensos suburbios —o especie de suburbios— de la clase media, sobre cuya base está constituida la mayor parte de nuestra ciudad. Si bien esto vincula el tema al de la ciudad, quisiera tratar de trasladar el énfasis al tema de la arquitectura. Es inevitable caracterizar primero esta arquitectura —cómo se produce en la ciudad y cómo produce ciudad—, para luego tratar temas más específicamente arquitectónicos.

La mayor parte del territorio de la ciudad está ocupada por la arquitectura inmediata y autoconstruida, y por la arquitectura irrelevante de casas de suburbios de la clase media. Ambas son *formas* de expansión urbana diferentes, tienen estrategias incluso contrapuestas, pero en el fondo siguen la misma lógica de expansión urbana. Esta lógica está basada en la especulación y se sustenta en tipologías repetidas al infinito.

Tales tipologías arquitectónicas se sustentan fundamentalmente en dos aspectos. Uno es su rendimiento económico: urbanizar y generar este modelo de ciudad, este tipo de arquitectura, es lo más rentable para la expansión urbana especulativa. Por otro lado, estas tipologías se sustentan en su funcionamiento como ideología de las clases a las que sirven: el mito de la casa propia, la idea de la propiedad privada, la forma de vida que de alguna manera representan y encarnan. La arquitectura inmediata y la irrelevante se parecen cada vez más; cada vez más, unas y otras empiezan a usar estrategias similares. Las autoconstruidas comienzan a parecerse a ese tipo de pequeña vivienda suburbana, la vivienda unifamiliar suburbana; y las viviendas unifamiliares de las urbanizaciones especulativas empiezan a tener adiciones, transformaciones y expresiones en pequeña escala (de ese tipo de valores que he caracterizado como ideológicos) que las hacen parecerse a las otras. Cada vez más, la ciudad formal e informal de casas unifamiliares tiende a mimetizarse en su informalidad y en el desorden cacofónico del lenguaje arquitectónico que utiliza. Es un lenguaje disperso, casi inconexo; es decir, hay una lógica económica y hay una lógica ideológica, pero no hay una lógica arquitectónica, tipológica, propiamente dicha.

Quisiera decir, a modo de aclaración, que soy consciente de que hay una diferencia tipológica entre la arquitectura del suburbio, clásica, rodeada de jardines, y la arquitectura más urbana (o, en otras ciudades, la de las *town houses*, como en la nuestra de las quintas o pequeñas casas en serie). Sin embargo, en el caso de Lima esta diferencia se torna mínima porque el concepto de tipología de suburbio se traslada a la arquitectura urbana e intenta reproducir, en muy pequeña escala, ciertos patrones tipológicos de la arquitectura del suburbio, aunque en realidad no lo es: son casas estrechas pegadas unas a otras que van generando un tejido arquitectónico bastante denso.

Ante esta realidad, en la que tenemos que trabajar los arquitectos peruanos, querría plantear cuatro temas o interrogantes que me parecen importantes tanto para la enseñanza como para la práctica de la arquitectura. Quisiera decir también que este tema es importante porque es el grueso del trabajo que hacemos los arquitectos en el Perú, o en Lima por lo menos. Todos quisiéramos hacer edificios institucionales, edificios más importantes, etcétera, pero la verdad es que la mayoría realizamos estos edificios a pequeña escala que van generando esta arquitectura chata o que están inmersos en esta problemática. Por eso me parece tan importante tratar este tema y planear qué estrategias usar para su entendimiento y para una enseñanza pertinente a esa realidad. Voy a plantear, como he dicho, de

una manera muy sucinta —y pidiendo que me disculpen por el esquematismo— cuatro temas o interrogantes sobre este problema.

La primera pregunta es la siguiente: ¿debe la enseñanza de la arquitectura asumir la problemática básica de una edificación como la que estamos describiendo, que depende principalmente de procesos sociales, invasiones, urbanizaciones, procesos de crecimiento urbano especulativos? ¿Puede hacer algo el arquitecto sobre un tema que es fundamentalmente social y económico? ¿Puede asumir tal vez el arquitecto una posición crítica frente a tipologías que no solo están decantadas por su rendimiento económico y su asimilación ideológica, sino también por criterios normativos, como los reglamentos de construcción y zonificación, que establecen parámetros que son casi camisas de fuerza para el diseño?

La segunda es una pregunta que busca un nivel de esperanza: ¿sería posible dotar a esta arquitectura de lo que podríamos llamar una dignidad arquitectónica, sabiendo que estamos moviéndonos dentro de una edificación de origen especulativo?

Resulta inevitable interrogarnos aquí sobre las posibilidades que tiene la arquitectura para enfrentar un determinismo ideológico consistente en una concepción exacerbada de la propiedad privada. Todos conocemos estos temas, asuntos como la seguridad, la precariedad de recursos, la vivienda como valor central de la estabilidad económica y social y, como consecuencia de este conjunto de elementos, la desvalorización del espacio público. La hipótesis de esta pregunta radica en definir como un tema crucial las relaciones entre lo privado y lo público. Por ejemplo, ¿son los espacios de transición entre lo privado y lo público, entre la casa y la calle, valores importantes que la arquitectura debe priorizar? Estos espacios de transición, ¿son elementos importantes en una renovación tipológica de este tipo de arquitectura?

La tercera pregunta se vincula también con la polémica anterior, pero nuevamente quisiera poner el énfasis en la arquitectura. Es la siguiente: ¿tiene algún sentido pretender *hacer ciudad* —una frase que todos los arquitectos decimos y repetimos con alguna esperanza— con objetos arquitectónicos individuales, casas o edificios de departamentos pequeños e individuales perdidos en la expansión urbana de las megaciudades del tercer mundo?

¿La escala de la arquitectura es compatible con la escala de la ciudad, como problema conceptual? ¿Un edificio puede contribuir a hacer ciudad solo cuando su escala lo convierte en un hito urbano o, por el contrario, cuando a pesar de su

individualidad y de su pequeña escala se puede proponer como un modelo repetible a seguir? ¿Cuál de estas dos es la manera de hacer ciudad? En la arquitectura de la vivienda, ¿es relevante la tipología a la conformación de un tejido urbano?

No voy a desarrollar lo que pienso que podría ser una estrategia de diseño frente a esto. Solamente quisiera decir que me parece importante la noción de fragmento como una idea a rescatar en esta polémica. Pero ¿tiene entonces sentido darle forma, aun fragmentaria, a una pequeña porción de la ciudad desbocada? ¿O una actitud más lúcida sería, por ejemplo, cerrar la arquitectura sobre sí misma, creando refugios individuales ante el caos urbano, pensar que la función de la arquitectura no es hacer ciudad, sino protegerse de ella? ¿Cuál de las dos sería la estrategia adecuada para esta idea de hacer ciudad, o para enfrentar la realidad de la ciudad?

La cuarta pregunta también es un poco utópica: ¿es posible generar un lenguaje arquitectónico socialmente compartido? Si hemos caracterizado el lenguaje de estas áreas como desordenadamente cacofónico, ¿debemos entender que un primer paso sería silenciar buena parte de los signos que caracterizan a esta ideología urbana, de la que son expresión? Y si asumimos que podemos silenciar o reducir este frenesí de signos, y que la forma arquitectónica que resulte sea generada por la estructura espacial interna, por la creación de un lugar urbano, ¿es coherente plantear un lenguaje socialmente compartido, una problemática que se base generalmente en la idea de la vivienda, de lo doméstico, de lo residencial, que se caracteriza más bien por su individualidad, por su particularidad?

Estos cuatro temas son los que quería plantear de una manera esquemática. Por otro lado, quisiera retomar dos temas que se han mencionado como posibles marcos conceptuales, dentro de los cuales se podría dar esta problemática de creación o de crítica tipológica.

Uno es el que tocó Gabriel Ruiz Cabrero con respecto a la densificación. Estamos viviendo hoy en Lima, como en muchas otras ciudades, un proceso de densificación. Esto significa que se está sustituyendo una arquitectura por otra, una tipología unifamiliar de pequeña escala por la de departamentos, etcétera. ¿Cuáles serían las variables que deberíamos tener para que esta arquitectura posea un nivel de transformación o de aporte, en un sentido positivo, hacia la ciudad? Por ejemplo, ¿recuperar los espacios de transición que he mencionado? ¿Qué hacemos, por ejemplo, con casas que antes tenían jardines, que ahora van a ser ocupados por edificios de departamentos que ocuparán mucha más área? ¿Tendríamos que

encontrar una manera de conservar esa área verde en altura? ¿Deberíamos tener una estrategia de conservación de las áreas verdes?

El segundo marco conceptual que quisiera mencionar es el que tocó Kenneth Frampton al comienzo de la reunión: el tema del paisaje. Si bien estamos viviendo un proceso de densificación y transformación tipológica en la ciudad, seguimos viviendo un proceso de expansión. Sería importante reformular de una manera conceptual y clara este proceso de expansión en función de otras variables, que podrían incluir este concepto más moderno, mucho más contemporáneo, del paisaje. Luchar de alguna manera contra este sistema de reproducción al infinito de ciertas tipologías que, por su mera reproducción, producen una sensación de falta de jerarquía, de falta de orden, de caos lingüístico, digamos, y que no se cohesionan. ¿Puede la idea del paisaje de alguna manera ser una variable que renueve el concepto de esta expansión urbana hecha en base a en las arquitecturas chatas que hemos estado tratando de caracterizar?



## LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO EN LA DETERMINACIÓN DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA

Texto inédito, 2005.

---

El propósito de este texto es reflexionar sobre el modo en el que consideraciones o circunstancias externas a un proyecto arquitectónico influyen en la determinación de su forma, e incluso se pueden tomar como punto de partida para la generación de la forma arquitectónica. Empezaremos analizando el término *contexto*, que incluye tanto el entorno físico directo en el que se ubicará un proyecto como las relaciones más amplias de este con el territorio o la ciudad, e incluso con la historia y la cultura en general. Para ello es necesario adoptar inicialmente una perspectiva histórica.

Si bien lo que podemos entender en un sentido amplio como el contexto de una obra ha sido siempre importante para la arquitectura, podemos decir que como concepto directamente presente en la discusión teórica aparece por primera vez en los años cincuenta, específicamente en la arquitectura italiana durante el período de la reconstrucción. Es el arquitecto italiano Ernesto Rogers quien, trabajando en Milán, se hace cargo de la tradicional revista de arquitectura *Casabella* y la relanza con el nombre de *Casabella-continuitá*. En esta revista, que Rogers dirige entre 1953 y 1964, desarrollará una importante crítica a los postulados más abstractos y universalistas de la arquitectura moderna. Rogers insiste en la necesidad de establecer una continuidad con la historia como una manera de incorporar las obras nuevas a la tradición. El concepto de historia que Rogers desarrolla es complejo; toma en cuenta la doble influencia de lo existente en lo nuevo y, simultáneamente, el modo en que lo nuevo afecta y modifica la presencia del pasado. El término que Rogers desarrolla no es el de *contexto* sino el

de *preexistencia ambiental*.<sup>1</sup> Un concepto que incluye tanto los aspectos físicos directos de la preexistencia de lo construido como los aspectos más culturales de la presencia de la historia. El concepto de preexistencia ambiental generará fuertes reacciones en algunos tenaces defensores de la arquitectura moderna (como, por ejemplo, el crítico e historiador inglés Reyner Banham), pero acabará ejerciendo una influencia decisiva en el modo de entender la arquitectura. A partir de Rogers, la discusión sobre historia, tradición y monumento cobrará vigencia y legitimidad.

Uno de los discípulos de Rogers en *Casabella-continuità*, Aldo Rossi, llevará el concepto de preexistencia a un desarrollo aún mayor. En su célebre libro *L'architettura della città*,<sup>2</sup> de 1966, Rossi intentará establecer una base científica, inspirada indirectamente en la metodología marxista, para establecer conceptos como permanencia, monumento, tejido urbano y tipología arquitectónica. En pocas palabras, toda una terminología que permita entender lo preexistente construido de una manera sistemática, sustentada en las condiciones concretas (sociales y económicas) de la construcción de la arquitectura y de la ciudad. Una de las consecuencias —de alguna manera, inesperada— del razonamiento de Rossi es el énfasis que pone en la autonomía de la forma arquitectónica, liberándola de sus condicionamientos funcionales, entendidos estos como circunstanciales y variables. Y lo hace porque es precisamente en la permanencia de la forma arquitectónica, y específicamente en los tipos arquitectónicos en los que se clasifican las diferentes formas, en donde se hace presente, en toda su complejidad y riqueza, la cultura de las ciudades. Entender el contexto de una obra arquitectónica es, pues, para Rossi, entender la ciudad; y entender la ciudad es entender los tipos arquitectónicos en los que se basa.

El término *contexto*, así como sus derivaciones, los términos *contextual* y *contextualismo*, se incorporan definitivamente a las discusiones teóricas sobre la arquitectura a partir del Taller de Diseño Urbano que desarrolla el crítico e historiador inglés Colin Rowe en la Universidad de Cornell durante los años setenta y ochenta. Iniciándose como una crítica a lo que él llamaba «la fijación con el objeto» de la arquitectura moderna y contrastándola con un renovado énfasis en el espacio urbano, es decir, en el vacío que las construcciones dejan, Rowe desarrolló una concepción sobre cómo intervenir en la ciudad a la que llamó,

---

<sup>1</sup> Ernesto N. Rogers, *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

<sup>2</sup> Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

directamente, *contextual*. Basándose en los estudios perceptuales de la Gestalt referidos a la relación figura-fondo, Rowe planteó una metodología con la que buscaba desplazar el énfasis de lo construido al vacío que lo construido deja, es decir, del edificio como objeto al espacio urbano. En *Collage City* (1978),<sup>3</sup> Rowe desarrollará la idea de la adaptación de formas arquitectónicas ideales —o referidas a tipos específicos de edificios— a lo particular de su ubicación, mediante un método inspirado en el concepto de *bricolage* de Claude Lévi-Strauss.

Esta idea abre camino a la utilización de configuraciones arquitectónicas provenientes de diferentes épocas, atendiendo a sus aspectos espaciales y morfológicos. Rowe no considera tan importante el entendimiento de los aspectos propiamente históricos de la aparición de ciertos tipos arquitectónicos; su énfasis siempre estará referido a la configuración formal de estos.

Ya desde fines de los años ochenta y durante la década de 1990 el contextualismo empezó a mostrar ciertos síntomas de desgaste tanto teórico como práctico. El resurgimiento de ciertos valores formales de la arquitectura moderna —como la ligereza, la transparencia, la simplificación de la forma (derivada, en parte, de la influencia del minimalismo en el arte)— así como la enorme influencia del uso de la computadora para romper los límites de la geometría euclidiana en la generación de formas arquitectónicas totalmente nuevas, redujeron la vigencia de los métodos más académicos, aquellos inspirados en la cultura arquitectónica del contextualismo.

Algunos de los arquitectos más radicales de la vanguardia mostraron, incluso, una abierta hostilidad a cualquier consideración contextual para la determinación de la forma arquitectónica. El caso de Rem Koolhaas es paradigmático: en su libro *S, M, L, XL*<sup>4</sup> plantea la prescindencia total del contexto y la revaloración del programa como generador privilegiado de la forma.

En realidad, podríamos entender estos vaivenes como las oscilaciones características del debate cultural. Sin embargo, creo que es posible sacar algunas conclusiones. La primera es que hoy, más que nunca, la manera como un edificio se ubica en —y responde a— su particular ubicación, sigue tan vigente como siempre. La segunda conclusión es que, salvo situaciones excepcionales, la metodología mediante la cual es posible derivar la forma específica de un proyecto

---

<sup>3</sup> Colin Rowe y Fred Koetter, *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

<sup>4</sup> O.M.A., Rem Koolhaas y Mau Bruce, *S, M, L, XL*. Nueva York: The Monacelli Press, 1995.

del análisis del tejido urbano, de sus tipologías arquitectónicas y de sus sistemas de composición, ya no es suficiente. La condición contemporánea —en especial la cambiante naturaleza de la ciudad actual, la revolución de las comunicaciones con la consiguiente transformación de la percepción, y cierta pérdida de fe en las virtudes regenerativas de las enseñanzas derivadas de los centros históricos— hace imposible que continuemos aferrándonos a una concepción de poco valor operativo y que tiende a reforzar una visión conservadora de la realidad.

Sin embargo, es igualmente imposible descartar un aspecto fundamental de todo hecho arquitectónico: la especificidad derivada de su particular y única ubicación. De ahí que una de las renovaciones teóricas más importantes de los últimos años para seguir considerando el contexto como un aspecto importante para la arquitectura haya sido la revaloración del concepto de lugar. En efecto, una obra de arquitectura se encuentra siempre referida a un lugar específico. El concepto de lugar ha permitido enriquecer, e incluso desbordar, el de contexto; podríamos decir que lo incluye y lo supera. Ha permitido, por ejemplo, una nueva discusión sobre el paisaje. Igualmente, ha restablecido el énfasis en la relación entre lo construido y el suelo, incorporando la dimensión topográfica a la arquitectura.

Por supuesto que el concepto de lugar, como el de contexto, ha existido siempre en la arquitectura. Nos lo recuerda especialmente Christian Norberg-Schulz, desde los años setenta, cuando en sus múltiples escritos sobre el lugar utiliza el término de origen romano *genius loci*, «espíritu de lugar», que además utiliza, significativamente, como título de uno de sus libros.<sup>5</sup> Ya en Norberg-Schulz el concepto de lugar incluye la dimensión subjetiva del espacio existencial, la especificidad de la tradición urbana de una localidad, la escala geográfica del paisaje y la dimensión cultural de lo regional. Pero ha sido una radical renovación del concepto de lugar lo que ha permitido incorporar la naturaleza múltiple, permanentemente cambiante, de la contemporaneidad. Es una concepción basada en la interpretación de líneas de fuerza, de conexiones e intercambios, de interrelaciones.

Entender un lugar es pues comprender las relaciones potenciales que en él subyacen. «El lugar contemporáneo ha de ser un cruce de caminos que el arquitecto tiene el talento de aprehender», ha escrito Ignasi de Solá-Morales.<sup>6</sup> En clave más

---

<sup>5</sup> Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. Nueva York: Rizzoli, 1980.

<sup>6</sup> Ignasi de Solá Morales, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 124.

intuitiva, y tal vez más esencial, Rafael Moneo ha escrito que es necesario «[...] aprender a escuchar el murmullo, el rumor del lugar [...]».<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Rafael Moneo, «El murmullo del lugar (inmovilidad substancial)», en *Rafael Moneo. Antología de urgencia. 1967-2004*. Madrid: El Croquis, 2004, p. 636.



## ARQUITECTURA PERUANA: UNA REFLEXIÓN GENERACIONAL

Publicado en *El arquitecto y su obra*, Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y Centro Cultural de España, Lima, 2009, pp. 88-89.

---

El año 1980 marcó, para los peruanos, el inicio de una década de esperanza: el fin del largo gobierno militar, una época de agitación y expectativa política, el renacimiento de la democracia. Diez años después, los ochenta se cerraban con un desaliento y una frustración inigualados en este siglo: hiperinflación, Sendero Luminoso en Lima y en buena parte del país, el narcotráfico controlando la selva peruana, la guerrilla del MRTA, el desgaste moral del gobierno aprista, la creciente ausencia, en las ciudades, de servicios tan elementales como agua y luz. La llamada «década perdida» de Latinoamérica fue particularmente dura para los peruanos. Y si bien es cierto que hay aspectos de la cultura que de alguna manera pueden responder creativamente a la confrontación con una realidad así (pienso en la literatura o las artes plásticas), hay otros para los cuales una crisis tan profunda, que nos lleva casi a prescindir del futuro, resulta devastadora: la arquitectura es una de las primeras víctimas en un mundo vivido día a día, bajo el signo de la supervivencia.

Para quienes estudiamos durante la década comprendida entre fines de los años sesenta y fines de los setenta, la experiencia fundamental había sido la de turbulencia política. Los gobiernos militares de Velasco (1968-1975) y de Morales Bermúdez (1975-1980), con sus secuelas de paros nacionales, asamblea constituyente y agitada campaña política, crearon un clima de agitación social que afectó duramente el ambiente universitario. Así, nuestra formación fue en parte académica, en parte autodidacta y, en parte, tal vez más importante, mediante la práctica profesional adquirida en las oficinas en que trabajábamos.

Pero durante los años ochenta la experiencia profesional fue escasa y frustrante. Ya a finales de los setenta, la relativa continuidad de veinticinco años de actividad constructiva y desarrollo de la arquitectura pareció detenerse por completo. A partir de entonces, hubo solo rebrotes relativamente efímeros. En 1980, con Fernando Belaunde, el impulso de obras públicas (predominantemente en vivienda para la clase media) pareció reanimar la actividad de la construcción; en 1985, con el populismo económico de Alan García, la actividad comercial propició inversiones que parecían también reactivar la construcción; en ambos casos, y a pesar de ciertos logros meritorios, la frustración fue brutal y contundente, simbolizada más que por ningún otro ejemplo por la obra inconclusa del tren eléctrico para Lima.

¿Y los arquitectos? «Constructores de ruinas», nos llamó un compañero de vicisitudes, en un momento de desolada lucidez. Proyectos inacabados en el mejor de los casos, obsoletos y deformados antes de concluirse, una arquitectura hecha de fragmentos.

Sin embargo, fue en los años ochenta cuando debimos iniciar nuestra actividad profesional. Y a pesar de las reservas que toda organización generacional debe motivar, es posible detectar elementos comunes en quienes, bordeando los treinta años de edad al iniciarse la década, empezamos a proyectar y construir en ese momento. Se trató, según algunas de las clasificaciones en boga, de una suerte de generación intermedia, entre aquella que dominó —y en cierto modo domina aún— la actividad profesional desde las décadas de 1960 y 1970 y la de las nuevas hornadas de jóvenes arquitectos que, impacientes y ambiciosos, buscaron abrirse campo lo antes posible, aprovechando el resurgir de la construcción durante los años noventa.

Una de las consecuencias positivas de la dificultad de conseguir encargos durante los años ochenta fue que muchos arquitectos tuvieron que dedicarse a construir ellos mismos sus propios diseños. Pequeñas obras, muchas veces modestas ampliaciones o remodelaciones, recibieron la atención esmerada de diseñadores-constructores. Esta relación con los avatares del proceso mismo de ejecución incidió en una arquitectura de énfasis tectónico en la expresión y cuidado en el detalle constructivo. Los métodos más bien artesanales de nuestro sistema constructivo se expresaban de manera directa, prescindiendo de detalles decorativos o especulaciones con acabados y materiales.

En parte por razones de economía, la especulación tecnológica con sistemas constructivos innovadores y con nuevos materiales se dejó de lado; de alguna

manera podríamos decir que durante la accidentada actividad proyectual de los años ochenta se incidió en el dominio de lo convencional. La naturaleza esencialmente doméstica de muchos de los encargos llevó a privilegiar una estructura básica, de muros portantes y sistemas aportricados de concreto armado. El muro tarrajado se mostraba de manera simple y directa; y con él, inevitablemente, el color. Se trataba de procedimientos simples para generar expresividad con pocos recursos.

Otro elemento recurrente, además del muro, era la carpintería de madera. Desarrollada apelando a técnicas artesanales, la madera se trabajaba no solo en la fenestración sino también en la creación misma de espacios, muchas veces de transición entre interior y exterior. El contraste entre muros y carpintería fue articulando un lenguaje entroncado, por lo menos en Lima, con la tradición regional de la arquitectura de la costa peruana. Habría que preguntarse si de estas condiciones de precariedad habrá sido posible proyectar un sentido de identidad cultural.

Menciono el tema de la identidad cultural ya que pienso que fue central a las preocupaciones de esos años. Porque si la modestia de recursos y un sistema convencional de construcción influyeron en la expresión arquitectónica, no podemos dejar de mencionar también la influencia de un panorama internacional en el que la revisión crítica de los postulados de la modernidad tuvo un rol preponderante. Una intensa actividad intelectual, desarrollada en estos años, principalmente con exposiciones, conferencias y mesas redondas, fue alimentada por debates sobre la vigencia de la modernidad provenientes de los centros cosmopolitas. De esta revisión, las lecciones más importantes fueron, sin duda, la relación con la ciudad y la relación con la historia.

La influencia decisiva de pensadores como Colin Rowe, Kenneth Frampton, Leon Krier y Oriol Bohigas impulsó una lectura revisionista de la modernidad que, en el peor de los casos, generó los excesos estilísticos del posmodernismo; pero en el mejor de los casos llevó a reflexiones críticas sobre identidad cultural, regionalismo, contextualismo urbano y un creativo diálogo con tipologías arquitectónicas tradicionales. La arquitectura se discutía como cultura, no como consumo, moda o especulación estilística.

Entre los años 1988 y 1992 el Perú tocó fondo. Y a partir de ese momento, especialmente con la derrota de Sendero Luminoso, empezó la lenta y conflictiva recuperación en la que aún estamos inmersos.

Creo que la arquitectura que se construyó en el Perú durante los años noventa, a partir del resurgimiento de la actividad edilicia, desarrolló los temas planteados en los ochenta. Fue una década interesante, de logros muchas veces tentativos pero que tuvieron la ventaja de poder ser llevados a la práctica. Para mi generación, bordeando los cuarenta a inicios de la década, fue sin duda la oportunidad de construir, finalmente. La arquitectura de los años noventa, cuya interpretación aún está por hacerse, presenta, en mi opinión, una notable coherencia. Y por lo menos en los años que van de 1993 a 1998 —cuando volvimos a ser afectados por otra, siempre recurrente, crisis económica mundial— se realizó una arquitectura consistentemente anclada en una identidad cultural.

Es a partir de la llegada del nuevo milenio, con el impacto de la globalización y el masivo consumo de información, cuando encontramos un nuevo panorama, relativamente confuso pero variado y plural.

El regreso de lo que podríamos llamar un neomodernismo ha tenido un fuerte impacto. Me preocupa, sin embargo, la tendencia altamente estilística con que se percibe y evalúa la arquitectura actual. En efecto, la aparición del minimalismo ha significado el regreso de la moda, en una secuencia estilísticamente alternante, que continúa tras las huellas del posmodernismo y el deconstructivismo. Sin duda se trata de una moda atractiva, cercana por su limpieza y parquedad a una sensibilidad propiamente arquitectónica. La discusión conceptual, habitualmente precaria en nuestro medio, en la práctica ha desaparecido. Pero creo que el siglo XXI presenta una complejidad mucho mayor, y la arquitectura no puede renunciar a una densidad significativa radicalmente opuesta a la banalización estilística.

## COMPOSICIONES

Entrevista por Nómena Arquitectos en noviembre de 2006. Publicada, en versión editada, en *ConPosiciones. 20 aproximaciones a la arquitectura peruana*, Nómena Arquitectos, Lima, 2010.

---

**ConPosiciones: Mencionabas en una conferencia, el año pasado, que a partir de la mitad de tu carrera habías, de alguna manera, reemplazado la enseñanza en la facultad por la práctica arquitectónica. ¿Qué tan importante crees que es la formación complementaria en la arquitectura? ¿Crees que fue una decisión acertada? ¿Cómo describirías esa experiencia?**

Reynaldo Ledgard: Creo que esa decisión fue tal vez acertada si consideras las circunstancias en las que estaba la universidad en ese momento; varias veces he pensado que si uno hubiese tenido una formación más académica, más rigurosa, hubiese sido mejor. Lo que pasa es que la universidad estuvo en crisis permanente, una época difícil la de los años setenta; en algunos casos tuvimos ciclos que duraban un año completo, te demorabas en la carrera, había cursos que no se dictaban bien, la universidad nacional entró en crisis en esa década.

Si bien aquel ambiente académico era muy estimulante desde el punto de vista de los profesores y los compañeros de promoción, lo que se aprendía en la oficina era mucho más. Además, tanto Eugenio Nicolini como Antonio Graña y Frederick Cooper eran mis profesores en la facultad de la UNI [Universidad Nacional de Ingeniería]. Entonces, el aprendizaje en esa oficina, si bien parece una sustitución radical de la universidad, no lo es tanto si tomamos en cuenta que los profesores del estudio donde nos íbamos todos a trabajar eran también nuestros principales profesores en la facultad. Tampoco lo es tanto si tomamos en cuenta que varios de mis compañeros de promoción, como Oscar Borasino y Juan Gutiérrez, por ejemplo, al igual que yo, nos trasladábamos de la universidad a la oficina, a

trabajar. La oficina era una extensión relativamente natural y complementaria de la universidad, más que una sustitución radical; era casi lo mismo, de alguna manera.

Eugenio Nicolini era un profesor importantísimo en la universidad, era el primer profesor que te recibía. Realmente era un personaje extraordinario, con una vocación pedagógica increíble, y él fue quien nos lleva a la oficina; era una persona soltera que se dedicaba a la enseñanza y a la oficina al cien por ciento, y que le dedicaba todo el tiempo del mundo a su relación con los alumnos o practicantes. Muchas veces nos quedábamos hasta tarde trabajando con él y rápidamente el trabajo de oficina se convertía, sin darte cuenta, en clases prácticas sobre el aprendizaje de la arquitectura. Estos profesores eran tus tutores, tus mentores. De esta manera, la práctica profesional hacía que ciertas cosas parecieran más fáciles. Así, la vida laboral, la vida universitaria y la vida personal eran parte de una sola cosa.

**CP: En ese momento en que no había acceso a tanta información como hoy, ¿cuál era el termómetro para saber o criticar lo que se estaba haciendo, y si se hacía bien o mal? ¿Cómo podían reconocerlo?**

RL: No podías darte cuenta. Creo que ahí, simplemente, teníamos una influencia muy fuerte de nuestros profesores. Éramos realmente discípulos.

**CP: Mencionas también que notaste en tu formación cierta carencia para relacionar la forma con las ideas, estando justamente en este medio y en una escuela tan funcional. ¿Cómo te percataste de eso, de dónde nació la inquietud?**

RL: Bueno, creo que todo el mundo se preguntaba, eventualmente, por qué la arquitectura que se hacía en ese momento tenía determinadas características. Había cosas que se hacían en esa época que eran muy pintorescas, por decirlo de alguna manera; hoy por lo menos existe una especie de neomodernismo que está un poco más cercano a una sensibilidad propiamente arquitectónica. Antes los clientes te pedían otra cosa. Entonces, uno se pregunta qué es lo correcto. Llega un momento en el que te da curiosidad, lees un poco, discutes y empiezas a darte cuenta de que simplemente saber que ciertas cosas están fuera de moda no es suficiente. Si uno pertenece a un país dependiente culturalmente, como el Perú, sucede que los arquitectos que hacen la arquitectura que en apariencia está mejor son aquellos que, por información, están más a la moda, o tienen información sobre lo que se está haciendo gracias a ciertas revistas y

utilizan estas formas para trasladarlas a su realidad, las adaptan un poco y están más «avanzados» que otros. Entonces, si la arquitectura tiene una dimensión más profunda como representación de la cultura, de la época y de la sociedad, uno pensaría que estos cambios y estas expresiones formales corresponden a algo más que el simple hecho de que se usen o ya no se usen. Hay que entender que detrás de estos cambios deberían existir razones profundas. Yo siempre me propuse tratar de entender las ideas antes que las formas, y su relación con la época a través de estas. Y lograr al mismo tiempo que representen una continuidad personal, una suerte de investigación propia de mi sensibilidad, de mi trabajo. Si la arquitectura aspira a mantener cierto nivel de profundidad, tiene que ser coherente. Esto no quiere decir que uno deba mantener un mismo estilo, pero las investigaciones y los cambios deberían crear alguna dinámica personalizada, y para conseguirlo creo que debería haber un diálogo con la contemporaneidad a través de las ideas. Cada vez más uno empieza a entender que la forma y el significado son una misma cosa.

**CP: Sabemos que has estado muy vinculado al cine. ¿Puedes contarnos cómo fue esa experiencia?**

RL: Para mí fue muy importante la relación, casi al final de la carrera, con un grupo de amigos que se interesaba mucho en el cine. El cine en los setenta fue la época en la que se empezó a desarrollar la semiótica, vinculándola con las teorías del cine de autor. Se estudiaban diferentes interpretaciones de la relación entre el contenido de una historia y la forma como se contaba en términos visuales y narrativos. El estudio del cine fue lo que, en este período, desarrolló de manera más sistemática y profunda este problema de la relación entre la forma y el contenido, y que a su vez abrió más puertas.

A partir de mediados de los años setenta yo formé parte del comité editorial de la revista *Hablemos de Cine*, que tuvo una repercusión enorme en la cultura cinematográfica peruana e incluso latinoamericana. Este aprendizaje dentro del cine me permitió ingresar en diversas ramas del pensamiento, tales como el estructuralismo, la semiótica, la lingüística, la narración, diferentes niveles de lectura de las cosas, y todo esto fue muy enriquecedor. Esto no lo trasladé directamente a la arquitectura, pero en definitiva fue una experiencia muy formativa.

**CP: ¿Cómo relacionarías el quehacer cinematográfico con el arquitectónico? ¿Dónde encuentras similitudes?**

RL: Habría muchos aspectos que analizar, pero tomemos como ejemplo uno que tiene que ver con la percepción. Muchos cineastas de la época clásica hacían lo que se llama un *story board* de su película, una suerte de historieta, y esto se vincula de alguna manera al *promenade architecturale* de Le Corbusier, en el sentido de que la arquitectura es un recorrido no fluido, sino sucesivo, de imágenes que se van sobreponiendo. La arquitectura tiene este carácter particular de que lo que acabas de ver todavía está fresco en la memoria cuando pasas a ver lo siguiente. Es como una imagen que no se llega a apagar totalmente antes de que entre la otra. Entonces es en esa transición donde se va estableciendo la continuidad de un espacio arquitectónico. El cine tiene también ese mismo tipo de secuencialidad espacial.

**CP: ¿Cómo has volcado toda esa experiencia del cine a tu arquitectura?**

RL: No creo que de manera literal o que pueda hacer una correspondencia demasiado directa, pero por lo menos en algunas de mis obras arquitectónicas he tratado de que lo importante sea la relación entre las partes y la sensación física que se tiene estando en un lugar o pasando de un lugar a otro, más que una imagen seductora como tal.

**CP: ¿Crees en una arquitectura de impacto? Una que impresione por la forma y que no tenga necesariamente un sustento importante detrás.**

RL: No tengo muy claro cómo, pero cuando uno visita los edificios se da cuenta de la densidad que poseen. Un buen perceptor se da cuenta si el intento es efectista o es más profundo. En el fondo notas cuando hay algo más. Creo que puede ser un tema de entrenamiento y sensibilización, al final no tienes cómo saberlo. Sin embargo, el tiempo y ciertas coincidencias empiezan a hacer que los edificios queden a través del tiempo. Hay arquitectos que son buenos propagandistas de su obra, como Le Corbusier, por ejemplo; pero además era un gran arquitecto, y sus obras siguen permaneciendo a lo largo del tiempo. Pienso que hay unas formas profundas y hay otras superficiales y efectistas, pero no existe una fórmula para decir esto vale y esto no, excepto, tal vez, por la acumulación de los juicios de algunas personas con una cierta sensibilidad e información que poco a poco van quedando y crean un consenso cultural.

**CP: Y no tanto como juicio para evaluar una obra, sino como punto de partida del diseño.**

RL: Para mí la generación de la forma arquitectónica es profunda, es algo complejo. Entonces la creación de una forma superficial, inmediata, es algo que me complica tremendamente, no me motiva. Ahora, existen excepciones para todo. Por ejemplo, Oscar Niemeyer es un arquitecto, en mi opinión, poco profundo y que hoy en día está sobrevalorado. Sin embargo, es tan creativo que de alguna manera alcanza un resultado convincente. En general, la elección de una forma por capricho difícilmente va a constituir gran arquitectura, aunque siempre hay una excepción a la regla, en este caso, Niemeyer. Pero en el 99% de los casos conduce a una arquitectura que al día siguiente se ve ridícula o intrascendente.

**CP: Cuando terminas tu carrera te vas a Londres y una vez terminada esa experiencia recalas en España para entrevistarte con Coderch, Bofill y algunos otros. ¿A qué se debió esta situación? ¿Qué te llamaba la atención de la arquitectura española en ese momento?**

RL: Bueno yo me fui con una beca del Consejo Británico, y cuando terminó me quedé trabajando en una oficina en Londres varios meses, y a pesar de que querían que me quedara, yo sentí la necesidad de buscar algo más. Conocía algo de la arquitectura española y había un famoso libro de Oriol Bohigas llamado *Contra una arquitectura adjetivada* que influyó mucho durante mi etapa de estudiante. Barcelona tenía un aura especial, estaba Coderch, que a mí me parecía un gran arquitecto en ese momento, y que era parte del Team X.

Los arquitectos agrupados en el Team X dan por liquidados los CIAM y plantean el primer gran revisionismo de la arquitectura moderna. Ellos fueron la influencia más grande que tuvimos en la época de estudiantes. A raíz de esto, me interesé en su arquitectura. Entonces, por este conjunto de cosas, Barcelona parecía un destino interesante. En esa época, a mediados de los años ochenta, la ciudad recién empezaba a levantar y se estaban cuestionando muchas cosas. España pasaba de ser un país semifudal y relativamente atrasado a ser un país importante política, social y culturalmente.

**CP: ¿A qué te refieres con el revisionismo de la arquitectura moderna?**

RL: Se consideraba que la arquitectura moderna estaba agotándose un poco, que simplificaba las cosas. La Carta de Atenas era el gran postulado moderno de la diferenciación por zonas funcionales de la ciudad. Lo que el Team X decía era que había que recuperar la complejidad de la vida en la ciudad y que la relación entre arquitectura y ciudad era más compleja que las torres *corbusianas* en el parque,

por ejemplo, y que la trama de lo existente, junto con lo nuevo, mas la vida que se daba en las calles, era un aspecto fundamental y, por tanto, era necesario revisar los postulados de la arquitectura moderna. Había que recuperar mediante otros métodos de diseño una mayor relación con la vida urbana.

**CP: Cuando vuelves de España, uno de tus primeros proyectos fue las Torres de Limatambo, una de las últimas experiencias de vivienda masiva exitosa en el Perú. ¿Por qué crees que ya no hay este tipo de oportunidades, habiendo incluso una mayor demanda?**

RL: Antes la vivienda económica hecha por el Estado estaba vinculada a una suerte de clase media de pocos recursos pero con algún tipo de estabilidad laboral y social. Conforme pasa el tiempo, cada vez más se empieza a sentir que el Estado está atendiendo claramente a una clase media que no es la que más necesita esta atención; es una clase media con más recursos. Pero hay una gran masa de gente que no tiene acceso a la vivienda y que se mueve en el campo de la informalidad, sea por invasiones o en *pueblos jóvenes*. Entonces cada vez más existe una duda sobre si la función del Estado corresponde a atender a una clase media baja, pero de alguna manera estable, que empieza a convertirse en una clase media relativamente privilegiada en comparación con sectores populares mucho más desposeídos. El problema es que estos sectores no tienen una estabilidad económica que les permita acceder a créditos, a los sistemas de hipoteca que sustentaban el acceso a la vivienda de los conjuntos habitacionales. Entonces, prácticamente se empiezan a sustituir estos conjuntos por lotes con servicios, banco de materiales, etcétera.

De esta manera, el desborde de los sectores populares vinculados a la informalidad empieza a hacer de ellos, notoriamente, los más necesitados de la ayuda estatal, por lo que el Estado empezó a desembarazarse de la situación.

Por otro lado, todavía Belaunde tenía la idea de que los conjuntos habitacionales podían dar un modelo de ciudad diferente o alternativa a la de la mera especulación inmobiliaria, pero después de él nadie ha tenido esa convicción. Cuando nosotros hicimos Limatambo realmente creíamos eso; es un proyecto que no solo cumple una función social, sino que genera un modelo de ciudad alterna. El uso del multifamiliar, la relación de los edificios con las calles, el uso de áreas comunes, la vinculación de la circulación vehicular y la peatonal mediante tramas superpuestas son modelos de una idea de ciudad. Y si este proyecto llega a permanecer es porque hay una complejidad de ideas presente ahí.

**CP: ¿Por qué crees que hay tan poco interés del Estado para realizar proyectos públicos en el país?**

RL: Creo que no hay una apreciación correcta de la sociedad civil y de sus instituciones, y el Estado tiene cierta obligación de solucionar el problema. Mientras nosotros nos hemos demorado diez años en construir la Biblioteca Nacional, en el mismo tiempo en Bogotá han creado un circuito de bibliotecas descentralizadas en barrios populares que se han constituido en núcleos de regeneración de la ciudad en varios sectores, creando una suerte de lugares de encuentro que han revitalizado la zona donde se han ubicado. Además, al crearse un sistema de bibliotecas se ha generado una interrelación e integración entre diversas partes de la ciudad. Entre eso y nuestra Biblioteca Nacional hay un abismo de distancia con respecto a la visión social. Lamentablemente nosotros no tenemos esa visión, y eso constituye una gran parte de nuestros problemas.

En la gran mayoría de revistas de arquitectura del mundo, el 99% de los proyectos que aparecen son del sector público. Edificios de departamentos para venta no salen nunca, excepto, tal vez, cuando son particularmente interesantes o por alguna temática específica de la revista.

**CP: ¿Crees que esto se dé por la falta de interés de los arquitectos en generar proyectos de esta naturaleza?**

RL: Pienso que primero el arquitecto tiene que vivir; y, lamentablemente, vivimos en una sociedad de una especie de capitalismo salvaje. Creo que uno está muy sometido al mercado y es muy difícil y sacrificado intentar hacer proyectos públicos; requiere mucho sacrificio personal y económico. La sociedad debería ser la que genere esa necesidad. Kahn decía que la gran arquitectura es aquella en la cual las instituciones expresan su permanencia y su trascendencia. Aquí es complicado si no tenemos nada de eso.

**CP: ¿Cómo definirías tu experiencia en edificios como CompuPlaza o el Rectorado de San Marcos? Ambos tienen el carácter del que hablábamos.**

RL: Entre los años 1993 y 1998 realicé alrededor de quince edificios residenciales. En 1999 cerré mi oficina y me fui de viaje durante tres meses. De manera que, regresando, intentaría hacer otra cosa que no fuesen edificios de departamentos. Entonces, empecé a tantear diferentes alternativas. Algunos de estos proyectos estaban vinculados con lo comercial, pero a mí eso me interesaba desde

un punto de vista social y urbano; como el proyecto que hicimos con Rossana Agois en el centro de Lima, CompuPlaza, que fue un intento por vincular una forma particular de arquitectura y ciudad; de arquitectura y sociedad. Luego tuve la suerte de relacionarme con el rector de San Marcos y me llamaron para el tema arquitectónico del campus. Desgraciadamente, el único edificio que se pudo hacer fue el rectorado. También traté de hacer otros edificios vinculados a la educación. Con otros arquitectos —Oscar Borasino, Guillermo Guevara y Sofía Rodríguez Larraín— ganamos el concurso para la nueva facultad de artes plásticas de la PUCP, pero, desafortunadamente, no se ha construido.

**CP: Estas frustraciones en el ámbito de la arquitectura pública contrastan con lo que sucede últimamente en los sectores más altos de la sociedad, en los que aparentemente hay un resurgimiento de la arquitectura. Sin embargo, podría ser un síntoma de la crisis cultural general de la sociedad, con esta mediatización de la arquitectura como algo muy banal, muy superficial, confundándose con lo que es decoración. ¿Qué opinión te merece esto?**

RL: Estoy totalmente de acuerdo; creo que ese es un problema. Parece que hay una revalorización de la arquitectura en ciertos sectores, pero es muy ambivalente y corre el riesgo de volverse una cosa muy estilística. Es como una moda, es una arquitectura de marca. Creo que eso está vinculado con una idea mediática que tiene que ver con una cierta superficialidad que se está imponiendo en los medios de comunicación. Sin ir tan lejos, cuando me llamaron del suplemento de *El Comercio* para publicar el proyecto de San Marcos me dijeron que no podían ponerlo en la primera página porque el estudio de marketing del periódico había establecido que en la carátula solo podían haber discotecas, baños o, en el mejor de los casos, casas de playa, pero de ninguna manera arquitectura. Nos estamos inclinando hacia la banalización. Un diseño interior puede ser bastante interesante, pero, efectivamente, hay un culto de la imagen, de cierto tipo de estilística sofisticada de decoración que tiende a tratar de generar, justamente, esta arquitectura de marca; y esto tiene como objetivo fomentar un estatus social en sectores privilegiados de la población. No estoy en contra, pero cuando se dice que eso es la arquitectura me parece que se cancela todo lo que creemos quienes creemos en la arquitectura. Yo no estoy listo para darme por vencido, y creo que nadie debería estarlo.

**CP: ¿Crees que esta banalización tiene que ver con la falta de crítica arquitectónica en el país, o con la ausencia de discurso arquitectónico?**

RL: Definitivamente es un problema importante y difícil de resolver. No sé si la crítica de los edificios es el primer paso, pero la discusión, las ideas, la exposición de los proyectos, escribir, podrían serlo. A mí me parece que sí hay una ausencia muy grande de nivel conceptual en cuanto a la discusión de ideas en nuestro medio, arquitectónicamente hablando. También creo que si la crítica no está muy bien hecha, cae rápidamente en una personalización problemática. Hay otras maneras de discutir arquitectura sin llevarlo a la crítica. Además, somos un país complicado, con muchas frustraciones; difícilmente alguien se alegra del éxito del otro; prevalecen la inseguridad, la precariedad del reconocimiento, de la estabilidad económica; somos un país muy susceptible. Es importante no crear brechas que nos separen, sino, por el contrario, hacer actividades que nos unan. La naturaleza humana es complicada; hay que entendernos, ser tolerante a las fricciones; hay que tener una actitud más positiva; hay que crear una cultura colectiva.

**CP: ¿A raíz de eso decides involucrarte en el campo de la docencia?**

RL: Yo enseñé en la UNI en los años ochenta, y a partir de los noventa, como tenía mucho trabajo y además quería construir para que no me dijeran «teórico», me dediqué solamente a mi oficina. Pero siempre me gustó enseñar, así que cuando me llamaron para ser uno de los fundadores de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica vi que era una oportunidad importante. Me motivó especialmente el hecho de estar en el núcleo de los que ideaban cómo iba a ser la nueva facultad; y si bien eso me consume demasiada energía, creo que es importante generar discusiones y actividades en el contexto de la universidad. El trabajo profesional es un poco aislado y solitario, así que la universidad representa entonces un lugar de intercambio y compañerismo, de sentir que uno hace algo colectivamente.

**CP: Con respecto a la Universidad Católica, particularmente a la enseñanza: cuando se inició invitaron a arquitectos para comentar la currícula y organizar la facultad, ¿crees que hoy en día podemos hablar de una Facultad de Arquitectura bien conformada, que sigue un camino tal como ustedes lo plantearon inicialmente?**

RL: Creo que aún se necesita más tiempo. Lo que pasa es que no todos estamos de acuerdo, no todos opinamos igual, pero creo que es importante que la universidad sea un lugar de intercambio y de transposición de ideas. Me parece que hay algunos valores que la facultad encarna aun con las divergencias entre los profesores, principalmente la relación entre arquitectura y ciudad, o arquitectura

y territorio. Estamos intentando romper la noción de la arquitectura como un objeto cuyas características son fundamentalmente estilísticas.

**CP: Quedó una pregunta pendiente. Es interesante cómo a partir de un análisis de la sociedad se puede determinar el porqué de la relación de algunos arquitectos con el diálogo y el intercambio de ideas. Con Elio Martuccelli conversamos sobre las consecuencias que tuvo el contexto político-social vigente cuando él se graduó, tanto en la conformación de la ciudad como en las obras arquitectónicas. El enrejamiento, la falta de espacios y de edificios públicos, ¿cuánto o cómo influyeron en el contexto de los años ochenta, o incluso previamente, en la conformación de la ciudad?**

RL: Creo que un edificio que entra en diálogo con la ciudad es más complicado, más arriesgado. Por ejemplo, CompuPlaza es un edificio comercial y es lógico que sea abierto y accesible, pero aun así plantea problemas interesantes de paso entre lo arquitectónico y lo urbano. En general, creo que la transición entre un edificio y la ciudad es un tema importante dentro de un proyecto arquitectónico. Efectivamente, el tema de la seguridad, los guachimanes y las calles enrejadas implican una sociedad más compartimentada, más dividida. La violencia genera el encerramiento. La violencia es enemiga de la arquitectura.

Si la arquitectura es una expresión de la sociedad civil, democrática, abierta, de la igualdad de los ciudadanos y de la libertad, entonces el cerramiento está en contra de los valores que la arquitectura debería encarnar. Así, si se cierra y compartimenta, ya no es igual el espacio, no hay generosidad, apertura; el espacio ya no simboliza la ciudadanía ni la libertad. Por eso la arquitectura pública es tan importante. En Europa uno puede entrar al 80% de los edificios que salen en las revistas, porque se trata de museos, centros culturales, edificios públicos en general. Los cerramientos, las divisiones, los muros que separan las ciudades son el cáncer de la arquitectura. La ciudad es el espacio de la libertad.

**CP: Todos estos valores que mencionas, ¿los llevas al proyecto de San Marcos conformando un espacio público junto con el edificio de la biblioteca?**

RL: Podríamos decir que sí. El edificio del rectorado representa la primera vez que un rector tiene su oficina en el campus universitario en la historia de San Marcos, que es la universidad más antigua de América. Al comienzo estaba en la casona de Lima, pero cuando se hace el campus universitario el rectorado se traslada a unas oficinas privadas para que los estudiantes no pudieran acceder a

ellas, o por diversas razones. Entonces, cuando Manuel Burga asume el cargo como rector de San Marcos, lo primero que decide es trasladar las oficinas al campus; y para poner énfasis en esta posición decidimos hacer un gesto simbólico colocándolas al centro del campus. Dijimos: vamos a simbolizar este esfuerzo conformando la plaza. El regreso del rectorado, que es el poder o la jerarquía en el campus, democráticamente está conformando el espacio y no intenta ser un edificio al margen, amurallado.

Desde el comienzo, decisiones de tipo político, estratégico, académico, universitario, pueden ser adoptadas por la arquitectura, porque lo que esta celebra no es un poder, sino que monumentaliza o celebra la democratización del poder. Por eso el edificio no está compuesto de manera vertical o piramidal, sino que se extiende con sus brazos y envuelve el espacio público.

**CP: ¿Cuál crees que es el panorama que se viene dando en la arquitectura peruana?**

RL: Descontando el tema de la banalización, que creo que es uno de los caminos que está siguiendo la arquitectura peruana, personalmente me gustaría ayudar a fortalecer esta relación entre arquitectura y ciudad. Cuando digo «ciudad» no me refiero a que el proyecto tenga necesariamente una escala urbana, porque a veces uno puede hacer un pequeño edificio e igual construyes ciudad, o permites que la ciudad influya en el edificio. Creo que hay que tratar de generar espacios verdes, trabajar la escala, así como concebir el edificio como volumen para que coexista con los demás, pues estos edificios dialogan con la ciudad, marcan la pauta de algo que está en proceso, que está cambiando. La arquitectura urbana toma ciertas pautas de la realidad entendida en un sentido dinámico, en proceso de transformación. Históricamente, desde un punto de vista urbano, estamos viviendo la transformación de las ciudades, y esta se puede dar hacia cierta densificación enriquecedora o hacia una suerte de disolución de la dimensión urbana en un mundo caótico, que ya se ve en parte de la ciudad. Si un edificio se vuelve meramente especulativo, sin ninguna idea, simplemente se vuelve un edificio vendible. No contribuye a la dimensión cívica y colectiva de la arquitectura.



## EL DIFÍCIL OFICIO DE LA ARQUITECTURA

Publicado con el título «El oficio más difícil» en *Casas*, n.º 185,  
Lima, mayo de 2012, pp. 28-29.

---

«La arquitectura es una combinación de omnipotencia e impotencia», escribió Rem Koolhaas al inicio de su libro *S, M, L, XL*. Lo que quería decir el célebre holandés es que el arquitecto quiere darle forma al mundo; no solo aspira a controlar totalmente su proyecto, quiere también moldear la ciudad, intervenir en el paisaje, organizar el territorio; de ahí la omnipotencia. Descubre, sin embargo, la impotencia ante factores determinantes, ajenos a su control: los clientes, la economía y las regulaciones.

Por supuesto que siempre hemos sabido esto. El arquitecto no es un artista realizando una obra personal con la intención de expresar una sensibilidad particular. Por el contrario, el proyecto arquitectónico está condicionado por diversas circunstancias y el resultado es, casi siempre, un compromiso inevitable. Esto no tiene por qué afectar la calidad de un proyecto; por el contrario, le confiere densidad, pertinencia, un «principio de realidad».

El problema surge con la deformación —incluso, podríamos decir, perversión— de estos factores ajenos a su control. Clientes, mercado y reglamentos derivan muchas veces en una combinación destructiva de los valores que solemos apreciar en la arquitectura; destruyen la complejidad de niveles, la profundidad de contenidos, la positiva transformación de la realidad.

Empecemos con el tema de los clientes, quienes pueden estar cargados de prejuicios, de preconcepciones formales, de la necesidad de afirmar su poder político o económico de manera retórica y grandilocuente. Sin duda, esto afectará la calidad de la arquitectura. Pero finalmente uno, como arquitecto, puede escoger

a clientes —sean estos personales, institucionales o empresariales— con algún nivel de afinidad. Por algo se ha dicho siempre que «no hay un buen proyecto sin un buen cliente».

Creo que cuando enfrentamos el tema de los factores económicos la cosa es más complicada. No nos estamos refiriendo tanto a que una obra deba ser costosa para ser buena; es evidente que esto no es un axioma. Me quiero referir más bien a la posibilidad de deformación que el mercado puede generar. Esta es básicamente de dos tipos: convertir todo lo construido en mercancía, y la banalización de lo visual, reduciéndolo a mera imagen publicitaria orientada al consumo. El mercado es una realidad inevitable y en muchos sentidos positiva, pero nos referimos aquí a un radical reduccionismo que empobrece la arquitectura.

Un departamento es una mercancía, sin duda, con un valor de compra y venta; pero debería también ser una vivienda destinada a crear un espacio para la vida, con valores muy concretos de comodidad, de privacidad, bien dimensionada y adecuadamente iluminada y ventilada; y un edificio de departamentos también hace ciudad, establece una relación armoniosa con la calle y las construcciones vecinas, trabaja la relación entre lo privado y lo público; el reduccionismo mercantil devalúa sistemáticamente estos valores; incluso los hostiliza. Se insiste, excluyendo otros criterios, en una rentabilidad entendida de manera simplista. Se tiende, por lo tanto, a propiciar la repetición de lugares comunes, sin intencionalidad y sin carácter.

Pero es la banalización el efecto más pernicioso de una arquitectura orientada a un mercado consumista. Todo trabajo debe estar bien hecho y puede ser, supongo, potencialmente interesante, pero el culto a la imagen, el exceso exhibicionista de repetitivas casas de playa, bares y restaurantes pugnando por el efecto escenográfico, incluso desmesurados baños y closets desplegando lujo y frivolidad, resulta agobiante. Las imágenes se confunden entre sí, lo meramente decorativo deviene inevitablemente superficial; el énfasis estilístico despoja de contenido a las formas y las torna banales.

Finalmente, las regulaciones: vivimos en una sociedad reglamentista y las municipalidades no son excepciones a esto, sino, por el contrario, su mayor expresión. Podría pensarse que la búsqueda de lucro sin consideraciones al entorno y la mala resolución de muchos proyectos justifica el exceso de celo de los revisores, precalificadores y comisiones de las municipalidades. La realidad es otra: el control deviene en burocracia, las regulaciones se tornan irracionales,

simplemente no se entiende cuando una propuesta arquitectónica intenta hacer un aporte significativo.

Enrique Ciriani solía hablar de generosidad cuando hablaba de arquitectura. Según él, los arquitectos siempre quieren dar más de lo que se les pide, que el proyecto sea algo más: un aporte a la ciudad, una reflexión sobre la cultura, una mejora en las condiciones de vida y trabajo de los ciudadanos. En el Perú, hacer arquitectura es el arte de remar a contracorriente y la mayor virtud que puede tener un arquitecto es la perseverancia.

SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE  
ALEPH IMPRESIONES S.R.L  
Jr. RISSO 580 LINCE  
CORREO: VENTAS@ALEPHIMPRESIONES.NET  
TELEFONO : 6345000



